



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
AREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

A MORTE NA CARNE ROMPENDO COM OS MÍTICOS LAÇOS FAMILIARES:

Sacrifício em *Anjo negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947), de

Nelson Rodrigues

Dênis Moura de Quadros

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer

RIO GRANDE

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
AREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Dênis Moura de Quadros

A MORTE NA CARNE ROMPENDO COM OS MÍTICOS LAÇOS FAMILIARES:

Sacrifício em *Anjo negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947), de

Nelson Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer

Data da defesa: 27 de março de 2018.

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande

2018

DÊNIS MOURA DE QUADROS

“A morte na carne rompendo com os míticos laços familiares: Sacrifício em Anjo negro (1946) e Senhora dos afogados (1947), de Nelson Rodrigues”

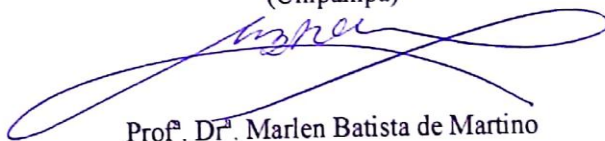
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer
(FURG) – Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Lucia Maria Britto Correa
(Unipampa)



Prof. Dr. Marlen Batista de Martino
(FURG)

Dedico este trabalho aos meus ancestrais, em especial, minha tia-avó Lúcia, que partiu antes de me ver formado, e meu avô, Marco Antônio, que partiu sem avisar.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre um ato nobre e de importância basilar para tudo em nossas vidas. Os agradecimentos, ainda, nos lembram de que mesmo na solidão da escrita há uma gama de pessoas que estão ao nosso lado de alma aberta na torcida pelo melhor. Ainda mais, nesse momento, me encaminhando para o rito de passagem chamado “defesa pública” da dissertação, um texto que parte de mim e muito representa minhas angústias e, sobretudo, os meus *fantasmas*.

Primeiramente, sou grato pela paciência, dedicação e carinho do meu orientador prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer. Aceitar um aluno de outra universidade é abrir as portas para um estrangeiro, total desconhecido, que habitará em nossa “casa” exigindo o valioso tempo para leitura, correção e orientação do melhor caminho. Ser grato é a palavra mais adequada, mas é, de longe, a que mais representa as inúmeras indicações de caminhos de forma tão sutil e permeada de atenção.

Não poderia deixar de agradecer o imenso auxílio de Iemanjá com seus braços abertos e receptivos para mais um estrangeiro que se aproxima de seu reino. Ao meu Orixá Xangô, centelha divina que habita meu Ori, que me conduz pelas veredas da vida enchendo-a de Axé, força e equilíbrio para persistir e resistir.

Como de praxe de todo agradecimento advindo de bolsista, gostaria de agradecer a CAPES pelos vinte e quatro meses de bolsa, cuja qual não teria as mínimas condições de sonhar em cursar o mestrado. O caminho para quem vem da periferia é mais tortuoso e as oportunidades bem menores. Essa bolsa representou muito nesse ciclo, primeiro pela necessidade que tive dela e, segundo, por saber que, mesmo sem reajuste há anos, ela é muito mais do que ganham meus pais concursados do município de Dom Pedrito- RS.

Sou grato pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande pelos momentos de aprendizado, em especial, aos professores pelo incentivo constante em buscar o melhor.

Sou grato aos amigos: Alice Goulart; Diego Garcia; Eduardo de Souza Saraiva; Gabriela Pereira; Giselle da Silva; Gisett Lara; Joice Martins; Luciana Gepiak; Márcia Quintanilha Vêras; Marco Antonio Müller Filho; Michele Bica; Ornella Erdós Dapuzzo; Rita de Oliveira; Gabriele Costa Pereira; Karoline Ávila; Elisa Garcia; Lilian Menegaro; Tainá Almada e Diogo Duarte do Prado, os pais da pequena Katarina; Taiane Basgalupp Vargas e

Carlos Ney Vargas, pais do Pedrinho; Tábatha Belzareno; Juliana Rodrigues; Lisiane Ferreira de Lima; Liziane de Oliveira Coelho; Adriana Moreira e Mara Miranda.

Sou grato pela minha família, pilar que me mantém, em especial, minha mãe Izabel Moura sempre me lembrando de fazer o melhor possível, meu pai Neo Quadros, meu irmão Rafael e minha avó Maria Alves.

Sou imensamente grato a minha esposa Carol pelo incentivo, amor, paciência e compreensão pelo enorme sacrifício que faço ao me afastar constantemente.

A todos que perpassaram meu longo caminho e que ofereceram o seu melhor.

DESTINO

A cada dia sigo

Com passos cada vez mais firmes

Em direção à morte

Minha única certeza

CRISTIANE SOBRAL

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar como a morte pode ser experimentada através da arte, em especial, a dramática nas peças *Anjo negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947) relacionando-as com o projeto de *teatro desagradável* de Nelson Rodrigues. As peças são classificadas por Sábato Magaldi (2004) como míticas e pelo próprio dramaturgo como tragédias. Essas classificações nos levam a discorrer sobre os conceitos de mito, tragédia e trágico. Além disso, a morte está presente em ambas as peças de forma ritual, logo, o sacrifício nos parece mais adequado para pensarmos essas mortes monstruosas. Partindo de Ernest Becker (1973) que afirma ser a morte a mola propulsora de toda atividade humana, buscamos delinear a morte e a experiência que temos dela: o luto. Para tanto, consultamos as obras psicanalíticas de Sigmund Freud (2011); Mélanie Klein (1940); Nicolas Abraham e Maria Török (1995) chegando aos estudos atuais de Jean Allouch (2011) que prevê o luto como sacrifício de um “pedaço de si”. Além disso, Juan-David Nasio (2007) compreende o trabalho de luto não como substituição, mas coexistência e, Judith Butler (2006), por sua vez, compreende o luto como um ato político de ruptura de laços. Os crimes ocorrem para romper com uma estrutura de família específica: a família moderna. Essa estrutura socioeconômica burguesa, segundo Elizabeth Roudinesco (2003) e Philippe Àries (1986), é criticada pelo dramaturgo, que afirma ser uma família de *aparências*. O projeto desagradável apreende alguns elementos da tragédia ática como, por exemplo, o coro, a peripécia e o reconhecimento, reatualizando esses “estilhaços”, bem como dialoga com conceitos e objetivos do *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud (2006) e o *Teatro da Morte* de Tadeusz Kantor (2008). Esse projeto busca “chocar” o espectador fazendo-o refletir sobre seus pecados e monstruosidades, experimentando no palco para que não reproduza na vida real. Por fim, compreendemos que as peças que compõem o *corpus* desta dissertação devem ser incluídas no cânone que legitima o lugar que Nelson Rodrigues ocupa com *Vestido de noiva* (1943). Apesar da lacuna na historiografia literária, compreendemos que este trabalho servirá para ampliar o questionamento acerca da lacuna e a inclusão das peças míticas do dramaturgo nas páginas da História da Literatura Brasileira.

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar cómo se puede experimentar la muerte a través del arte, en particular el dramático en las piezas de *Anjo negro* (1946) y *Senhora dos afogados* (1947) que los relaciona con el desagradable proyecto teatral de Nelson Rodrigues. Las obras teatrales son clasificadas por Sábato Magaldi (2004) como míticas y por el propio dramaturgo como tragedias. Estas calificaciones nos llevan a hablar de los conceptos de mito, tragedia y trágico. Además, la muerte está presente en ambas obras teatrales de manera ritual, por lo que el sacrificio parece más apropiado para nosotros pensar en estas muertes monstruosas. A partir de Ernest Becker (1973) afirmando ser la muerte el resorte propulsor de toda la actividad humana, buscamos delinear la muerte y la experiencia que tenemos de ella: el duelo. Para ello, consultamos las obras psicoanalíticas de Sigmund Freud (2011); Melanie Klein (1940); Nicolas Abraham y Maria Török (1995) que llegan a los estudios actuales de Jean Allouch (2011) que proporciona luto como un sacrificio de un “pequeño trozo de sí”. Además, Juan-David Nasio (2007) entiende el trabajo de luto no como sustitución, sino coexistencia y Judith Butler (2006), a su vez, entiende el luto como un acto político de ruptura de lazos. Los crímenes se producen para romper con una estructura familiar específica: la familia moderna. Esta estructura socioeconómica burguesa, según Elizabeth Roudinesco (2003) y Philippe Ariès (1986), es criticada por el dramaturgo, que afirma ser una familia de *apariciones*. El proyecto desagradable se apodera de algunos elementos de la tragedia del ático, como el coro, el contratiempo y el reconocimiento, reactualizando estas "metrallas", así como diálogos con conceptos y objetivos del *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud (2006) y el *Teatro de la Muerte* de Tadeusz Kantor (2008). Este proyecto busca "escandalizar" al espectador haciéndole reflexionar sobre sus pecados y monstruosidades, experimentando en el escenario para que no se reproduzca en la vida real. Finalmente, entendemos que las obras teatrales que componen el *corpus* de esta disertación deben incluirse en el Canon que legitima el lugar que Nelson Rodrigues ocupa con *Vestido de noiva* (1943). A pesar de la brecha en la historiografía literaria, entendemos que este trabajo servirá para ampliar el cuestionamiento sobre esta ausencia y la inclusión de las piezas míticas del dramaturgo en las páginas de la Historia de la Literatura Brasileña.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	10
1- A morte que rompe os laços: A família no altar dos sacrifícios	15
1.1- A morte e suas faces: Refletindo o temor ao inefável	16
1.2- Os míticos laços familiares: Sobrevivência de estilhaços	33
2- As mãos que alimentam a morte: O desagradável monstruoso criando fendas	52
2.1- Sacrifício em <i>Anjo negro</i> (1946)	54
2.2- Sacrifício em <i>Senhora dos afogados</i> (1947)	81
Considerações finais	105
Referências	109

Considerações iniciais

A obra dramática de Nelson Rodrigues é composta por dezessete peças, sendo a primeira *A mulher sem pecado* (1941) e a última *A serpente* (1978). A mais conhecida analisada e discutida das dezessete peças é *Vestido de Noiva* (1943), considerada o divisor de águas do teatro moderno brasileiro. Após *Vestido*, o autor envereda para seu projeto de *Teatro Desagradável* e tem suas primeiras peças “desagradáveis” censuradas. A primeira peça escrita é *Álbum de família* (1945), obra censurada em 1946 e só será liberada em 1965 e representada em 1967. Do ciclo mítico, na classificação de Sábato Magaldi (2004), a primeira peça a ser representado foi *Anjo negro*, escrita em 1946, censurada em janeiro de 1948 e liberada em abril do mesmo ano. Diferente das peças subsequentes, *Anjo negro* é sucesso de bilheteria.

Ao pesquisarmos nas histórias da literatura e, em especial, aquelas que perpassam o período modernista, percebemos que o nome de Nelson Rodrigues aparece como divisor de águas do teatro moderno brasileiro com a peça *Vestido de noiva* (1943), como, por exemplo, na *História da literatura brasileira* (2007) de Carlos Nejar em que as duas menções ao nome do dramaturgo enfatizam essa única peça. Contudo suas outras obras dramáticas não são, nem mesmo, mencionadas, como a *História concisa da literatura brasileira* (2002), de Alfredo Bosi, que elenca apenas a prosa e a poesia, ou mesmo na *História da literatura brasileira* (1982) de Nelson Werneck Sodré. Já no terceiro volume da *História da literatura brasileira* (1991) de Massaud Moisés, Rodrigues é citada pelo livro *O Reacionário* (1977) que reúne algumas crônicas do autor. A obra dramática irá aparecer na *Enciclopédia da literatura brasileira* (2001) organizada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, onde *Senhora* é citada como parte do projeto de *teatro desagradável* junto a outras peças míticas como *Álbum de família* (1945) e *Anjo negro* (1946).

Em pesquisa a dissertações e teses no banco de teses da CAPES foram encontrados nove trabalhos que analisam a peça *Anjo negro*, sendo seis dissertações e três teses e vinte e sete resultados que analisam a peça *Senhora dos afogados* sob diferentes perspectivas. Destacamos a dissertação de Daniela de Freitas Ledur, intitulada *Trágico e tragédia em Nelson Rodrigues* (UFRGS, 2012) que trata os conceitos de tragédia a partir da poética culminando na análise de *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1947) e *Senhora dos afogados* (1947). Ledur (2012) faz um trajeto sobre o conceito de tragédia, percebendo as mudanças ocorridas ao longo dos séculos, chegando ao conceito de tragédia moderna. Já a tese de Maria Luiza Ramos Boff, intitulada *Mito e tragédia nas*

relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues (UFRGS, 1997) analisa a obra dramática rodriguiana a partir dos mitos que (des) constrói, elencando o mito de família como central. A tese de Boff (1997) contribuirá para a compreensão da presença dos mitos nas peças que compõe o *corpus* deste trabalho. Não podemos deixar de citar a tese de Elen de Medeiros, *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues* (UNICAMP, 2010) em que trata das formas reatualizadas pelo dramaturgo para a obtenção do efeito trágico em suas peças.

Percebendo esta carência do estudo crítico, em especial, das peças que compõe o *corpus* dessa dissertação é que propomos a produção do presente trabalho, buscando ampliar o leque de análises críticas da obra dramática de Nelson Rodrigues, percebendo como o *projeto desagradável* por ele desenvolvido se apropria de vários “estilhaços” sobrevivente da arte dramática. Esse projeto dramático dialoga com três momentos da História do Teatro: Tragédias áticas (séc. V a. C.); *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud (1896-1948) e o *Teatro da Morte* de Tadeusz Kantor (1915-1990). A fortuna crítica insiste na ideia de autor “maldito”, advindo de seu projeto de “teatro desagradável”, remarcando o caráter amoral e destruidor de suas peças e marginalizando as peças posteriores à *Vestido de noiva*.

A escolha pelo *corpus* dessa dissertação ocorreu pela proximidade que tenho com as duas “tragédias” rodriguianas, sendo que ambas as peças foram analisadas em meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) no curso de Licenciatura em Letras pela UNIPAMPA (Universidade Federal do Pampa) sob a orientação da prof. Dra. Lúcia Maria Brito Corrêa. Além disso, as peças ainda careciam de um estudo mais detalhado, percebendo como o dramaturgo se apropria de certos conceitos modernizando-os, para a construção de suas “tragédias”.

Além dos mitos de Electra e de Medeia, Nelson Rodrigues traz para o palco mitos judaico-cristãos e sociais, instaurando, por exemplo, em *Senhora dos afogados* (1947) o mito de que para casar o homem deve sacrificar a prostituta. Além disso, a composição das peças conta com um elemento propulsor: a morte. Peter Szondi (2004) afirma que a alma da arte dramática, o mito na tragédia ática, é substituída pela natureza humana e pelo destino inexorável de todos: a morte. Sendo a morte o elemento central das peças e mola propulsora da atividade humana, como afirma Ernest Becker (1973), buscamos compreendê-la sob os mais variados e possíveis vieses através dos estudos de Edgar Morin (1970); Elizabeth Klüber-Ross (1996); Emmanuel Lévinas (2012); Geoges Bataille (1987; 2013); Jacques Derrida (2006); Jean-Pierre Bayard (1996); Jean-Pierre Vernant (2001; 2003); Juana Elbein

Santos (1986); Martin Heidegger (2005); Philippe Àries (1988; 2012); Vladimir Jankélévith (2002) e a obra do próprio Ernest Becker (1973). Além disso, o trabalho de luto é a forma mais comum de experimentarmos a morte, logo foram necessários para a compreensão dessa experiência os trabalhos de: Juan-David Nasio (2007); Jean Allouch (2011); Judith Butler (2006); Julia Kristeva (1989); Mélanie Klein (1979); o casal de psiquiatras Nicolas Abraham; Maria Török (1995); Roland Barthes (2011) e Sigmund Freud (2011).

A morte faz parte de todos nós e está em nossa carne, assim como afirma Paulo para sua irmã Moema em *Senhora dos afogados* (1947). Nas peças analisadas, elas impulsionam os fatos, contudo, cada assassinato não é um mero homicídio, mas pequenos sacrifícios feitos em nome da “família” e de seus laços ou de sua (falsa) imagem frente à sociedade a que pertence. Logo, buscamos nos estudos de Jean-Pierre Vernant (2006); Marcel Mauss; Henri Hubert (2005); Peter Sloterdijk (2012); René Girard (1990) e; Walter Burkert (1987; 2007; 2011), a importância do ritual sacrificial, traçando desde a Grécia Antiga as modificações no conceito originalmente presente na tragédia ática.

No projeto dramático rodriguiano e, em especial, nas peças míticas, é a família que é levada ao altar dos sacrifícios. Em razão disso, foi necessário consultar os trabalhos de André Ruffiot (2011); Elizabeth Badinter (1985); Elizabeth Roudinesco (2003); Gaston Bachelard (1978); Jean Laplanche (1992) e; Philippe Àries (1986) para compreendermos a família como um mito que engendra mitos. Além disso, a família apresenta estruturas distintas e a que prevalece nas peças aqui analisadas é a família burguesa.

Esses laços familiares, assim como a família, apresentam-se como *mito*, contudo o uso da palavra mito nos leva a pensar modificações que a palavra tomou ao longo dos séculos até ser compreendida como “mentira”. Dessa forma adotamos o conceito de mito como uma história ficcional com um fundo de verdade defendida por Ana Vicentini de Azevedo (2004); Carl Gustave Jung (2000); Claude Lévi-Strauss (1964); Ernest Cassirer (1992); Jenny March (2015); José Carlos Bermejo Barrera (1994); Joseph Campbell (1990; 2000; 2004); Junito de Souza Brandão (1980; 1987); Karen Armstrong (2005); Luc Brisson (2014); Mircea Eliade (1992; 2011); Paul Veyne (1983); Pierre Grimal (2005) e; Regina Zilberman (1977).

Por fim, a classificação do dramaturgo para o *corpus* deste trabalho como “tragédia” nos faz pensar as inúmeras mudanças ocorridas no conceito de tragédia e de trágico. Essas mudanças culminam com duas afirmativas antagônicas: A primeira de que a tragédia está morta e não pode ser mais concebida e outra de que ela ainda sobrevive ou, como compreendemos, “estilhaços” dela sobrevivem. Consultamos os trabalhos de: Albin Lesky

(1996); Aristóteles (2004); Daisi Malhadas (2003); Emil Staiger (1972); Friedrich Nietzsche (1992); Gerd Borheim (1992); Jacqueline de Romilly (1998); Jean-Jacques Roubine (2003); Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet (2008); Josette Féral (2015); Margot Berthold (2011); Marvin Carlson (1997); Nicolas Boileau-Despréaux (1979); Pascal Thiery (2011); Patrice Pavis (2008); Paul Ricoeur (1994; 1996); Peter Szondi (2001; 2004a; 2004b); Raymond Williams (2002); Roberto Machado (2006); Walter Benjamin (1984; 2011).

Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980) nasceu dia 23 de agosto de 1912 em Recife-PE, filho de Maria Esther Falcão e do jornalista Mário Rodrigues. Com cinco anos de idade, a família se muda, por problemas políticos envolvendo o pai, para o Rio de Janeiro. Morador da Zona Norte carioca, Nelson Rodrigues apreendera a vida cotidiana de seus vizinhos, marca que toma maiores proporções em sua obra dramática. Seu primeiro emprego, aos treze anos, fora no jornal *A Manhã* atuando como repórter policial. Em 1929, Mário Rodrigues rompe com seu sócio e funda o jornal *Crítica*. Na redação desse jornal a tragédia abatera mais de perto a família Rodrigues.

Em 26 de dezembro de 1929, a escritora Sylvia Serafim Thibau (1902-1936) invade a redação do jornal *A crítica* e atira em Roberto Rodrigues (1906-1929), irmão de Nelson Rodrigues e caricaturista do jornal. O motivo do assassinato fora a caricatura que Roberto havia feito um dia antes que indicava Sylvia e seu suposto amante, o também médico Manuel Dias de Abreu, fato que teria gerado sua separação com o médico João Thibau Júnior. Esse fato desestabilizará toda família Rodrigues, tanto que Mário Rodrigues irá falecer em 1930. Carmine Martuscello analisando a obra dramática sob o viés psicanalítico afirma que: “Toda grande obra-de-arte provém de motivações emocionais (...) São sempre seus conflitos psicológicos, conscientes ou não, que funcionam como a principal mola propulsora da criação” (MARTUSCELLO, 1993, p. 7) .

Como jornalista fora um grande colunista esportivo, descrevendo as partidas como grandes combates épicos. Era torcedor fanático do Esporte Clube Fluminense, time que acompanhara até sua morte. Além disso, escreve sob o pseudônimo de Suzana Flag em forma de folhetins para o jornal *A última Hora: Meu destino é pecar; Escravas do amor e Minha vida*. Além disso, interpreta o *Tio Raul*, em 1957, na sua própria peça *Perdoa-me por me traíres* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em decorrência de sua tuberculose, morre em 21 de dezembro de 1980.

O dramaturgo brasileiro afirma que sua obra dramática não objetiva o entretenimento dos espectadores, ela visa chocar, humilhar, afirmação que corrobora com o que Artaud (2006) chama de abrir todos os abscessos. Dessa forma, o prestígio e seu lugar no cânone literário brasileiro não pode ser encerrado com *Vestido de noiva* (1943). A peça que é a divisora de águas para o teatro brasileiro é apenas a primeira grande obra inspirada na sociedade brasileira e, sobretudo, a carioca. Assim, o objetivo desse trabalho é perceber como o dramaturgo brasileiro concebe o trágico apreendendo “estilhaços” da arte dramática centralizando no *kómmos* e no sacrifício a ruptura de antigos valores sociais e instaurando outros valores também míticos.

Dividimos essa dissertação em dois capítulos: *A morte que rompe os laços*: A família no altar dos sacrifícios e *As mãos que alimentam a morte*: O desagradável monstruoso criando fendas. No primeiro capítulo apresentamos e discutimos a base teórica elencada, discutindo os conceitos de morte, mito, família, tragédia e trágico e suas mudanças ao longo dos séculos. No segundo aplicamos a base teórica aqui apresentada na análise das peças *Anjo negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947).

1- A morte que rompe os laços: A família no altar dos sacrifícios

*Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
- Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.*

MANUEL BANDEIRA

Quais as (im) possibilidades de compreendermos a própria morte? A morte como condição do humano ou de sua parte animal e perecível pode ser considerada, assim como afirma Ernest Becker (1973), a mola propulsora de toda atividade humana? É ela um nome, uma imagem, um fato ou um inexorável e trágico destino? A morte é o tudo e o nada, o assustador invisível, um fato que vivemos a partir do outro e não uma experiência pessoal. O temor a ela já está presente nos olhos de Gorgó¹, a figura feminina grega que representa o horror da morte.

Em *Senhora dos afogados* (1947), Paulo afirma a Moema que a família Drummond tem a morte e a loucura na carne e que não pode negá-las. Mas todos nós também trazemos a morte na carne e, segundo Becker (1973), uma loucura aceitável que nos faz negar nossa mortalidade. Quando falamos na morte estamos clivados: uma parte não acredita nela e a nega buscando caminhos para a sobrevivência de sua individualidade e outra parte, vista como maldita, nos lembra diariamente que caminhamos para ela.

Neste primeiro capítulo discorreremos sobre a base teórica elencada para pensarmos a morte e a família, bem como acerca a sobrevivência do sacrifício na arte dramática. Nelson Rodrigues é conhecido como o autor que modernizou o teatro brasileiro, contudo, esse prestígio recebido com *Vestido de noiva* (1943) é rompido e atravessado pelo projeto desagradável². Esse projeto dialoga com outros dois: o “Teatro da crueldade” de Antonin Artaud (1896-1948) e o “Teatro da morte” de Tadeusz Kantor (1915-1990), obras nas quais se dá a ruptura da forma como os espectadores experimentavam a arte dramática.

¹ Criatura da mitologia grega representada pela máscara de um monstro feroz, de boca aberta entalhada no escudo de Heitor. As górgonas representam a face monstruosa da morte em oposição à morte heroica representada por Tântalos.

² Projeto que prevê chocar e humilhar os espectadores para que voltem para suas casas horrorizados com seus pecados passados, presentes e futuros.

1.1- A morte e suas faces: Refletindo o temor ao inefável

Compreender a morte e suas representações, começando pela Grécia Antiga, nos exige discorrer acerca da religião grega e de suas nuances. A religião cívica grega, em seu calendário, dedicava alguns dias para os rituais fúnebres familiares, contudo a religião oficial não dedicava nenhum templo a Hades ou outro deus ligado à morte. Dessa lacuna, surgem os mistérios, principalmente de Elêusis, e, em um helenismo tardio, o Orfismo. Esses dois cultos, respectivamente, complementavam e rompiam com a religião oficial, sendo o Orfismo totalmente inclinado a cultivar durante toda a vida hábitos que os levariam a uma “boa morte”.

Na representação dos deuses gregos e sua ligação com elementos da natureza e da vida cotidiana dos cidadãos, a morte entra de viés. A figura de um mundo inferior, o Hades, só é completamente concebida com os órficos. Mesmo assim, é possível discorrer acerca de duas representações de morte, com seus mitos e rituais pertinentes que os envolvem. São duas faces que representam duas mortes: uma heroica e outra maldita.

A primeira apresenta um rosto glorioso, tão esplendoroso como o ideal que guia a existência dos autênticos heróis; a segunda é a representação do indizível, do insuportável, manifestação do horror em grau superlativo. (VERNANT, 2001, p.80, tradução nossa)³

Essas duas faces são representadas miticamente pelas figuras de Tânatos, filho de Nix, e pela tenebrosa máscara de Gorgó que contempla em seus olhos a morte. Enquanto Tânatos é filho de Nix, o que lhe concede uma legitimidade como deus grego, Gorgó faz parte do grupo de deuses estrangeiros que além de Gorgó é composto por Ártemis e Dioniso. A primeira face da morte é conhecida e reatualizada na literatura como nomenclatura de outras subáreas ligadas à morte como, por exemplo, a tanatologia, ramo científico que estuda as causas e os fenômenos relacionados à morte e ao morrer.

Elencamos o desagradável rosto de Gorgó, para, em um segundo momento, compreendermos o heroísmo, ruptura essa que permite a manutenção do mito da busca da imortalidade pela glória das batalhas. A máscara de Górgona Medusa, que junto de Esteno e Euriale é filha de Fércis e Ceto, constitui “o medo em estado puro, o Terror como dimensão do sobrenatural. (...) um medo primeiro.” (VERNANT, 2003, p. 50). Esse rosto traz em sua representação o grito silencioso da morte. O Hades designa na Grécia o deus que governa o

³ La primera presenta un rostro glorioso, tan esplendoroso como el ideal que guía la existencia de los auténticos héroes; la segunda es representación de lo indecible, de lo insuportable, manifestación del horror en grado superlativo.

submundo, ou mundo dos mortos, e é o próprio espaço onde as sombras dos mortos residirão para sempre. Este mundo, assemelhado ao inferno judaico-cristão, é rodeado pelo rio Aqueronte e a necessidade dos ritos mortuários reforça-se pelo pagamento à Caronte, o mítico barqueiro que levará a sombra do morto ao outro lado.

As Górgonas não recebem sacrifícios, não possuem altares ou templos devotados a elas, mas estão presentes nos mitos acerca de Hades e, em especial, de sua esposa Perséfone, filha de Deméter raptada pelo deus com quem vive seis meses (outono, inverno) e nos outros seis retorna a terra para viver com sua mãe (primavera, verão). “Do fundo do Hades onde habita, a cabeça de Gorgó guarda vigilante as fronteiras do domínio de Perséfone.” (VERNANT, 2003, p.61). Esses seres míticos e místicos possuem em sua essência divina, além da imortalidade, a constante presença do horror e da monstruosidade.

Habitando o recôndito da terra e as cavernas mais profundas dos Oceanos, as Górgonas estão presentes nessas fendas abertas desempenhando um papel de guardiãs desses espaços sagrados. Representadas por máscaras com olhos grandes e expressivos e com a boca exageradamente aberta, a face de Gorgó paralisava todos aqueles que a olhavam. Essa figura era muito importante nos mistérios de Elêusis, pois possibilitava a experiência imagética da própria morte e a possibilidade de ser merecedor de um lugar de "prestígio" no Hades.

Os mistérios de Elêusis, como complemento da religião cívica grega, faziam parte do calendário religioso de Atenas, um acontecimento público, segundo Peter Burkert (2007), tido, ao lado das Dionísias, como um dos mais importantes do universo grego. Os mistérios iniciavam com uma grande procissão de Atenas à Elêusis, num percurso de trinta quilômetros conhecido como “via sagrada” culminando no Telestérion. Esse espaço é, segundo os relatos, o local onde Deméter reencontra Cora-Perséfone, raptada por Hades e obrigada a viver, pelo menos durante seis meses, no mundo subterrâneo. O culto era aberto aos cidadãos gregos, ou seja, mulheres e escravos eram proibidos de serem iniciados nos mistérios.

Após a chegada ao Telestérion cada participante se purificava através do sacrifício de um leitão que levava consigo: “o iniciado submetia-se a um banho de mar com o leitão que era morto ‘em seu lugar’.” (BURKERT, 2007, p. 380, tradução nossa)⁴ Apesar de contar com ritos de iniciação, os mistérios não eram compostos de uma doutrina ou mesmo de regras de iniciação, mas condizia a experiências pessoais e intransferíveis e não delegava aos iniciados nenhum status social, conforme nos lembra o historiador e antropólogo francês:

⁴ el iniciado se somete a un baño en el mar con el cochinitillo, al que dará muerte “en su lugar”.

O iniciado retorna à cidade e ali se reinstala para fazer o que sempre fez, sem que nada tenha mudado, exceto sua convicção de ter adquirido, através dessa experiência religiosa, a vantagem de incluir-se, depois da morte, no número de eleitos: para ele, nas Trevas ainda haverá luz, alegria, danças e canto. (VERNANT, 2006, p.74)

Compreendemos, assim, que além de ter assegurado no Hades a alegria que tinha em vida, Deméter, a deusa da agricultura, que ao lado de sua filha Corê-Perséfone ocupa papel de destaque nos mistérios eleusianos, também recompensa a cidade e seus cidadãos com a fartura das plantações. Se uma das funções dos mistérios de Elêusis era marcar o ciclo da natureza através do retorno de Corê-Perséfone (início a primavera e o recomeço do ciclo agrário), as Dionísias também marcavam esse recomeço. As Dionísias não apenas marcavam a certeza de boas colheitas, como também propiciavam o retorno de Dioniso. Sua comunhão embriagante, através do êxtase, era um dos momentos mais importantes das Dionísias pois acreditava-se que o deus descia à Terra para celebrar junto aos mortais.

O Orfismo, ao contrário dos mistérios de Elêusis, não integrava o calendário religioso das cidades e, partindo de um helenismo tardio, rompia com a noção de ordem dos deuses gregos, sofrendo influências dionisíacas, apolíneas, egípcias e orientais. Diferente da religião grega que, como podemos notar na *Teogonia* (séc. VIII e VII a. C.), parte de uma desordem à ordem de forma linear, no Orfismo a ordem é inicial e, conforme os deuses vão se fragmentando ocorre a desordem. Dessa forma, o homem deve buscar essa parte divina perdida em seu interior e fugir da parte maldita, titânica.

Na literatura sacra dos órficos, o aspecto doutrinal não é separável de uma busca de salvação; a adoção de um tipo de vida puro, o descarte de toda mácula, a escolha de um regime vegetariano traduzem a ambição de escapar à sorte comum, à finitude e à morte, de unir-se inteiramente ao divino. (VERNANT, 2006, p. 84)

Ao falarmos de Orfismo, devemos voltar ao mito de Orfeu em suas várias versões. Segundo Junito de Souza Brandão (1987), Orfeu é filho da ninfa Calíope e do rei Eagro. Em outra versão, a paternidade de Orfeu é dada a Apolo, por questões político-religiosas, visto que os órficos buscavam a catarse apolínea, purificação de suas almas em vida através, dentre outros meios, do vegetarianismo.

Conta o mito que ao regressar da expedição dos Argonautas, Orfeu teria casado com a ninfa Eurídice, considerando-a, como afirma Brandão (1987, p.142), “metade de sua alma”. Ao fugir do apicultor Aristeu que tentava violá-la, Eurídice pisa em uma serpente e acaba morrendo. Orfeu em desespero desce ao Hades encantando a todas as sombras e seres míticos que lá habitam. Comovidos pelo amor que Orfeu nutria, Hades e Perséfone permitem que o

casal retorne ao mundo dos vivos com uma condição: enquanto estivessem a caminho do mundo dos vivos, Orfeu não poderia olhar para Eurídice. Pouco antes de chegarem no limite do Hades, Orfeu olha para trás a tempo de ver sua amada desaparecer para sempre.

Se “Orfeu foi o homem que violou o interdito e ousou olhar o invisível” (BRANDÃO, 1987, p. 147) a relação do Orfismo com a morte é profundamente interligada. Brandão (1987) ao iniciar essa discussão retoma as palavras de Mircea Eliade de que não há como agradar as duas categorias de estudiosos: uma de céticos e racionais que minimizam a importância e complexidade do Orfismo para a religião grega de uma forma geral e outra de entusiastas que percebem no Orfismo um movimento de longo alcance. Estaremos mais inclinados aos entusiastas, mas relembramos que o Orfismo não era a religião cívica por excelência na Grécia Antiga.

Ainda segundo Brandão (1987) os escritos órficos foram escritos na mesma época em que Homero e Hesíodo ordenavam a religião cívica grega, em torno do século VI a. C. Dessas crenças órficas, Brandão (1987) destaca três pontos que são considerados como a maior contribuição órfica à religião grega. São eles a cosmogonia, a antropogonia e a escatologia⁵. Dessa escatologia descrita nos textos órficos é dedicado um espaço aos heróis que, diferente dos mortais, eram arrebatadas em seus corpos aos Campos Elísios. O culto a esses heróis instaurava a origem divina e heroica das cidades e de algumas famílias. Esse patamar era alcançado através das grandes guerras como é o caso de Heitor. Por defender com coragem e bravura suas cidades tinham como recompensa o descanso paradisíaco nesses campos. Há, ainda, outros heróis, anteriores aqueles que foram arrebatados pela bravura nas guerras, que viveram em um tempo mítico anterior nas Eras: de Ouro, Prata e Bronze, quando os homens eram: “maiores, mais fortes, mais belos” (VERNANT, 2006, p.47).

Essa concepção de herói grega se reflete, ainda, na concepção do herói, compreendido como aquele que venceu a morte. Não esqueçamos que o heroísmo só é possível nas grandes guerras, nos grandes feitos em honra ao que hoje se tornou: “Deus, pátria e família”. Talvez

⁵ A cosmogonia órfica se difere da religião grega por conceber a origem do mundo de três formas diferentes: A primeira prevê que Cronus gera no Éter um ovo que dá origem a Fanos, ser alado muito parecido com Eros; a segunda de que Nix (Noite) gera Uranos (Céu) e Géia (Terra) que como casal primordial segue a linhagem discorrida por Hesíodo e uma terceira que concebe Zeus como o início e fim.

A antropogonia órfica marca a origem dos homens nas cinzas dos Titãs fuzilados por Zeus após terem ingerido Dioniso Zagreu, filho de Zeus e Perséfone. Dessa forma somos seres divididos em dois: uma parte titânica que deve ser evitada e purificada e uma parte olímpica sagrada e reverenciada.

A escatologia descrita nos escritos órficos divide o Hades em três partes, sendo elas: Tártaro, Érabos e Campos Elísios. Sendo Érabos a parte mais profunda e escura e os Campos Elísios, dedicados aos heróis, semelhante ao céu da cultura judaico-cristã.

seja por isso que em tempos de guerra, os soldados marcham em direção à morte na certeza de que serão lembrados como heróis, orgulho de suas famílias individuais e de seu país.

É importante ressaltarmos que esses heróis, advindos em sua maioria dos tempos em que os homens dividiam o mundo com os deuses, são considerados os pilares das cidades. São esses ideais heroicos de honra e glória que os leva à imortalidade que permanecerá, visto que “o herói é inimigo da morte e ao mesmo tempo da *natureza* assassina, dos seus dragões e dos seus monstros que cospem a destruição, e é irmão do homem, que odeia a morte” (MORIN, 1970, p.173, grifos do autor).

Essas duas faces, já presentes na concepção religiosa grega da morte, sobrevivem, assim como os mitos, através do símbolo que se projeta na mentalidade ocidental cujo berço é a Grécia. Não sabemos ao certo quando o primeiro homem horrorizado pela morte enterrou o corpo inerte e sem vida de seu igual. Não sabemos ao certo quando a raça humana começa a diferir-se de outros animais impondo sua hegemonia pensante sobre a natureza. Edgar Morin (1970) afirma que há indícios de túmulos e ritos mortuários entre os homens de Neandertal, esses ancestrais que, até pouco tempo, eram considerados menos evoluídos que o *Homo sapiens* e que hoje, segundo estudos do paleoantropólogo Bruce Hardy, do Kenyon College, em Gambier-Ohio, já possuíam ferramentas e usos semelhantes as ferramentas produzidas pelo *Homo sapiens*. Ao certo, a figura humana em putrefação deve ter causado, dentre outras coisas, a repulsa, o temor e o horror à morte.

Desse horror resultam todas as práticas a que o homem recorre, já desde a pré-história, para apressar a decomposição (cremação e endocanibalismo), para evitar (embalsamento), para afastar (corpo transportado para outro local ou fuga dos vivos). A impureza do corpo em decomposição determina (...) o tratamento fúnebre do cadáver. (MORIN, 1970, p.28)

A morte, nessa perspectiva, aparece como símbolo de um mal que deve ser afastado. Contudo, ainda há as questões referentes à crença de que a morte é uma passagem da alma para outro mundo, o Hades e, há ainda a crença do retorno desses seres ao mundo dos vivos em outro corpo ou no mesmo como, por exemplo, a crença do retorno do faraó no Antigo Egito. Se por um lado: “Olhar nos olhos de Gorgó é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror” (VERNANT, 2003, p.105), há outra face para a morte, face essa antagônica e simbólica que parte da esperança na imortalidade e, logo, no não esquecimento. Se na Grécia Antiga a morte é bifurcada, o homem em si também o é, pois, conforme nos mostra Becker: “O homem quer ser um deus, com apenas o equipamento de um animal; e por isso vive de fantasias” (BECKER, 1973, p.39).

Tanto Edgar Morin (1970) quanto Vernant (2001) refletem sobre a individualidade humana composta de um corpo e de um nome. Logo, a morte implica na interrupção dos movimentos desse corpo, como compreende Lévinas (2005), e a possibilidade do esquecimento desse nome, seu silêncio. Perder a individualidade na morte é, sobretudo, o fim das possibilidades de encontrar adeptos aos pensamentos e ideias defendidos em vida. Essa interrupção se dá na busca da imortalidade e do tornar-se herói. Resta, ainda, a esperança de ser lembrado como ancestral e atingir, mesmo que momentaneamente, a imortalidade.

A família é a responsável pela sobrevivência dos mitos e os mitos, por sua vez, por legitimar as famílias. Constituída de laços, a família unicelular, como a conhecemos hoje, ganha força a partir do século XVII. Esse modelo familiar nos remete a seguir alguns parâmetros como, por exemplo, o da profissão paterna. Saber quem são e o que representam na sociedade os ancestrais permite que se legitime a hombridade da família. Na cultura nagô, que muito contribuiu para a formação cultural e mítica brasileira, temos a figura dos Egunguns, ancestrais reis e rainhas africanas que, misticamente, tomam forma por debaixo de panos sacralizados. Essa figura do Babá-Egun, o ancestral que legitima toda uma tribo é a versão africana dos heróis e, como tais, exigem ritos que nos façam, também, heróis. Essas pistas que são deixadas podem, ou não, ser seguidas, mas é de bom tom aos descendentes que ao menos as preservem, como discorre o antropólogo cultural americano Ernest Becker:

O sistema de heróis em que nascemos traça trilhas para o nosso heroísmo, trilhas com as quais nos conformamos, às quais nos moldamos para que possamos agradar aos outros, tornamo-nos aquilo que os outros esperam que sejamos. E em vez de trabalhar o segredo interior, vamos aos poucos o cobrindo e esquecendo-o, enquanto nos tornamos homens puramente exteriores, jogando com sucesso o padronizado jogo de heróis, no qual caímos por acidente, por conexões familiares, por um patriotismo reflexo, ou pela simples necessidade de comer e pela ânsia de procriar. (BECKER, 1973, p.91)

Seguir as trilhas pré-determinadas pelos laços familiares é assumir a responsabilidade de seu nome ou, nos dias atuais, sobrenome. Os questionamentos acerca do nome, que ocorrem com a individualização, somente são possíveis com a interiorização, com a dobrada para dentro de si e, dessa forma, apenas diante da morte. “Este cuidado da morte, este desvelo que vela sobre a morte, esta consciência que olha para a morte cara a cara é outro nome da liberdade.” (DERRIDA, 2006, p. 25, tradução nossa)⁶. Olhar a face da morte e voltar está expresso na figura do herói e de Orfeu. Logo, encarar esse inexorável destino liberta o

⁶ Este cuidado de la muerte, este desvelo que vela sobre la muerte, esta consciencia que mira a la muerte cara a cara es otro nombre de la libertad.

indivíduo de sua mortalidade e só assim é possível atingir a plenitude, um caminho que corrobora com o ser-para-a-morte de Heidegger (2005) cuja plenitude do *dasein* só é possível através da consciência da morte. Ainda nesse sentido, George Bataille interpreta o temor e a fuga da morte como uma mentira tão entranhada que nos parece verdade.

Na verdade, quando maldizemos a morte, temos medo apenas de nós mesmos: é nossa vontade cujo rigor nos faz tremer. Mentimos a nós mesmos, sonhando em escapar ao movimento de luxuosa exuberância do qual somos apenas a forma mais aguda. Ou talvez, antes de tudo, nós nos mentimos apenas para em seguida melhor suportarmos o rigor dessa vontade, levando-a a extremidade rigorosa da consciência. (BATAILLE, 2013, p.77)

Tomar consciência de nossa morte ou, como ocorre em alguns rituais de iniciação, morrer simbolicamente torna as crenças pessoais acerca da morte mais suportáveis. Na Idade Média, a crença no Juízo Final, que ocorreria no fim dos tempos, é adiada para o quarto do moribundo que, estando prestes a morrer, reúne amigos e familiares. Os corpos dos mortos eram de responsabilidade da Igreja para que, de alguma forma, sacralizasse o corpo sem vida, mantendo a morte afastada da sociedade.

A concepção de morte anunciada, necessária e de grande importância no passado (da Idade Média às Reformas Protestantes), toma, atualmente, outras proporções. Morrer deixa de ser um ato familiar e, acima de tudo, social para tornar-se impessoal. Contudo, a morte repentina ainda traz em si a maldição divina, pois a morte deve ser anunciada para a preparação familiar e pessoal. Nesse sentido, a psiquiatra suíça Elizabeth Klüber-Ross (1996) discorre sobre a falta de informação social acerca da morte visto que as pessoas são educadas para a vida e, em razão disso, negam e desconhecem a morte não sabendo como lidar com ela.

“Se não podemos negar a morte, pelo menos podemos tentar dominá-la” (KLÜBER-ROSS, 1996, p.24) e dominá-la implica em passar por cinco estágios apontados pela psiquiatra suíça através de seus estudos com doentes terminais. O primeiro deles é a negação, estágio no qual a consciência da finitude leva o paciente a negá-la. O segundo estágio é o da raiva, seja contra os médicos, os enfermeiros, os familiares ou mesmo contra deus. O terceiro estágio é descrito pela autora como o estágio da barganha, o da consciência de que o destino é inexorável e a crença no divino é acessada a pedido de mais um dia, mais um mês de permanência na esfera material. O quarto estágio é marcado pela depressão, momento em que a crença de barganhar com deus é abalada e a morte aproxima-se com mais força. O quinto e último estágio, atingido por uma minoria, é a aceitação. Nesse estágio, sem esperanças de

mais dias e sem a tristeza da morte que “dobra a esquina”, o paciente calmamente aguarda a chegada da “Indesejada das gentes”.

As cinco fases descritas por Klüber-Ross (1996) desdobram-se após a morte e na incompreensão imediata dos familiares do morto. Na crença de cada família e de cada cultura, a morte é passagem e para que a alma do morto descanse, retorne ao seio divino ou mesmo passe para o outro mundo é necessário o cumprimento do que permanece com os rituais funerários. Esses ritos são uma maneira de aceitar a ausência, iniciando o trabalho de luto, e, também, de tentar aceitar o fim do ciclo que nos aguarda. Desde a Grécia Antiga, a importância dos rituais fúnebres é de extrema importância social.

As fitas que ornaram o túmulo, as oferendas de bolos aos mortos, as libações de água, de leite, de mel ou de vinho devem ser renovadas no terceiro, no nono e no trigésimo dia após o cerimonial das exéquias, e mais tarde a cada ano, durante a festa dos *genésias*, dos antepassados, no *Mem Boedromion* (setembro); porém, mais do que um ato de veneração diante das Potências superiores, elas aparecem como o prolongamento temporário do cerimonial dos funerais e das práticas de luto: trata-se, ao abrir para o defunto as portas do Hades, de fazê-lo desaparecer, para sempre, deste mundo, onde ele já não tem seu lugar. (VERNANT, 2006, p.46)

A sombra do morto, que não é seu duplo, mas ele mesmo em um estado diferente e vaporoso, deve afastar-se do círculo familiar, mas para que encontre seu caminho no Hades necessita que sua família proceda com os rituais mortuários. O primeiro passo dos ritos fúnebres na Grécia Antiga conta com lavagem do corpo sem vida pelas mulheres da família. A cabeça, parte mais importante de todo corpo e que toma uma importância ainda maior com a ascensão do pensamento racional, era ornada com uma coroa de oliveiras, presente nos sacrifícios arcaicos aos deuses e marca de glória nos jogos olímpicos. O ponto ápice do funeral era o choro lamurioso das mulheres que pode ser comprado ou obrigado. (BURKER, 2007). Esse choro está intimamente ligado ao grito estridente feminino dos sacrifícios cruentos e ao *kómmos* das tragédias áticas.

Os sacrifícios e as libações compõem o funeral e os ritos mortuários posteriores. Esses sacrifícios podem tomar três formas, dependendo da motivação e execução. Um primeiro sacrifício são os presentes dados ao morto em sua cova que dependem de seus hábitos e *status*. Normalmente, os homens recebem suas armas, cadeiras e camas, queimadas na pira fúnebre (pós-invasão dórica) ou enterrados junto ao morto. As moedas que pagarão Caronte são jogadas nesse momento. Um segundo sacrifício é a destruição dos objetos do morto, utensílios que exteriorizam a raiva e a falta que ele fará no círculo familiar, bem como a morte de cavalos, ovelhas, cachorros, escravos e, inclusive, a esposa do morto. Por último e mais

comum é o banquete funeral que acontecia ao redor da tumba. Esse banquete repete-se no final do luto familiar na casa da família do morto.

Jean-Pierre Bayard, discorrendo sobre os ritos fúnebres, afirma que: “Os ritos mortuários nascem dessa confrontação e nos elevam do plano material à espiritualidade e aos valores do sagrado.” (BAYARD, 1995, p. 306). Esses valores advindos da sacralidade da morte, assim como as experiências, ocorrem a partir do outro. É sempre em relação ao ancestral, ao familiar, ao amigo próximo que teremos esses dolorosos sentimentos e a necessidade de prestar-lhes os ritos, seguindo rigorosamente os preceitos de cada crença e religião.

Das possíveis experiências individuais frente à morte está o luto. Assim como não é possível começar qualquer discussão acerca de tragédia ática sem partirmos de Aristóteles, para falar de luto é imprescindível voltar-se ao artigo de Sigmund Freud (1856-1939), *Luto e melancolia* (1917), ponto de partida basilar para iniciarmos nossas discussões. Segundo o pai da psicanálise:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela (...) sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar de luto uma melancolia. (FREUD, 2011, p. 47)

Diferente de outros artigos e estudos freudianos, o artigo em voga não parte de nenhuma análise clínica, pelo contrário, destaca uma análise metapsicológica. Contudo, ele serve de base para estudos psicanalíticos posteriores. Esse é o caso dos estudos de Melanie Klein (1882-1960) e do casal Nicolas Abraham (1919-1975) e Maria Török (1925-1998), entre outros psicanalistas, que a partir dele pautam seus estudos acerca do luto e da melancolia.

Klein (1979), ao estudar o luto e os sentimentos depressivos, afirmará a existência de um único luto que se renova ao longo da vida adulta: o luto da perda do seio materno. Para a psicanalista, a criança experimenta antes, durante e depois da desmama sentimentos depressivos que culminam nesse estágio. Logo, na vida adulta esse processo, sentido na infância, repete-se no que Freud chama de trabalho de luto. Já a melancolia é advinda, segundo Klein, dos sujeitos que não conseguiram superar o luto infantil da perda do seio e, dessa forma, tem dificuldade de restituir os laços com o mundo.

O objeto do luto é o seio da mãe e tudo o que o seio e o leite representam na mente da criança: amor, bondade e segurança. A criança sente que perdera tudo isso e que

está perda é o resultado de sua incontrolável voracidade e de suas próprias fantasias e impulsos destrutivos contra o seio da mãe. (KLEIN, 1979, p. 347, tradução nossa)⁷

A perda deste seio representa um objeto desejado, logo a relação da criança com esse objeto dual, físico e simbólico, é uma relação constituída de amor ou, nos termos freudianos, de libido. Essa relação de objeto e ser, constituídos de todos os laços sociais, familiares e emocionais, culmina na dor da perda causada pela ruptura. Freud (2011) defende que através do trabalho de luto o sujeito consegue substituir o objeto perdido, Klein (1979) segue essa perspectiva elegendo o seio como objeto primário de perda substituído posteriormente por outros. Contudo, ao pensarmos neste objeto como um familiar querido, sua substituição a que se referem nos parece improvável, pois a lembrança de nossos mortos sempre reverberará em nossas mentes e no seio familiar.

Juan-David Nasio (1942) analisa a dor da perda e o luto através de estudos clínicos e cita o acompanhamento de uma paciente que perde seu filho, sem motivos aparentes, gerado após anos de tentativas frustradas de engravidar. O psicólogo narra que durante muito tempo não soube o que dizer para confortar sua paciente, apenas o silêncio e a presença foram importantes nos primeiros meses de luto e que após simbolizar a dor conseguiu perguntá-la sobre quando viria o irmão do filho morto. Ou seja, o trabalho de luto não se dá na substituição, mas na coexistência.

Dessa forma, atentamos não para uma possível definição de luto que nos levaria para questões de dor e trauma, mas para o trabalho de luto a que os autores se referem. O psiquiatra argentino afirma que: “(...) o trabalho de luto é a reconstrução de um novo limite” (NASIO, 2007, p.100) e essa reconstrução, pautada na redistribuição de energia psíquica, é lentíssima. Portanto, não se trata de substituir o ente querido por outro objeto, por outra pessoa, mas de romper os laços que nos ligam a eles.

Judith Butler (2006) é quem chegará à conclusão de que o luto não é pessoal, mas político. “Quando perdemos alguns destes laços que nos constituem, não sabemos quem somos nem o que fazer” (BUTLER, 2006, p.48, tradução nossa)⁸ A concepção de Butler de luto sociopolítico dialoga com a reconstrução do mundo interior e exterior do trabalho de luto defendida por Nasio (2007). Contudo este trabalho, citado por Freud (2011) como a substituição da libido do objeto perdido para outro objeto e por Klein (1979) como a

⁷ El objeto del duelo es el pecho de la madre y todo lo que el pecho y la leche han llegado a ser en la mente del niño: amor, bondad y seguridad. El niño siente que ha perdido todo esto y que esta pérdida es el resultado de su incontrolable voracidad y de sus propias fantasias y impulsos destructivos contra el pecho de la madre.

⁸ Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer.

reativação dos sentimentos infantis da perda do seio materno, é, com exceção de Nasio (2007), discutido através de estudo metapsicológico.

Então, quando perdemos algo, enfrentamos o enigmático: algo se oculta na perda, algo se perde no mais recôndito da perda. Se o luto supõe saber que algo se perdeu (e, de certa forma, a melancolia significa originalmente não sabê-lo), então o luto continuaria por causa de sua dimensão enigmática, a causa da experiência de não saber incitada por uma perda que não terminamos de compreender. (BUTLER, 2006, p.48, tradução nossa)⁹

A perda pressupõe um vazio, uma falta, uma ruptura. Esse vazio não poderá ser substituído por outro objeto, mas, será possível conviver com ele. Butler (2006) também parte do pressuposto de que uma perda é a ruptura de laços e, talvez, a perda de *status*. Dessa forma, poderíamos pensar esse luto como a ruptura dos laços que nos ligam aos nossos mortos e com o nosso lugar no mundo, pois, ao perdermos uma mãe e/ou um pai, deixamos de ser filhos, perdemos essa referência pessoal, para, no máximo, lembrarmos de nossa linhagem familiar.

Seguindo os estudos metapsicológicos do casal Nicolas Abraham e Maria Török (1995) o processo de luto e melancolia baseia-se no conceito ferenciano de introjeção, bem como no conceito de incorporação desse objeto faltoso. As diferenças entre a introjeção (trabalho de luto) e a incorporação é a de que “a incorporação corresponde a uma fantasia e a introjeção a um processo” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.243). Já a incorporação dispensa o trabalho do luto criando fantasias que negam ou incorporam o objeto no Ego partindo de uma “cura mágica”. A incorporação é a recusa do luto e a introjeção é o trabalho de superação desse luto.

Partindo do pressuposto de que: “(...) somos tecidos de símbolos de um lado a outro, nosso átomos, nossas células, nossos fins ideias.” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.27) e que utilizamos nosso corpo para a simbolização, tal qual o artista utiliza suas ferramentas para representar sua arte, a maneira de sentir a morte ainda em vida se dá pela morte dos outros e por isso surgem, o que o casal de psiquiatras classifica como fantasma. O trabalho de luto é necessário para que o sujeito consiga transcender a dor gerada pela ruptura dos laços, pela perda de referência e, também, pelo vazio deixado pelo morto.

⁹ Así, al perder algo, nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida. Si el duelo supone saber que algo se perdió (y en cierta manera, la melancolía significa originalmente no saberlo), entonces el duelo continuaría a causa de su dimensión enigmática, a causa de la experiencia de no saber incitada por una pérdida que no terminamos de comprender.

Abrindo um pequeno parêntese, saindo da metapsicologia dos estudos anteriores partimos para a prática do trabalho registrado por Roland Barthes (1917-1980) entre 26 de outubro de 1978 a 15 de setembro de 1979. Nele, o crítico e escritor francês registra, com algumas rupturas, o trabalho de luto pela morte de sua mãe. As primeiras notas partem das reflexões do autor acerca do corpo de sua mãe e a dor que surgia abruptamente após sua morte

(...) que essa morte não me destrua completamente, isso significa que decididamente desejo viver perdidamente, até a loucura, e que, portanto, o medo de minha própria morte continua aqui, não foi deslocado nem uma polegada. (BARTHES, 2011, p.21)

Interessante notarmos nessa passagem que o autor designa um medo, um temor diante sua própria morte e, ao que nos parece, diante da morte a vontade de viver redobra. Partindo da negação e do medo da aproximação da morte, experiência vivida através da morte de sua mãe, Barthes elenca duas palavras importantes a serem pensadas acerca da morte e do embate da experiência da perda: loucura e medo. Becker (1973) já discorrera que a loucura que advém do medo da morte é uma loucura aceita na sociedade e que, portanto, todos somos portadores dessa loucura. Diante disso, os registros de Barthes reafirmam que: “meu penar é caótico, errático, e assim resiste à ideia corrente- e psicanalítica- de um luto submisso ao tempo, que se dialetiza, se ‘arranja’.” (BARTHES, 2011, p.69).

Barthes, ainda, notará que seu luto foge das vias de regra presentes nos escritos psicanalíticos, principalmente nos freudianos, por ser um luto: “de relação amorosa e não o de uma organização de vida” (BARTHES, 2011, p. 38). Ele lembra, ainda, como a emotividade que com o passar do tempo parece atenuar-se, volta em momentos específicos em forma de crises, ou seja, compreende que não é possível superar esse luto. Partindo de sua experiência Barthes apontará dois lutos. Um primeiro constituído de uma falsa liberdade e um segundo em que a liberdade é desolada, mortal e sem emprego digno. (BARTHES, 2011, p. 146). Desse segundo luto, ainda mais doloroso que o primeiro, estará presente a certeza da morte pessoal e o pensamento insistente de suicídio como forma de atenuar a dor. Mas voltemos à experiência pessoal do luto em Barthes:

Há (...) no luto (o deste tipo, o meu), uma apreensão radical e *nova* da morte; porque antes era apenas um saber *emprestado* (canhestro, vindo dos outros, da filosofia etc.), mas agora é *meu* saber. Ele não pode doer *mais* do que meu luto. (BARTHES, 2011, p.116, grifos do autor)

Se estar diante da morte ou da certeza de nossa morte é, ao mesmo tempo, necessário e doloroso para a completude é interessante pensarmos como o processo de “trabalho de luto”

pode constituir a atenuação dessa dor. Se há dor na perda desse objeto, aqui constituída como morte de ente querido, nos parece que a teoria de “boca vazia” defendida, principalmente, por Klein (1979) e por Abraham; Török (1995) não é satisfatória para pensarmos o luto registrado por Barthes (2011). E é Barthes quem nos explicará que a perda, para ele, não é compreendida como vazio, mas outra coisa, mais dolorida.

Meu espanto - e por assim dizer, minha inquietude (meu mal-estar) vem do fato de que, na verdade, não é uma falta (não posso descrever isso como uma falta, minha vida não está desorganizada), mas uma *ferida*, algo que dói no coração do amor. (BARTHES, 2011, p. 63, grifos do autor)

A resposta para a ferida dolorosa advinda do objeto perdido a que Barthes se refere não pode ser encontrada, ou de forma satisfatória, em Freud e seus discípulos e, dessa forma, partimos para Jean Allouch (1939-) que, contrariando a corrente freudiana, afirma que o psicanalista não formulou uma teoria para o luto. Para Allouch (2011), Freud ao tratar o luto como comum e geral não consegue explicar essa ferida, esse não esquecimento do objeto perdido não substituído e que, mesmo tempos mais tarde, continua latente. A essa ferida não pensada por Freud, Allouch, partindo da leitura lacaniana de *Hamlet* (1609); de sua experiência pessoal e; da lição do escritor japonês Kenzaburo Oé (1935) elenca sua o teoria do luto como o sacrifício de “um pedaço de si”.

Através de Allouch conseguimos compreender, satisfatoriamente, a presença dessa ferida e da ruptura dos laços. Essa troca de perspectiva faz com que o “trabalho de luto” tome o *status* de ato e, sobretudo, ato sacrificial. Allouch converge para uma leitura que envolve um diálogo com o artigo basilar freudiano. É partindo de um fundo de insatisfação da teoria freudiana que prevê uma substituição do objeto perdido, já discutido por Nasio (2007), como realocamento da energia psíquica, que Allouch, desenvolverá a teoria do ato sacrificial de um pedaço de si.

O enlutado efetua sua perda a completando com o que chamaremos um “pequeno pedaço de si”; este é o objeto propriamente dito desse sacrifício de luto, esse pequeno pedaço nem de ti, nem de mim, de si; e, por conseguinte, de ti e de mim, mas tu e eu seguimos sendo, em si, indistintos. (ALLOUCH, 2011, p.9-10, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ El deudo efetúa a su pérdida suplementándola con ló que llamaremos un “pequeño trozo de sí”; éste es el objeto propriamente dicho de esse sacrificio de duelo, ese pequeño trozo ni de ti ni de mi, de sí; e por conseguinte, de ti y de mi pero en tanto que tu y yo siguen siendo, en si, indistintos.

O sacrifício de um pedaço de si é, simbolicamente, fálico: “O luto não é somente perder alguém (um buraco na realidade), senão também convocar nesse lugar um ser fálico para poder sacrificá-lo” (ALLOUCH, 2011, p. 300, tradução nossa)¹¹ E é desse sacrifício frente à todos, onde cada um sacrificará seu pedaço e mostrará o quanto o morto significava pela dor, que o luto será instaurado e abatido, sobrando apenas a memória. A dor desse sacrifício, segundo Allouch, vem da vida potencial, das possibilidades do vir a ser, assim o autor explica que a morte de uma criança é muito mais dolorosa do que a dos mais velhos, afirmação questionável, pois a perda dos pais não é um luto menos doloroso e, como Allouch questiona em Freud, o ato do luto não pode ser generalizado, cada indivíduo sentirá e sacrificará de formas diversas.

Há ainda uma perda que permanece, um luto indizível que parte do que não foi dito, do que não foi possível ser sentido, afinal, nos dias atuais não temos tempo para vivenciar o luto e esse não viver. Essa morte seca cria, o que Abraham Török (1995) chamam de fantasmas.

O luto indizível instala no interior do sujeito uma sepultura secreta. Na fuma repousa, vivo reconstituído a partir de lembranças, de palavras, de imagens e de afetos, o correlato objetual da perda, enquanto pessoa completa, com sua própria tópica, bem como os momentos traumáticos – efetivos ou supostos – que haviam tornado a introjeção impraticável. Criou-se, assim, todo um mundo fantasístico inconsciente que leva uma vida separada e oculta. Acontece, entretanto, que, por ocasião das realizações libidinais, “à meia-noite”, o fantasma da cripta vem assombrar o guardião do cemitério, fazendo-lhes sinais estranhos e incompreensíveis, obrigando-o a realizar atos insólitos, infligindo-lhe sensações inesperadas. (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 249)

Esses fantasmas que carregamos residem no recôndito de nosso ser, nada sabemos deles e libertá-los de suas criptas é uma tarefa muito difícil. Além dos nossos fantasmas, herdamos de nossas famílias o que Abraham e Török (1995) chamam de fantasmas estrangeiros. Pensando nesses fantasmas, voltamos Ao *Diário de luto* em que Roland Barthes registra: “Reproduzo em mim – constato que reproduzo em mim pequenos traços de mim: esqueço – minhas chaves, uma fruta comprada no mercado (...) suas características (...) tornam-se agora minhas” (BARTHES, 2011, p. 201, grifos do autor). É certo que não podemos afirmar que a mãe de Barthes tenha se tornado um fantasma seu, mas, partindo dessa passagem é possível compreendermos, de forma mais clara, como concebemos nossos fantasmas.

¹¹ El duelo no es solamente perder a alguien (agujero em ló real), sino también convocar en ese lugar a un ser fálico para poder sacrificarlo.

Baseados na teoria do fantasma, Abraham e Török (1995) analisam a peça shakesperiana *Hamlet* e o quanto o espectro do pai orienta, por vezes contra sua vontade, os passos seguidos por Hamlet. Ainda há a comparação de outros personagens, como Ofélia, que carrega outros fantasmas que exigem outros ritos. Não esqueçamos que a teoria do sacrifício de “um pedaço de si” de Allouch (2011) recebe contribuições da leitura lacaniana da mesma peça o que nos permite pensar que o teatro, como arte social, também auxilia a compreender a experiência da morte.

Após a morte de sua mãe, Barthes compreenderá a finitude de seu ser e a impossibilidade da imortalidade que abre os questionamentos de seu diário, mas, sobretudo, ele se tornará estrangeiro para ele mesmo, pois o estrangeiro, tal como pintou Albert Camus em *O estrangeiro* (2016) que “é aquele que perdeu a mãe” (KRISTEVA, 1994, p.13). “Do amor ao ódio, o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos” (KRISTEVA, 1994, p.11) O melancólico carrega, então, um fantasma estrangeiro que lhe recorda, insistentemente, de que ele é constituído de duas partes: animal e simbólica.

Falando de sacrifício, ato sagrado e religioso, René Girard (1990) afirma que ele atua como uma válvula de escape para a violência da comunidade a que a vítima pertence. Essa válvula serve para que a violência contida não prejudique a sociedade que a produz. Dessa forma, o ato sacrificial sacraliza a vítima imolada que será entregue ao(s) deus (es) tornando-a sagrada e, talvez, uma heroína responsável pelo ato consensual.

A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. (GIRARD, 1990, p.19, grifo do autor)

A constatação de Girard de que o sacrifício é um ato social corrobora com sua tese de “válvula de escape” da violência, contudo o autor pauta-se no conceito do ato sacrificial na cultura judaico-cristã e o sacrifício na Grécia das cidades, posterior ao século V a. C. Assim, através dessa tese não é possível compreender os sacrifícios dos mistérios de Elêusis, por exemplo, que não tinham caráter coletivo, mas individual. Contudo, os sacrifícios aos mortos, bem como as quebras de objetos do morto nos ritos fúnebres podem ser compreendidos, seguindo a tese de Girard, como uma forma de drenar a dor através da violência e, segundo

Georges Bataille: “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos.” (BATAILLE, 1987, p.13)

A ascensão do pensamento racional na Grécia do século V a. C. faz com que os sacrifícios cruentos sejam substituídos pelo embate trágico. As tragédias áticas eram espaços sociais que, como os sacrifícios, encerravam antigos interditos divinos e instauravam uma nova ordem. “A tragédia é o equilíbrio de uma balança: não a da justiça, mas a da violência” (GIRARD, 1990, p.63) Essa balança trará em cena os mitos e os estágios dos sacrifícios colocados em cena para reflexão e discussão. Os festivais de tragédia nas Dionísias eram constituídos da apresentação de uma trilogia de tragédias e de um drama satírico. Dessas peças chegaram até nós uma pequena parte, sendo *Orestéia* (498 a.C.) de Ésquilo, a única trilogia de tragédias áticas, apresentadas em um mesmo concurso, que sobreviveu.

Diferente dos gregos, os romanos utilizaram de grandes arenas de luta para liberar essa ira. A ira faz parte da condição humana e pertence ao grupo de sentimentos que nos tornam humano como, por exemplo, o temor à morte. A ira, segundo Peter Sloterdijk (2012), concentra-se em depósitos, dando como exemplo os dois depósitos de ira do deus da cultura judaico-cristã: O primeiro dirigido aos Outros, aos estrangeiros que não pertencem ao povo ou à comunidade e o segundo é: “um depósito para massas de ira autoagressivas” (SLOTERDIJK, 2012, p.119), onde o deus derrama sua ira contra seu próprio povo sendo, dessa forma, uma ira punitiva e purificadora ao mesmo tempo.

Onde quer que a ira venha a arder, tem-se o guerreiro perfeito. Por meio da irrupção do herói inflamado materializa-se uma identificação do homem com suas forças impulsivas, uma identificação com a qual sonham os homens domésticos em seus melhores momentos. (SLOTERDIJK, 2012, p.21)

Até hoje, estufar o *tymós* é uma prática comum entre os grandes líderes mundiais. Estufar o peito, como forma de poder, substituiu nos nossos tempos a coragem que transformava os homens em heróis. Com o *tymós* inflado, localizado no peito altivo do guerreiro, os homens avançam sem temor em direção à morte, pois há a certeza de serem sacralizados com a imortalidade. A guerra e o sacrifício são, segundo Bataille (1987), as duas formas de suspensão do interdito do assassinio.

Barthes (2011) expõe seu medo de que falar sobre a morte seja confundido com fazer literatura chegando à constatação de que a literatura tem sua origem nessas verdades. Becker (1973) discorrerá acerca da arte como forma de lidar com a morte e de experimentá-la ainda em vida. Se as grandes obras nascem da lacuna intransponível que Kristeva (1989) e todos os

melancólicos possuem, é interessante pensarmos no porquê de as pesquisas existentes sobre o suicídio sempre partirem de uma noção judaico-cristã de pecado imperdoável. É certo que não há argumentos possíveis que tornem o suicídio um ato positivo, mas partindo do sacrifício que abrasa a ira do (s) deus (es) e reforça os laços com o sagrado, o suicídio abarca essa tentativa de reafirmar seus próprios laços.

James Hilmann (1926-2011) afirma que: “Ninguém realmente pode dizer que se defrontou com a vida se não estiver disposto a se atracar com a morte. (...) E o lugar onde o problema da morte se coloca de maneira mais veemente é no suicídio.” (HILLMANN, 1993, p. 23) É diante da morte anunciada e querida que o ser compreende sua verdade acerca da sua própria finitude. A morte de uma pessoa muito próxima e com fortes laços conosco também auxilia para que o sujeito perceba a verdade acerca da morte, deixando de negá-la. Mas é diante da aceitação da morte como único destino, como maneira única de cessar o sofrimento que o ser atinge sua completude, atinge seu nirvana.

Freud relaciona o ato do suicídio com a melancolia; já Abraham e Török (1995) irão relacioná-lo a um fantasma, próprio ou estrangeiro, cujos laços são tão fortes e impossíveis de serem rompidos e que cuja cripta está tão latente que faz sofrer seu mantenedor. O fechamento dessa cripta que evoca a ruptura desses laços só é possível através do sacrifício, talvez, aquele sacrifício de um “pedaço de si” a que Allouch (2011) se refere. Contudo, apresenta-se a necessidade de um sacrifício maior, de dar à morte algo mais importante ou de um “sacrifício supremo” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.257). Logo, a sua própria vida.

O ritual japonês, restrito aos samurais e nobres, que tinha como objetivo a reconquista da honra começava por banhos de purificação. Após, o suicida concentrava suas últimas forças na escrita de um *haikai*, poema composto de dezessete sílabas poéticas em, normalmente, três parágrafos. Perante várias testemunhas o suicida com sua espada rasgava, de forma horizontal, seu ventre entregando-se à morte e a reconquista da honra manchada. Essa prática ritual fora proibida no Japão em torno de 1606, contudo por ser uma prática cultural ainda é possível constatar altos níveis de suicídio no país por conta de frustrações. No *seppuku* sempre havia a presença de um amigo ou de alguém a quem se confiava o *kaishakunim* golpe fatal de misericórdia no pescoço deixando a cabeça ligada ao corpo por um fino fio de pele.

O sacrifício nos dias atuais e, em especial, nos países influídos pela cultura judaico-cristã é visto como uma maldição, tal qual a morte. À família do suicida não lhe é permitido os ritos fúnebres para o descanso da alma, pois, independente dos ritos, a alma está fadada ao

pecado mais cruel e monstruoso. Escolher a morte em detrimento da vida é visto na cultura judaico-cristã como algo impensável, tanto que Freud e outros psicanalistas afirmam que a *psique* não reconhece a morte ou a própria morte. Contudo, se o suicídio parte de uma falta intransponível e gigantesca com o divino e o sacrifício objetiva reforçar os laços e abrandar a ira divina e internalizada na/da comunidade, não será o suicídio uma nova forma de sacrifício? Se a tragédia substitui os sacrifícios na Grécia e, segundo Steiner (2006), ela está morta o que substitui e serve, atualmente, como válvula de escape da violência e da ira? A morte pode, dessa forma, servir como mola propulsora de toda atividade humana e as formas de experimentá-la são, ainda, possíveis através da arte e, acima de tudo, da literatura e do teatro.

1.2- Os míticos laços familiares: Sobrevivência de estilhaços

A família é uma estrutura sócio-histórica que atingiu no século XVII o ápice de sua estrutura ainda vigente de família. O que caracteriza este grupo são os laços de afeto que unem seus indivíduos em torno de seus filhos. Essa centralização da criança não altera apenas a estrutura da família, mas a sociedade que se molda em torno dessa (nova) fase. Esses novos laços recompõem o papel de cada membro, sendo que o pai torna-se o provedor financeiro da casa e de todos os gastos que envolvam a educação dos filhos; a mulher, sem qualquer autonomia frente à sociedade, é a responsável pela educação e manutenção do lar. Essa estrutura de família é completamente rompida nos dias atuais em que as mulheres têm a autonomia total de seus lares sendo, também, provedoras desses lares.

Os laços que envolvem a família são míticos por ser ela também um mito, reatualizado ao longo dos tempos, que exige ritos diários como, por exemplo, a reunião de seus membros nas refeições principais: almoço e/ou janta. É a partir dela que somos inseridos na sociedade e, também, partem dela nossos complexos estudados por Freud e seus discípulos. Contudo, ao falar sobre mito nos deparamos com concepções antagônicas em que temos em um polo uma história verdadeira que funda, explica e evoca o passado primordial e, em outro polo, o significado simplista de que mito é o antônimo de verdade.

Acerca de mito, adotaremos, em um primeiro momento, o conceito de mito do mitólogo Mircea Eliade (1907-1986). Nesse conceito o mitólogo romeno focaliza os mitos fundadores ainda presentes em algumas tribos. Ele afirma que só podemos apreender o conceito de mito ao estudá-lo “vivo” e presente.

(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. (ELIADE, 2011, p.11)

Nessa perspectiva de mito retornamos à figura do ancestral que legitima a origem ilustre das cidades e, sobretudo, das famílias. Essa relação retoma a importância dos mitos e desses seres que viveram ao lado do (s) deus (es) que lhes ensinaram a caçar, comer e outras atividades da vida humana. Esse tempo mítico não corresponde ao nosso tempo cronológico, profano, mas um tempo, nas palavras de Eliade (2011), primordial, mítico e sagrado. Corroborando com o conceito de Eliade, a prof. Dra. Regina Zilberman (1948-) afirma que o mito é: “(...) uma tentativa de explicação do universo (...) de uma ordenação do mundo, que, todavia não pode ser desvinculada da existência cotidiana do homem primitivo” (ZILBERMAN, 1977, p.24). Logo, todo mito é uma narrativa tornada, com o advento do pensamento racional, ficção.

Logo, nos afastamos do conceito atual de mito e de qualquer possibilidade de inferiorizar o pensamento mítico em detrimento do pensamento racional. Mesmo sendo passado, originalmente, de forma oral (como se mantêm na cultura afro-brasileira), os mitos não contemplam ou estacionam simples fábulas, mas a formação intelectual do ser humano. “Os mitos têm, portanto, um fundo de verdade” (VEYNE, 1984, p.73).

Partindo para o conceito estruturalista de Claude Lévi-Strauss (1964) de que o mito é uma história no campo do irreal, mas com um conceito que aborda um problema real que corrobora com o fundo de verdade citado por Veyne (1984) e Eliade (2011), trazemos o conceito de Karen Armstrong (1944-) que afirma: “O mito trata do desconhecido; fala a respeito de algo para o que inicialmente não temos palavra. Portanto, o mito contempla o âmago de um imenso silêncio” (ARMSTRONG, 2005, p. 6). E, talvez, esse imenso silêncio seja a morte, o zero absoluto que Tadeusz Kantor (1915-1990) buscou no Teatro da Morte (1998) e, também, o tempo mítico de onde se originam todos os mitos. Além disso, esse âmago só é possível experimentarmos através da transcendência.

A experiência da transcendência sempre fez parte da experiência humana. Buscamos momentos de êxtase, quando nos sentimos profundamente tocados e por um momento nos elevamos para fora de nós. Nesses períodos temos a impressão de que estamos vivendo mais intensamente do que costumamos, com toda a energia, e

entramos em contato com a plenitude de nossa condição humana. (...) Como a poesia e a música, a mitologia deve nos despertar para o arrebatamento, mesmo perante a morte e o desespero que podemos sentir com a perspectiva de aniquilação. Se um mito deixa de fazer isso, já morreu e sobrevive sem utilidade. (ARMSTRONG, 2005, p.9)

Dessa forma, não conseguimos compreender como e em que momento o mito toma o significado de mentira. “O mito decifra o secreto. O rito imita o poder” (CHAUÍ, 2000, p. 206). Ele parte de uma narrativa contada por nossos antepassados que, em certo grau, vivenciaram os acontecimentos sagrados e, de tempos em tempos, rompem o tempo cronológico com os ritos e sacralizam o presente retornando a esse passado mítico primordial. Ainda, segundo filósofa brasileira: “Os mitos capturam o tempo e oferecem explicações satisfatórias para todos sobre o presente, o passado e o futuro” (CHAUÍ, 2000, p. 377).

Ainda temos a compreensão do conceito de mito advindo dos estudos de Joseph Campbell (1904-1987) que pensa o mito de forma holística. Para Campbell (1990) os mitos são pistas que nos orientam para as potencialidades da vida humana. Essa relação traçada por Campbell nos faz recordar da afirmação de Becker (1973) para quem seguimos algumas trilhas deixadas pelos nossos ancestrais:

Esse bocado de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que constituíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. Mas assim que for apanhado pelo assunto, haverá um tal senso de informação, de uma ou de outras tradições, de uma espécie tão profunda, tão rica e vivificadora, que você não quererá abrir mão dele. (CAMPBELL, 1990, p.15)

O conceito de mito de Campbell afirma a permanência dos mitos, mesmo que, segundo o autor, estejamos vivendo em mundo desmitologizado, o mito evoca e pertence ao nosso interior. Dessa lacuna atual de mitos, as religiões pentecostais ganham adeptos pela adoção de um único mito da salvação. Sobre os mitos que as religiões mantêm vivos e reatualizados, Campbell afirma que: “Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo” (CAMPBELL, 1990, p. 37). Esses deuses ensinaram aos homens não apenas a caça, a pesca, bem como os rituais que envolvem essas atividades, mas também, participam e ordenam a velhice e a morte.

Mesmo com diferenças marcantes, os ritos de aproximação com o deus judaico-cristão assemelham-se aos ritos gregos pela presença do sacrifício cruento substituído, depois da

vinda de Jesus Cristo, por oração e vigília (o que nos faz recordar os órficos). “A função máxima do mito e do ritual ocidental é, portanto, estabelecer um vínculo de relação de Deus com o homem e do homem com Deus” (CAMPBELL, 2004, p.14). Estabelecer esse vínculo ou esses vínculos é função dos mitos que são passados de geração a geração, relidos e reatualizados, e desempenham essa função social a que Jenny March (2015), ao pensar a afirmação de Richard Buxton(1999), afirma “o mito é uma história tradicional socialmente poderosa”:

Um mito é uma história porque apresenta um conjunto de eventos em uma sequência narrativa, é tradicional por ser transmitido de geração a geração; e é socialmente poderoso ao explorar os valores de grupos sociais e de comunidades. Eu ainda acrescentaria uma quarta característica aos mitos clássicos: seu poder perene de inspirar grandes obras de arte e a grande poesia, tanto em tempos antigos quanto ao longo dos séculos, até os dias atuais. (MARCH, 2015, p.22)

Segundo Luc Brisson (1946-), o mito: “(...) é esse discurso pelo qual é comunicada toda informação sobre o passado longínquo, conservada na memória de uma dada coletividade que o transmite oralmente de geração a outra” (BRISSESON, 2014, p. 42). Esses mitos estão presentes em um inconsciente coletivo que, conforme aponta Carl Jung (2000), tomarão formas em determinadas sociedades e adotará um nome que o evocará. Para Brisson (2014) o mito não é apenas uma narrativa, mas é concebido como um tipo de discurso cujo fundo de verdade é inverificável, mas não irreal ou mesmo falso. O mito pertence ao nível do sensível e a família é um mito que engendra outros.

A família moderna, patriarcal e nuclear, com ou sem rupturas, é tida como um modelo, como uma imagem internalizada pela psique individual, ou seja, como um mito. Contudo, a família moderna, segundo Elizabeth Roudinesco (2003) e Àries (1986), precede a família tradicional com seus laços comerciais de herança de bens e antecede a família contemporânea: “mutilada (...) feita de feridas íntimas, de violências silenciosas, de lembranças recalçadas” (ROUDINESCO, 2003, p.13). Essa família é atualizada na sociedade que a mantém e pauta-se em outros mitos, como a releitura freudiana de Édipo e Hamlet. Engendra ainda outros como, por exemplo, o mito do amor materno analisado por Elisabeth Badinter (1985).

Maria Luíza Ramos Boff, em sua tese de doutoramento intitulada *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues* (UFRGS, 1997) elenca a família como o epicentro do teatro rodriguiano. Essa família, como mito engendrando outros mitos, presente nas peças é a família patriarcal burguesa que será questionada e rompida ou já inicia a peça com seus laços rompidos. "O lugar trágico, por excelência, de todo o teatro rodriguiano é a

casa onde reside a família. É nela que o amor e o ódio 'escorrem pelas paredes'". (BOFF, 1997, p.37). Ainda, acerca da obra dramática de Nelson Rodrigues: "A família é o elemento fundador do trágico, é a questão central, o espaço onde os homens tentam se articular para se aproximar dos deuses e reproduzir os mitos" (SOUTO, 2007, p. 35).

A família compreendida como mito (imagem internalizada), segundo André Ruffiot (2011), toma as proporções atuais com os estudos psicanalíticos de Antonio J. Ferreira (1963). Em seus estudos Ferreira define o mito familiar como um sistema de convicções compartilhadas pelos membros que estrutura os papéis, responsabilidades e as relações permitidas e interditas entre seus membros. Esse mito se mantém por um sistema homeostático que contribui para a coesão do grupo, logo qualquer alteração em suas relações causa uma instabilidade nesses laços. Nessa perspectiva, o mito da família é um mito estruturante e fundamental presente na psique individual e no inconsciente coletivo, mito que segue alguns ritos específicos que reforçam os laços interpessoais entre seus membros. Laplanche (1992) já afirmava que somos seres mitologizantes o que corrobora com a afirmação de Abraham; Török (1995) de que somos seres simbólicos.

"A família, então, revela-se como o cadinho da mitologia das origens: origem da vida, origem do prazer, origem do desejo, origem da lei." (RUFFIOT, 2011, p.161, tradução nossa)¹², e é no seio familiar, como podemos constatar, que os mitos são engendrados e reatualizados através dos ritos exigidos pelos laços. Esses laços míticos, mesmo estruturantes, devem ser rompidos, bastando lembrarmos-nos da fase da castração, pois uma nova família só poderá nascer da ruptura de duas famílias distintas. Esse mito que engendra mitos tem sua importância para o aparelho psíquico familiar pela presença e herança dos fantasmas, conceito que já vimos no capítulo anterior quando Abraham; Török discorrem sobre sua concepção de um luto não finalizado.

"O mito é para o grupo o que o fantasma é para o indivíduo" (RUFFIOT, 2011, p.151, tradução nossa)¹³, e é através desse fantasma que se desenvolverá a terapia familiar analítica. Essa relação de fantasma e mito não se encerra na afirmação acima, pois para o autor o mito contém, expressa e simboliza a vida profunda dos fantasmas do povo ou fantasmas originais. Logo, a família é um mito que engendra outros mitos, fantasmas originais. Nesse sentido, Ruffiot (2011) cita o fantasma de Édipo, e o fantasma do pai e da mãe. A função mitopoética da família está pautada em mitologizar o fantasma inconsciente comum do grupo e parte de

¹² La famille se révèle alors comme le creuset de la mythologie des origines: origine de la vie, origine du plaisir, origine du désir, origine de la loi.

¹³ Le mythe est au groupe ce que le fantasma est à l'individu.

um bloqueio simbólico desse fantasma. Ou seja, os ritos que esse fantasma exige estão sendo negados pelo grupo ou por um de seus membros que, se for este o caso, desenvolverá a neurose psicótica.

Para compreender sobre as estruturas da família moderna partimos para o século XVII, momento em que há uma troca de paradigma da família advindo da ascensão da burguesia e que define o homem como provedor, a mulher como responsável pela casa e educação dos filhos e os filhos como centro de proteção. Àries (1986) apresentará a ascensão dessa nova estrutura familiar a partir das mudanças iconográficas do começo do século XVI de representação da criança e, logo, do núcleo familiar, afirmando que: “O aparecimento do tema da família na iconografia dos meses não foi um simples episódio. Uma evolução maciça arrastaria nessa mesma direção toda iconografia dos séculos XVI e XVII” (ÀRIES, 1986, p.202).

Àries define o século XIV como o começo de uma mudança no conceito de família que só terminaria no século XVII com a família moderna unicelular. É nesse século que as mulheres perdem os direitos sucessórios de herança garantidos no casamento. Essa degradação da figura feminina e sua subalternização social culminará, no século XVI, com a dependência das mulheres, cujos atos só eram validados através da autorização do marido ou, antes desse, do pai. Com seus direitos sociais restritos coube às mulheres o encarceramento na casa e a necessidade de, dotada de um amor incondicional, cuidar da estrutura familiar. “Ora, esse sentimento tão forte se formou em torno da família conjugal, a família formada pelos pais e seus filhos” (ÀRIES, 1986, p.223). O surgimento desse sentimento é fortalecido ao encerrar os envolvidos em seu núcleo e reforçar seus míticos laços:

A família moderna, ao contrário, separa-se do mundo e opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos. Toda a energia do grupo é consumida na promoção das crianças, cada uma em particular, e sem nenhuma ambição coletiva: as crianças, mais do que a família. (ÀRIES, 1986, p.271)

“A ordem familiar econômico-burguesa repousa, portanto, em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres, a dependência dos filhos” (ROUDINESCO, 2003, p.21). Essa ordem é reforçada, sobretudo, por laços de afetividade. Esses míticos laços, rompidos pela face monstruosa da morte, conservam os mitos, já elencados, os tabus que o cercam e, não menos importante, os fantasmas originais inconscientes. Mesmo encerrando-se em um núcleo unicelular, a família é responsável por manter os vários mitos sociais. Ela é a primeira casa, nosso espaço único no mundo e, dessa

forma, aprendemos e apreendemos os mitos e a cultura através dela, através de seus ritos. Não esqueçamos que a passagem dos mitos na Grécia, anterior ao século V a.C, era de responsabilidade das mulheres, cuja presença nos sacrifícios, com seus gritos estridentes era fundamental, bem como seu choro nos rituais fúnebres.

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. (...) Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal. (BADINTER, 1985, p.20)

Mesmo construído socialmente, o mito materno, tal como o mito da família, mantêm, evoca e simboliza o mesmo “fundo de verdade” de outros mitos como, por exemplo, os mitos dos Labdácidas. Logo, por ser um mito há um rito que o envolve e o mantêm vivo e esse rito, além daqueles estabelecidos pelos laços míticos familiares, ocorre em um determinado dia do ano, na maioria dos países, em maio. No Brasil o dia elencado é o segundo domingo de maio, na França é comemorado no último domingo também de maio e assim cada país elenca seu dia ritual dedicado a reforçar esse mito. Além disso, esse amor incondicional materno inspira uma gigantesca literatura seja para mantê-lo ou para rompê-lo e questioná-lo.

Todo esse aconchego e “amor”, nascido e mantido pela família moderna, são refletidos no espaço da casa, “Pois a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo.” (BACHELARD, 1978, p.200). Essa casa reforça o mito da família e compõe uma parte da “imagem internalizada” do mito. Gaston Bachelard (1978) vai chamar a atenção para a imagem primordial da casa natal. É nessa casa natal que carregamos nossos totens, nossos deuses domésticos e, sobretudo, os fantasmas herdados e gerados das rupturas e contatos com a morte. Esse lar é sinônimo de aconchego e proteção, mas também carrega dentro de si, em seus porões, o monstruoso natural de cada um.

O alívio de toda essa violência, na Grécia Antiga, ocorria com os sacrifícios, momento em que a ira divina era aplacada. Com a ascensão do pensamento racional os sacrifícios cruentos foram substituídos pelo sacrifício dos valores dos heróis trágicos. Sabemos que as tragédias surgem dos ditirambos cantados nas Dionísias, contudo, a presença de Dioniso no “canto do bode” é, ainda, especulativa. Assim sendo, a presença do *kómmos* nas tragédias corrobora para a afirmação de Girard (1990) e Burkert (2007) de que a tragédia substitui o sacrifício. Mas e o quê Dioniso tem a ver com isso?

Buscando o mito do deus estrangeiro encontramos a definição de que: “Dioniso é um deus da natureza que representa a essência da vida, o correr do sangue nas veias, a palpitante excitação do sexo, da vida e do crescimento” (MARCH, 2005, p. 110). Dioniso representava para os gregos a promessa de vida nova, pois não é mera coincidência que sua festa ocorresse no final das colheitas, marcando o fim de um ciclo, mas, sobretudo, seu recomeço. Dioniso, também, é um deus estrangeiro, ao lado de Gorgó e Ártemis. Essa afirmativa é corroborada pela ausência de significado etimológico para seu nome, contudo é incontestável sua filiação paterna: Zeus. Em algumas versões do mito, Dioniso é filho de uma mortal, Sêmele, que morre por um ardil de Hera e é transferido para a coxa de Zeus até seu nascimento. Em outras versões, principalmente na literatura órfica, Dioniso é filho de Zeus e Perséfone, tomando o epíteto de Zagreu.

De qualquer forma, Dioniso é o deus da metamorfose, da mudança e da embriaguez. Em sua ira, o deus grego provocava em seus desafetos a loucura em seu estágio mais cruel como, por exemplo, o jovem rei de Tebas, Penteu. Segundo o relato presente na tragédia conservada *Bacas* (405 a. C.) de Eurípides e em *Metamorfoses* (8 d. C.) de Ovídio. O relato conta que Penteu, proibindo o culto dionisíaco, acaba sendo imolado e esquartejado pela sua própria mãe. Outra vingança de Dioniso é encontrada no mito de Ícaro, primeiro homem a quem Dioniso revela o mistério do vinho. Ícaro é inspirado por Dioniso a plantar e cultivar as uvas; colhê-las; prepará-las e deixá-las repousar em barris de madeira. Segundo, Burkert (2007), Ícaro é morto e esquartejado pelos vizinhos que pensam estar sendo envenenados pelo camponês, ainda sua filha encontra o corpo do pai estilhaçado e acaba se enforcando. Dioniso é a desordem *necessária* dentro de uma sociedade que prima pela ordem, é essa a ligação de Dioniso com a tragédia como afirmam Vernant; Vidal-Naquet (2008), ao afirmarem que:

Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fieis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p.158)

Compreendendo, em parte, Dioniso e suas relações com a sociedade grega do século V a.C., um questionamento, já presente naquela época, retorna: “O quê tem Dioniso a ver com a tragédia?”. Essa pergunta ainda assombra os inúmeros pesquisadores de tragédia, literatura e cultura ática. É certo que o surgimento e o apogeu das tragédias só é possível atrelada às Dionísias e a presença do deus é justificável. Além disso, Vernant; Vidal-Naquet (2008)

afirmam que a relação Dioniso-Tragédia pauta-se na ordem interna das tragédias que se apresenta para ser rompida ou porque já foi rompida, logo, Dioniso é o deus da desordem e da ruptura.

Mas compreendendo Dioniso e sua importante presença no calendário religioso das cidades gregas, partimos para a tragédia ática. O primeiro estudo crítico que conhecemos acerca das tragédias áticas parte de Aristóteles que pensa a tragédia após seu apogeu e queda. Logo, há um distanciamento entre a crítica e a “vida” da tragédia ática. A origem do teatro ocidental é a tragédia ática e mesmo que não seja possível compreender sua importância nos dias atuais, ou seja, mesmo que ela não represente a atual sociedade, ela demarca o teatro como: “obra de arte social e comunal” (BERTHOLD, 2001, p.103). Segundo Vernant; Vidal-Naquet (2008) a tragédia é a sombra dos deuses, mas esses deuses não estão mais presentes e a concepção mítica que eles representam também não são mais abarcadas. Contudo, alguns mitos sobreviveram, assim como suas “sombras” e, em razão disso, não podemos deixar de pensá-los. Mesmo compreendendo o mito de Édipo, seja por que fontes, não conseguiremos compreender de forma completa a *catarse* aristotélica.

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 o temor, e tem por resultado a *catarse* dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2004, p.43)

O conceito aristotélico de tragédia, comentado inúmeras vezes, é compreendido pelos neoclássicos como um manual que designa as bases e objetivos para a obtenção de uma tragédia. O primeiro ponto de conflito nessa afirmação é o conceito, não explicado por Aristóteles, de *catarse*. O termo era comum para os gregos da época, amplamente utilizado na medicina e designava a purgação, a retirada do excesso de linfa dos indivíduos. Mas Aristóteles não fala de um corpo doente, mas da cura da alma e, sobretudo, do equilíbrio da alma humana. Dessa forma, pensarmos na figura desordenante de Dioniso que reflete a busca por esse equilíbrio, pois, voltando aos órficos, somos compostos de duas partes: olímpica e titânica. Assim, qual a melhor forma de purificação senão a de expurgar toda influência titânica?

A tragédia é constituída como um “Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, nos sistemas das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 1). Aristóteles (2004) percebe, em seus estudos, que a tragédia é constituída de partes qualitativas e quantitativas.

As quantitativas são as estruturas das tragédias que iniciam por um prólogo, antecedendo a entrada do coro, que coloca os espectadores a par dos acontecimentos, seguido de episódios, intercalados pela entrada do coro e o canto coral subdividido entre párodo e extásimo. As qualitativas são compreendidas em seis partes: mito (ou fábula, dependendo da tradução); caráter; elocução; pensamento; espetáculo e melopeia. Dessas partes, Aristóteles elenca o mito como a alma da tragédia, a parte mais importante, atrelado ao conceito de verossimilhança, pois: “aquilo que é possível é plausível” (ARISTÓTELES, 2004, p.48). Das outras partes Aristóteles afirma que devem servir de suporte para a compreensão do mito, com ressalvas para o espetáculo. Para o filósofo, o espetáculo é a parte de menor importância já que sem ele a catarse continuaria existindo. Essa afirmação é refutada por Malhadas (2003) que elenca o espetáculo como parte mais importante, pois é ele que põe o mito em cena.

Na releitura de Nicolás Boileau-Despréaux uma regra é destacada e seguida a risca pelos dramaturgos franceses, a regra da tripla unidade: uma ação, um dia, um lugar. Aristóteles não prevê essa regra, pois a *Poética* não é um manual para atores e tragediógrafos, mas um estudo acerca das artes miméticas. Ainda, a compreensão da tragédia ática deve ser: “decifrada em tudo o que (...) trouxe de novo e de original para os três planos em que modificou o horizonte da cultura grega” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 160). Esses três planos são definidos como o das instituições sociais; das formas literárias e da experiência humana e nessa intrincada rede, o sacrifício está presente. Burkert (2007) afirma que a tragédia grega, a partir do pensamento racional, substitui o sacrifício ao passo que este deixa de ser um rito comunal.

Um elemento presente nas tragédias gregas e que lembra o momento do sacrifício é o *kommós*, contudo, ele não está presente nas trinta e duas tragédias áticas que “sobreviveram”. Mas, não podemos esquecer que as tragédias eram apresentadas a partir de uma trilogia de tragédias e um drama satírico, logo, é possível pensar, sem poder afirmar, que o *kommós* aparece em momentos específicos pós-imolação da vítima expiatória que se tornará sagrada. Aristóteles define *kommós* como: “canto lamentoso do coro e atores a um só tempo” (ARISTÓTELES, 2004, p.50), esse grito faz lembrar os gritos estridentes das mulheres no momento do golpe fatal ao animal imolado que espantava a morte e celebrava a vida. Esse *kommós* pode ser compreendido, também, como o ato de bater as mãos no peito em sinal de luto, de dor pela perda de alguém.

Mesmo que as tragédias tenham substituído o sacrifício cruento, o questionamento de sobrevivência da tragédia ática torna essa presença obsoleta. Temos duas possibilidades para

esse ponto. A primeira, advinda de George Steiner (2006), afirma que a tragédia está morta, que não conseguimos compreender sua estrutura e sua função, pois ao adotarmos o pensamento judaico-cristão abrimos a possibilidade de redenção de qualquer conflito, não havendo a possibilidade do trágico se desenvolver. A segunda, advinda de Raymond Williams (2002), abre-nos a possibilidade de nomearmos a literatura dramática trágica como tragédia, visto que compreendemos e utilizamos a palavra “tragédia” para designar acidentes e eventos monstruosos que acontecem por forças alheias aos envolvidos. De qualquer forma, discutir essa permanência é um campo instável e qualquer afirmação é perigosa.

Steiner elenca como principal motivo da morte da tragédia a adoção do pensamento judaico-cristão que prevê um deus justo, logo: “A tragédia é alheia da percepção judaica do mundo” (STEINER, 2006, p.1). Outro requisito que corrobora para a morte da tragédia é a substituição da poesia para a prosa. Contudo, admitindo a morte da tragédia ou da estrutura da tragédia ática, Steiner admite Shakespeare (1564-1616) e Racine (1639-1699), afirmando que esses dois dramaturgos conseguiram apreender a essência da tragédia e que, posterior à obra dramática deles a voz trágica encontra-se opaca ou calada. Segundo o crítico literário francês: “A tragédia grega é cantada, dançada e declamada. Nela não há lugar para a prosa” (STEINER, 2006, p. 138). Percebemos nas inúmeras reflexões e argumentos acerca da morte da tragédia que Steiner pauta seus estudos na estrutura da tragédia ática a que Aristóteles se refere. Logo, fica evidenciado que a tragédia, como os gregos a concebiam, não existe mais, está morta, mas é inegável que seu brilho e esplendor ainda estendem-se sobre o Ocidente.

Concluindo seus estudos Steiner abre três possibilidades acerca da tragédia: “que a tragédia esteja, de fato, morta; que ela continua em sua tradição essencial apesar das mudanças da forma técnica; ou, por fim, que o drama trágico deve retornar à vida” (STEINER, 2006, p.199). Para exemplificar essas possibilidades cita que a morte da tragédia ocorre pelos inúmeros atos e cenas de monstruosidade humana culminando na morte/cansaço de deus. Sobre a essência cita uma cena de *Mãe coragem e seus filhos* (1941) de Bertolt Brecht (1898-1956) em que a Mãe nega o reconhecimento da morte de seu filho e sai de cena com um grito silencioso. O terceiro e último exemplo, que abre a possibilidade de que a tragédia ressurgirá, é o relato de Steiner sobre um ritual agrícola chinês e nela a encenação de uma dança essencialmente violenta.

Contrariando uma gama de teóricos que concordam com Steiner, Raymond Williams (2002) discorre sobre as mudanças ocorridas no conceito e compreensão social de tragédia e analisa algumas obras dramáticas para comprovar sua tese de *tragédia moderna*. A

compreensão e uso da palavra tragédia, de diferentes perspectivas, não nos permite conceber e afirmar que ela tenha morrido e que não exerça nenhuma influência sobre as obras dramáticas posteriores à tragédia ática, a de Shakespeare e a de Racine. Para corroborar sua tese, Williams dialoga acerca de uma tradição trágica que não segue as mesmas estruturas, mas contém em sua essência traços dessa estrutura. Desses traços, Williams centra a tragédia na ação trágica, no mito e no rito como metáforas da arte dramática.

O sentido da ação trágica, nesta versão, é uma morte e um renascimento cíclicos, ligados às estações e centrados numa morte sacrificial que, por meio do lamento e revelação, torna-se um renascimento: a morte do antigo é o triunfo do novo. (WILLIAMS, 2002, p.67)

Ao falar em trágico, Williams retoma um conceito que parte da tragédia ática, mas não de Aristóteles, qual seja, o que vê a tragédia como “conflito entre indivíduo e as forças que o destroem.” (WILLIAMS, 2002, p.119). Esse conflito, que caracteriza o trágico, é internalizado na tragédia moderna. É Peter Szondi (2004a) quem melhor explicita a diferença entre os estudos aristotélicos sobre o trágico no qual, segundo Szondi, Aristóteles inaugura a poética da tragédia enquanto que Scheller inaugura a filosofia do trágico. Vernant; Vidal-Naquet (2008), afirmam que: “O mito heroico não é trágico por si só, é o poeta trágico que lhe dá esse caráter” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 271), o que nos faz pensar no trágico. Do trágico na tragédia é Lesky (1996) quem elenca três requisitos básicos para a obtenção do efeito trágico: Dignidade da queda; possibilidade de relacionar a queda com o nosso próprio mundo e consciência do sofrimento. Esse terceiro requisito ocorre somente nas tragédias áticas e é de grande importância, pois: “onde a vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 1996, p.34).

Acerca do conceito de trágico e de tragédia nos nossos tempos, Gerd Borheim discute que eles: “vem sofrendo uma banalização progressiva, um esvaziamento de seu conteúdo próprio” (BORHEIM, 1992, p. 71), e esse esvaziamento do conceito de trágico, estendendo à tragédia, faz com que seu sentido seja perdido ou assuma outros sentidos. Em busca do conceito primordial de trágico, Borheim elenca dois pressupostos fundamentais para a obtenção do efeito trágico: o herói e a ordem. O trágico pauta-se na suspensão entre esses dois polos, entre herói e ordem que pode ser mundo de valores ou mundo divino, como no caso das tragédias áticas. Esse conceito de Borheim dialoga com a afirmação de Goethe (1749-1832) acerca do trágico como um conflito irreparável, pois havendo possibilidade de reparação deixa de ser trágico. (SZONDI, 2004a). Dessa forma, percebemos que o trágico

ocorre quando a única alternativa do herói é sua aniquilação. Na tragédia não há dois caminhos a serem trilhados, apenas um, demarcado pela inexorabilidade do destino, em que a única escolha do herói é seu autoaniquilamento, ou, em outras palavras, é aceitar sua imolação. Retornamos, assim, ao sacrifício e sua função purificadora.

O mesmo sacrifício catártico (...) nas comunidades primitivas está simbolizado na tragédia como revivescência potencializadora de certas emoções de redenção. Contudo, no antigo rito a redenção é proveniente da retirada da mancha, na tragédia é o coroamento de um combate emotivo-reflexivo expresso em versos. (GAZZOLA, 2001, p.39)

O sacrifício nas tragédias é percebido por Walter Benjamin (1892-1940) em *Origem do drama trágico alemão* (2011) ao afirmar que: “A poesia trágica se baseia na ideia do sacrifício” (BENJAMIN, 2011, p. 129), sacrifício esse que, na leitura benjaminiana, anulava os direitos religiosos dos deuses olímpicos e instaurava novas concepções jurídicas, ou seja, o embate entre o pensamento mítico decadente e o pensamento racional ascendente ou dionisíaco e apolíneo (NIETSCHE, 2013). Benjamin (2011), ainda, afirma que o drama trágico (na tradução de João Barrento) nada tem a ver com a tragédia ática e os estudos aristotélicos, não afirmando, mas prevendo, que a tragédia ática morreu e torna-se inconcebível pela falta de diálogo com a sociedade. Retornando ao sacrifício, a morte do herói trágico é entendida por Benjamin como um destino individual, mesmo que represente uma comunidade, e um ato heroico que objetiva salvar seu nome, enquanto que as personagens dramáticas ao morrerem perdem sua individualidade nominal. Podemos afirmar que o drama trágico carrega em seu conteúdo a inexorabilidade do destino humano: a morte substituindo, segundo Benjamin, o mito das tragédias áticas. A presença da morte no drama nos permite pensar a sobrevivência do sacrifício, não como imolação aos deuses e fortalecimento de laços, mas como válvula de ira, como perda e como luto que também é sacrifício.

Um problema que se apresenta e que corrobora com a morte da tragédia é o caráter dos heróis que, segundo Aristóteles (2004), não devem ser muito bons, nem muito maus, e devem pertencer a famílias ilustres. A leitura desse personagem bom é lida como sinônimo de reis e rainhas o que faz com que as tragédias maneiristas representem seus reis e rainhas. Com a decadência da aristocracia e ascendência burguesa que modifica, entre outras coisas, o conceito de família, os reis e rainhas tornam-se obsoletos e não representam mais a sociedade. A partir desse ponto, Melpômene, a musa da tragédia: “lamenta a dor de um homem simples, no qual os espectadores burgueses podem se reconhecer” (SZONDI, 2004b, p.52). O lamento substitui o canto, assim como sua alma deixa de ser o mito para ser a natureza humana.

Discorrendo sobre o drama burguês, Szondi (2004b), analisa alguns dramaturgos como George Lillo (1691-1739), Denis Diderot (1713-1784) Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e outros e percebe algumas características em comum para compor o conceito defendido de drama burguês. Esse drama nasce de um embate social em que dois valores entram em conflito: os advindos de uma aristocracia decadente e dos advindos de uma burguesia ascendente. O drama burguês adota a releitura de catarse de Lillo compreendida como “correção ou do castigo das paixões criminosas por natureza ou por excesso” (SZONDI, 2004b, p.34). Essa releitura é interessante, pois, quando Aristóteles a utiliza advinda de um conceito médico significando a retirada dos excessos, não explica esse conceito na *Poética* (2004), mas dialoga com essa cura da psique, da alma humana.

Posterior ao drama burguês, “continuação legítima do drama sério” (SZONDI, 2004b, p.112), o drama entra em crise por volta do fim do século XIX. Contudo, essa crise já dá vias de ocorrer antes e Szondi (2001) cita Herick Ibsen (1828-1906) apresentando em sua obra uma crise interna e pouco aparente; Anton Tchekhov (1860-1904); August Strindberg (1849-1912); Maurice Maeterlinck (1862-1949) e, principalmente Gerhart Haptmann (1862-1946). Destes destacamos que as obras de Maeterlink: “procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (SZONDI, 2001, p.70), esses heróis dramáticos são apresentados como vítimas cegas e mudas do destino natural e inerente a todos os homens: a morte. Já o que marca o teatro de Haptmann é a presença, talvez monstruosa, do forasteiro. Essa figura estranha apresenta a total ruptura do drama que é absoluto, representado no tempo presente e intersubjetivo.

Dessa ruptura do drama surgem várias tentativas de “salvamento” e “solução”, segundo Szondi (2001). Dentre elas podem-se citar as peças de conversação e sua tentativa de colar os diálogos despedaçados e negar o silêncio; a peça de um só ato e sua tentativa de enfatizar a tensão do conflito; o expressionismo, demonstrando não o eu isolado, mas o mundo alienado a que ele se contrapõe e o monólogo interior, representando os estilhaçamento do diálogo, entre outras tentativas. Nesse drama moderno temos o estilhaçamento do drama e alguns estilhaços da tragédia ática que, remontados, constroem esse tipo específico de drama. O tempo, marcadamente presente no drama, é substituído por um passado, pela repercussão de um passado, de lembranças que retornam, logo, um movimento constante ou, até mesmo, a ruptura desse tempo e o retorno ao tempo primordial. A intersubjetividade é substituída por uma intrassubjetividade tornando os diálogos incompreensíveis e, nessa ruptura, silenciosos. Desta incompreensão surgem vários

monólogos reflexivos, textos desconexos, estranhos. Essas reflexões são, quase sempre, sobre a morte, sobre esse destino inexorável que atinge a todos independente de condições sociais e/ou morais.

A tragédia ática morreu, não concebemos mais as funções literárias, políticas e sociais que reunia no século V a.C. cidadãos gregos para discutir e presenciar o sacrifício do herói trágico que instaurava uma nova ordem. Contudo, não é sua sombra grandiosa que sobrevive, mas estilhaços dessa arte dramática por excelência como, por exemplo, o *kommós*. As lágrimas da musa da tragédia, como afirma Szondi (2004b), escorrem peroladas no drama burguês que, representando seus ilustres, comove e aproxima os espectadores para o palco. Substituindo o destino trágico individual do herói, os protagonistas dos dramas se encaminham a um destino mais trágico, inexorável e monstruoso. A morte, presente desde os gregos, é a matéria central do drama, pois, retornando a Benjamin (2011) temos o conceito de alegoria dos objetos do drama que pauta-se no total esvaziamento da vida desses objetos, ou seja, sua morte, seu retorno ao zero. Ainda, o drama que recebe e cola estilhaços da tragédia ática sofre uma ruptura estrutural, ruptura essa em direção ao zero, ao silêncio, ao incomunicável. O grito silencioso que Steiner (2006) se refere ao falar das possibilidades da tragédia viva em essência cruel, mortuária e desagradável.

Antonin Artaud (1896-1948), poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor francês instaura o teatro da crueldade. O projeto de Artaud centralizava o teatro no gesto puro encontrado no Oriente, nas danças que exploravam o limite do corpo. O principal objetivo do teatro da crueldade é: “Criar mitos (...) traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 2006, p. 137). Retornando o objetivo do teatro para a criação de mitos e a não reatualização de mitos, como é o caso das releituras, o projeto artaudiano prevê um teatro que se iguale a vida. Corroborando com essa leitura, Jacques Derrida (1995) afirma que: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.” (DERRIDA, 1995, p. 152). A palavra crueldade, que nomeia o projeto artístico de Artaud, advém das experiências teatrais por parte dos atores e diretores, uma experiência cruel no sentido de romper com os limites do corpo, com os limites das palavras. Sobre as palavras, para Artaud o grito é: “o elemento primordial da ação direta” (BERTHOLD, 2001, p. 504) rompendo com a impotência da palavra já gasta, sem vitalidade e pouco, ou nada, significativa para os espectadores.

O teatro da crueldade nos parece o retorno da catarse, pois ao prever a volta ao gesto puro e, sobretudo a ação em seu estado primordial, prevê ao teatro: “um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso e ao mesmo tempo curativo.” (BERTHOLD, 2001, p. 500). Este objetivo curativo do teatro, segundo Artaud (2006), fora perdido e junto dele toda a sacralidade do teatro. Segundo Carlson (1997), o teatro da crueldade fez sombra para o teatro de Bertolt Brecht (1898-1956) pelo didatismo com a diferença de que Brecht concebia a mudança socialmente e Artaud, por sua vez, psicologicamente.

Ainda, a crença de Artaud no poder revolucionário do teatro reflete esse retorno ao objetivo primordial do teatro, também, ocidental. Do engessamento dos diálogos que não levavam o espectador a reflexão, Artaud elencava o grito, advindo do ar presente no fundo dos pulmões: “o elemento primordial da ação direta, um grito lançado da extremidade da sala de espetáculos e transmitido de boca em boca” (BERTHOLD, 2001, p.504). Esse elemento do teatro da crueldade produz no espectador um transe objetivando a “libertação das forças tenebrosas e latentes em sua alma” (CARLSON, 1997, p.379). Essa libertação nos lembra, em muito, a catarse aristotélica purgando a monstruosidade dos espectadores, sua parte maldita.

O teatro da crueldade concebe a obra teatral como um momento de sacralização dos espectadores, abrindo fendas, rupturas. Esse abalo previsto pelo teatro da Crueldade só é possível pelo transe, uma experiência iniciática e sagrada baseada em uma experiência vital.

O transe é provavelmente o único meio de fazê-lo perder de vista referências que o protegem, de mergulhá-lo, oferecido e vulnerável, no turbilhão da Crueldade. (...) a experiência do transe, isto é, a vertigem de uma perda de identidade alucinatória, ela adquirira um poder como o da mágica, conseguindo, justamente com isto, transpor os limites tradicionais da representação mimética. (ROUBINE, 2003, p.170)

Mesmo buscando no Oriente o gesto puro e o retorno da sacralidade teatral, Artaud utiliza a desordem e o transe dionisíaco, bem como a purgação do terror como cura dessa parte titânica que está presente em cada ser humano. Sair de si para reencontrar os monstros mais escondidos, escavar, abrir as fendas e esgarçá-las deixando escorrer a monstruosidade presente nos espectadores. A presença do sacrifício nas tragédias representado na ação e com seu ápice no *kommós*, o sacrifício no teatro da crueldade é do espectador, pois o animal imolado torna-se sagrado pelo ato sacrificial, logo, o espectador é transpassado e cheio de fendas também se torna sagrado.

Buscando um teatro que rompesse o “textocentrismo” e toda estética, de alguma forma, passiva e profana que nada, ou muito pouco, representasse para os espectadores, o

diretor polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) pensa um teatro autônomo sem laços com a tradição. Para Kantor (2008) o teatro deveria assemelhar-se à vida, jogar o não-jogo, e, dessa forma, desprovido de forma e de estética ser uma obra vital com as características de ser breve e livre. Em sua obra, Kantor, utiliza a técnica conhecida como *happening*.

Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) (...) uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto à realidade circundante. (PAVIS, 1965, p. 21)

Apesar de Kantor afirmar com certa veemência que seu teatro não recebe influência de nenhuma “tradição”, a utilização de todas as técnicas teatrais com o objetivo de alcançar a experiência máxima já fora explorado por Artaud. Esse retorno da forma teatral que centralizada a ação no palco e não em um texto influencia o teatro contemporâneo e reverbera no poético pós-dramático defendido por Lehmann (2007). O *happening* ou *cricotagem* é a técnica escolhida por Kantor (2008) pela facilidade de apropriação de objetos e cenas cotidianas. Essa apreensão objetivava a ruptura de um automatismo que levava na acomodação do espectador. Essa ruptura previa causar estranhamento nos espectadores que, conforme reconhecendo a cena cotidiana, sentiam com mais impacto o monstruoso desfamiliar.

Além da ausência de um texto que centralize a ação teatral, o teatro de Kantor, em sua fase final, volta-se para o contrário da vida e instaura o teatro da morte ou teatro do zero que objetiva o retorno ao zero inicial, ao *incriado*. Nessa fase o uso de manequins e a presença do estranho, ou quem sabe monstruoso, marca as peças de Kantor. É na morte que o diretor encontra a vida em seu estado mais puro e: “se os atores têm algo de marionete, as bonecas (...) têm algo de humano e acabam por embaralhar as cartas” (ROUBINE, 2003, p. 196). Esses objetos passam por esvaziamento total de forma e significado tornando-se alegorias no conceito de Benjamin (2011), ou seja, morrem e em sua morte representam, segundo Kantor (2008), elementos simples da matéria viva. Se Artaud (2006) buscava abrir fendas através do transe, Kantor (2008) buscava a desestruturação do olhar dos espectadores e atores.

Tentemos aniquilar a ilusão do objeto, seus encantos materiais e sua aptidão aparente para se assimilar à vida; tornemo-lo estranho, uma armadilha, uma falsificação, privemo-lo do passado e da anedota que o animam, de nossa própria participação- e, enfim, de sua existência física. Tentemos em seguida criar-lhe um “prolongamento” material, fazer de seus traços na memória, um objeto de sensação

real- a memória onde ele se torna um “clichê” imaterial, um conceito, uma definição, onde não servirá para nada o hábito da representação, onde o olhar desliza com certo embaraço, sem encontrar nenhum apoio. Isso exige outro comportamento, é preciso, de certa maneira, o “contornar”, executar certas manipulações, certas falsificações da informação por um ato negativo, pelo contrário... se queremos reter “isso” ainda no campo do espaço, do tempo e do olho. (KANTOR, 2008, p. 166)

Assim como no projeto de Artaud (2006) em que os atores entravam em transe e experimentavam o gesto puro no limite de seus corpos, no teatro da morte a interação de atores e espectadores também é basilar. O ator deveria ser capaz de assemelhar-se ao manequim, contendo seus gestos e esvaziando seus corpos de vida. Aliás, Kantor (2008) acreditava que as marionetes substituiriam os atores e que os homens eram suscetíveis às emoções e, logo, estranhos na composição da obra de arte. Logo um manequim inexpressivo prestaria maior homenagem e melhor composição da obra teatral, demonstrando um retorno mais intrincado ao zero.

Ao lado do didatismo do teatro da crueldade de Artaud (2006), que previa a abertura de fendas nos espectadores em transe e, dialogando com a busca pelo retorno ao zero, prestando homenagens à morte, o projeto de Nelson Rodrigues de *teatro desagradável* também dialoga com uma tentativa de “ensinar a pensar” e curar os excessos do monstruoso presente em cada um. Nelson Rodrigues, conhecido nas histórias da literatura pela primeira peça modernista e divisora de águas, *Vestido de noiva* (1943) segue por um caminho monstruoso, desagradável e extremamente mortuário. Esse projeto, contudo, o leva a produção de peças catárticas que buscam, como o teatro da crueldade, a purgação do excesso da parte maldita em cada um, levando o sujeito a uma náusea, um fora de si.

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, inclui (sic, devendo-se ler-se incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia. (Rodrigues, 1981, p. 12)

O teatro desagradável de Nelson Rodrigues tem como objetivo principal desacomodar os espectadores, colocando em cena o que é mais incômodo e como o próprio dramaturgo afirmou: desagradável. Este objetivo dialoga com os objetivos tanto do teatro da Crueldade quanto, ao buscar essa incomodação, com o teatro da morte. Nelson Rodrigues acreditava que

ao experimentar no teatro todas as crueldades e monstruosidades os espectadores purgariam de dentro de si esses sentimentos maus. Para tanto, explora as teorias psicanalíticas com maior ênfase nos Complexos de Édipo e de Electra, encenando esses “mitos” e explorando, psicologicamente, pontos de intersecção com os espectadores.

É preciso abrir fendas para que o excesso “sangue venenoso” saia e equilibre esse corpo-alma. As vítimas do sacrifício no palco são as personagens que sofrem a queda trágica e não há nada mais doloroso para o homem do que a solidão. Dentre os maiores medos humanos está a morte, acima de tudo, aquela que chega sem aviso prévio uma espécie maldita de morte. A máscara de Gorgó continua a assombrar-nos, mas o transe dionisíaco retorna à vida em momentos de crise sacrificial. Não é mais preciso ver sangue de animais ou sacrifícios cruentos, basta que o “ritual” emanado pela força do estilhaço vivo da tragédia faça um corte profundo no espectador em transe. A vida só é renovada na morte, é preciso que um ciclo se feche para que outro tenha a oportunidade de nascer e o teatro ocidental, desde as Dionísias, serve de evento para essa renovação. E como afirma Josette Féral (2015) isso se dá “na ordem dos mortos” (FÉRAL, 2015, p.322).

2- As mãos que alimentam a morte: O desagradável monstruoso criando fendas

Nelson Rodrigues fazia uma distinção entre as características marcantes de seus personagens apresentando as duas partes que nos compõe: a divina que nos faz diferente de outros animais e a parte animal que nos equipara a eles pela mortalidade. Na tradição órfica, essas duas faces desdobram-se no nosso lado titânico e no nosso lado olímpico pela origem humana das cinzas dos Titãs, fuzilados pela ira de Zeus, que ingeriram o Dioniso Zagreu. Além disso, a morte na Grécia Antiga, também, apresentava duas faces: a face gloriosa de Tântatos e o horror em grau superlativo no grito silencioso de Gorgó. Adriana Facina (2004) reflete em seu estudo antropológico acerca da obra dramática rodriguiana mostrando como seus personagens dividem-se em dois distintos grupos:

Para Nelson Rodrigues, todos os homens têm em si duas metades, uma “face linda” e outra “face hedionda”, centauros parcialmente Deus e parcialmente Satã (...) Os santos, além de bons e virtuosos, eram caracterizados pela renúncia aos instintos que Nelson considerava desumanizadores e por uma existência pautada em um forte sentido ético-moral. Já os canalhas eram seres amorais por excelência, que não reconheciam limites para a satisfação de seus desejos. (FACINA, 2004, p.15)

Os protagonistas das peças míticas não apresentam a renúncia aos instintos, considerados pelo dramaturgo como integrantes da parte maldita, ao contrário, eles estão totalmente entregues e inclinados aos instintos. *Anjo negro* (1946) gira em torno da casa em que vive Ismael e Virgínia. Ele médico negro que se veste de branco da cabeça aos pés e que não mais exerce sua profissão em razão de ter acumulado uma pequena fortuna. Ela branca, criada pela tia na mesma casa que agora reside em cárcere privado. Virgínia é uma personagem instável que oscila em dois momentos: um de repúdio ao esposo e outro de desejo exacerbado.

Se em *Senhora dos afogados* (1947) teremos como personagem invisível o mar, em *Anjo* a presença constante do racismo é o gatilho para as ações, quais sejam, o sacrifício dos meninos e a convivência de Ismael. Têm-se ainda seus dois crimes: cegar Elias, o irmão de criação branco, e cegar Ana Maria, a filha de Elias com Virgínia. Nelson Rodrigues afirma que não há racismo mais cruel no Brasil do que aquele advindo do próprio negro. O protagonista Ismael é um presente do dramaturgo para o ator Abdias do Nascimento (1914-2011). A censura libera a peça três meses após a interdição, mas não permite que Abdias represente Ismael pela presença de cenas entre o negro e a branca. Em face da restrição, quem interpreta Ismael é Orlando Guy através da técnica *black face*.

Senhora dos afogados é escrita em 1947, censurada em junho de 1948 e liberada apenas junho de 1954. Sua estreia se dá no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela Companhia Dramática Nacional sob direção de Bibi Ferreira (1922). A recepção da peça é desfavorável, criticada tanto pelo público, com baixa bilheteria, quanto pela crítica, que já questionava o desagradável das peças de Nelson desde *Anjo negro*. *Senhora dos afogados* gira em torno da família Drummond, uma ilustre família da sociedade que segue o modelo de família burguesa patriarcal. Seu patriarca, Misael, é juiz aspirante a ministro e é perseguido pelo fantasma da única mulher que amou. Há entre as mulheres Drummond uma tradição familiar de mais de trezentos anos de fidelidade conjugal, tomada por um forte conservadorismo que leva inclusive a considerar o parto algo imoral. Ou seja, os laços que unem essa família são, estritamente, de sangue e sociais, pois a família vive de aparências. A peça inicia pela morte de Clarinha, mais uma filha do casal Misael e D. Eduarda que é morta pelo mar, mar que na peça, como indicam as rubricas, é um personagem invisível e, ao que parece, um dos personagens principais ao lado da protagonista Moema.

A família Drummond, que compõe os personagens da peça, é constituída do patriarca Misael, de sua esposa D. Eduarda (estrangeira), seus filhos Moema e Paulo (vivos) e Dorinha e Clarinha (já mortas) e a mãe de Misael D. Marianinha descrita como Avó. Além desses personagens há a presença do Noivo, filho de Misael com uma prostituta morta, o Vendedor de pentes que tenta quebrar o interdito das mulheres do Cais que choram a morte dessa prostituta há mais de dezenove anos, bem como a avó do noivo, denominada de Dona e Sabiá que opera a função de maestro conduzindo o *kómmos* das mulheres do cais. Além desses personagens, há a presença de dois coros: o dos vizinhos, que orienta os espectadores à trama, e das mulheres do Cais, que rezam a morte da prostituta sacrificada, relembrando ritualmente sua morte e, conseqüente, partida para a Ilha.

De acordo com o crítico e organizador das edições do *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, Sábato Magaldi (1927-2016), o que marca *Senhora*, é a relação intertextual entre *Mourning becomes Electra* (1931) de Eugene O'Neill (1888-1953). Essa relação é apontada por Magaldi (2004) ao perceber o último ato em que ocorrerá o desfecho das mortes arquitetadas por Moema e a punição de D. Eduarda. Além disso, a protagonista rodriguiana tem o mesmo fim de Lavínia – a versão de Electra onelliana – fadada a viver eternamente na solidão. Contudo, Magaldi não explora essa intertextualidade, permitindo perceber se a tragédia rodriguiana é uma releitura de *Mourning becomes Electra* ou, como aponta Daniela Maria Castanho Birck (2011), uma paródia moderna da peça de O'Neill.

Nelson Rodrigues não reatualiza, apenas, ou mesmo faz uma releitura dessas Electras, mas transpõe dois mitos com características distintas e os une para obter sua Electra. Moema traz em si características da Electra Atrida e da Ocêanide Electra, além de portar o destino de Lavínia, a Electra onelliana. Além disso, Nelson Rodrigues traz para a peça outros mitos sociais e instaura um mito fundador dessa família. Esse mito é descrito que: “para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher” (MAGALDI, 2004, p.71) designando que: “o matrimônio é frio, casto e triste, sem nenhum abandono erótico, instintivo, amoroso” (MAGALDI, 2004, p.71). Assim como a ordem nas tragédias áticas, a família nas peças rodriguianas só aparece para ter seus laços rompidos ou porque já foram rompidos e esse “inferno de todos nós”, como afirma o dramaturgo, é tema central, em especial, nas duas tragédias aqui analisadas.

2.1- Sacrifício em *Anjo negro* (1946)

A presença da morte é constante em *Anjo negro* (1946), pois é ela que não somente abre a peça com a morte do terceiro filho negro do casal, Ismael e Virgínia, como também encerra a peça com a morte de Ana Maria, filha de Virgínia com Elias. Assim como em *Álbum de família* (1945), peça mítica e desagradável, a família está no centro evocando e instaurando mitos e fantasmas. Em *Anjo* ela também executa essa função, contudo há um atenuante nessa relação: o racismo de Ismael contra ele mesmo.

A peça rompe com os conceitos e noções de tempo e espaço apesar do lapso cronológico entre o segundo e o terceiro ato que irrompe na puberdade de Ana Maria. Cabe lembrar que os dias não passam na casa do médico Ismael, pois o sol nunca nasce. Na rubrica que abre peça o dramaturgo afirma que o cenário não apresenta: “nenhum caráter realista” (RODRIGUES, 1981, p. 125, 1º quadro do 1º ato) tendo como elementos principais um caixão branco, de “anjos”, com quatro círios rodeados pelo coro de dez senhoras negras e a cama de solteira de Virgínia intocavelmente quebrada. Apresenta ainda como artifício a casa que não tem “teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores” cercada por grandes e altos muros.

Ismael é médico, veste-se de terno branco, chapéu estilo panamá também branco e sapatos brancos de verniz. Sua imagem lembra o arquétipo do malandro que é baseado na figura mítico-religiosa de Zé Pelintra, cultuado nas mesas de Jurema, Catimbó, Umbanda e Quimbanda. Contudo, Ismael não é o desdobramento dessa figura, o branco de sua roupa

busca esconder o negrume de sua pele. Desde pequeno ele nega ser negro e, mais do que isso, tem ódio de sua cor. Com o tempo seu ódio fora sendo alimentado pela negação das crenças e atos que, segundo Ismael, caracterizam os negros como, por exemplo, beber cachaça ou rezar para São Jorge considerado “santo de preto”. Além disso, o nome Ismael tem origem judaica (Deus ouve), filho de Abraão e de sua escrava egípcia Agar. Mãe e filho são expulsos de casa por influência de Sara e seu medo de ter que dividir a herança de seu filho Isaac com Ismael. Ismael é o filho errante de Abraão, mandado embora para vagar no deserto com sua mãe. Sua fixação por ser branco é levada ao extremo ao violar Virgínia, menina branca que fora punida com esse casamento por sua tia. Desde a noite em que fora estuprada por Ismael não saiu mais da casa e, depois de um tempo, nunca mais saiu do quarto: “Essa primeira noite ficará para sempre marcada pela presença, no quarto do casal, da cama de solteira de Virgínia, quebrada, os lençóis em desordem, o travesseiro no chão.” (LEITE, 2007, p. 74).

A personagem Virgínia apresenta muitas oscilações em seu humor, ora ela rejeita Ismael e lhe culpa pelo seu cárcere, ora confirma a versão de Ismael de que ela tanto o pedira, quanto declarou seu amor e seu desejo pelo médico negro. Virgínia vivia com sua tia e quatro primas na casa onde ainda reside com Ismael. A mais nova das primas iria se casar, o noivo em visita apaixonara-se por Virgínia até que certo dia ambos são encontrados aos beijos na sala. Depois de testemunhar tal traição a prima enforca-se e o noivo foge para decepção e ódio da tia. Como vingança, a tia vende a casa ao médico da família, Ismael, e permite que ele suba as escadas e viole sua sobrinha, branca e alva e, por fim, realize, segundo a fala de Elias, o desejo de todo homem negro: violar uma mulher branca. Desde essa noite o quarto está intocado e Virgínia já tivera três filhos todos mortos.

Elias é irmão de criação de Ismael, filho de seu padrasto, um homem branco de origem italiana. Quando criança Ismael trocou o colírio de Elias por ácido deixando-lhe cego. Antes de sair da casa, Ismael culpa sua mãe por ser negro, ela, por sua vez, amaldiçoa o filho. Essa maldição é reiterado por Elias a pedido dela no seu leito de morte. O retorno de Elias marca, não apenas a reiteração da maldição, mas apresenta as características cruéis de Ismael que permite a presença dele na casa e lhe alerta acerca de Virgínia, proibindo-lhe, porém, a interação. Ismael afirma que Virgínia é divina e celeste e Elias é da lama interditando o contato de ambos. Contudo, Virgínia acaba sabendo da presença do cunhado e trai Ismael, vindo a nascer dessa relação Ana Maria. Na peça, Ismael com a ajuda de Virgínia mata Elias, aumentando sua lista de crimes.

A tia e as primas são personagens secundários em cena. Das cinco filhas, apenas a caçula fora destinada ao matrimônio, contudo isso não se completa. Ao que parece a morte incide nessa família, tendo a primeira prima se suicidado e uma segunda morta e estuprada por um maníaco de seis dedos. A tia tem ódio de Virgínia, lembrando as características das madrastas dos contos infantis. É ela quem entrega a sobrinha a Ismael e é ela quem lhe conta que Virgínia o traiu com Elias. As visitas da tia sempre preveem mais mortes dentro da casa mórbida. Há, também, a presença da empregada da casa, Hortênsia e dos coveiros, todos negros.

Vernant (2006) afirma que os mitos evocam ritos exigidos por eles, não seria diferente com as maldições que, nas tragédias áticas, perseguem gerações e gerações descritas nas lendas heroicas. O ódio de Ismael por sua cor ultrapassa todas as barreiras e, em razão dessa desmedida, ele culpa deus por sua cor e torna-se um deus dentro do recôndito da casa em que vive. Virgínia, em um momento de solidão, pede que ele permita a imagem de Jesus Cristo no quarto, Ismael, porém nega a presença de qualquer representação de homem, ainda mais branco. Como todo mito precisa de ritos que o tornem “vivo”, a maldição materna, de forma homóloga, também, precisa ser reiterada. Assim, o mensageiro responsável por ritualizá-la é Elias.

ELIAS- Você sabe que sua mãe está entrevada?
ISMAEL- Ouvi dizer.
ELIAS- Antes de minha partida, me pediu por tudo...
ISMAEL- Sei.
ELIAS- ... eu jurei que viria dizer apenas estas palavras: “Ismael, tua mãe manda sua maldição!”
ISMAEL- Já deste o recado...
ELIAS- Não é recado. É maldição.
ISMAEL- Seja maldição. Agora, a porta é ali, embora tu não enxergues.
ELIAS- Eu vim para ficar, Ismael.
ISMAEL (*com humor sinistro*)- E esperas que eu deixe?
ELIAS- Não tenho lugar nenhum para ir.
ISMAEL- Preferes que eu te expulse daqui? Que te leve de rastos? Ou já perdeste o medo?
ELIAS- Tive medo quando era menino. Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com homem branco. Mas hoje, não. Talvez amanhã o medo volte. (RODRIGUES, 1981, p.130, 1º quadro do 1º ato)

Em seu lar, Ismael sabe que detêm de um poder quase divino e, por isso, a maldição materna não lhe causa temor. Contudo, percebemos que a maldição atinge o ponto mais frágil da casa: a fidelidade forçada de Virgínia. A maldição toma outras e maiores proporções com o nascimento não de um menino, mas de Ana Maria. Talvez a casa sem sol, onde apenas a noite

está presente para tomar posse dos seus moradores, seja a perpetuação da maldição materna. Além disso, Ismael não consegue atingir a felicidade e nem mesmo é detentor do amor de Virgínia, o que o leva a criar Ana Maria distante da mãe.

O racismo, presente na peça também se estende à sua representação. A censura do governo do presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), proibiu que Abdias do Nascimento representasse Ismael ao lado de Maria Della Costa (Virgínia) e Nicette Bruno (Ana Maria), fato esse que desnuda o racismo ainda em voga no Brasil. Quando Elias invade a casa em pleno funeral do terceiro filho, os coveiros negros lhe indicam que tome cuidado, pois o “Doutor Ismael” não gosta da presença de homens brancos. Elias questiona se aquela casa é a de Ismael e se ele é preto, ao que o personagem descrito por Nelson Rodrigues como “Preto” responde que sim: “Mas de muita competência!”, demarcando o racismo pungente mesmo contra um médico rico.

O primeiro mito, pensado pelo antropólogo negro Kabengele Munanga (1988) e denunciado pelo próprio Abdias do Nascimento (1978), marca o negro como preguiçoso, mal e bandido. Esse mito reforça que esses sujeitos dotados de características tão negativas devam ser extintos. Esse mito fora, e ainda o é, muito lembrado nas discussões acerca de miscigenação em que se argumenta que a “mistura” das raças embranquece o sujeito que assim torna-se menos perverso. O outro mito, que continua sendo reproduzido e reatualizado, é o mito da democracia racial que impede, em muitos campos, que o racismo seja discutido. Ele implica que, em um país miscigenado como o Brasil, onde todos têm ancestrais negros, europeus e indígenas, haja alguma diferenciação no tratamento pessoal. Esse mito é perigoso por encerrar em si as discussões acerca do racismo e da falta de oportunidade que os negros sofrem, apagando os anos de trabalho escravo dos ancestrais africanos e, antes destes, dos indígenas.

Os dois mitos, do negro e da democracia, estão presentes na peça rodriguiana por meio de uma pequena reflexão acerca desse racismo pungente. Além disso, o ator escolhido e presenteado pelo dramaturgo fora proibido de subir ao palco. Contudo, não há uma ruptura por parte de Ismael ou mesmo a presença de uma resistência. Ele segue sendo um negro racista com ódio de sua cor, mas reconhece que todas as punições advindas de um “divino” são adequadas. Não está explícito, mas Nelson Rodrigues, na tentativa de romper com o racismo também o reproduz em sua peça com a presença dos empregados negros e, sobretudo, na “ajuda” que Virgínia deu a filha de Hortênsia que enveredava para a prostituição. Além da menção dos personagens como “Preto” e “Preta” sem se preocupar com seus nomes, os

negros pobres em *Anjo* são inferiorizados e tratados como objetos e simples serviçais sem rupturas ou reflexões mais aprofundadas acerca de sua condição.

VIRGÍNIA- Abra isso já, ande!

PRETA- O doutor não quer; o doutor recomendou!

VIRGÍNIA- Negra ordinária, preta! (*subitamente doce*) Abre, Hortênsia, sim?

PRETA- Não posso, D. Virgínia!

VIRGÍNIA (*suplicante*)- Hortênsia, você se lembra do que eu fiz por você, aquela vez- por sua filha? Você me disse que ela tinha dado um mau passo, tinha-se perdido. Foi, não foi?

PRETA- Foi, sim, nunca neguei. Lhe fiquei muito agradecida.

VIRGÍNIA (*doce, persuasiva*)- Então eu lhe dei dinheiro, para você tirar sua filha da vida. Eu achava- ouviu?- que uma preta devia sofrer mais que as outras, devia ser mais humilhada. Não sei, talvez porque fosse preta, eu achava que uma moça de cor na vida é mais profanada do que uma branca. Você mandou o dinheiro para sua filha. Ela é que não quis voltar, preferiu ficar onde estava. Estou mentindo?

PRETA- Não.

VIRGÍNIA- Então, abra a porta. Não quero nada demais- só que você abra a porta. (RODRIGUES, 1981, p.138, 2º quadro do 1º ato)

Pensando no projeto de teatro desagradável, a humilhação da empregada doméstica faz com que os espectadores consigam se colocar no lugar de Virgínia, notadamente na falta de acesso dos menos favorecidos economicamente aos bens culturais, como os espetáculos teatrais. Além disso, essa humilhação e desprezo pela “cor” da empregada demonstra como Virgínia, de útero negro, como afirma o coro, compactua com o racismo de Ismael. Não sabemos, mas cogitamos que a empregada doméstica trabalhava na casa muito antes dela ser de propriedade de Ismael, momento em que Virgínia a auxiliou. Esse fato é comum pelo desdobramento da escravidão que, mesmo após Lei Áurea, não findou e as escravas de casa permaneceram, com baixos salários, trabalhando nas casas dos Senhores.

O ciclo de subserviência evocado por Hortênsia nos faz refletir acerca de outro presente na peça, compreendido como destino: a morte dos filhos negros. O coro nos situa da morte deste terceiro “anjo” negro. O ato nos faz recordar de Medeia que assassina seus filhos para que não sofram pela sua vingança contra Creonte e sua filha. Não é o caso de Virgínia, ela pertence a família ilustre da tragédia, e comete o crime em razão do ódio que nutre contra Ismael, vendo em cada menino os olhos do esposo.

Virgínia, ao ser acusada por Ismael pela morte dos meninos- três em oito anos- afirma que fora o destino, pois, segundo ela, eles precisavam morrer. A Tia também alerta, profeticamente, acerca do destino mortuário de Ana Maria para desespero e repúdio de Ismael. Mas é inegável que todos que se envolvem na relação do casal e adentram suas casas, que não eles, acabam sendo amaldiçoados tendo seu caminho direcionado à morte trágica. A morte se faz presente em toda peça e, como o suor de Ismael, escorre pelas paredes e está

encruada não somente na carne de Virgínia, mas, sobretudo, na carne dos filhos do casal. Todos estão fadados a ela de forma monstruosa:

VIRGÍNIA (*recuando*)- Não odiei teus filhos!

ISMAEL- Odiaste. Antes deles nascerem, quando estavam ainda no teu ventre- tu já os odiava. Porque eram meus filhos... Levanta o rosto! Minto? E porque eram pretos e se pareciam comigo. Tu mesma disseste- que tinham o meu rosto...

VIRGÍNIA (*olhando a fisionomia do marido*)- Tinham o teu rosto...

ISMAEL- Eles morreram porque eram pretos...

VIRGÍNIA (*com terror*)- Foi o destino.

ISMAEL (*contendo-se ainda*)- Porque eram pretos. (*novo tom*)- Pensas que eu não sei?

VIRGÍNIA (*recuando, num sopro de voz*)- Não, Ismael, não!...

ISMAEL- Que fizeste com meus filhos?

VIRGÍNIA (*apavorada*)- Nada- não fiz nada...

(*Os dois se olham*)

ISMAEL- Mataste. (*baixa a voz*) Assassinate. (*com violência contida*) Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos...

(*Virgínia, instintivamente, olha e examina as próprias mãos*)

ISMAEL- Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois, olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando... Então, rápida e prática- já tinhas matado dois- tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse... Só fugiste quando ele não se mexia mais no fundo do tanque...

VIRGÍNIA (*feroz, acusadora*)- Então, por que não gritou? Por que não impediu?

ISMAEL (*cortante*)- Mas é verdade?

VIRGÍNIA (*espantada*)- É.

ISMAEL- Aos outros dois você deu veneno...

VIRGÍNIA (*hirta*)- Sim.

ISMAEL- Porque eram pretos.

VIRGÍNIA (*abandonando-se*)- Porque eram pretos. (*com súbita veemência*) Mas se sabias, por que não impediste?

ISMAEL (*com voz mais grave, mais carregada*)- Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina- três vezes assassina. Ouviste? (*com uma dor maior*) Assassina na carne dos meus filhos. (RODRIGUES, 1981, p.158-159, 1º quadro do 2º ato)

A morte dos filhos do casal faz parte do destino inexorável que assola a todos e, por isso, Virgínia percebe a necessidade do sacrificio desses meninos em nome da manutenção da maldição. Ismael que não acredita na maldição materna culpa a esposa, mas é conivente com as três mortes. Essa conivência se dá pelo fato de ter Virgínia como sua igual, pelo menos, no ódio contra si mesmo. Cada menino que é sacrificado por Virgínia é uma parte de Ismael que se esvai e, dessa forma, ele se sente menos negro, cada vez mais claro.

O menino que é velado no início da peça passa por um ritual em que é levado de forma doce até o tanque; recebe um beijo de sua mãe e só então é afogado. É no fundo dessas águas mortuárias, levado pelas mãos que Virgínia assassina, sob a conivente presença de Ismael, um filho odiado por ambos por um motivo comum: as crianças eram negras. Do caso de Virgínia com Elias é esperado por ela um menino que será amado e que apagará as tristes lembranças

de seu casamento Para Ismael, por sua vez, o esperado menino será fruto de sua vingança, contudo quem nasce é Ana Maria. As águas aparecem em *Anjo* como mortuárias, águas pesadas cuja morte evocada é abrupta e inexorável, mas aguardada e movida pela força do destino.

Carla Souto (2001) afirma que os personagens rodriguianos são seres mutilados e impossibilitados de atingirem a felicidade e, dessa forma, o caminho natural é a tragédia, mas não a tragédia ática e nem mesmo a tragédia em seu sentido comum. Este caminho trágico é marcado pelo que há de mais cruel, monstruoso e desagradável aos humanos: a morte. Ismael não consegue ser feliz, mesmo com o sucesso em sua carreira e com a obtenção de uma fortuna inestimável, pois não conseguirá mudar a cor de sua pele. Virgínia sabe que por mais que fuja da casa de Ismael ele sempre estará em si, entranhado.

As pessoas brancas que convivem com Ismael passam por um ritual monstruoso que as deixa cegas. Ele assim o faz com Elias e após com Ana Maria ainda criança. Enquanto Gorgó paralisa em seu horror, o “Grande Negro” cega a todos que são brancos com exceção de Virgínia. Ana Maria é cegada por Ismael enquanto bebê em um tétrico e macabro ritual onde ele permite que a menina o observe com atenção, compreendendo sua cor negra para depois cegá-la com ácido. Ana Maria cresce sob os cuidados de Ismael que lhe conta que todos no mundo são negros e apenas ele, seu pai, é branco. Por fim, Ana Maria é trancada por Ismael em um mausoléu de vidro, criado para a morte redentora de Ismael e Ana Maria, o que não ocorre. As mãos de Virgínia e Ismael cumprem, mais uma vez, com o sacrifício de sua prole.

A traição de Virgínia obedece, em um primeiro momento, uma maneira de ela conhecer um amor puro e redentor. Ela afirma a Ismael, após ser desvendada por sua tia, que Elias ama como uma criança, de forma inocente. Essa forma de amar é reiterada no final do terceiro ato ao comparar-se com Ana Maria. Em oposição a esse amor puro, o sexo com Ismael é sempre violento, todas as noites Ismael repete o estupro de pouco mais de oito anos atrás. Antes de entregar Elias à morte, Virgínia afirma que ele ama como todos os outros homens: exacerbando o desejo e tratando a mulher como uma prostituta.

A mitificação e a reatualização da morte é apresentada na peça não apenas nos filhos de Ismael, mas também no diálogo entre Virgínia e Elias. Virgínia afirma que se ela morrer é possível que não seja enterrada, logo, não receberá os ritos mortuários. Em troca ela será posta na cama de solteira, sempre quebrada, e terá mais e mais filhos negros. Virgínia, como a grande maioria dos humanos, tem temor à morte.

ELIAS (*em pleno sonho*)- Você nunca se imaginou morta? (*segura Virgínia pelos dois braços*) Eu mesmo- e não ele; ele, não- eu seria capaz de matar você. Sem ódio, sem maldade- por amor; para que ninguém acariciasse você e para que você mesma não deseja-se ninguém- ficasse para sempre com a boca em repouso, os seios em repouso, os quadris quietos, inocentes...

(*Elias põe-se de joelhos e, na sua embriaguez, acaricia Virgínia, que de deixa adorar, sem um gesto, petrificada*)

ELIAS- Morrer assim não te faria mal- juro! Seria um bem- não compreendes que seria um bem?

VIRGÍNIA (*dolorosa*)- Compreendo.

ELIAS- Você gostaria... Seria uma coisa tão meiga como a morte de uma menina; não de mulher, mas de menina, no dia da primeira comunhão...

VIRGÍNIA- Ismael sonha com uma morte assim, mais ou menos assim...

ELIAS (*doce*)- Eu é que deveria ser teu assassino, e não ele- eu!... (RODRIGUES, 1981, p.158, 1º quadro do 2º ato)

A embriaguez de Elias ocorre após sua noite orgiástica com Virgínia, logo, ele é tomado pela embriaguez semelhante àquela advinda das Dionísias na Grécia Antiga. Além disso, ele também é tomado pelo apolíneo através do sonho mórbido que apresenta de matar Virgínia e mantê-la eternamente em um leito petrificada. O desejo, mais uma vez, aparece na peça rodriguiana como um sentimento que deve ser purgado. A inocência é um ponto que deve ser mantido e, ainda mais acentuada, no nome da personagem “Virgínia”, a virgem casta e pálida que fora, principalmente no romantismo brasileiro, idealizada e posta em um pedestal intransponível.

Apesar de o nome evocar a virgindade da personagem, a menina que outrora ela fora não existe mais, mas talvez resquícios dela sobrevivam no repúdio e no ódio que nutre pelo marido nas noites em que ele a viola. As oscilações de Virgínia marcam que ela foge do desejo dos homens e seu desejo de se anular perante o mundo é atendido por Ismael na construção dos grandes muros. A morte da menina, sonho de Elias e Ismael, já ocorrera antes da peça iniciar e o que demarca o fato é a cama sempre quebrada, até após a morte corpórea de Virgínia. Ela morre todos os dias fugindo para dentro de si, presa na casa, após no quarto e, por fim, corre o risco de ser presa no mausoléu de vidro no pátio da casa. A menina Virgínia que beijara o noivo da prima morrera naquela noite e naquele quarto com a cama quebrada, sufocada pelo desejo de Ismael, pelo seu suor entranhado e pelo seu ódio, que também é dela, e pelo negrume de seus filhos.

A família de Ismael não carrega um sobrenome que o liga aos ancestrais ilustres, ao contrário, ele os nega chegando ao ápice de culpar a mãe por ser negro. Se na peça mítica antecedente, *Álbum de família* (1945), a família dos primos Jonas e D. Senhorinha são ilustres por pertencerem a uma família com antepassados também ilustres e na peça posterior,

Senhora dos afogados (1947), os Drummond honram seu tradicional sobrenome, em *Anjo negro*, Ismael é ilustre por ascender socialmente. Tanto ele, quanto Virgínia, não ostentam em seu *tymós* a família ilustre que compõem, mas compreendem a imponência que os cerca e o torna, de alguma forma, uma família tradicional sob os olhos da sociedade. Mais do que isso, Ismael pensa deter de um poder divino, sendo o deus dentro de seu lar para Virgínia e, sobretudo, para Ana Maria que pensa ser ele o único branco de todo o mundo.

Toda família é composta de laços de afeto, sociais e jurídico-religiosos demarcados pelo casamento, além disso, retomando Ruffiot (2011), a família engendra outros mitos e necessita que alguns rituais sejam seguidos para a sua manutenção como, por exemplo, o afago materno antes de dormir e os momentos de diálogo na hora das refeições. Virgínia e Ismael, assim como todas as famílias rodriguianas, não fazem nenhuma refeição juntos e, quiçá, se reúnem para algum diálogo. Sem os laços devidamente apertados entre o casal que se odeia, a casa não poderia ser aquele espaço aconchegante e seguro a que Bachelard (1978) se refere como nossa primeira casa. De todos os espaços da casa, a residência de Ismael e Virgínia encerra-se em um grande porão.

A maldição que persegue o casal, sempre em embate, não permite que sua prole se desenvolva. Logo, segundo Roudinesco (2003) e Áries (1986), não podemos ter uma família burguesa ou mesmo moderna, já que ambas circundam a criança. Os laços que os unem são de afetos, bem como os demais, buscando, sobretudo, o bom desenvolvimento das crianças. Mas, mesmo assim, é possível encontrar na peça a estrutura patriarcal que prende a mulher no espaço doméstico lhe responsabilizando pelo bem estar dos filhos. Virgínia está presa nesse espaço sem poder ver ou ser vista tendo como companhia apenas Ismael e a empregada Hortênsia.

Dos mitos engendrados pela família, talvez, o mais comum e difícil de ser rompido é o mito do amor materno discutido por Elizabeth Badinter (1985). Por muito tempo o mito fora reatualizado pela literatura e pela arte na busca e comprovação de um “instinto maternal” e, logo, algo inato ao sexo feminino. Nem todas as espécies desenvolvem esse instinto e muitos filhotes que nascem fracos são mortos pela própria mãe, rompendo com o mito que ainda reverbera. Do mito do amor materno, ainda, “Temos hoje a convicção profunda de que a morte de um filho deixa uma marca indelével no coração da mãe” (BADINTER, 1985, p.87). Esse mito e essa dor são desconstruídos na peça. É Virgínia quem mata os três filhos negros e, junto com Ismael, encerra Ana Maria no mausoléu de vidro. Não há luto no coração de Virgínia.

A casa, além da falta de teto, evoca uma noite sem nenhum encanto. Mesmo com altos muros, Ismael não permite que Virgínia saia de seu quarto. Conforme aumenta a “solidão do negro”, como indica uma das rubricas do primeiro ato, Virgínia também é isolada. Ela pede para Ismael que lhe permita um passeio pelo jardim para olhar as estrelas, mas Ismael lhe indica que não há mais estrelas e a noite que invade a casa é, sobretudo, mortuária e triste. Essa mãe não chora seus filhos mortos, ou melhor, os filhos de Ismael, apenas tenta rezar permanecendo imóvel frente a cama do casal.

ISMAEL- Teu lugar é aqui. Por que falas em tudo, menos no filho que está lá embaixo? Por que não pensas nele?
VIRGÍNIA (*com encanto*)- Ele deve estar assim (*faz o gesto respectivo*) as duas mãos unidas, como duas irmãs, duas gêmeas...
ISMAEL- Depois de morto, não quiseste vê-lo, não viste nosso filho uma única vez!
VIRGÍNIA (*com medo*)- Se eu o visse agora, não me esqueceria nunca!
ISMAEL- O caixão já vai sair! Não choras? Não tens uma lágrima?
VIRGÍNIA- Não posso! Quero, mas não posso.
ISMAEL- Porque ele é preto. Preto. (RODRIGUES, 1981, p.135, 1º quadro do 1º ato)

Ismael afirma que a falta de luto materno por Virgínia tem sua fonte na cor da pele dos meninos. Ao que parece, a morte dos meninos faz parte da maldição de Ismael e, por sua vez, Ismael faz parte da maldição de Virgínia pelo suicídio da prima virgem. A mãe dos meninos não poderia chorar a morte daqueles que ela mesma matou, sacrificando, por último, este que está sendo velado, afogado. Não podemos esquecer que Virgínia fora sacrificada há oito anos, se não ela em todo seu ser, a menina virgem que está presa na cama de solteira intacta e que vaga no sonho de Elias e Ismael. Essa morte evoca outras ligadas a ela como, por exemplo, a morte de Elias.

Além dos inúmeros mitos evocados na peça, a maldição que “escorre pelas paredes” e toma conta da casa e de seus moradores é reatualizada pela presença de “quatro” figuras como afirma a rubrica: a tia e três primas. Contudo são cinco figuras, contando com a tia e quatro primas. Esse erro da rubrica pode enganar aos leitores menos avisados, pois no programa de estreia da peça há a presença de quatro atrizes (Nieta Junqueira; Rosely Mendes; Yara Brasil e Aurora La Bella). Essas primas são todas virgens e, conforme passa o tempo, vão enlouquecendo. Elas estavam presentes na noite em que Virgínia fora estuprada por Ismael como forma de punição da tia. Posteriormente, elas retornam aos funerais dos filhos do casal.

O retorno da tia e das primas marca a reatualização dessa maldição e punição de Virgínia pelo maior pecado na cultura judaico-cristã: o suicídio. No funeral desse terceiro “anjo negro” as primas e a tia chegam atrasadas e no silêncio da caca imaginam que todos

estão no cemitério. A chegada da tia marca, quase sempre, o caos e a ruptura de qualquer possibilidade de equilíbrio na família. A cada morte dos filhos de Ismael, momento em que ele também morre, a presença da tia evoca mais dor e mais morte.

PRIMA (*num tom de lamento*)- Noutras casas, ainda tem sol. Nesta já é noite.
TIA- Vocês ouviram?
PRIMAS- Não.
TIA- Vozes?
PRIMAS- Onde?
TIA (*inquieta*)- Lá em cima.
PRIMAS (*entre si*)- Vozes lá em cima.
TIA- Duas vozes.
PRIMAS (*num lamento, sempre num tom de lamento*)- Não tem ninguém em casa. Estão no cemitério.
TIA- Eu ouvi.
PRIMA- Chegamos atrasadas.
PRIMA- Depois do enterro.
PRIMA- Esta casa é maldita.
PRIMA- Nenhuma flor no chão.
PRIMAS (*num tom de presságio*)- Num enterro sempre sobra uma flor.
PRIMA- Sempre.
PRIMA- Uma flor fica boiando no assoalho. (RODRIGUES, 1981, p.147-148, 1º quadro do 2º ato)

A fala da prima marca, novamente, o negrume que envolve essa casa sem telhados e essa noite sem estrelas. A maldição de ambos é simbolizada por esse breu total da casa murada e em ruínas. As primas, ao que indica a tia posteriormente, trazem a loucura na carne, mas como todas as personagens desequilibradas rodriguianas apresentam momentos de lucidez. Um deles é a reiteração da casa maldita e a falta de vida que escorre pelas paredes, as flores não sobrevivem, nem mesmo as de plástico que não morrem. Uma das primas reflete sobre essa falta de flor, enquanto outra profetiza que sempre sobra uma flor após os ritos fúnebres. As flores simbolizam a dor e a saudade do morto, utilizada nos rituais sacrificiais em forma de coroa para afastar a morte. Na cultura judaico-cristã evocam a dor deixada e a esperança da entrada do morto no paraíso. As coroas de flores, ainda presentes nos funerais da nossa cultura, trazem, além das flores, mensagens que expressam a saudade do morto.

Após o nascimento de Ana Maria, quinze anos da morte do terceiro filho do casal, a tia retorna a casa trazendo o luto e a desgraça sob seus ombros. Desta vez a desgraça recai sobre a própria tia. As primas morreram todas virgens, com exceção de uma que fora estuprada pelo maníaco de seis dedos. Ao que a tia indica que o estupro era permitido para que a filha não morresse virgem, mas não era preciso assassiná-la. Tal frase recorda a colocação de um famoso político, hoje preso por corrupção, que proferiu tal sentença em meados de 1989 no

Brasil. Ao final a tia aumenta a cota de maldição sob a casa: “Tua filha morrerá, Virgínia (...) E VIRGEM!” (RODRIGUES, 1981, p.179, 2º quadro do 3º ato).

Além de amaldiçoar Ana Maria com sua morte e, sobretudo, virgem, a tia encerra suas pragas dedicando a Virgínia que fosse consumida pelo seu desejo. Tanto desejo ardente que após a morte, Virgínia ficaria com as pernas abertas evocando mais desejo. A relação dessa tia com Virgínia é mantida pelo ódio de uma pela outra e, dessa forma, não teria como acabar de forma menos cruel e desagradável. O primeiro diálogo entre elas já mostra o ódio contra as simulações de Virgínia.

TIA (*arrumando a cama e para Virgínia*)- Você não diz nada?
VIRGÍNIA (*ficando de costas para a tia e de frente para a plateia*)- NADA!
TIA- Quando eu subi, um homem vinha descendo a escada...
VIRGÍNIA (*rápida*)- Meu cunhado.
TIA- Cego.
VIRGÍNIA (*confirmando*)- Cego
TIA- E é só teu cunhado?
VIRGÍNIA- Só.
TIA- Juras?
VIRGÍNIA- Juro.
TIA- Pelo teu filho que foi enterrado hoje?
(*Por um momento Virgínia hesita; vira-se, fica de frente para a tia e de costa para a plateia; estão, rosto com rosto.*)
VIRGÍNIA- Pelo meu filho...
TIA (*numa fúria controlada*)- Por que mentes?
VIRGÍNIA (*dolorosa*)- Não minto!
TIA- Por que dissimulas? Por que escondes sempre a verdade?- desde menina...
VIRGÍNIA- Jurei!
TIA- Que vale teu juramento? (*sem transição*) Ele entrou no teu quarto?
VIRGÍNIA- Não!
TIA- Entrou!
VIRGÍNIA- Veio só falar comigo. Ficou no corredor...
TIA- Cínica! Eu sei que ele entrou, que ficou aqui muito tempo!...
VIRGÍNIA (*rápido*)- Se sabe- por que me atormenta com perguntas? Queria tanto ficar sozinha, para rezar...
TIA (*para si mesma, num transporte*)- Graças, meu Deus, por ter chegado atrasada! Se não fosse isso, talvez não soubesse nunca que tens um amante... (RODRIGUES, 1981, p.152-153, 1º quadro do 2º ato)

A tia acredita que a morte dos filhos de Virgínia lhe causam dor e sofrimento e, portanto, fazem parte da punição por ela elencada. Afinal, e ainda cremos, que a morte de um filho é para uma mãe dor cruciante, contudo os filhos que morrem não pertencem a Virgínia, como ela afirma, são filhos de Ismael. Nem mesmo Ana Maria é filha de Virgínia é de Elias, filha que por obra do destino deveria ser sua salvação se nascesse menino. A tia afirma que Virgínia mente, esconde e dissimula desde menina, o que corrobora para discorrermos acerca das madrastas dos contos de fada. Mas a relação da tia com Virgínia escorre o mesmo ódio e o mesmo embate que ela tem com Ana Maria.

A cama do casal, após a traição de Virgínia, fica da mesma forma que a cama da menina Virgínia, a tia é quem arrumará o travesseiro e o lençol metade caído. Elias quebra o interdito de interagir com a cunhada, interdito apresentado por Ismael que afirma ser ele do barro, da lama, representante do que há de mais maldoso e Virgínia do céu, divina com sua clara e alva pele. Elias será punido pelo ato com a morte pelas mãos de Virgínia e Ismael.

A relação de mãe e filha, como em outras peças rodriguianas, é de caos e ódio. Virgínia passa três noites (como se houvesse dia na casa) conversando com Ana Maria sobre o desejo sexual. A mãe tenta convencer a filha de fugir e amar puramente como só as prostitutas o sabem, ao passo que encerrando seu tempo percebe que a filha é sua maior inimiga e, já deflorada por Ismael, não abandonará o quarto. Virgínia reconhece: “Você sempre foi minha inimiga.” (RODRIGUES, 1981, p. 186, 2º quadro do 3º ato).

Interessante notarmos que a parte do corpo elencada na peça para evocar e representar o desejo são os olhos. A visão é, segundo Maurice Merleau-Ponty (1992), a percepção mais apurado dos seres humanos. Esse sentido, contudo, não prevê uma seleção, afinal vemos também figuras desagradáveis. Nesse sentido, o projeto de teatro de Kantor (2008) prevê a desautomatização do olhar dos espectadores, acostumados com uma visão fixa no ator e em seus movimentos. Esses olhares, também, recordam o olhar paralisante de Gorgó, o medo e não desejo.

ELIAS (*pedindo*)- Fique perto de mim.

VIRGÍNIA (*doce*)- Fico, sim. (*muda de tom*) Todos ali me odiavam. Porque eu tinha quinze anos, era bonita demais- linda! Vivia cercada de **olhos**. Quando eu me vestia, vinham-me espiar. Foi aí que Ismael apareceu, primeiro como médico, depois como amigo também. “Preto, mas muito distinto”, diziam; e, depois, doutor. Em lugar de interior, isso é muito. Ele se apaixonou por mim...

ELIAS (*doce e inquieto*)- E você por ele, não?

VIRGÍNIA- Juro que não. Juro por tudo. Eu já tinha medo do desejo que havia nos seus olhos. Já adivinhava que amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias. (RODRIGUES, 1981, p.143, 2º quadro do 1º ato)

Elias afirma que o desejo de Ismael sempre fora violar uma mulher branca, desejo que Virgínia já previa em seus olhos. Trancada em seu quarto, recebendo a visita apenas do marido e da empregada Hortênsia, Virgínia pede a Ismael que permita o quadro de um rosto que ela lembrara: o rosto de um Cristo. O marido negro não permitiu, de forma alguma, a presença de um rosto branco no quarto do casal, mas talvez permitisse a presença se o Cristo fosse cego. Na rubrica, Nelson Rodrigues caracteriza Elias como um homem branco, de cabelos louros anelados e cujo rosto expressa uma doçura “quase feminina”. Essa cegueira “divina” corrobora para a afirmação de que o desejo encontra-se no olhar dos homens, desejo

que Virgínia repudia. Mesmo proibindo a presença do Cristo cego no quarto ele se faz presente na peça e é responsável pela ruptura da solidão de Virgínia. Elias desempenha o papel desse Cristo cego, contudo a purificação pelo sexo esperada por Virgínia não ocorre, sendo posto em seu lugar a maldição do próprio Elias.

Além disso, a morte dos três filhos também é incitada pelo olhar dos meninos. Virgínia afirma que os olhos dos meninos se parecem muito com os olhos do pai e que parece que Ismael a está monitorando todo o tempo. Ela afirma para Ismael, ao ser encontrada na mesma posição desde a morte do terceiro anjo, que: “Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois- eu e você.” (RODRIGUES, 1981, p.132, 1º quadro do 1º ato) O rosto dos meninos é o mesmo de Ismael, rosto este que a fez esquecer todos os outros rostos, ou seja, Ismael é deus, apenas seu rosto existe nesse mundo. Se o rosto é de Ismael, os olhos que causam terror em Virgínia são os mesmos do marido e, talvez, lhe façam recordar do desejo animalesco do “doutor” negro.

Virgínia convence Ismael que lhe ama, contando acerca de uma visão que teve quando menina de quatro negros carregando um piano. Nelson Rodrigues já havia falado desses personagens quando o corpo da prima estuprada e morta ia sendo levado. Ele afirma que essas quatro negros são os mesmo do primeiro ato, responsáveis por carregar o caixão do menino negro. O dramaturgo, ainda, caricatura esses personagens descrevendo-os nus da cintura para cima, de calças arregaçadas, chapéu de palha e charuto na boca, afirmando na rubrica que antecede a visita da tia que: “Os negros falam com um acento de nortistas brasileiros, mas os gritos lembram certos pretos do Mississippi que aparecem no cinema” (RODRIGUES, 1981, p.176, 1º quadro do 3º ato).

VIRGÍNIA (*fora do tempo*)- Quando me tapaste a boca- na primeira noite- sabes de que é que me lembrei? Apesar de todo o meu terror? (*deslumbrada*) Me lembrei de quatro pretos, que eu vi, no Norte, quando tinha 5 anos- carregando piano, no meio da rua... Eles carregavam o piano e cantavam... Até hoje, ainda os vejo e ouço, como se estivessem na minha frente... Eu não sabia por que esta imagem surgia tão viva em mim! Mas agora sei. (*baixa a voz, na confiança absoluta*) Hoje creio que foi esse o meu primeiro desejo, o primeiro. (RODRIGUES, 1981, p.189, 2º quadro do 3º ato)

As quatro figuras negras que aparecem na peça sempre antecedem a morte de alguém da família. Ao que parece foram eles, contratados por Ismael, que carregaram as quatro alças dos pequenos caixões brancos “de anjo”. Eles carregam em um lençol o corpo sem vida da prima de Virgínia que, diferente das outras, não morre virgem. Não sabemos, ao certo, se Virgínia realmente viu e desejou, pela primeira vez, os quatro negros carregando o “piano”

que mais parece os caixões dos meninos quando criança ou, então, utiliza a presença mortuária dos negros para enganar Ismael. A afirmação do primeiro desejo nos faz recordar do “pecado original” que, segundo Abraham; Török (1995) está internalizado em todos nós e que é o interdito do desejo sexual.

A família, como afirma Ruffiot (2011), é o grande “caldeirão” onde nascem a vida, o prazer, o desejo e a lei, logo, é o espaço onde compreendemos e apreendemos os interditos, bem como as fases do prazer e o desejo. Becker (1973) e Campbell (1990) afirmam que é a partir da família que aprendemos as pistas que nos levam a viver e seguir o caminho pré-concebido. Contudo, Ismael e Virgínia negam toda sua ancestralidade. Ismael, como afirma Elias, é um homem maldito por culpar a própria mãe de ser negro. Virgínia, por sua vez, nutre um ódio recíproco com o único filamento de família que possui: a tia e as primas. Talvez a falta de antepassados que legitimem a origem ilustre de cada um não permita que o casal garante sua continuidade. Virgínia está correta ao culpar o destino pela morte dos filhos pois eles precisam ser sacrificados e a cada morte Ismael se vê também morto. Não podemos esquecer que a morte traz consigo uma palidez, já presente em Virgínia, que Ismael tanto busca na negação de sua cor.

Virgínia sente que o suor de Ismael não está apenas nas paredes da casa, mas que já estão entranhados em sua pele e mesmo que fuja ele sempre fará parte dela. No diálogo com Elias afirma e questiona o irmão branco do marido: “Quem ama mistura suor com suor. (*pergunta, com avidez*) Diga se o suor dele ficou em mim, se está em minha carne? Ou se é imaginação minha?” (RODRIGUES, 1981, p. 142, 2º quadro do 1º ato). Elias afirma que não, que é sua imaginação, mas Virgínia sabe a resposta e nega a proposta de fuga de Elias, afirmando que: “Se eu fugisse, a transpiração dele não me largaria; está entranhada na minha carne, na minha alma. Nunca poderei me libertar! Nem a morte seria uma fuga!” (RODRIGUES, 1981, p.145, 2º quadro do 1º ato).

Parafrazeando o romance de Suzane Flag (1944) adaptado para o cinema (1952), com direção de Manuel Peluffo, e adaptado para televisão (1984) com o título *Meu destino é pecar*, percebemos que o destino dos filhos do casal é o mesmo nosso: a inexorável morte, contudo, na obra em questão, é prematura. Ana Maria também carrega esse destino. Amaldiçoada pela tia de Virgínia a morrer virgem acaba sendo assassinada pelo casal no mausoléu de vidro. Sobretudo Virgínia é quem abraça seu destino junto a Ismael todas as noites em que ele a estupra. A esposa branca de útero negro sabe que seu destino é dentro da

casa amaldiçoada, sob a escuridão e breu das noites sem estrelas e ao lado do monstruoso médico negro.

Nelson Rodrigues, apesar de negar ter lido as tragédias áticas ou outras influências, reatualiza alguns elementos das tragédias áticas. Um deles é o coro com suas funções de ambientação dos fatos e, também de manifestação dos pontos de vista dos cidadãos. Ele classifica *Anjo negro* (1947), tal como *Álbum de família* (1945) e *Senhora dos afogados* (1947), como tragédia. A classificação rodriguiana para suas peças míticas segue a estrutura das trilogias dos concursos com uma diferença marcante: não há ligação expressa das três tragédias e da farsa a uma única família, mas sim a um único modelo de família colocado em cena a partir de sua queda.

Além dessa forte influência que se apresenta nas peças e, sobretudo em *Anjo negro*, há outros “estilhaços” da arte dramática que ele atualiza e junta para formar seu projeto desagradável. Pode-se citar a “alma” do texto dramático substituído, a partir do drama burguês, pela morte, este, igualmente trazendo a noção de destino inexorável. Se a tragédia ática nasce do embate entre o pensamento mítico decadente e o pensamento racional ascendente, duas tensões que se encontram nas tragédias áticas sem uma anular a outra, no drama burguês, segundo Szondi (2004b) a tensão ocorre nos valores da sociedade. De um lado, os valores sociais de uma aristocracia decadente, do outro os valores de uma burguesia ascendente que trazia em seu cerne os moldes da família burguesa. Nelson Rodrigues apresenta também um embate social, contudo o utiliza para criticar a sociedade que vive de aparências.

Do drama moderno, segundo Szondi (2001), percebemos a presença do retorno dos diálogos, contudo estes se apresentam fragmentados e, ainda, sobrepostos pelo silêncio. Uma das características do drama moderno, segundo Szondi, é a presença dos personagens “estranhos” ou estrangeiros, personagens que compõem a trama, mas que não pertencem a ela. Essa enigmática figura dialoga com a etimologia da palavra *monstro*, do latim *mostrun*, que significa “o que está por vir, presságio”, aquele que estava escondido e se mostrará. Esse ser, ainda, evoca o termo freudiano *unheimlich*, traduzido para o português como estranho.

A peça traz um coro descrito no programa de apresentação como “coro das pretas descalças”, um coro profético que aparece no início da peça, entre os atos e no encerramento prevendo a continuidade de uma roda de nascimentos e mortes dos filhos negros do casal. Contudo, a presença das primas, de forma generalizada e não individualizada, também marca um dos objetivos do coro e apresenta o personagem *estranho* dos dramas modernos. A

principal característica das Primas são as falas desordenadas que marcam sua loucura. No terceiro ato elas não aparecem. Passados quinze anos, é a tia quem situa o fim trágico e virginal das filhas, com exceção de uma, morta e estuprada pelo maníaco de seis dedos. A tia justifica a morte, mesmo a contrariando, pelos gritos de desespero, tal como os gritos de Virgínia, ou seja, nem a tia escapa impune de seus atos, afinal, o deus judaico-cristão é, acima de tudo, justo.

A primeira rubrica que apresenta o cenário da peça apresenta o coro das Senhoras sentadas em semicírculo o que nos faz lembrar o coro das tragédias áticas dispostos na orquestra, semicírculo cujo meio representava a presença de Dioniso. Nelson Rodrigues indica um número de dez senhoras, contudo o programa da peça apresenta apenas seis. Esse coro é marcado pelas incessantes orações que fazem ao longo da peça, dando uma pequena leveza nas monstruosidades ocorridas pelas mãos do casal. Elas marcam o que há de sagrado e, tal como o coro das mulheres do cais em *Senhora dos afogados* (1947), clamam pela intercessão do divino.

Entre outras funções, esse coro enuncia o ponto de vista dos que estão fora da tragédia, contrasta, pela simplicidade de suas vidas, com a existência tempestuosa dos protagonistas, presta informações úteis à trama e provoca um relaxamento em face da ação principal. (MAGALDI, 2004, p. 63)

Esse coro profético de senhoras negras de pés descalços em semicírculo é o oposto do casal. Enquanto Ismael e Virgínia repudiam qualquer presença divina, mais Ismael do que Virgínia, o coro está sempre em oração, murmurando, clamando e buscando o sagrado. Nesse sentido, o dramaturgo apresenta uma oposição entre o sagrado e o profano. Ismael é, segundo a fala de Elias, um homem maldito por repudiar sua cor e sua ancestralidade. Essa maldição é agravada por Ismael culpar a sua mãe e a Deus, nutrindo seu ódio contra si e contra todos. Virgínia é maldita por carregar em suas costas a culpa do suicídio da prima e, ainda mais pecaminosa, por efetivar a ruptura do mito do amor materno, sacrificando seus filhos e Ana Maria em face do desejo. Enquanto o coro ora “aves-marias e padres-nossos”, clamando ao divino pelo fim da escuridão que toma a casa.

Apesar de apresentar uma uniformidade, o coro formado por Senhoras “pretas” apresenta sentimentos difusos em relação aos moradores da casa sem teto. Elas iniciam a peça situando os espectadores acerca dos fatos ocorridos, em especial, acerca do caixão de “anjo” cercado de quatro círios e carregado pelos coveiros negros. Em certos momentos a história do menino velado na casa do médico Ismael confunde-se com a sua infância, o que não é

estranho, afinal Virgínia afirma que os filhos negros nascidos de seu ventre não são seus, mas de Ismael.

SENHORA (*doce*)- Um menino tão forte e tão lindo!
SENHORA (*patética*)- De repente morreu!
SENHORA (*doce*)- Moreninho, moreninho!
SENHORA- Moreno, não. Não era moreno.
SENHORA- Mulatinho disfarçado!
SENHORA (*polêmica*)- Preto!
SENHORA (*polêmica*)- Moreno!
SENHORA (*polêmica*)- Mulato!
SENHORA (*em pânico*)- Meu Deus do Céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!
SENHORA (*enamorada*)- Menino tão meigo, educado, triste!
SENHORA (*encantada*)- Sabia que ia morrer, chamou a morte!
SENHORA (*na sua dor*)- É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!
SENHORA (*num lamento*)- Nenhum menino se cria!
SENHORA- Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
SENHORA- Dos anjos, má vontade dos anjos!
SENHORA- Ou é o ventre da mãe que não presta!
SENHORA (*acusadora*)- Mulher branca, de útero negro!
SENHORA (*num lamento*)- Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos!
TODAS- Ave-maria, cheia de graça... (*perde-se a oração num lamento ininteligível*)
Padre-nosso que estais no céu... (*perde- o resto num murmúrio ininteligível*)
SENHORA (*assustada*)- E se afogou num tanque tão raso!
SENHORA- Ninguém viu!
SENHORA- Ou quem sabe se foi suicídio?
SENHORA (*gritando*)- Criança não se mata! Criança não se mata!
SENHORA (*doce*)- Mas seria tão bonito que um menino se matasse!
SENHORA- O preto desejou a branca!
SENHORA (*gritando*)- Oh! Deus mata todos os desejos!
SENHORA (*num lamento*)- A branca também desejou o preto!
TODAS- Maldita seja a vida, maldito seja o amor! (RODRIGUES, 1981, p.125-126, 1º quadro do 1º ato)

O coro não consegue compreender como uma criança que nascera tão forte tenha uma morte súbita. As mulheres discutem acerca da cor do menino, afirmando ser ele moreno, mulatinho disfarçado e, por fim, preto, cor que causa pavor a alvoroço ao coro formado de mulheres negras. Nelson Rodrigues deixa claro que refletirá nessa peça acerca do racismo mais monstruoso que há: o do negro contra si mesmo. Pelas informações dadas pelo coro esse é o terceiro filho do casal que morre e ao que parece essas crianças já trazem a morte nos olhos e seu destino trágico. Outra informação importante é a idade em que os meninos são sacrificados pelas mãos da mãe sempre na mesma idade, ou seja, um ciclo que se fecha na mesma época, o que demarca os ritos sacrificiais.

Os filhos do casal estão fadados a seu destino mortuário, o coro discute se é má vontade de Deus ou dos anjos. A acusação que o coro faz a Virgínia evoca que seu ventre é maldito, negro, marcando o destino mortuário desses meninos que nascem e de outros que

nascerão. Nelson Rodrigues utiliza “preto” quando quer se referenciar a cor da pele contrastando com “negro” em seu sentido maldito, monstruoso e desagradável. O destino dos filhos é a morte porque foram gerados no desejo de Ismael e, também, no desejo de Virgínia, apesar dela negar toda a peça seu desejo e desvelá-lo apenas no último ato.

Em *Anjo negro* aparecerá pela primeira vez um elemento que marca as peças míticas: as águas pesadas. Este elemento simbólico aparece logo no início da peça na fala do coro que, atônito com a morte, levanta a possibilidade de suicídio, ao que outra senhora afirma que “criança não se mata”. A frase escolhida pelo dramaturgo traz dois significados. O primeiro em resposta ao suicídio do menino, mesmo que ele apresente a tristeza em seus olhos e que tenha chamado a morte. O segundo reforça o mito do amor materno e a importância da criança no círculo familiar ao afirmar que é um interdito matar uma criança dotada de tanta vida. O afogamento desse terceiro menino em águas tão rasas do tanque revela que essas águas são, em seu teor, águas negras e pesadas, águas mortuárias, tal como o mar em *Senhora dos afogados* (1947).

SENHORA- Água assassina!
SENHORA- Que parece inocente!
SENHORA- Matou uma criança!
SENHORA- Oh, Deus, fazei vir um filho branco!
SENHORA- Clarinho!
SENHORA- Que não morra como os outros!
SENHORA- E ninguém diz que este tanque já matou um.
SENHORA- Ou mais de um.
SENHORA- Ninguém diz.
SENHORA- Perdoai, meu Deus, esta água fria e escura!
SENHORA- E fazei vir um filho branco, não moreno, mas clarinho, clarinho
(RODRIGUES, 1981, p. 162, 1º quadro do 2º ato)

Ainda em torno do tanque, as senhoras olham as rasa águas, uma água que parece inocente, mas que na verdade é mortuária. O tanque lembra, também, os alteres gregos dedicados aos deuses ctônicos, feitos de forma circular e com um pequeno buraco no meio para que o sangue sacrificial escorresse ao centro da terra. Além disso, essa interferência do coro, que ocorre após Ismael saber da traição da esposa, também evoca pensarmos que ele é a representação do útero de Virgínia, afinal em águas tão rasas, profundas, aparentemente inocentes são negras e mortuárias. Ao redor do tanque elas clamam ao divino perdão pela presença de uma água tão “fria e escura” e clamam a vinda de um filho branco, redenção de Virgínia e, talvez, do casal.

Steiner (2006) afirma que a adoção do deus judaico-cristão não permite que a tragédia e o trágico se desenvolvam, logo, a impossibilidade de tragédia em tempos modernos e

posteriores. Realmente, o trágico nasce de uma tensão sem qualquer possibilidade de solução e o deus judaico-cristão permite e prevê a redenção a partir do arrependimento. Os personagens de *Anjo* têm várias chances de se arrependerem de seus atos, são vários momentos em que há a possibilidade de redenção, contudo o caminho que escolhem é o da tragédia. Ao que parece, corroborando com a tese de Souto (2001), a tragédia é o único caminho possível para esses personagens mutilados. No ventre de Virgínia surge mais uma possibilidade de redenção, ela espera a chegada de um menino branco, cuja pureza da pele, contrastada com a pele alva da mãe, forme um novo casal, amado e desejado como marido e não filho. Contudo, o destino surpreende o casal e ao invés de um menino, nasce Ana Maria.

SENHORA- Graças a Deus, Todo-poderoso...

SENHORA- Há 15 anos nasceu uma filha.

SENHORA- E branca.

SENHORA- Não um menino, mas uma menina.

SENHORA- De peito claro.

SENHORA- Nasceu nua, e por isso o pai logo disse: “É menina”.

SENHORA- Porque nasceu nua.

SENHORAS (*em conjunto*)- Virgem Maria... Maria Santíssima...

SENHORA- Há 16 anos que não faz sol nesta casa. Há 16 anos que é noite.

SENHORA- As estrelas fugiram.

SENHORA- A menina viveu, hoje é mulher.

SENHORA- Hoje é mulher.

SENHORA- Oh, Deus! Poupei Ana Maria do desejo dos homens, e da obscenidade dos bêbados... Poupei Ana Maria dos homens solitários que, por isso, desejam mais!...

SENHORA- E não saiu mais enterro.

SENHORA- Sem flor.

SENHORA- Daqui não saiu... (RODRIGUES, 1981, p.169-170, 1º quadro do 3º ato)

Além de situar o espectador acerca dos acontecimentos nesse lapso de quinze anos, o coro nos dá a proporção de quando a casa fora tomada pela escuridão da noite sem estrelas. A peça inicia após oito anos do estupro de Virgínia. Nesse tempo três meninos nascem da união forçada do casal e todos morrem quando atingem certa idade, a mesma idade e o mesmo final de ciclo. Contudo, a escuridão da casa não inicia na noite em que a tia punira a sobrinha, mas um ano antes da vinda de Elias o que soma dezesseis anos. Ou seja, a maldição instalara-se no lar de Ismael e Virgínia com a morte do terceiro filho que também representa a terceira chance de redenção perante Deus. Nelson Rodrigues, além das fontes já citadas, reatualiza e mantém intertexto com a bíblia e essas três negações lembram, além da tripla divindade (deus-pai, deus-filho e deus-espírito-santo), a passagem em que Pedro, o primeiro Papa da Igreja Católica Apostólica Romana, nega Cristo por três vezes. O número três também

representa, a partir dos estudos da cabala, a terceira figura presente na criação além de Adão e Eva, a serpente, tema da última peça do dramaturgo.

O coro, como nas outras interposições, clama ao divino que afaste e termine com o desejo, causador de todo caos e desordem na peça. Ao mesmo tempo, informa aos espectadores acerca da virgindade de Ana Maria. Ela não é mais “menina” já é “mulher”, afirmação que se confirmará no diálogo entre mãe e filha e na ruptura da maldição familiar de morrer virgem. Essa intercessão do coro é tardia, já que Ismael, ainda mais dotado de um poder divino, desposara a filha de Virgínia e Elias após tê-la cegado quando criança. O coro, ainda clama para que Ana Maria seja liberta do desejo dos homens solitários e da obscenidade dos bêbados. Além disso, Ismael lhe conta que todos são negros, inclusive Virgínia, e que apenas ele é branco. Ao final, Ana Maria não consegue vencer o elo de ódio e desejo que há entre Ismael e Virgínia e tem o mesmo fim dos filhos do casal.

SENHORA- Ó branca Virgínia!
SENHORA (*rápido*)- Mãe de pouco amor!
SENHORA- Vossos quadris já descansam!
SENHORA- Em vosso ventre existe um novo filho!
SENHORA- Ainda não é carne, ainda não tem cor!
SENHORA- Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
SENHORA- Que matareis com vossas mãos!
SENHORA- Ó Virgínia, Ismael!
SENHORA- (*com voz de contralto*)- Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!
SENHORA (*grave e lento*)- Branca Virgínia...
SENHORA (*grave e lento*)- Negro Ismael... (RODRIGUES, 1981, p. 191-192, 2º quadro do 3º ato)

O coro encerrará a peça marcando o reinício do ciclo trágico dos filhos do casal. A intervenção divina do coro conseguiu fazer com que a morte fosse afastada durante quinze anos, contudo a possibilidade de redenção dada ao casal, tal como outras, não surte efeito e eles enveredam pelo caminho desagradável. Com a oportunidade de ser, dessa vez, uma família e nutrir os laços de amor entre seus membros, Ismael escolhe, novamente, ser deus dentro da casa sem teto. Ele retira Ana Maria dos braços maternos, a coloca em outro quarto e a faz acreditar que este quarto é o mundo e que não há nada fora dele. Ainda criança cega a filha branca de seu irmão de criação com sua esposa branca. Virgínia tenta, por três noites, convencer a filha da verdade do mundo e, acima de tudo, despertar o desejo da filha. Contudo, Ana Maria fora cegada por Ismael em todos os sentidos e, por fim, Virgínia percebe que sua filha é, na verdade, sua rival pelo amor de Ismael.

Além da presença do coro, Nelson Rodrigues apreende outro “estilhaço” das tragédias áticas que, segundo Aristóteles (2006) caracteriza uma boa tragédia. Esse estilhaço é a peripécia ocorrendo logo após o reconhecimento, como acontece em *Édipo Rei* (429a. C.) de Sófocles. Analisando a tragédia rodriguiana sob o prisma da tragédia ática podemos afirmar que a desmedida de Ismael está em ser deus e dotar de um poder que não lhe é permitido. Ele é quem decide os cômodos em que Virgínia poderá ou não transitar e permanecer, sendo que conforme sua solidão aumenta o espaço delegado à esposa vai diminuindo. Ele, também, é quem decide acerca da vida e da morte, podendo, por três vezes revogar a morte dos filhos e permitir que Elias sobreviva. Diante de Ana Maria ele detém de mais poder, pois é senhor de um mundo em que apenas ele é branco, garantindo a Ana Maria que não há mundo além de seu quarto.

Contudo, o ápice de sua queda ocorre junto à peripécia, momento, que marca o reinício do ciclo trágico de vida e morte em que um novo filho está sendo gerado no ventre de Virgínia e que, desde o momento da fecundação, está fadado a morrer. Ismael está pronto para se entregar à eternidade ao lado de Ana Maria e o mausoléu de vidro está posto no pátio esperando os dois amantes. Virgínia tenta convencer a filha do mundo que a espera, contudo ela está inclinada a crer apenas em Ismael, sua única companhia em quinze anos. Nesse momento Virgínia declara seu amor e desejo a Ismael e acaba com a ilusão que ele nutre: o amor eterno de Ana Maria, cuja virgindade já fora corrompida por Ismael.

ISMAEL- Não sabes ainda? Ana Maria não te contou?

VIRGÍNIA- Contou, sim! (*colando-se mais a Ismael*) Mas ela é criança, é pura e inocente como o pai... E não te ama! Não viu nunca os carregadores de piano.

ISMAEL- Não? (*exultante*) Se ouvisse o que ela me disse- verdadeiras loucuras, como se eu fosse Deus...

VIRGÍNIA (*escarnecendo*)- E pensa que você é branco, louro! (*triumfante*) Se ela soubesse que és preto!... (*muda de tom*) Ela te ama porque acha que és o único branco... Ama um homem que não é você, que nunca existiu... Se ela visse você como eu vejo- se soubesse que o preto é você (*ri ferozmente*) e os outros não; se visse seus beijos, assim como são, ela te trocaria, até, por esse homem de seis dedos...

(*Agarra-se mais ao marido, envolve-o*)

VIRGÍNIA- Agora, eu não!... Eu te quero preto, e se soubesses como te acho belo, assim como os carregadores de piano!... De pés descalços, cantando!

ISMAEL- És meiga como uma prostituta!

VIRGÍNIA- Sou, não sou?

ISMAEL (*apaixonado*)- E ela, não! (*com rancor*) Ela se dá como o pai possuía- com tanta pureza!... (*exalta-se*) Não seria com tu... Não teria o medo que sempre tiveste... Não gritaria... Ama sem sofrimento e sem pavor... E não sabe que eu sou preto (*tem um riso soluçante*) não sabe que sou um “negro hediondo”, como uma vez me chamaram... Só me ama porque eu menti- tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, nada é verdade! (*possesso*) Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu!

VIRGÍNIA- Vem comigo, vem!

ISMAEL (*espantado*)- Mas e ela? Você não compreende que ela não deixa? Que estará sempre entre nós?

VIRGÍNIA- Eu sei como fazer- para que ela fique tranquila... (*resoluta*) Vai chamar minha filha. Traz minha filha. Diz que é um passeio. E quando ela chegar aqui, eu quero que tu a beijes como eu fiz com teu filho que morreu, no tanque... (RODRIGUES, 1981, p.189-190, 2º quadro do 3º ato)

Ismael estava determinado a seguir sua vida ao lado de Ana Maria, permitindo que Virgínia fugisse, porém Virgínia não consegue fugir. O coro deixa claro, desde o início da peça, que o desejo que assola e amaldiçoa o casal não parte apenas de Ismael, mas também de Virgínia que deseja o médico negro. Ao que tudo indica os laços de ódio e desejo entre o casal serão rompidos pela pureza de Ana Maria, contudo, ao reconhecer-se negro e mortal, Ismael muda seus planos e reinicia o ciclo dos anjos negros. O médico negro acredita que encontrará a felicidade ao lado de Ana Maria, que será pleno tal qual deus, mas Virgínia quebra seu encanto e, em seu reconhecimento, opera a peripécia aos moldes das tragédias áticas.

Um dos três quesitos para obtenção do trágico, segundo Lesky (1996), é a consciência da queda pelo herói. Os heróis das tragédias compreendem o porquê de suas quedas e aceitam seus destinos inexoráveis decididos pelos deuses, bem como as punições advindas dos ancestrais. Ismael também é consciente de sua queda, sabe de sua punição e de ser maldito por negar, ou melhor, odiar sua cor. Seu ódio o leva a ser conivente com a morte dos filhos, vendo nas três mortes a sua própria e buscando nos atos sacrificiais a sua plenitude.

ISMAEL (*fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo*)- É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre das mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor... (RODRIGUES, 1981, p.161, 1º quadro do 2º ato)

A figura do suor, trocado no ato sexual, que marca a carne de Virgínia e está presente na casa sem teto, também representa nessa passagem a fortuna que Ismael juntara como médico. Ismael não desprezara apenas sua cor, sua raça, a vida dada por deus, mas no desejo cego de casar-se com uma branca ele nega a sua riqueza, isolando-se na casa junto a Virgínia. Ela sabe que é um homem maldito por suas escolhas e ela sabe que a traição de Virgínia com seu irmão Ismael é parte de sua punição. Ismael está em queda e é consciente de ser merecedor dessa punição divina.

Ismael não é deus, nem portador do destino dos filhos, nem ele, nem Virgínia. Contudo, a cada possibilidade de redenção de todos os crimes, pecados e monstrosidades ele se porta de mais força e mais poder. Sua constante queda, consciente de toda maldição que

assola a casa, é marcada por mais desmedidas que aceleram a sua queda trágica. A casa se rompe a cada dia que passa, a família está, mais uma vez, no centro dessa queda trágica e mesmo frente as inúmeras tentativas de sacralização, Ismael e Virgínia decidem manter a roda mortuária que gera e mata os filhos nascidos do ventre negro e maldito de Virgínia e, sobretudo, do suor maldito de Ismael.

Em *Anjo negro* (1946) são os olhos que escorrem o desejo, são eles a fonte desse mal que reflete nossa face animal, pois é um desejo marcado pelo instinto. Contudo, a presença das mãos marca a condução das vítimas e evoca a morte. A morte que habita uma inocente água rasa em um poço no jardim da casa sem tetos é conduzida pelas mãos de Virgínia. Uma das marcas das peças rodriguinanas é o embate entre mãe e filha, marcando um possível complexo de Electra. Em *Álbum de família* (1945) o embate ocorre pelo desejo sexual de D. Senhorinha pelos filhos e o desejo dos homens da família por Glória que retorna do internato. Aqui, mãe e filha foram separadas desde o nascimento de Ana Maria. Sabemos que Virgínia não apresenta as características comuns ao mito do amor materno, mas, ao que parece, ela busca convencer a filha de que há um mundo fora de seu quarto. Ao final, a relação entre mãe e filha é a mesma de outras peças.

A presença constante das maldições que assolam a casa e que duram dezesseis anos, segundo informações do coro, inicia com a negação de Ismael e seu ódio contra sua cor e, sobretudo, sua mãe. Virgínia também nega a figura materna presente em sua vida, sua tia, que tal como a mãe de Ismael a amaldiçoa. Martuscello (1993) afirma que a maldição materna que incide sobre o casal não permite que eles concebam seus filhos, sendo, dessa forma, essa impossibilidade parte da maldição familiar.

A cama de solteira de Virgínia se concebe como um marco dentro da casa, pois foi nela que Ismael realizou seu maior desejo: ter violado uma mulher branca; Já para Virgínia a cama quebrada lembra seu fim, seu esvaziamento, a morte da menina que ela era. O lençol está caído, marcando, talvez, o fim da virgindade da menina Virgínia e, sobretudo, o sangue derramado na noite cruel. O travesseiro está no chão, caído, marcando a violência do ato e a resistência da esposa contra o desejo do médico da família, posteriormente seu marido. Mas o que marca a ruptura do laço de Ismael e Virgínia com o divino são os estilhaços de um crucifixo de cristal partido na noite do crime. O desejo de Ismael desencadeou um processo de rupturas e quedas que não finda nunca e a cada nova ruptura engendra outras cada vez mais monstruosas e desagradáveis.

VIRGÍNIA (*indicando a cama*)- Ninguém mais dormiu ali... A cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... Tudo como há 8 anos... Ismael não quer que eu, nem ninguém, mexa em nada... Depois, veio a outra cama, de casal. Mas a minha, de solteira, continua, sempre, sempre... E continuará, depois da minha morte. (RODRIGUES, 1981, p. 144, 2º quadro do 1º ato)

A marca de seu estupro, ainda jovem, não sairá nunca da mente de Virgínia. Em contraposição, ao trair Ismael com Elias, ela refaz a cena petrificada da cama de solteira na cama de casal, com a diferença de que nessa cama a tia interfere na disposição dos lençóis e recolhe do chão o travesseiro. A presença dessa cama evoca uma morte, como aquelas ocorridas em rituais de iniciação, já que Virgínia não voltará a ser a mesma. O primeiro sentimento que assola a personagem é a vergonha, como se estivesse suja, aceitando sem resistência a prisão que Ismael propõe. Outro ponto que marca essa morte é que Virgínia nunca mais foi vista, recebendo a visita apenas de sua tia e primas em datas específicas que marcam outras mortes: seu casamento, os funerais dos meninos e na morte de uma das primas após ser estuprada.

Além disso, portadora de um ódio entranhado em seu ser, cuja origem é Ismael, Virgínia porta em sua carne a loucura. As primas, após o suicídio da irmã caçula, acabam enlouquecendo e desenvolvendo uma atração pelas flores do velório. Interessante notarmos que as flores marcam o casamento que elas nunca tiveram e também a morte que as puxa, ou seja, as flores são elementos que marcam os momentos mortuários. Quem percebe e questiona a loucura de Virgínia é Ana Maria no diálogo, ou embate, de três noites, ao que Virgínia não aceita.

A morte está nas mãos, são elas que desencadeiam a morte sacrificial, é das mãos do sacerdote elencado pelo povo que o machado desce em só golpe no pescoço do animal e, em sacrifícios a deuses considerados estrangeiros pelos gregos, são as mãos que portam a faca que degola o estrangeiro. Ainda, é pelas mãos de Agamêmnon que Ifigênia é entregue ao sacrifício dedicado a Ártemis, substituída por uma corsa no momento em que desliza a lâmina e são as mãos de Heracles, tomado pela força do *daimon*, que imolam sua esposa e filhos. As mãos, em *Anjo negro*, portam a força da morte, e Virgínia, tal como o ato de Medeia, é incumbida de matar todos os seres que nascem de seu ventre, um a um ela os entrega a morte. Apenas Ana Maria não é sacrificada com a mesma idade dos meninos. O sacrifício da filha de Virgínia e Elias ocorre por quatro mãos: as de Virgínia e as de Ismael.

Num sinal evidente que se trata de decisão dos dois, Virgínia fecha uma metade e Ismael a outra metade da porta. Do interior, Ana Maria grita, ou se supõe que grite,

por que não se ouve nada. Consumou-se, assim, o sacrifício de Ana Maria- não afogada ou envenenada, mas encerrada para sempre num túmulo transparente, qual Branca de Neve. Presença eterna, como o dramaturgo pretendeu simbolizar. (MAGALDI, 2004, p. 66)

Interessante notarmos que a intertextualidade apresentada por Magaldi possui, além da presença do mausoléu de vidro, as várias tentativas da madrasta de matar Branca de Neve. Ana Maria é, tal como o terceiro filho de Ismael, levada pela mão, tratada com carinho e recebe o beijo antes de ser encerrada no mausoléu. Todos que morrem são levados pelas mãos incluindo Elias, conduzido com carinho e adotando como última palavra “sim”, mesmo aceite das vítimas de sacrifício e da prima de Virgínia, morta por um maníaco cuja mão tem seis dedos. A presença dessa anomalia nas mãos do maníaco, também, marca a monstruosidade, afinal, seis dedos demandam uma desordem não natural.

O que resta de Ana Maria é apenas um grito silencioso, como aquele referido por Steiner (2006). Esse grito silencioso, tal como aquele do filho em *Mãe coragem e seus filhos* (1941) de Brecht, se repete em *Anjo negro*, encerrando a peça, mas reiniciando o ciclo de morte dos filhos de Ismael. Virgínia, ao se declarar a Ismael, afirma que Ana Maria não saberá amar Ismael por sua inocência, o que reitera a acusação do coro no início da peça de que ela desejou o médico negro e a acusação da tia de que Virgínia é cínica. O cinismo da personagem chega ao seu ápice no confronto com a filha e as inúmeras tentativas de levá-la a fugir em seu lugar, afinal o veredicto de Ismael após a conversa de três noites fora o da expulsão de Virgínia.

O segundo quadro abre com a presença de um “estranho túmulo” como o dramaturgo descreve na rubrica. o diálogo entre mãe e filha é definido como apaixonado e, pela primeira vez em toda peça, Ismael está ajoelhado frente ao túmulo. Virgínia contara toda a verdade acerca de Ismael ou, ao que parece, a sua verdade, sua versão dos fatos. Contudo, Ana Maria é rígida na crença de seu mundo. Nada que Virgínia conte a faz perceber o quanto Ismael é um ser monstruoso. Ela crê nele como seu Pai, seu deus e como seu noivo.

ANA MARIA- Não importa que tu, um dia, tenhas chamado um cego... Tenhas feito esse cego subir a escada e, depois, entrar no teu quarto... Eu escolhi outro pai... Ele é o Noivo... claro, alvo... Eu sinto quando ele vem, quando ele está... Sinto a presença dele como um coração batendo dentro de casa...

VIRGÍNIA- E nem ao menos tens pena do teu verdadeiro pai! Se visses como ele morreu! No meu quarto, Ana Maria, com um tiro, não no peito, não aqui (*aperta o próprio ventre*), mas no rosto... (*com espanto*) No rosto!

ANA MARIA- E queres que eu chore teu amante? Por que hei de chorar teu amante? (RODRIGUES, 1981, p.181, 2º quadro do 3º ato)

Ana Maria confia em Ismael, no que ele diz e, acima de tudo, no mundo que ele criou para ela encarcerado como Virgínia dentro de um quarto. A raiva que Ana Maria nutre por sua mãe é acentuada quando Virgínia afirma que Ismael é negro, já que ele contara para Ana Maria que todos no mundo eram negros e só ele é branco. Ismael cria e nutre no mundo de Ana Maria a figura que ele busca ser e que não pode. Contudo, essa história que o leva é, também, a mesma história que o derrubará de seu trono quase divino. Virgínia, ao ver seu tempo chegar ao fim, apela para o mito que ela tanto desconstrói em toda peça ao afirmar: “toda mãe ama os filhos...” (RODRIGUES, 1981, p.182).

As mãos aparecem também no embate entre Ana Maria e Virgínia, contudo não portando sua habitual pulsão mortuária, mas numa tentativa de carinho materno. Virgínia questiona se Ana Maria não sente todo o carinho do seu afago em seus cabelos, contudo a filha é, como Nelson Rodrigues usa duas vezes para caracterizá-la, “fanática”. Ao invés do calor do carinho materno, o que Ana Maria apreende é a frieza no coração de Virgínia. Suas mentiras, na concepção da filha, são resultado da loucura da mãe. O cinismo de Virgínia ainda tenta convencer a filha ao afirmar que aceita de coração aberto todas as críticas e duras acusações da filha se calando apenas quando Ana Maria relembra da traição de Virgínia. Ana Maria é inteiramente de Ismael, fanática pelo Pai, único branco de todo o mundo e seu mundo é tão somente seu quarto.

ANA MARIA (*dolorosa*)- Só o meu quarto existe!

VIRGÍNIA- Mentira! O mar- saber o que é o mar? Ou ele nunca te falou do mar? E nos barcos? Mas isso ainda não é tudo. O que importa são os homens... (*transfigurada*) Como são belos; e mais doces do que mulher... Olha! Enfiar os dedos assim pelos cabelos de um homem...

ANA MARIA- Como fizeste com teu amante!

VIRGÍNIA (*sem ouvi-la*)- Apertas nas mãos um rosto de homem- sentir entre as mãos um rosto vivo!

ANA MARIA- Quem sabe eu não fiz isso com meu pai?

VIRGÍNIA (*sem ouvi-la*)- Tu precisas conhecer os homens, Ana Maria, precisas amá-los; e depois, então, escolherias um- para sempre... (*adoçando a voz*) Nós poderíamos ir- nós duas- a um lugar que eu conheço. Foi uma empregada minha que me falou. Ela teve uma filha para lá; e a filha escrevia contando maravilhas, tanto que não voltou nunca mais. Para esse lugar vinham homens de todas as partes, até da Noruega! (*encantada*) Marinheiros, de cabelos louros, anelados...

ANA MARIA- Muito preto?

VIRGÍNIA- Preto nenhum. Ou um ou outro. Às vezes é o homem, outras, a mulher, quem escolhe o companheiro (*persuasiva, sedutora*) E lá não é como aqui- e em outros lugares- em que a mulher- ouviste?- só tem um, só pode ter um...

ANA MARIA- Muitos?

VIRGÍNIA- Muitos! (*arrebata*) Vamos para esse lugar, Ana Maria. Nós fugiríamos- nós duas- eu te guio e ficarei junto de ti, sempre, chamarei homens claros de cabelos quase brancos, de tão louros, olhos azuis... Explicarei que és cega, mas eles não farão questão... Depois, se quiseres, poderás voltar, mas duvido... A filha da minha empregada não voltou, tu também não voltarias... (RODRIGUES, 1981, p.184, 2º quadro do 3º ato)

O desejo que Virgínia busca despertar em Ana Maria não surte efeito, contudo faz com que um segredo seja desvelado e que quebra com a maldição da tia: Ana Maria não é mais virgem. Ela nega o convite da mãe para se entregar ao desejo do mundo, pois ama apenas seu pai, acredita apenas no pai e deseja apenas o pai. Virgínia desiste de fingir e afirma que a filha sempre foi sua inimiga e que ela, na realidade a odeia, quer vê-la longe, longe do quarto estreito que evoca a morte. Ana Maria não teme a morte e entrega-se a ela no embate final da mãe.

O coro encerra a peça profetizando a vida e a morte desse novo filho gerado no útero negro da branca Virgínia. Ana Maria dentro do vidro se debate, grita, mas não se escuta mais sua voz, até cair no chão, refazer os “estilhaços” do crucifixo com os braços e desfalecer. Mesmo sem olhos, cegados por aquele que ela adotou ser seu pai, Ana Maria encara os olhos petrificantes de Gorgó, enquanto Virgínia vitoriosa recebe Ismael em sua cama com o amor e a doçura das mulheres da vida, das prostitutas. Talvez, essa seja, a redenção do casal ou apenas o reinício do ciclo de geração e imolação dos filhos do casal.

2.2- Sacrifício em *Senhora dos afogados* (1947)

Electra aparece na tragédia ática, pela primeira vez, na trilogia *Orestéia* (458 a.C.) de Ésquilo. Contudo, na literatura grega há uma pequena menção de Electra como filha de Agamêmnon na *Iliada* (séc. XIII a. C.) atrelada à lenda heroica dos Atridas. Das tragédias que sobreviveram e que temos conhecimento, ainda, há duas peças intituladas *Electra* de Sófocles (410 a.C.) e a de Eurípidés (413 a.C.). Apesar de cada tragediógrafo caracterizar Electra com maior ou menor independência no crime, as versões convergem para uma personagem que mede suas ações meticulosamente para Orestes executar. Electra, diferente da heroína Antígona, espera o tempo necessário para ter a vingança da morte do pai, logo a característica marcante dessa personagem é ser ardilosa.

Posteriormente, as lendas heroicas das tragédias áticas ganham novas versões em inúmeras releituras. Contudo, não podemos afirmar que Moema, a personagem de Nelson Rodrigues, é a releitura de Electra Atrida, pois carrega dentro de si um elemento distinto na reatualização desse mito: as águas mortuárias do mar. Logo, ocorre que há outras duas Electras descritas na mitologia grega: a Oceânide Electra e Plêiade Electra (filha de Atlas e Pleione). A Plêiade Electra não possui ligações com Moema e pouco se sabe acerca desse

mito. Contudo, a Oceânide, citada na *Teogonia* (séc.VIII a.C.) de Hesíodo, é mãe das harpias¹⁴ que evocam as paixões obsessivas deixando um rastro de destruição por onde passam. Logo a Oceânide Electra marca, pelas suas filhas, a destruição que ocorre pelas paixões avassaladoras. Essas Electras são relidas por Nelson Rodrigues, contudo, tal presença se dá pela apropriação de algumas características de cada mito, diferente de outras peças que os atualizam como *Les mouches* (1943), de Jean-Paul Sartre (1905-1980), *Electre* (1937) de Giraudoux (1882-1944) e *Mourning becomes Electra* (1931), de Eugene O'Neill (1888-1953). Dessa forma, elencamos o conceito de ressignificação dos mitos, no que Rodrigues apropriasse de determinadas características de cada mito e junta formando um novo.

Essa transposição marca a estilização apontada por Affonso Romano de Sant'anna (1995) como característica da paródia, uma escrita que propõe o desvio, a descontinuidade, mas que deixa marcas evidentes de sua origem, nesse caso, a da mitologia grega representada na trilogia de Ésquilo. Normalmente a marca das releituras ocorre com as relações estabelecidas com os nomes das personagens como é o caso das personagens onellianas em que Agamêmnon é Ezra Mannon. Em *Senhora* temos apenas a sobrevivência da sonoridade do sobrenome Drummond o que demarca não uma releitura, mas uma paródia, uma criação autônoma a partir de uma base existente. Ou seja, segue o padrão de referência de O'Neill, mas não relê ou traduz a trilogia. Ele a transpõe criando, combinado com outros elementos, uma nova versão da lenda heroica em que Moema executa seu plano caótico.

Nelson Rodrigues transpõe o mito de Electra para uma família brasileira, que mantêm características universalizantes de qualquer outra família pela presença da estrutura patriarcal. Logo, não há uma releitura de Lavínia Mannon ou mesmo de Electra Atrida, mas a ressignificação por meio da apreensão e combinação de outros elementos que culminam na personagem Moema Drummond. Moema é autônoma em seus atos e na forma como os executa: friamente. Seu desejo de ser a única mulher na vida de seu pai Misael é, tal como uma harpia, a mola que impulsiona suas vinganças e os sacrifícios necessários nesse ínterim.

A ressignificação do mito, também, perpassa pela socialização do mesmo. Nelson Rodrigues, talvez por ser jornalista investigativo, consegue apreender as figuras sociais de seu tempo. O prof. Dr. Ronaldo Lima Lins afirma que: “poucos autores brasileiros identificaram-se tão bem, e de modo tão intenso, com os mitos da sociedade que os gerou, e, em particular, com um de seus compartimentos mais fascinantes e complexos- a vida na grande cidade.” (LINS, 1979, p. 214). Em Misael, centro da atenção da protagonista da peça, está explícita a

¹⁴ Criaturas da mitologia descritas como aves de rapinas com rosto e seios de mulheres que operavam as punições divinas.

figura de inúmeros homens ilustres que escondem uma vida amoral ou que se obrigam a sacrificar o que amam em nome da honra familiar. Esse sacrifício é visto na modernidade, segundo Zygmunt Bauman (2004), como um preço muito alto a ser pago para buscar a felicidade plena desejada. Nelson Rodrigues, assim como afirma Magaldi (2004), instaura com *Senhora* um novo mito: É preciso sacrificar a prostituta para que ocorra o casamento. O sacrifício é preciso e dele é instaurado, através dos ritos anuais, o mito da prostituta morta. Não esqueçamos que a vítima dos sacrifícios é sacralizada e logo a presença de uma Ilha dessas ninfas é um elemento, também, mitológico ressignificado pelo dramaturgo.

O nome dado à protagonista evoca uma personagem do canônico poema *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão (1722-1784). No poema épico, a personagem Moema tem seu amor rejeitado pelo Caramuru, mesmo assim sai a nado para alcançar a nau que carrega seu amado. Moema acaba cansando e morrendo no mar. Essa personagem, cujo nome origina-se na etimologia tupi, evoca na personagem rodriguiana, além da brasilidade dessa versão de Electra, a obstinação e a paixão cega. Moema além de conter as características de Electra e suas releituras, também é construída através de Moema, simbolicamente constituída de duas sílabas: Mó e Má. A mó evocam os pares de pedras redondas dos moinhos que moem os grãos. Como uma mó, segundo Martha Rocha Guimarães (2016, página única), ela “tritura tudo o que lhe parece obstáculo para a realização de seu desejo”.

Já o complemento de seu nome, “Má”, evoca a face hedionda da personagem. Moema é a face mais monstruosa da morte, ela é Gorgó com seus olhos paralisantes. Nas rubricas, Nelson Rodrigues já demarca essa face ao afirmar que: “Tudo absolutamente imóvel. Paulo petrificado. Moema, com seu rosto cruel” (Rodrigues, 1981, p. 322, 1º quadro do 3º ato). Essa passagem ocorre quando Moema incita Paulo a vingar a honra da mãe, D. Eduarda, momento em que Moema “encanta” Paulo para executar sua vingança e destilar seu ódio contra a mãe. A harpia rodriguiana também evoca o canto das sereias, afinal, desde o século XVI, com a busca de novas rotas marítimas para as Índias, o mar é o berço dos monstros. Ela utiliza de seus artifícios para controlar, tal qual titereira lançando seus laços nas marionetes, Paulo e Misael, que acabam caindo na “rede” de tramas de Moema.

A protagonista de *Senhora* não mede esforços para conseguir realizar seu desejo, para ela pleno de felicidade, porém, não realizado. Mesmo Moema extinguindo as mulheres da família Drummond, em seu caminho de destruição em direção ao caos, elimina também os homens da família e, conseqüentemente, toda família. Ela, como senhora dos afogados, entrega ao personagem mais atuante da peça, o mar, toda a família obedecendo a uma ordem

de amor, pois Clarinha e Dorinha, ambas entrando na puberdade, demonstram carinho pelo pai. Paulo assassina seu irmão por amor à D. Eduarda que por sua vez é punida por amar o Noivo. Dessa cadeia de mortes é Misael é quem dá o primeiro passo com o sacrifício da prostituta que amou.

Moema é um ser mutilado, lhe falta algo e, ao que parece, é o amor paterno a oportunidade de redenção desse objeto faltoso. Sua mutilação vai além de uma ruptura, é uma lacuna intransponível. Por medo dessa eterna solidão e envolta na ausência completa de amor, ela busca ser correspondida pelo Drummond legítimo. Contudo, a busca pelo amor deixa um rastro de morte das irmãs e ocasiona a queda da família. A única e verdadeira Drummond é fadada à solidão com suas mãos, a personificação do desejo sexual. Além disso, Moema perde suas referências e, não menos importante, sua imagem, marca da individualidade.

Na peça *Senhora dos afogados*, o amor está definitivamente ligado à morte. Todos os membros da família, quando se apaixonam, tornam-se assassinos. Repetem o gesto de Misael, que eliminou a mulher amada e destruiu o futuro de seus descendentes, fazendo perecer uma tradição e um sobrenome. As filhas que conseguem o carinho paterno são levadas pelo mar, que não perdoa os pecados dos Drummond. Moema elimina as irmãs para ficar com o pai, mas suas mãos são incapazes de acariciar. Ela perde sua imagem e fica só, sem permissão para fenecer já que não experimentou um sentimento verdadeiro. Paulo, com ciúmes da mãe, esfaqueou o irmão bastardo, perdendo o carinho de D. Eduarda. Contudo, ainda teve a possibilidade de buscar o próprio decesso, já que o seu coração não era frio. Na tragédia só há dois caminhos, ou a personagem é homicida ou vítima. (SOUTO, 2007, p. 201)

Apesar da presença de uma cadeia de vinganças e mortes, marca do destino trágico das tragédias áticas, elas não provêm, como afirma Magaldi (2004), de um erro ancestral de um tempo mítico em que homens e deuses conviviam, mas do sacrifício de Misael que instaura o mito destruidor dos Drummond. Se Becker (1973) afirma que a mola propulsora da vida humana é a morte, em *Senhora*, essa morte está atrelada ao amor, em seu sentido mais visceral ou a paixão que arrasta e não mede esforço para chegar ao objeto desejado. Tânatos caminha ao lado de Eros, mas Moema não pode ser personificada na figura de Tânatos que carrega a alma dos heróis. Moema é o horror em grau superlativo, é a face de Gorgó Medusa, de boca aberta como em um grito silencioso. Essa máscara rodriguiana é ligada às águas mortuárias: “O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.” (BACHELARD, 2002, p. 7) Além disso, Moema não apenas desmorona, mas toda a família Drummond cai, vertiginosamente, e o mar vai levando as mulheres, os homens, a casa e, por último, os espelhos.

Para muitos, a morte é o empecilho para a felicidade plena. No caso dos Drummond, a morte é a fuga dessa vida permeada de catástrofes e de tragédias. Moema é punida com a vida eterna que, por sua vez, reflete o medo moderno: a solidão. No drama moderno, o protagonista vive em constante combate consigo mesmo, introduzindo nessa luta interna a solidão. Com o advento das monstruosidades ocorridas na Segunda Grande Guerra, principalmente o genocídio do povo judeu em Auschwitz, trazer para o palco a monstruosidade é tarefa cada vez mais complexa. Contudo, Nelson Rodrigues consegue conceber uma personagem tão monstruosa e artilosa que, através da presença mortuária de Gorgó, contribui para o projeto de teatro desagradável.

PAULO- Moema, nós temos a loucura na carne, a loucura e a morte... Passo as noites em claro, pensando que andamos para a morte...

MOEMA- (*numa breve euforia*)- Eu não morrerei...

PAULO- Não quero que tu morras. Nem tu, nem mamãe. (RODRIGUES, 1981, p.271, 1º quadro do 1º ato)

Como podemos perceber, Paulo é consciente de sua finitude e, apesar de não saber do destino solitário, Moema também é consciente de sua eternidade. Crê, porém, que ela virá com seu objetivo maior: estar ao lado de Misael. Outro personagem que evoca a essência da família Drummond é D. Marianinha, a avó de Moema e mãe de Misael descrita como Avó. Essa personagem rodriguiano só recebe água e comida das mãos de Moema por ser ela uma Drummond legítima. Como o desenrolar dos fatos ficamos sabendo que ela enlouquecera há dezenove anos no dia do casamento de Misael e D. Eduarda, mesmo dia do sacrifício da prostituta. É D. Marianinha quem serve de plateia para Misael e ela quem conduz o filho a dar o golpe certo de machado. Essa loucura nos faz recordar de outra tragédia ática *Héracles* (416 a. C.) de Eurípides.

Esta tragédia, além da subversão do conceito de uma ação completa, em um lugar e em um dia, inicia com o herói no Hades para depois, em sua queda trágica, ser tomado pela ira demoníaca e cega. Não esqueçamos que *Senhora*, assim como *Anjo negro*, inicia com a morte de uma criança: Clarinha e um menino negro sem nome, respectivamente. Na tragédia de Eurípides, Héracles, ao imolar um cordeiro aos deuses para purificar sua alma que chegara recentemente do Hades, sofre a possessão de um *daimon* enviado por Hera e, em uma loucura frenética mata sua esposa e seus três filhos. Com o auxílio da deusa Palas Atena, Héracles dorme e, ao acordar nos braços do Anfitrião, tenta o suicídio. Teseu consegue convencer o herói, que executara brilhantemente os doze trabalhos, a mudar-se para Atenas, Héracles então designa ao Anfitrião que conduza os ritos mortuários de sua família. Essa loucura do

herói no momento do sacrifício é comentado por Girard (1990) ao corroborar com a tese de que o sacrifício cruento funciona como válvula de escape da ira. O retorno de Hércules do Hades para salvar o reino de Tebas, que corria perigo pela morte de Creonte traído por Lico, é um “barril de ira” pronto a estourar e esse estouro ocorre com o sacrifício do herói que libera essa ira e não consegue controlá-la. Misael também não consegue esquecer o “fantasma” da prostituta que o persegue e, além disso, começa uma cadeia de crimes “herdados” por Moema que se vê próxima do pai ao se autodenominar “assassina” como ele.

Nas rubricas que abrem a peça, Nelson Rodrigues marca a presença do “luto fechado” de D. Eduarda e Moema. O que as une são os constantes movimentos sincronizados de mãos, bem como o luto pela morte de Dorinha e Clarinha, contudo D. Eduarda utiliza “pintura” como se refere o dramaturgo em relação ao uso de maquiagem em D. Eduarda. Já Moema: “tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara” (RODRIGUES, 1981, p. 259, 1º ato do 1º quadro). Essa rubrica evidencia a frieza das mulheres da família Drummond. Dorinha e Clarinha, com o diminutivo marcando que eram meninas muito jovens quando foram entregues ao mar, são empecilhos no plano de Moema e, logo, precisam ser sacrificadas, dadas ao mar que não devolve seus mortos. Se não há corpo, não é possível concluir com os rituais fúnebres das meninas, não há túmulo. Ruth Klüger (2005, p.95) em suas memórias traumatizantes da Shoá afirma que: “Onde não existe túmulo, o trabalho de luto não se encerra”, e na ausência dos corpos surge a impossibilidade de chorar esses mortos, empecilho, principalmente, para Misael absorto na presença de seu fantasma.

A morte na carne, marca da família Drummond, desdobra-se de forma diferente em Paulo. Enquanto Moema evoca a morte em sua máscara de Gorgó, Paulo vive uma luta interna entre sua parte maldita Drummond e sua descendência estrangeira herdada da mãe D. Eduarda. Esse embate abre uma fenda, um espaço intransponível para Paulo. Recordar que caminha em direção à morte é melancólico para ele que está afastado de sua parte “santa”, como afirma Facina (2004), ou de sua face olímpica na tradição órfica. Ao assassinar seu irmão paterno influenciado por Moema e alimentado pelo complexo edipiano, Paulo aproxima-se de seu lado Drummond, alimentando o monstro que reside dentro de si. Paulo se vê tomada pela ira o que faz com que seu “abismo” torne-se mais profundo, mais afastado do divino. A forma encontrada por ele para uma aproximação divina fora entregar-se ritualmente à morte. Pedindo permissão à Moema, Paulo entrega-se ao mar, refugia-se na morte e, ao que tudo indica, faz sua “cama de noivo nos braços de Iemanjá”. Se Moema simboliza Electra,

Paulo não mantém semelhanças com Orestes, Paulo não é um herói, mas executa o plano de Moema em nome da família e de sua honra habitual.

De todas as mortes ocorridas na peça, apenas a D. Eduarda é vivida pela família que cumpre rigorosamente com os ritos mortuários judaico-cristãos. Nesse mesmo dia, morre a Avó por inanição. Moema cumpre com seu plano de ser a única mulher na vida de Misael. Nesse dia ela quebra seu luto e veste branco. D. Eduarda é punida por Misael que, ao negar-se a sacrificá-la, corta suas mãos como Moema lhe indica. Esse corte faz com que o desejo de D. Eduarda não se cumpra: o de ser aceita na Ilha das prostitutas mortas, pois as mãos, personificação do desejo, foram cortadas e, logo, não é possível que ela faça carinho nessa ilha dos amores. Martuscello (1993) afirma que Moema é o personagem feminino mais cruel de Nelson Rodrigues movida pelo amor:

Em sua ânsia do amor absoluto do pai- que na verdade não é amor, mas destruição ilimitada- ela termina por matar ou causar a morte indireta de todas pessoas da família. (...) Quando Misael ouve de Moema que fora ela a assassina das irmãs, ele admira-se da coragem da filha e recorda mais uma vez do terror do fantasma que o acossa. (MARTUSCELLO, 1993, p. 113)

Moema extingue a família Drummond e viverá, negando a essência mortuária da família, eternamente na casa totalmente tomada pelo mar profético. A protagonista rodriguiana é punida com o mesmo fim de Lavínia Mannon, da peça de O'Neill. A solidão eterna é a punição mais cruel na modernidade assemelhando-se à punição de Édipo, o exílio, na Grécia Antiga, ambas mais cruéis que a morte. Essas três personagens, inconscientemente, são vítimas de um sacrifício em nome da família e de sua legitimação como ilustre. Claro que Moema não é movida por sentimentos honrosos, mas por uma paixão incestuosa com o pai, marca do complexo de Electra. É tentando fugir de um destino, a extinção dos Drummond pelo mar, que Moema acaba submersa no inimigo da família para sempre e com suas mãos.

Os laços que permeiam as famílias são, normalmente, afetuosos em que cada indivíduo cumpre com seu papel dentro desse círculo de convívio. Dentro desses laços, alguns rituais são necessários para a concepção e manutenção da família como, por exemplo, fazer as refeições em conjunto. Outro ritual que reforça os laços, advindo do modelo patriarcal, são as menções de carinho da mãe para com seus filhos, enquanto o pai carrega em si uma severidade. Há muitos outros rituais comuns nas famílias assim como outros comuns em determinadas famílias. Esses, ou outros, rituais são necessários para a manutenção dos laços familiares, pois, segundo Laplanche (1992) somos seres mitologizantes, não vivemos sem mitos e, sobretudo, sem o mito primordial que engendra outros: a família.

Além de sermos mitologizantes, somos, segundo Abraham; Török (1995), totalmente simbólicos. Esses símbolos, também, são apreendidos e aprendidos no grupo familiar. É preciso cumprir com os rituais do fantasma ancestral familiar, caso contrário, haverá problemas psíquicos desenvolvidos nesse grupo e, conseqüentemente, dificuldade de adaptação social de seus membros. Ruffiot (2011) desenvolve a noção da mitopoética como instrumento psicanalítico de tratamento do grupo. A mitopoética exterioriza pela fala os problemas que ocorrem e que, quase sempre, advém do bloqueio simbólico de um fantasma que exige seus ritos como, por exemplo, a falta de diálogo do pai com seus filhos.

Se retomarmos os rituais fúnebres na Grécia, compreendemos a importância de não romper com certos rituais, pois, para sua ruptura é preciso que um novo, e mais forte simbolicamente, ocupe o espaço do anterior. É esse o objetivo do sacrifício representado nas tragédias áticas: reatualizar o mito e seu rito. Em um mundo desmitologizado, como afirma Campbell (1990), o aparecimento de religiões que implicam um único mito divino ganha força, pois um único mito exige, também, um único e determinado rito. Contudo, alguns fantasmas herdados ficam na beira de seus túmulos exigindo “sacrifícios” a que tem direito, desordenando o aparelho psíquico. Somos seres simbólicos e mitologizantes, precisamos da orientação familiar para compreendermos as pistas deixadas pelos antepassados e conseguirmos “caminhar” de forma digna.

Outra questão é que o mito da família engendra outros mitos como o do amor materno, mito esse advindo de meados do século XVII quando o conceito de família burguês nascia e ascendia. Com a ascensão desse novo modelo de família as crianças deixam de ser vistas como pequenos adultos para serem compreendidas como uma fase distinta da vida humana. Essa distinção, também, fez com que ocorresse a deslegitimação da mulher na sociedade, encerrando seu espaço no lar. E é na necessidade de seguir a risca os papéis pré-concebidos que os Drummond cometem seus excessos. Apesar da total ausência de ritos comuns nas famílias como, por exemplo, o momento sagrado da refeição entre eles, os Drummond primam pela “aparência”. A família cumpre os papéis do modelo de família burguês: É Misael quem trabalha e provê financeiramente a família, D. Eduarda é responsável pelos filhos e sente o luto pela perda de cada filha, inclusive prevê a morte de Clarinha e, por fim, os filhos aguardam o matrimônio, principalmente Moema, para perpetuação dos 300 anos de fidelidade conjugal e moralismo.

Todos os crimes são cometidos em nome da manutenção da imagem do grupo diante da opinião pública, sustentando-se com base na hipocrisia de uma sociedade que, ao

mesmo tempo em que julga pelas aparências, está sempre pronta a apedrejar os fracassados. (SOUTO, 2007, p. 121-122)

A família Drummond não chora seus mortos, uma marca bastante peculiar da família. Desenvolvem, assim, o que Abraham; Török (1995) definem como “luto seco” ou indizível. O trabalho de luto não se encerra onde não há túmulo e Misael, que não chora a morte das filhas, também não consegue cicatrizar o “pedaço de si” cortado no dia do seu casamento. D. Eduarda é estrangeira na família e, dentre outras faltas, não é amada pelo marido assim como todas as mulheres Drummond, e, em decorrência dessa falta, são impossibilitadas de compreender o amor em seu sentido mais puro.

Bachelard (1978) afirma que temos uma imagem internalizada de casa, dialogando com a imagem mítica-simbólica de família, como refúgio nosso. A casa Drummond marca aquelas casas antigas com tons mortuárias em seus móveis antigos e, sobretudo, com a presença constante dos ancestrais nos quadros a óleo. Essa casa, ao que tudo indica, é marcada pela característica principal da família: morte e loucura. Nenhuma outra casa poderia representar essa família que, ao final da peça, é destituída de vida, pois até mesmo os espelhos foram levados pelo personagem invisível e profético: o mar.

Misael é o único filho de D. Marianinha, um único Drummond advindo de uma mulher que acha o parto algo imoral. Contudo, a estrangeira D. Eduarda possui quatro filhos: Dorinha, Clarinha, Moema e Paulo e Misael, ainda, tem um filho, desconhecido, fora do casamento com uma “mulher do cais”. O retorno desse Noivo relembra o plano de Egisto e seu destino de vingar a morte de seus antepassados na casa de Agamêmnon. Partindo para uma tentativa de casamento com Moema, o Noivo arquiteta seus planos na quebra da tradição de 300 anos de fidelidade das mulheres da família, mas o Noivo não sabe que D. Eduarda é estrangeira e sua infidelidade não representa a queda da “imagem” da família.

Se toda família é constituída de laços que são reatualizados pelos rituais assim determinados, voltamos nossos olhares para os laços, ou ausência deles, entre Misael e D. Eduarda. Os laços mais importantes na constituição de uma família são aqueles que ligam os pais. O complexo de Édipo e o Complexo de Electra só podem se desenvolver e, conseqüentemente, ser superado através da reordenação dos papéis e dos ritos de afeto que surgem da relação pais e filhos. A família burguesa nasce através dos laços de amor entre os pais e do amor incondicional dos pais para seus filhos. Misael não ama D. Eduarda, seu amor mais puro teve de ser rompido em nome da honra. E, como Misael afirma, D. Eduarda não

ama Misael. Talvez a falta de reciprocidade dos sentimentos faça com D. Eduarda não ame seu marido e busque nos braços do Noivo o amor que nunca conheceu.

Diferente da peça de O'Neill e das releituras da *Oresteia* de Ésquilo, D. Eduarda não perfaz nenhuma característica ou ação semelhante à de Clitemnestra. Essa “água inocente” que poderá conter a morte do patriarca Drummond não condiz com o temor de Moema, pois D. Eduarda a bebe. Dos laços que unem o casal podemos perceber que o afeto e a confiança não existem, ou nunca existiu, sobrando apenas os laços advindos dos ritos do casamento há dezenove anos e a prole do casal. Talvez D. Eduarda não consiga pensar em morte por ser ela uma estrangeira como frisam Moema e D. Marianinha, autênticas Drummond. É a mãe de Dorinha e Clarinha que clama ao grupo que rezem pela alma das meninas e é ela, junto a Paulo, os únicos que podem chorar, pois não são, puramente, Drummond.

As tragédias áticas representam ações completas que permitam aos espectadores compreenderem os mecanismos do destino para a queda trágica dos heróis ou, nas palavras de Aristóteles, da passagem da fortuna para o infortúnio. Dessa queda obtém-se a catarse do terror e da piedade, conceito amplamente discutido e, ainda, não resolvido completamente. Contudo, sabemos que os tragediógrafos utilizavam como pano de fundo as lendas heroicas. Dentre as tragédias atenienses que foram preservadas destacam-se duas famílias: os Labdácias e os Atridas. Logo, advindos de famílias ilustres, os heróis trágicos eram, também, ilustres advindos de uma linhagem real e divina. Essas figuras são substituídas no drama burguês e, posteriormente, no drama moderno, por famílias, também ilustres, da sociedade vigente. Em *Senhora*, essa presença não poderia ser diferente.

As famílias só adquirem o status de ilustre através do passado heroico de seus ancestrais mantidos e lembrados pelos rituais mortuários e, sobretudo, pela presença constante de seus retratos. Os quadros a óleo, descritos na rubrica que inicia a peça, representam esses antepassados que orientam os rituais da família como, por exemplo, o de não chorar. Mas Misael já não se sente um Drummond autêntico como seus antepassados por não estar mais “rijo”, afinal há um amor passado que lhe desestrutura. Misael afirma dos ritos impostos pelos fantasmas da família: “Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Deseja-la, não; ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste... E a cama é triste para os Drummond” (RODRIGUES, 1981, p.285, 2º quadro do 1º ato).

Outro ponto relevante da imagem dessa família perante a sociedade ilustre é os trezentos anos de fidelidade conjugal das mulheres Drummond. Essa fidelidade deixou de ser

uma obrigação e já se tornara hábito nas gerações dessa família. No primeiro quadro do primeiro ato, D. Eduarda conversa com os vizinhos sobre o pudor de Clarinha ao negar ser examinado pelo médico, ao que a Avó intervém: “Pudor têm todas as mulheres da família... (...) Na nossa família, as mulheres envergonham do próprio parto, acham o parto uma coisa imoral- imoralíssima”. (p.260).

Apesar de Misael negar o crime, algumas ações indiciam o mal feito: “Um homem que está sempre enxugando a mão ensanguentada em muitas toalhas...” (p.285). É March (2015), analisando a vingança de Egisto, quem afirma que sangue derramado gera sangue derramado e com a família Drummond não poderia ser diferente. Esse ato de Misael no sonho de D. Eduarda relembra as tentativas de Lady Macbeth em *Macbeth* (1606) de Shakespeare, que tenta insistentemente lavar suas mãos sujas de sangue real. Retornando a Grécia a única maneira de limpar a alma por um crime é com sacrifício cruento, ou seja, só sangue limpa sangue.

A presença do enigmático personagem Vendedor de Pentas é quem afirma que o patriarca não deveria ter matado a prostituta e convence Paulo de que Misael não matou D. Eduarda, apenas decepcionou suas mãos. Nas palavras do Vendedor de Pentas, contando a Paulo o que ocorreu, ele afirma e ironiza o desejo da D. Eduarda de ser aceita na Ilha das prostitutas mortas. Não há a indicação de que o Vendedor desempenhe algum papel de guardião dessa entrada, mas o pedido é feito primeiro ao Noivo e depois ao Vendedor de Pentas que queria quebrar o interdito das mulheres do cais.

VENDEDOR DE PENTES- Então a senhora sua mãe (*dirige-se a Paulo*) correu, pela praia, com os braços sem mãos, estendidos... E não tinha me visto... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente, ela se volta e me vê... Veio para mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pente... (RODRIGUES, 1981, p. 325, 2º quadro do 3º ato)

Esse Vendedor de Pentas, “e de grampos” como afirma a Morena, uma das mulheres do cais, é, quem repreende Moema por permitir o suicídio de Paulo, fazendo-a recordar que ela será punida com a eternidade sem ver sua imagem. Simbolicamente o pente evoca a busca pela beleza, bem como a representação da sedução e do desembaraçar dos cabelos. É o artefato preferido das sereias que encantam os marinheiros, elas estão sempre a pentear seus cabelos longos, é, também, o presente à Iemanjá, a Deusa africana do mar. Vender pentas é também vender a sensualidade e, talvez, por isso D. Eduarda tenha pedido a ele a entrada na ilha, pois sem as mãos, responsáveis por acariciar e seduzir, dessa forma precisaria de outros artefatos para ser aceita nessa ilha.

Enquanto Dorinha e Clarinha não recebem os rituais mortuários pela falta de um corpo e de um túmulo, a única que os recebe é a estrangeira D. Eduarda. Moema veste, neste dia, branco por ter conseguido executar seu plano. Enfim, ela é a única mulher na vida do pai. Após duas mortes na família Drummond aparece, pela primeira vez, um caixão e, logo, o elo da família com o morto. Em cena, ocorre o velório, primeiro ritual fúnebre da cultura judaico-cristã e, como de costume, a presença da família “estrangeira” não-Drummond de D. Eduarda.

VIZINHO- À inesquecível D. Eduarda, a saudade eterna da Ceci.

VIZINHO- À idolatrada Eduarda, o sincero adeus do primo Henrique.

VIZINHO- À Eduarda, os seus desolados vizinhos.

VIZINHO- Toda a saudade de Olegarinha.

VIZINHO- À querida prima, o eterno adeus do Nonô.

VIZINHO- Com gratidão de sua afilhada Candinha.

VIZINHO- À D. Eduarda Drummond, homenagem do Grupo Escolar 15 de julho.

(Breve pausa. Misael, no seu desespero, diz o que deve ter sido o dístico de sua coroa)

MISAEEL- À Eduarda, o adeus de Misael.

(Agora é a vez de Moema e de Paulo. Moema não pode esconder a sua euforia. Os dois falam ao mesmo tempo)

MOEMA E PAULO- À querida mãezinha, o derradeiro adeus de Moema e Paulo.
(RODRIGUES, 1981, p. 323, 2º quadro do 3º ato)

Enquanto os Drummond persistem na manutenção do mito da família, há a presença de uma outra família nada ilustre, mas sacralizada e permitida em uma ilha que lembra os campos Elísios na tradição órfica. Na rubrica, Nelson apresenta a avó do Noivo: “Numa cadeira de balanço, fazendo tricô, a Dona, gorda e velha, pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas” (RODRIGUES, 1981, p.312, 1º quadro do 3º ato). Além disso, a Dona possui um sotaque francês e pede a D. Eduarda que não acredite nas palavras de seu neto acerca da Ilha das prostitutas mortas. Ao contrário da família patriarcal dos Drummond, a família do noivo tem como estrutura a matriarca dona do “café do Cais”.

O plano do noivo pauta-se na infidelidade conjugal de D. Eduarda, buscando, pela traição, romper com a tradição Drummond de mais de trezentos anos de fidelidade. Contudo, esquece ou desconhece que D. Eduarda não é uma Drummond legítima, mas uma estrangeira que entra de viés na família.. O Noivo é um Drummond legítimo, filho de Misael com a prostituta sacrificada por ele no dia de seu casamento. A primeira tentativa de entrada na família é através de Moema, contudo D. Eduarda revela, com a ajuda do coro de vizinhos, como desvelar a imagem do Noivo. Ex-oficial da marinha que vive bêbado com três ou quatro mulheres da vida, q possui no corpo nomes das prostitutas e afirma que se casará um dia com uma prostituta porque só acha graça nesse tipo de mulher. Outro detalhe do Noivo é o encantamento que ele tem com as mãos de Moema.

MOEMA (*em sonho*)- Diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não me beijou nunca na boca... (*olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada*) E por que, meu Deus, por quê? (RODRIGUES, 1981, p.268, 1º quadro do 1º ato)

A personificação do desejo através das mãos herdadas de D. Eduarda forma o elo que falta em um Drummond e que é antagônico à tradição da família. O Noivo é um Drummond e encontra nas mãos de Moema o desejo sexual, considerado por ele amor puro, e uma forma de suportar a morbidade da família a que ele está destinado a destruir. Além disso, Nelson Rodrigues brinca com os pedidos de casamento, ainda, comumente chamados de pedir a mão da noiva em casamento.

Na obra dramática de Nelson Rodrigues, a família aparece como a “ordem” das tragédias áticas: ela está lá para ser rompida ou por que já foi rompida. No seu projeto de teatro desagradável, o dramaturgo insiste em denunciar a queda da família burguesa que há muito não representa a sociedade vigente. Como repórter, Nelson Rodrigues fora testemunha dos inúmeros adultérios e de toda a hipocrisia das famílias tradicionais, principalmente, cariocas. Além disso, o crime que motivou a queda de sua família fora impulsionado pela manutenção da imagem da família Thibau. De alguma forma, as relações que escancara e que mexem profundamente com os espectadores são experiências desfamiliares, utilizando o termo freudiano *umheimlich* (1996), sentimentos que há muito foram esquecidos e que através de um *insight* retornam a assombrar, que se mostram novamente pungentes.

Nessa ruptura dos laços míticos familiares aparecem algumas características da família contemporânea marcada, segundo Roudinesco, pelas inúmeras fendas, mutilações e silêncios. A casa dos Drummond lembra a casa da família do médico negro Ismael, permeada de trevas. Em *Senhora*, porém, a presença de um mar profético desvela os segredos da família. “O mar está presente na luz de um farol longínquo que ilumina periodicamente a cena, criando (...) a obsessão da sombra e da luz.” (LEITE, 2007, p. 77) A avó percebe essa luz e esse mar que quer levar os Drummond na sequência apresentada ao longo da peça: As mulheres, os homens, a casa, os retratos e os espelhos.

Nelson Rodrigues classifica três das quatro peças do ciclo mítico como “tragédia em três atos”, com exceção de *Dorotéia* (1949) que classifica como “farsa irresponsável em três atos”. Esse ciclo é um tanto quanto peculiar na obra do dramaturgo visto que apresenta uma trilogia de tragédias e uma farsa, mesma composição dos concursos de tragédias na Grécia do século V. a. C. Partindo da *Oresteia* de Ésquilo, única trilogia completa que sobreviveu, e

através dos estudos arqueológicos sabemos que as lendas heroicas giravam em torno de fatos conectados de determinadas famílias ilustres como, por exemplo, os Atridas. As peças míticas de Nelson Rodrigues não contemplam uma única família, mas uma estrutura familiar comum, a família moderna. Essa tentativa de releitura da estrutura da tragédia ática aparece não apenas na presença do coro em *Álbum de família* (1945) na voz do speaker em *Anjo negro* (1946) com o coro das mulheres negras em *Senhora dos afogados* (1947) na figura dos vizinhos e no lamento das mulheres do cais, mas também há a presença de outros elementos como as máscaras usadas pelos vizinhos, a máscara fixa de Moema, na presença do kómmos e da peripécia ocorrida logo após o reconhecimento.

Décio de Almeida Prado (1988) afirma que Nelson Rodrigues não conseguiu fugir da tentativa de universalizar sua obra dramática e que “inspirando-se no modelo supremo” do teatro grego, o fez através de um intermediário apontado, principalmente, em *Senhora*, a obra dramática de Eugene O’Neill. Mesmo que apresente o que Leite (2007) chama de “clichês” da arte dramática por excelência, afirmar que a classificação de Nelson Rodrigues está correta perpassa vários questionamentos, contudo, podemos concluir que Nelson Rodrigues apreende estilhaços da tragédia ática e estilhaços de outras formas do drama para compor seu projeto desagradável. Analisando *Senhora* percebemos que não é uma tragédia e nem pode ser compreendida como tal pela falta de um contexto social favorável e de elementos específicas dessa forma dramática. Ao mesmo tempo, *Senhora* apresenta as principais características para a obtenção de uma boa tragédia. É por meio da colagem como afirma Souto (2001), que a obra apresenta características do drama burguês pela estrutura mítica de família apresentada, e pelo drama moderno pela forte influência da obra de O’Neill.

A modernidade rodriguiana está justamente na forma como antigos elementos dramáticos fragmentados são reagrupados no seu teatro, provocando sensações infinitamente diferentes das ideias originais. O teatro de Nelson Rodrigues apresenta, em relação à modernidade, elementos tão destruidores de estruturas quanto criadores de uma nova ordem que existe apenas para ser novamente subvertida e recriada a todo momento. (SOUTO, 2001, p.32)

Aristóteles afirma que a tragédia tem como objetivo operar a catarse: purgação dos sentimentos de terror e piedade e que não opere outros sentimentos diferentes destes. Contudo, o conceito de catarse é extremamente refletido e estudado ao longo dos anos por estudiosos que ora afirmam ser a catarse um sentimento experimentado pelos espectadores ou pelos personagens. O termo catarse é de origem médica e Aristóteles não amplia a discussão acerca do objetivo catártico da tragédia. Apesar disso, sabemos que os órficos buscavam em

suas vidas uma catarse apolínea, purificação que ocorria através da abstinência de carne, adotando uma alimentação vegetariana e através de orações. Retornando as Dionísias temos a catarse dionisíaca que ocorre pelo transe que acompanha a embriaguez divina e, sobretudo, a possessão do deus.

Aristóteles, ainda, afirma que não é de bom tom suscitar outras emoções como o horror ou apenas uma das citadas, mesmo assim não as proíbe como o faz Boileau-Despréux na sua releitura da poética aristotélica (1979). Percorrendo o conceito de catarse, Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1994) afirma que o sentimento de piedade advém do reconhecimento, por parte do espectador, que compreendendo a representação da ação (a mimeses) purga o sentimento de piedade desencadeado pelo terror das ações. Tal conceito corrobora com a intenção rodriguiana de teatro, onde o espectador é altamente aterrorizado, vendo seus crimes, pecados e monstruosidades em cena para que não o reproduza na esfera do real, bem como com as fendas objetivadas pelo teatro da crueldade, sacralizando esses espectadores.

Retornando a Aristóteles, na definição de tragédia, afirma o filósofo que é ela a representação de uma *ação* de caráter elevado que objetiva a catarse, a purgação do terror e da piedade. Há muitas interpretações acerca dessa purgação, algumas que defendem que ela ocorre nos personagens e outros que ela ocorre no espectador. Neste trabalho, trabalharemos com a segunda opção, pois o teatro grego nasce do culto a Dioniso e esse culto era celebrado por todos os cidadãos, sendo, ao máximo possível, uma festa popular. Dessa forma, o papel do espectador não é completamente apagado, ao contrário, ele é de suma importância.

Assim, pois, a fábula bem feita é necessariamente simples, não dupla, como querem alguns; nela, não se deve passar do infortúnio à felicidade; ao contrário, deve-se ir da felicidade ao infortúnio; não por maldade e sim por algum erro do personagem, que, como já dissemos, deve antes tender para o melhor do que para o pior. (Aristóteles, 2004, p.51)

A leitura que fazemos dessa catarse em *Senhora* advém da queda brusca não de Moema, pois sua punição é justa e não opera a catarse, mas a representação da queda de uma família, ou mesmo de Misael, punido pela morte do desejo personificado na prostituta sacralizada na Ilha das Prostitutas mortas. Mito da família este que Maria Luiza Ramos Boff, em sua tese (UFRGS, 1997), a coloca como ponto central da dramaturgia rodriguiana. A queda de uma família ilustre que sustenta há mais de 300 anos a fidelidade conjugal e preza pela moral e bons costumes é uma ruptura brusca o bastante para comover a sociedade burguesa decadente da década de 1940 no Brasil.

Além disso, o patriarca responsável por zelar por essa família se apaixona por uma prostituta e se casa com uma estrangeira, alguém que não gerará filhos puramente Drummond, “com a morte e a loucura na carne”. Misael é cobrado, anualmente, pela morte da prostituta, com quem tem um filho e essa hamartia de Misael volta à cena para atormentá-lo e fazê-lo cair, perdendo as chances do cargo de ministro, perdendo sua esposa ao dar ouvidos aos ardis de Moema e rompendo com uma ordem de mais de trezentos anos. Misael não teve escolhas, nem oportunidade de redenção, suas escolhas o levaram para a sua autoaniquilação e a aniquilação de sua família.

Essa purgação da arte dramática, ao que percebemos, advém em purgar as influências, ou más influências, da nossa parte maldita, titânica e mortal. Ao ver Moema arquitetar seu plano para ser a única mulher na vida de Misael, algo monstruoso tira os espectadores da cadeira e os faz com que reflitam sobre até que ponto é válido avançar para alcançar um objetivo. Também é possível “fazer refletir” acerca de como as paixões são avassaladoras e que incitam quem as sente a ultrapassar seus limites. Além disso, o mito instaurado por Misael de que o casamento é frio critica as leis divinas, do deus adotado na modernidade judaico-cristã, que permite o sexo apenas para a procriação. A estrutura familiar está em cena para escoar vertiginosamente em uma queda trágica que lembra a queda dos heróis nas tragédias áticas, queda essa que preenche os requisitos de Lesky (1996) para a obtenção do trágico: a família é ilustre o suficiente para legitimar a dignidade da queda; conseguimos facilmente relacionar a queda ao nosso próprio mundo e todos estão conscientes de que o “mar” levará a todos e à casa ápice da família.

Podemos perceber dois reconhecimentos que geram a peripécia. O primeiro deles está na descoberta da “alma” do Noivo que tenta entrar na família a operar sua vingança contra seu pai Misael. A peripécia ocorre pelo fato de Moema estar inclinada a casar-se com o Noivo, apaixonado pelas suas mãos e, também, como forma de afrontar os desejos secretos de D. Eduarda pelo noivo. E é a própria D. Eduarda quem desvela a realidade para a filha, momento em que a luz do farol passa pela casa sombria e fria dos Drummond.

MOEMA (*implacável*)- Quero que digas – por que devo desmanchar o casamento?
D. EDUARDA (*veemente*)- Direi... Vou-te mostrar a alma desse homem... Eles vão dizer... (*indica o grupo de vizinhos*)
MOEMA- Quem?
D. EDUARDA- Os vizinhos
(*O grupo de vizinhos aproxima-se das duas. Destaca-se um dos vizinhos*)
VIZINHO (*numa mesura*)- Às suas ordens.
D. EDUARDA (*apontando para o rosto do vizinho*)- Mas este não é o teu rosto- é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.
VIZINHO- Com licença.

(O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica)

D. EDUARDA- Agora fala.

(Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivesse tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis)

D. EDUARDA- Você que conhece as infâmias. Que faz o noivo de minha filha?

VIZINHO- Passa o dia com três ou quatro mulheres...

VIZINHO *(exultante)*- Da vida.

D. EDUARDA *(eufórica)*- Ouviste?

MOEMA *(inescrutável)*- Continua.

VIZINHO- Sempre bêbado.

D. EDUARDA *(frenética)*- E o corpo? Que tem ele no corpo?

VIZINHO- Nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome de vagabundas que ele conheceu...

D. EDUARDA- O que é que ele diz para todo mundo ouvir?

VIZINHO- Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher. (RODRIGUES, 1981, p.267-268, 1º quadro do 1º ato)

A presença das máscaras utilizadas pelos vizinhos revela o projeto de Nelson Rodrigues em apresentar as duas faces dos seres humanos: uma santa e uma hedionda. No uso da máscara mais monstruosa o dramaturgo afirma ser essa sua verdadeira face dos vizinhos. A passagem da luz do farol revela na fala do coro de vizinhos que o Noivo abandonara sua patente na marinha para viver uma vida errante no cais, além disso, possui pelo corpo nome de mulheres da vida. A fixação pelo amor das mulheres da vida relembra a pureza do amor de *Lucíola* (1862) de José de Alencar (1829-1877) que por sua vez é inspirada no amor da personagem Margarita Gautier de *A dama das Camélias* (1848) do romancista francês Alexandre Dumas Filho (1824-1895). Para a família Drummond a entrada de uma figura com tais características é inconcebível, afinal a família se preocupa com sua imagem perante a sociedade, imagem essa que não preocupa o Noivo bêbado. Pela segunda vez, Nelson Rodrigues caracteriza a ação de Moema como “inescrutável”, o que retoma uma das características apontadas para a morte como impenetrável e incompreensível para psique humana..

Um reconhecimento que, também, culmina em peripécia ocorre no desfecho da peça. Essa peripécia é a mais importante da tragédia rodriguiana, pois, enquanto tudo indica que o plano de Moema se completa, é nesse momento em que ela é punida. Ao passo que toda imagem que a família “hipocritamente” mantêm frente à sociedade é totalmente desconstruída.

MOEMA *(sentando-se no chão)*- Pai.

MISAEL- Tu és culpada de tudo...

MOEMA- Foi o destino.

MISAEL- De tudo... Culpada de tudo... Eu não teria feito o que fiz... Teria perdoado tua mãe... Os velhos perdoam... Tu me disseste para castigá-la aqui. *(indica as próprias mãos)* Eu te obedeci, Moema, fiz o que mandaste, e sem ódio, com um

ódio que não era meu, era teu... (*ergue meio corpo, abraçado às pernas da filha*) Eu teria perdoado, juro, Deus é testemunha...

MOEMA (*com ódio*)- Choras ainda essa mulher?

MISAEL (*fora de si*)- Eu te amaldiçoo, Moema!

MOEMA- Ela está morta... E mesmo que estivesse viva, mesmo que estivesse aqui, não poderia fazer isso que eu faço... (*com violência, Moema agarra-o pelos cabelos*) E eu posso, ouviste? (*Numa explosão de orgulho*) Olha!

MISAEL (*deslumbrado*)- Tuas mãos!

MOEMA (*frenética*)- Chora tua mulher...

MISAEL- Não!

MOEMA- Chora tuas filhas!... (*gritando, debruçada sobre o rosto do pai*) Chora... Desde menina, meu sonho era ficar sozinha contigo nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher desta casa... (*ciciando*) E agora sou tua filha única...

MISAEL- Minha filha única!

MOEMA-... e única mulher (*baixo*) Estamos sozinhos, pai, na casa vazia... Entra nos quartos, nas salas, procura nos espelhos, ninguém... (RODRIGUES, 1981, p.329-330, 2º quadro do 3º ato)

Moema veste branco nesse dia evocando a felicidade em ter seu plano concretizado: Ela é a única filha e a única mulher na vida do pai. A avó, que só recebia comida e água de suas mãos, acaba morrendo por inanição, logo, ela é a única mulher Drummond. Nesse momento Misael personifica toda a família Drummond na figura de Moema culpando-lhe de todos os crimes. A morte na carne de cada Drummond, a manutenção da imagem de família burguesa que mantêm sob suas cabeças mais de trezentos anos de fidelidade conjugal e pudor é a mola que move cada personagem. A morte personificada em Moema, com exceção de suas mãos, é a culpada de tudo como afirma o patriarca. Ele poderia ter perdoado, mas o destino não o permite.

Além desses estilhaços da tragédia seja de suas partes qualitativas ou quantitativas, a dramaturgia de Nelson Rodrigues apreende e atualiza estilhaços do drama burguês e do drama moderno, principalmente via O'Neill. Do drama moderno temos a substituição da alma do drama que deixa de ser o mito para se tornar a própria natureza humana. Enquanto nas tragédias áticas o destino conduz o herói a sua queda seja através de daimon ou de suas próprias escolhas, no drama burguês há apenas um destino a todos: a morte.

A inexorabilidade da morte é o destino trágico dos personagens dos dramas burgueses, mas, acima de tudo o temor a ela é o que mais apavora. A morte, retomando Becker (1973), é a mola propulsora de toda atividade humana seja ela aliada ou não ao amor. Esta morte, é o que move a todos seja na tentativa de negá-la ou de adiar sua aproximação, seja no esgotamento diário que nos leva em sua direção. Esse temor e esse medo evocam uma necessidade de interiorização e esse processo acaba por encontrar, mais rapidamente, a morte que está na carne de todos. A arte é uma maneira de experimentar essa morte, assim como o luto, que só se realizará uma única e derradeira vez. E não poderia haver forma artística mais

adequada que o teatro, advindo das Dionísias, para abrir esses abscessos e permitir, pelo transe, a experiência da morte.

E é o transe embriagador dionisíaco aliado a racionalidade sonhadora apolínea que Artaud reatualiza em seu teatro da crueldade. A busca pelo gesto puro, encontrado no Oriente, que explora os limites do corpo e dos atores deixando os espectadores em transe é uma maneira de experimentar os limites humanos de sua parte animal abrindo fendas que permitam a respiração de seus espíritos. Contudo, em *Senhora*, o grito que sai do fundo dos pulmões com toda sua força é um grito silencioso permeado de morte. Artaud buscava o fim do automatismo engessado ao que o teatro havia se tornado na tentativa de seguir uma “tradição”. Nessa busca, crendo no poder revolucionário do teatro, objetivava ensinar os espectadores a pensar através de um transe psíquico que os levasse ao *unheimlich*, desenterrando e purgando os sentimentos mais titânicos.

O abalo pensado por Artaud está presente em *Senhora* através das várias relações possíveis da família Drummond com qualquer outra família da época. Ou seja, ataca a estrutura patriarcal da família moderna decadente. Os espectadores que vão assistir a *Senhora* conseguem apreender a estrutura familiar e todas as suas rupturas e, dessa forma, apreendem todos os crimes que ocorrem em nome da “família” e de sua honra tradicional. A família Drummond, a primeira vista, constitui uma família normal, estruturada segundo os desígnios sociais e divinos e, em nome desses laços e de sua manutenção se vê forçada aos sacrifícios. O transe ocorre através do reconhecimento e é ele o gatilho que acessa o estágio monstruoso. Nesse estágio ocorre o objetivo principal do projeto rodriguiano: a repugnância frente às ações e é nessa ânsia que as brechas se abrem e o monstruoso, titânico e animal são purgados um pouco mais.

O projeto desagradável ainda dialoga com características de outro projeto dramático: o teatro da morte de Kantor. Apesar do teatro da morte ser posterior a dramaturgia rodriguiana, a busca pelo esvaziamento dos objetos, a que Walter Benjamin (2011) chama de alegoria, é semelhante. Kantor busca a pureza do teatro através do estranhamento no olhar utilizando cenas e estruturas muito semelhantes à vida humana em outras concepções e possibilitando outros olhares, de outros pontos. Para Kantor a aura viva do teatro fora perdida e apenas seu oposto, a morte, poderia revelá-la novamente. Retoma, ainda, o uso de marionetes, representadas pelos atores, como forma de romper com a automatização. Utiliza para isso a técnica de *happening* ou cricotagem.

A vida só pode ser resgatada através da morte, do esvaziamento e da abertura de fendas via experiências artísticas é essa a semelhança dos projetos de Nelson Rodrigues e Tadeusz Kantor. Se nas peças de Kantor os atores são grandes marionetes que agem com marionetes com traços humanos, em *Senhora Moema* é a grande titeriteira dos membros da família. Ela quem move cada ação, cada vingança, cada morte e cada sacrifício, contudo esquece que não é a proprietária das marionetes. Moema é quem alimenta a Avó, é ela quem decide a punição de D. Eduarda e do Noivo, movimentando as “cordas” de Paulo, e é ela, também quem motiva e permite que Paulo se suicide. No final de todos esses movimentos só resta suas mãos que movimentaram todos esses crimes, pecados, monstruosidades de sacrifícios. Por tanto movimentar as cordas acaba ataca a cada uma tendo um fim mais cruel que a morte: a solidão da caixa com a eternidade das mãos que afagam e que evocam desejo.

Colocando a família no centro de toda tensão trágica, Nelson Rodrigues reatualiza, dentre outros estilhaços, o conceito de miasma e de destino que persegue a família nas tragédias áticas. Em *Senhora* a maldição ocorre após o sacrifício de Misael que desencadeia uma sucessão de crimes com o intuito de manter a estrutura da família e sua tradição. Contudo, o lar dos Drummond é um espaço caótico em que percebemos a ruptura do espaço-temporal e o retorno ao Caos primordial. Esse lar não é sacro e vai, aos poucos, desmoronando e tornando-se profano segundo a cultura judaico-cristã. Enquanto que a ilha das prostitutas mortas é, pelo ritual anual de rememoração, sacralizada, purificada. Essa ilha recorda os campos elísios dedicados aos heróis e, também, outras ilhas como a das Ninfas na mitologia grega e a Ilha dos Amores em *Os Lusíadas* (1572) de Luis Vaz de Camões (1524-1580).

O sacrifício do patriarca ocorreu há dezenove anos, no mesmo dia do casamento dele com D. Eduarda. Misael era apaixonado pela prostituta, tendo um filho com ela, o Noivo, contudo sua família tradicional não poderia permitir, de forma alguma, a união de ambos. Dessa forma, o patriarca Drummond é incumbido de matar a prostituta que queria deitar na cama da noiva. Esse dia marca não apenas o casamento e conseqüente sacralização dos laços familiares, mas, sobretudo, o momento em que Misael instaura um novo rito, via sacrifício, que acabará por desmoronar sua própria família. D. Marianinha é testemunha e, ao que indica seu devaneio, é ela quem indica ao filho a forma de sacrificar a prostituta.

AVÓ- Por que não espantam essa luz daqui? Por que não a manda embora?... Paulo, manda essa luz embora... Ou então, espera com um machado que ela volte e dá-lhe, dá-lhe sem pena, mata, filho! (RODRIGUES, 1981, p.271, 1º quadro do 1º ato)

Sangue derramado gera sangue derramado e as mulheres do cais há dezenove anos imploram ao Grande Deus que o sangue seja seco. As mãos de Misael ainda vertem marcas de seu crime e que não secam. Seu crime gera outros pelas mãos de Moema, que tenta igualar-se ao pai: ser assassina. A ruptura da tradição Drummond já é percebida em Misael que não é tão rijo como os ancestrais Drummond. Com o epíteto de o Grande Bêbado, Misael divide opiniões acerca de quão ilustre ele aparenta ser.. A casa dos Drummond não é mais a mesma de trezentos anos atrás, já há pequenas rupturas em sua estrutura.

Misael está afastado do Grande Deus da cultura judaico-cristã, ele mesmo é quem confirma a falta de sacralidade ao afirmar: “E é por isso, porque eu não rezo todos os dias, todas as noites, é por isso que a mulher apareceu no banquete... E que minha filha está morta...” (RODRIGUES, 1981, p. 277, 2º quadro do 1º ato). O rompimento do patriarca com deus é refletido em toda família Drummond que não reza e que não chora seus mortos. Essa afirmação é corroborada pela permissão que D. Eduarda e Paulo possuem para chorar e rezar por serem estrangeiros. A cadeia de crimes e monstruosidades de Moema só ocorre por saber do crime de seu ancestral, de Misael, influenciado pela avó que acaba enlouquecendo após ser testemunha do sangue derramado.

Girard (1990) afirma que a tragédia é o equilíbrio da violência e logo o objetivo do teatro desagradável é o de “abrir os abscessos” e de fazer com que os espectadores retornem aos seus lares perplexos com seus crimes passados, presentes e futuros. Pensando na sociedade da década de 1940 no Brasil temos a presença da estrutura “tradicional” de família que, em decadência, como aponta o dramaturgo, ainda, sobrevive nos dias de hoje, apesar de sua queda e das inúmeras rupturas conceituais e estruturais. Essa família que segue os moldes advindos de meados do século XVII é, na verdade, apenas aparente, pois conforme vamos adentrando ao seu lar percebemos as “rachaduras” intransponíveis entre seus membros. Essa família que é capaz de matar e morrer para manter a imagem construída pelos ancestrais encaixa perfeitamente na estrutura familiar dos Drummond. Nelson Rodrigues acreditava que a revelação desagradável dos crimes desejados no seio familiar em cena seria capaz de purgá-los da vida real.

O crime é lembrado todos os anos pelas mulheres do cais e em suas insistentes tentativas de purificá-lo com suas orações. Mas o erro do patriarca é apenas o gatilho para os subsequentes. Moema, Paulo e D. Eduarda são levados a romper com seus interditos, Moema e Paulo tornam-se assassinos e D. Eduarda rompe com os trezentos anos de fidelidade conjugal. Júlio Jeha (2007, p. 19) afirma que: “Entre as metáforas mais comuns que usamos

para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro)” e é o mal desencadeado pelo sacrifício maldito de Misael que se instaura na família extinguido pelas águas purificadoras do mar.

Enquanto que a família é amaldiçoada, sendo espaço profano de vinganças, mortes e desejos, a ilha das prostitutas mortas é um reduto sagrado. A mãe do Noivo é quem retorna anualmente perseguindo seu carrasco e, para fazê-la retornar as mulheres do cais oram e choram ao Grande Deus piedade. A presença desse choro relembra o kómmos das tragédias áticas, momento de dor cruciante e de arrependimento total de seus pecados por parte das mulheres do cais. “Um mito da cidade tebana de Tanagra, conservado por Pausânias, atesta que as mulheres tinham por hábito purificar-se no mar, antes de entregarem-se às orgias báquicas” (BRANDÃO, 1987, p.119). O mar que purifica essas mulheres é o mesmo que punirá a família Drummond.

A sacralização advinda do banho no mar também está presente nos Mistérios de Elêusis, momento em que havia o sacrifício de um leitão afogado no mar para afastar a morte do iniciado. Na cultura afro-brasileira o banho de mar, nas águas de Iemanjá, também apresenta esse objetivo purgativo, mas não esqueçamos que a maioria dos monstros das mitologias advém do mar. Esse mar apresenta a magnitude de purificar, levando para o fundo de suas águas as energias de morte, mas faz também surgir de suas entranhas as criaturas mais monstruosas. Temos esses dois extremos em *Senhora* em que Moema é essa criatura ligada à morte e com a morte em sua carne, enquanto que as prostitutas mortas sacralizam-se na ida para o mar. O retorno da prostituta morta causa comoção anual e a necessidade de sacralizar, implorar seu retorno:

MISAEEL (*arquejante*)- Estás ouvindo?

D. EDUARDA- Vozes?

MISAEEL- Parece choro de velório...

D. EDUARDA- Mas muito distante...

(As vozes fazem-se bem nítidas, cada vez mais nítidas e vão gradualmente enchendo o palco. E num plano superior surge, enfim, mulheres, magras e violentamente pintadas. Uma delas, mulatinha e magríssima, leva nos cabelos uma flor lamentável)

PRIMEIRA- Mulheres do cais...

SEGUNDA- Mulheres do cais...

TERCEIRO- ... te imploramos, Senhor,

QUARTA- Nós, que cheiramos a maresia,

PRIMEIRA- Te imploramos

SEGUNDA- Piedade, para a que morreu,

TERCEIRA- Piedade, misericórdia,

QUARTA- Para a que morreu,

PRIMEIRO- Recebei, Senhor, em vosso céu...

SEGUNDA- Em vosso céu,

TERCEIRA- A alma pecadora,

QUARTA- Fazei secar o sangue derramado,
PRIMEIRA- Mas recebi a alma,
TODAS- Tu que és o Grande Pai.
(*Cessa o coro das mulheres. Misael exalta-se*)
MISAEEL- Esses gemidos...
D. EDUARDA (*retificando*)- Rezas.
MISAEEL- ...ou rezas. (*violento*) Quem chora assim?
D. EDUARDA- São as mulheres que choram.
MISAEEL- Por nossa filha?
D. EDUARDA- Não. (RODRIGUES, 1981, p.279-280, 2º quadro do 1º ato)

As quatro mulheres do cais, nesse primeiro aparecimento, são caracterizadas pelo dramaturgo na sua rubrica como mulheres magras, marcando uma vida de dor, sofrimento e humilhação. A pintura violenta marca seus corpos também violentados pela sociedade. O ápice da rubrica destaca uma “mulata” que traz em seus cabelos uma “flor lamentável”, marca da dor e do choro dessas mulheres. Em coro, elas imploram ao Grande Deus piedade para a que morreu, para que sua alma encontre o céu e a paz merecida. As mulheres rezam desde o amanhecer e, nesse momento, são conduzidas pelo arrependimento e pelo reconhecimento de seus pecados perante esse deus. Na segunda entrada desse coro, há um enigmático personagem que conduz a oração das mulheres do cais, denominado Sabiá.

Sabiá conheceu a prostituta morta por Misael e toda fama que ela emanava quando viva. O apelido dado ao personagem é explicado pelo noivo como característica dele assoviar como gente grande, contudo, o sabiá evoca uma pureza e beleza em seu canto. Ave comum no Brasil, eternizada nos versos de Gonçalves Dias (1823-1864) na *Canção do exílio* (1846) evoca a liberdade implorado na reza das “meninas” como as menciona o Noivo. A pedido do noivo ela vai recordando dos fatos ocorridos com a prostituta morta há dezenove anos, uma mulher bela, que fizera um “nu artístico” famoso e que não negava prazer a nenhum homem e nem explorava os mais humildes. Altamente requisitada pelos “ilustres” da cidade e que apaixonara-se apenas por um: Misael Drummond. Obcecada por ele, resolve que deitará na cama matrimonial antes de D. Eduarda, erro que desencadeia sua morte, seu sacrifício. Todos os anos ela retorna e nesse dia as mulheres do cais não atendem a ninguém, apenas rezam pela misericórdia divina.

(*Noivo leva D. Eduarda. Todos se situam ao longo da rampa, de joelhos. Sabiá ergue a caneca de cerveja para reger a oração. Atiram arroz no casal. Depois o noivo e D. Eduarda desaparecem, Sabiá dá início à oração. Misael continua do lado de fora*)
SABIÁ- Te pedimos,
TODOS- Te imploramos...
VENDEDOR DE PENTES- Piedade para a que morreu.
TODOS- Piedade e misericórdia.
SABIÁ- Recebi em Vosso Céu...

TODOS- Vosso Céu...
SABIÁ- A alma pecadora,
TODOS- A alma cansada, tão cansada quanto uma estrela ao amanhecer.
SABIÁ- Mas recebi esta alma,
TODOS- Tu és Nosso Grande Protetor. (RODRIGUES, 1981, p. 321, 1º quadro do 3º ato)

O Noivo inicia o ritual em que sacrificará a família paterna com a traição de D. Eduarda. Todos formam uma passagem de purificação e consequente ruptura da imagem da família Drummond, é Sabiá, o do canto mais doce, que inicia o pedido de clemência. Portar-se de joelhos representa na cultura judaico-cristã o ato maior de submissão humana frente ao ser divino. Em pedido de clemência as mulheres do cais pedem a misericórdia para aquele que chamam de “Nosso Grande Protetor”. Em sua oração que se assemelha as ladainhas católicas, solicitam a purificação dos altares antes dos sacrifícios. Após a traição de D. Eduarda ocorre, no café do Cais, as punições que levaram Magaldi (2006) a comparar *Senhora* com *Mourning becomes Electra*. O Noivo é morto por Paulo e D. Eduarda tem suas mãos decepadas com um machado, mesmo instrumento utilizado para imolar outra vítima há dezenove anos.

Em meio a tantas mortes sacrificiais em *Senhora*, percebemos que elas servem para evocar o destino dos laços familiares: a ruptura. É a família que está no altar dos sacrifícios para ser imolada e para receber o sacrifício. A família vive de aparências, afogada em uma tradição de mais de trezentos anos e da necessidade de seguir as pistas deixadas por seus ancestrais e de manter os rituais que os fantasmas exigem. Os Drummond, em seu interior escancarado em cena, são profundamente movidos por sentimentos profanos.

Moema, por exemplo, é movida pelo desejo, enquanto Paulo, que nutre amor edipiano, é movido pelo ódio e o ciúme que o faz matar. Do outro lado temos as mulheres do cais, vítimas de uma sociedade patriarcal que nega haver qualquer possibilidade de laços entre elas. Não podemos esquecer que as vítimas dos sacrifícios são, pelo ritual, sacralizadas e, logo, a Ilha das prostitutas mortas corrobora para essa sacralização. Enquanto a família Drummond não reza e nem chora seus mortos, as mulheres do cais há dezenove anos mantêm suas súplicas para a alma da prostituta sacrificada que retorna anualmente da ilha. Percebemos, dessa forma, a forte influência da cultura judaico-cristã vigente na peça, pela presença desse deus que permite a redenção, visto que: “todo o que se exalta, será humilhado; mas o que se humilha, será exaltado.” (Lucas 18:14). A queda da família ilustre, quase real, é legitimada e reatualizada para os moldes modernos.

Considerações finais

A morte é um dos mistérios mais instigantes da humanidade. Becker (1973) afirma que ela é a mola propulsora de toda atividade humana e, na tentativa de fugir dela, deixamos pistas e rastros em busca de uma imortalidade. As experiências que temos da morte só ocorrem pela morte dos outros. Freud (2011) e seus discípulos afirmam que a psique não reconhece a própria morte. Assim, o luto é a forma mais próxima de experimentar essa falta. Contudo, a descrição do trabalho de luto freudiano não foi capaz de explicar a impossibilidade de trocar o objeto faltoso, resta sempre uma ferida. Dessa forma, através do *Diário de luto de Barthes* (2011); a tese do sacrifício de um “pedaço de si” de Allouch (2011) e; a coexistência defendida por (2007), conseguimos compreender que não há uma “substituição” do objeto faltoso, mas uma troca e, sobretudo, a ruptura de laços que nos ligam a eles. Da presença desses laços, Butler (2006) chega a conclusão de que o luto é um ato político que nos desprende de referências. Assim, a morte pode ser considerada a mola propulsora de toda atividade humana e sua experiência prévia pode ocorrer através da arte e da literatura.

A obra de arte é, então, a resposta ideal no indivíduo criativo para o problema da existência tal como ele o entende- não apenas a existência do mundo exterior, mas especialmente a sua própria existência: quem ele é como pessoa dolorosamente separada, sem coisa alguma partilhada em que se apoiar. (BECKER, 1973, p. 171)

Medeia já afirmava em uma de suas falas que: “Para os mortais o amor é um enorme mal” (Ésquilo, 2010, p. 53), ao passo que Zygmunt Bauman confirma que na modernidade líquida que: “O amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (BAUMAN, 2004, p.18), um amor que: “significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar; (...) guardar, cercar, encarcerar” (BAUMAN, 2004, p.19). Esses laços, já frouxos, que conhecemos atualmente estão presentes na casa sem teto e nas relações dos Drummond, protagonistas de *Senhora dos afogados*, contudo de forma diferente: os laços míticos ainda estão presentes e atados, nada frouxos, e designados a serem rompidos. Bauman (2004) afirma que a geração dessa modernidade líquida foge dos relacionamentos e dos laços por medo da dor das rupturas. “A família do futuro deve ser mais uma vez reinventada” (ROUDINESCO, 2003, p.92) e temos, cada vez mais, relacionamentos de curta duração e de laços frouxos demais para sua permanência com ausência desse amor nascido com a família moderna. Atrelado a isso, não temos tempo para a morte.

“O amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitação.” (BAUMAN, 2004, p.18), a comparação de Bauman parte de Eros e Tântatos, bem como as experiências de amor e morte que só ocorrem uma única vez. Contudo, percebemos que toda experiência com a morte, dos outros primeiramente, exige um sacrifício de um “pedaço de si” (ALLOUCH, 2011). Todo amor cobra esse mesmo sacrifício que parte, pensando a estrutura da família moderna, da mãe. Hoje em dia, nessa nova família cheia de rupturas e poucos laços, ter filhos significa autossacrifício, preço alto demais para muitos. (BAUMAN, 2004).

Da dificuldade de amar, da fragilidade dos laços, das relações interpessoais e do temor da morte, surge uma figura que aterroriza os países de todo o mundo, uma figura que causa medo, insegurança e que, parece, apenas após seu extermínio conseguiremos voltar a viver. Essa figura é o *estrangeiro* e/ou outro. Bauman (2004) aponta essa figura aliando-a a crescente xenofobia que assola os inúmeros países. Esse medo, aliado a fragilidade dos laços e a impossibilidade de amar o próximo, faz com que a humanidade torne-se, cada vez menos, humana. Queremos as coisas prontas, a alegria prometida dentro de uma caixa, a completude amorosa ao lado, trocada sempre que possível. O conceito de família, tal como todos os outros discorridos nesta dissertação, está sendo depreciado, tal como o mito que toma o sentido de “mentira” por não ser palpável o suficiente para a compreensão de todos. Apontamos que essa mudança, ao contrário do que muitos defendem, é necessária e, apesar das inúmeras lutas pela “moral” da família moderna, benéfica para repensarmos esses laços sem nó, dessas relações sem proximidade.

Não é possível pensarmos que Virgínia assassina seus três filhos por maldade, ela é guiada pelo *daimon* que insiste no *sacrifício* dos meninos. Se para os dois primeiros ela usa veneno, tal como a bruxa Medeia presenteando sua rival amorosa, no terceiro ela instaura um novo rito, conduzindo o menino com doçura até o tanque e dando-lhe um beijo antes de afogá-lo. Moema também utiliza de uma ritualística para *sacrificar* as irmãs. Ela permite que elas contemplem as ondas do mar e sua profundidade antes de afoga-las. Ela segue os passos do pai, Misael, que leva a prostituta para praia e a espera com um machado.

O projeto desagradável, efetivado pelo dramaturgo pernambucano, dialoga com outros dois projetos dramáticos, bem como recebe a influência das tragédias áticas, apreendendo “clichês” na leitura de Leite (ano) ou como elencamos nesse trabalho “estilhaços” sobreviventes. Nelson Rodrigues utiliza dos elementos das tragédias áticas e do drama burguês. Os objetivos de seu projeto dramático, de desautomatização dos espectadores, já fora

pensado por Artaud (2006). Além disso, seus personagens são desnudados, esvaziados, direcionados à morte. Essa relação, também, dialoga com o projeto dramático de Kantor (2008), denominado de *teatro da morte*, buscando um estranhamento no olhar dos espectadores para as peças.

É Hans-Thies Lehmann (1944-) que ao publicar em 1999 sua obra crítica *Postdramatisches theater* abre a possibilidade de sobrevivência da arte dramática desde a Grécia Antiga. Para o autor, as tragédias áticas pertencem há um tempo “pré-dramático” e que, conseqüentemente, impulsiona o drama posterior chegando à contemporaneidade como “teatro pós-dramático”, uma formalização, que objetiva: “que atores e expectadores chegassem aos seus limites (também do suportável)” (LEHMANN, 2009, p. 96). Lehmann (2009) marca o início do teatro pós-dramático com a peça *Eles não usam Black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006).

Steiner (2006) tem razão em afirmar que a tragédia ática morreu. Não podemos mais concebê-la como obra dramática literária, política e educadora como os gregos do século V a. C. a compreendiam, mas ela sobrevive. Ela marca um tempo mítico cuja aura ainda nos toca e reverbera na arte dramática e na literatura. Nelson Rodrigues recolhe esses e outros “estilhaços” para conceber seu projeto *desagradável*. Em *Anjo negro* (1946) o coro profético das senhoras negras representa a sociedade racista a que ele tanto critica. Já em *Senhora dos afogados* (1947) a presença das Mulheres do cais dialoga com a presença das Erínias na tragédia esquiliana *Coéforas* da trilogia *Oresteia*.

Por fim, podemos perceber que o sacrifício é parte integrante e central das peças que compõem o *corpus* deste trabalho. Virgínia sacrifica seus filhos em nome da manutenção da maldição familiar que assola a “casa sem teto”, é esse sacrifício que une o casal. Ismael, por sua vez, vê na morte de cada filho a sua ou a de sua cor. Moema sacrifica as irmãs para ter só para si o amor paterno. Ela segue o rito instaurado pelo seu pai ao sacrificar a prostituta, fantasma que o persegue.

Dessa forma, percebemos que a obra dramática de Nelson Rodrigues não se encerra em *Vestido de noiva* (1943) como é apresentado nas poucas histórias da literatura em que o autor é citado. O projeto desagradável contempla uma forma autônoma de teatro que prevê “chocar” os espectadores levando-os à reflexão. Este projeto começa com as peças míticas e marca as obras subsequentes. Nelson Rodrigues ocupa um espaço no cânone literário brasileiro, contudo, marcado pela peça divisora de águas do modernismo brasileiro, *Vestido de noiva*, contudo, como podemos verificar, é nas peças míticas que o dramaturgo consagra-

se. A historiografia literária, ainda, prioriza romancistas e poetas, o que pode justificar as lacunas encontradas. Por fim, destacamos que Nelson Rodrigues deve ocupar um espaço no cânone literário brasileiro, legitimado pela forma como nos faz experimentar a morte e refletir sobre crimes, pecados e monstruosidades.

Referências

- ABRAHAM, Nicolas; TÖROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Trad. Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.
- ALLOUCH, Jean. *Estética del duelo en tiempos de la muerte seca*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- ARAÚJO, Rummenigge Medeiros de. *A tanatopoética de Sarah Kane: escritos para a morte*. 2016. 298f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)- Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem- Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- ÀRIES, Philippe. *História da morte no Ocidente: Da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *O homem perante a morte*. Trad. Ana Rabaja. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- _____. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins fontes, 2003.
- BARBARENA, R. Na profundidade das águas mortuárias: uma leitura do imaginário de Senhora dos Afogados. *Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 78-82, out-dez 2008.
- BARRERA, José Carlos Bermejo. *Introducción a la sociología del mito griego*. 2ª Ed. Madri: Akal, 1994.

- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF: Martins Fontes, 2011.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: Precedida de *A noção de despêndio*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAYARD, Jean-Pierre. *Sentido oculto dos ritos mortuários*: Morrer é morrer? Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1996.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Apr. E notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIRK, Daniele Maria Castanha. Senhora dos afogados: Uma paródia rodriguiana? *Scripta Alumni*, n. 6, Curitiba: UNIANDRADE, 2011.
- BOFF, Maria Luiza Ramos. *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues*. 1997. 243f. Tese (Doutorado em Letras)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Intr. E trad. E notas de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Histórica concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, 3v.
- _____. *Teatro grego*: Tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Teatro grego*: Origem e evolução. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, 1980.
- BRISSON, Luc. *Introdução à filosofia do mito*. Trad. José Carlos Baracat Junior. 2ª Ed. Rev. e aum. São Paulo: Paulus, 2014.
- BURKERT, Walter. *El origen selvaje*: Ritos de sacrificio y mito entre los griegos. Trad. Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Acantilado, 2011.

- _____. *Religião grega: Arcaica y clássica*. Trad. Helena Bernabé. Espanha: Abada, 2007.
- _____. *Antigos cultos de mistérios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Ed. USP, 1987.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: Mitologia ocidental*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- _____. *Los mitos en el tiempo*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- _____. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers; Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Porto: Livros do Brasil, 2016.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, numeros*. Trad. Vera da Costa e Silva et. Al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo F. Farias. São Paulo: Moraes, 1984.
- CORRÊA, Lúcia Maria Britto. *Espelhos partidos: Leituras e releituras da lenda heroica dos Atridas*. 2005. 253f. Tese (Doutorado em Letras)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia da literatura brasileira*. São Paulo: Global, 2001.
- CUNHA, Rubelise da. Eugene O'Neill e o luto de Electra na América. Rio Grande: *Cadernos Literários*, v.17, 2010. P. 83-90.
- DERRIDA, Jacques. *Dar la muerte*. Trad. Cristina De Perreti e Paco Vidarte. Barcelona: Paidós, 2006.
- _____. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

- _____. *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinher. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DETIENNE, Marcel. *Os gregos e nós: Uma antropologia comparada da Grécia Antiga*. Trad. Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. 2ª Ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- DURKEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Trad. Mônica Stanel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ÉSQUILO. *Medeia*. (Ed. Bilingue) Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Oresteia* (ed. bilingue). Estudo e tradução de Jaa. Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004, 3 vol.
- EURÍPIDES. *Electra*. In: Sófocles/Eurípides. *Electra(s)*. Trad. Trajano Vieira: São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: Uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERREIRA, Antonio J. Family myths and homeostasis. *Archives of General Psychiatry*, n. 9, 1963. P. 457-463. In: RUFFIOT, André. Fonction mytopoïétique de la famille: Mythe, fastasme, delire et leur gênese. *Le Divan Familial*, n.26. 2011. P. 143-164.
- FRAGA, Eudimir. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Mariene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *O estranho*. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jaye Salomão, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: Ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini; Rev. Téc. Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Ed. UNESP, 1990.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUIMARÃES, Martha Rocha. *Moema: mito, monstro e máscara*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_09.htm> Acesso em 23/08/2016.

- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HERÓDOTO. *História: O relato clássico da guerra entre Gregos e Persas*. Trad. J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HILLMAN, James. *Suicídio e alma*. Trad. Sonia Maria Caiuby Labete. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. São Paulo: edições 70, 1985.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La muerte*. Trad. Manuel Arranz. Valência: Pre-textos, 2002.
- JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: _____ (org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9-31.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos coletivos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Org. Denis Bablet. Trad. Silvia Fernandes, J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo. São Paulo: SESC: Perspectiva, 2008.
- KITTO, H. D. F. *A Tragédia Grega*. vol. 1 e 2. Trad. José Manuel C. Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990.
- KLEIN, Melanie. El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos (1940). In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Paidós, 1979, v. 2, p. 346-371.
- KLÜBER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiros, religiosos e aos seus próprios parentes*. Trad. Paulo Menezes. 7ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Sol negro: Depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Introdução à seminálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAPLANCHE, Jean. *Novos fundamentos para a psicanálise*. Trad. Cláudia Berliner. Rev. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- LEDUR, Daniela de Freitas. *Trágico e tragédia em Nelson Rodrigues*. 2012. 109f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússeking. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Deus, a Morte e o Tempo*. Portugal: Edições 70, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mytologiques*. Paris: Plon, 1964.
- LINS, Ronaldo de Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAGALDI, Sábado. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: O mito em cena*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- MARCH, Jenny. *Mitos clássicos*. Trad. Maria Alice Máximo; Rev. Trad. Wilson Alves Ribeiro Jr. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: Uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. 2010. 206f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária)- Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. V. 3. São Paulo: Cultrix, 1991.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.
- NASIO, Juan-Davi. *A dor de amar*. Trad. André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- O'NEILL, Eugene. *Electra Enlutada*. Trad. R. Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- _____. *Mourning becomes Electra*. Nova York: Jonathan Cape, 1966.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. E dir. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno. 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva: Ed. USP, 1988.
- QUADROS, Dênis Moura de; MOUSQUER, Antônio Carlos. *Monstruosidades na desagradável Senhora dos afogados: Um mergulho nas águas mortuárias de Nelson Rodrigues*. In: Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 15, 2016. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016, p. 1297-1307.
- RICOEUR, Paul. Sobre o trágico. In: _____ *Leituras 3: Nas fronteiras da filosofia*. Trad. N. Campário. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. V. 2- Peças Míticas. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. UnB, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grande teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RUFFIOT, André. Fonction mytopoïétique de la famille: Mythe, fastasme, delire et leur gênese. *Le Divan Familial*, n.26. 2011. P. 143-164.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel: Ed. UNIOESTE, 2003.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 2003.

- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nãgô e a morte: Pàde, Asèsè e o culto Égun da Bahia*. Trad. UFBA. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SLOTERDIJK, Peter. *Ira e tempo: ensaio político-psicológico*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1982.
- SÓFOCLES. *Electra* In In Sófocles/Eurípides. *Electra(s)*. Trad. Trajano Vieira: São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: O inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.
- _____. *Nelson “trágico” Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.
- STAROBINSK, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopleman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.
- _____. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- _____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- THIERCY, Pascal. *Tragédias gregas*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM, 2011.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D’Ávilla Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A morte nos olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. *El individuo, la muerte y el amor em la Antigua Grécia*. Trad. Javier Palacio. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*: Estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganush Sarian. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. Trad. Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance*: tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul: Ed. UCS; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1977.