

ELISANA DE CARLI

O Trágico em Dois Momentos
do Mito de Electra:
Eurípides e Nelson Rodrigues

São José do Rio Preto

2000





1910000911



ELISANA DE CARLI

ELISANA DE CARLI

O TRÁGICO EM DOIS MOMENTOS DO MITO DE ELECTRA:

EURÍPIDES E NELSON RODRIGUES

O TRÁGICO EM DOIS MOMENTOS

DO MITO DE ELECTRA:

EURÍPIDES E NELSON RODRIGUES



- São José do Rio Preto -

- 2000 -



ELISANA DE CARLI

O TRÁGICO EM DOIS MOMENTOS DO MITO DE ELECTRA:

EURÍPIDES E NELSON RODRIGUES

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientação: Prof. Dr. José Perozim.

A memória de meu pai, Avelino, e à força de minha mãe, Genofeja.



911/00

- São José do Rio Preto -

- 2000 -

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, prof. Dr. José Perozim, pela confiança e pelo incentivo constante;

À minha família pelo apoio irrestrito: meus pais, meus irmãos:

Rômulo, o Augusto, e Maria Luiza,

Heron Antônio e Ana Lúcia,

Graciete Verediana e Ewaldo,

Claudete Tatiana e Eduardo.

Ao tio Euclides e tia Maria Cecília;

A tia Helena;

As amigas do sul: Brigitte, Chiara e Rosane;

As pessoas fabulosas que aqui conheci: Renata, Rozângela, Célia Maria, Denise, Décio, Luiza, Luciana, Joaquim, Terezinha (D. Tetê), Carlos Eduardo, Elizandra, Joel;

Aos funcionários da seção de atendimento da biblioteca, em especial a Gláucia e Leda.

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação;

A Capes, pela bolsa de estudo;

A todos,

Muito obrigada.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, prof. Dr. José Perozim, pela confiança e pelo incentivo constante;

À minha família pelo apoio irrestrito: meus pais, meus irmãos:

- . Rômulo, o Augusto, e Maria Luíza,*
- . Heron Antônio e Ana Lúcia,*
- . Graciete Verediana e Ewaldo,*
- . Claudete Tatiana e Eduardo.*

Ao tio Euclides e tia Maria Cecília;

À tia Helena;

Às amigas do sul: Brigitte, Cinara e Rosane;

Às pessoas fabulosas que aqui conheci: Renata, Rozângela, Célia Maria, Denise, Décio, Luíza, Luciana, Joaquim, Terezinha (D. Tetê), Carlos Eduardo, Elizandra, Joel;

Aos funcionários da seção de atendimento da biblioteca, em especial, a Gláucia e Leila;

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação;

À Capes, pela bolsa de estudo;

A todos,

Muito obrigada.

SUMÁRIO

Introdução	06
1. A tragédia	12
1.1. Trágico clássico	18
1.2. Trágico moderno	34
2. Eurípides	(Orzabal/Tears for Fears)
2.1. O trágico em <i>Electra</i>	45
2.2. O papel do coro	68
3. Nelson Rodrigues	73
3.1. O trágico em <i>Senhora dos Afogados</i>	79
3.2. O p.....	95
Conclusão	98
Bibliografia	103
Resumo	112
Abstract	113

Mario Quintana (*Do exercício da Filosofia*)

SUMÁRIO

Introdução	06
1. A tragédia e o trágico	12
1.1. Tragédia clássica grega	18
1.2. Tragédia moderna	34
2. Eurípides	40
2.1. O trágico em <i>Electra</i>	45
2.2. O papel do coro	68
3. Nelson Rodrigues	73
3.1. O trágico em <i>Senhora dos Afogados</i>	79
3.2. O papel do coro	95
Conclusão	98
Bibliografia	103
Resumo	112
Abstract	113

INTRODUÇÃO

A antigüidade clássica grega marcou e ainda marca a vida do ocidente. Sua influência é percebida nas mais diversas áreas do conhecimento humano e a sua civilização continua a fascinar. Do regime político, com a democracia, ao religioso, com seus deuses olímpicos; da manifestação da filosofia que revelou homens como Sócrates, Platão, Aristóteles que ainda nos guiam, às tragédias, marca do teatro grego na era clássica, às colunas do Parthenon, tudo demonstra o esplendor e a grandeza da organização criada pelos gregos. Na área de literatura dramática trágica há a presença dos mitos e a significativa obra dos três tragediógrafos: Ésquilo (525 - 456 a.C), Sófocles (497 - 406 a.C), Eurípides (480 - 406 a.C), da qual apenas parte foi preservada, da qual temos conhecimento até hoje. Dentro deste gênero das tragédias, muitos aspectos têm chamado a atenção dos estudiosos, visto a sua riqueza e profundidade como manifestação artística, como texto literário. Entre estes aspectos está o desenvolvimento dos mitos como argumento inicial de autores dos diferentes gêneros e em diferentes épocas.

É o caso do mito de Electra que narra a sublevação dos filhos, Electra e Orestes, contra a mãe, Clitemnestra. Essa, juntamente com Egisto, assassinam Agamêmnom, marido e pai. Esse mito se particulariza por

constituir-se o único abordado pelos três autores gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) nas tragédias que persistiram ao tempo. De Ésquilo, a trilogia *Orestéia*, damos destaque aqui para a segunda peça, *Coéferas* (458 a.C.), de Sófocles, *Electra* (415 a.C. ?) e de Eurípides, *Electra* (413 a.C.).

Além dessas obras, há *Elektra*, de Hugo von Hofmannsthal, *Mourning becomes Electra*, de Eugene O'Neill, *Electre*, de Jean Giraudoux, *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, entre outras.¹

Se seguirmos a saga da família de Agamêmnon, os Átridas, essa se expande significativamente, oferecendo mais argumentos para a literatura: o mito de Ifigênia foi focalizado pelos três tragedistas gregos, por Racine e Goethe. O mesmo aconteceu com o mito de Orestes, base de vários escritores.

Com relação à utilização do mito como fonte, algumas considerações são relevantes. Na teoria aristotélica, o mito é o elemento qualitativo mais importante. Tinha-se, até certo tempo, especificamente até o Romantismo, a imitação dos clássicos como um cânone do bom e ideal fazer poético.

¹Para maior detalhamento deste mito, ver: NUÑEZ, C. F. P. *Electra ou uma constelação de sentidos*. RJ, 1991. Tese de doutoramento, UERJ; e HOFF, T. M. *Duas Electras Brasileiras*. SP, 1992. Dissertação de mestrado, ECA/USP.



Ernest Cassirer, em *Linguagem e mito*, ao considerar que a arte, a linguagem, o saber, o mito estão reduzidos a uma condição de ficção, a qual não se pode aplicar a medida da verdade para que não se dilua no nada, sugere que, para evitar essa destruição, deve-se aceitar o que Kant chamou de “revolução copernicana”, isto é, descobrir nas próprias formas a medida e o critério da verdade e significação inerentes. Essa posição lembra a observação de um comentador clássico sobre o aproveitamento de um mesmo mito: o que vale é o que foi feito, na obra, com o mito. Em nossos dias, a palavra chave para essa questão tem sido a intertextualidade.

O propósito de nosso trabalho é apreender o fenômeno do trágico, e perceber como seus significados se revelam em dois momentos do mito de Electra encontrados em épocas muito diferentes: em Eurípides, na peça *Electra*, e em Nelson Rodrigues, com *Senhora dos Afogados*. Ainda que o autor brasileiro tenha usado a obra de O'Neill como ponte até os gregos, seu enredo é totalmente original, como afirma Nuñez (1995).

O trágico, como expressão do homem e de seus valores, impressiona pelo seu poder de impacto sobre os leitores de qualquer gênero literário, visto o trágico subsistir sem a tragédia. Contudo, na literatura dramática, esse efeito é ainda maior em virtude de o teatro possuir características como a concentração - de ações- e a exemplaridade. A tragédia é a representação da existência humana em sua problemática e potencialidade; é o homem enfrentando seu destino.



Outros aspectos, além desses, nos motivaram a escolher esse gênero. Com simpatia pelo texto teatral, observamos a diminuição do seu espaço nas academias, em especial na graduação do curso de Letras, ou mesmo no curso de Artes Cênicas, no qual o texto é entendido de maneira diversa e com outros propósitos. Somado a isso, há a dificuldade de se encontrar no mercado editorial textos da literatura dramática. Tais fatores reduzem ainda mais a presença dessa forma de expressão artística que no Brasil é limitada. Assim, detectamos uma necessidade merecedora de atenção e que julgamos válida.

Quanto aos textos escolhidos, chama nossa atenção nas tragédias gregas o fato de manter-se até hoje e repercutir nas mais diversas áreas do conhecimento, um texto que se mantém vivo por mais de dois mil e quinhentos anos. A atualidade do texto é notória e percorre os séculos, oferecendo às mais diversas gerações subsídios para a percepção e o entendimento de realidades diversas, que extrapolam a sua contemporaneidade. Além disso, como estudar algo sem ir ao seu início? Fala-se em tragédia, fala-se nos gregos.

A intertextualidade foi a motivadora para seleção do texto rodriguiano, contudo não a única. O trabalho desse dramaturgo desde sua estréia causou impacto e marcou a dramaturgia nacional. Entender o que está subjacente à sua trajetória controversa também imbuíu-nos de ânimo para analisar uma das peças do tragediógrafo.



Aliás, a polêmica que subjaz no cerne do fenômeno do trágico estende-se aos autores em questão. Ambos foram polêmicos em seu tempo e suas obras mantêm essa 'propriedade', se assim é possível nomear, até nossos dias.

Dividimos o trabalho em três capítulos. O primeiro se dirige no sentido de contextualizar a produção do gênero trágico e sua conseqüente evolução. No capítulo dois, abordamos de forma geral a obra do tragediógrafo grego e procuramos apreender a representação do trágico em *Electra*. Ampliamos a análise da peça com um item dedicado ao coro. Como terceiro capítulo encontra-se a caracterização da produção de Nelson Rodrigues e, então, a análise empreendida, na qual tentamos mostrar como se realiza o trágico em *Senhora dos Afogados*. Nesse capítulo também analisamos o papel do coro no texto rodriguiano

Cabe explicitar aqui nossa opção de, nas citações da segunda peça, não transcrever as rubricas, também chamadas de didascálias, feitas pelo autor, pois entendemos não serem relevantes para o propósito de nosso trabalho e visto que estão disponíveis no texto original, podendo ser consultadas.

Nossa investigação centra-se na fenomenologia, apoiando-se principalmente em Friedrich Schiller (1759-1805) e G.F. Hegel (1770-1831), bem como nos teóricos: Aristóteles, Northrop Frye, Emil Staiger, Albin Lesky, H.Kitto, Gerd Bornheim, Anatol Rosenfeld.



Apesar de restringirmo-nos à tragédia clássica grega, estamos cientes da importância da cultura latina, que soube absorver princípios norteadores, contruídos pelos gregos, e estabelecer novas perspectivas, quer para o teatro, quer para as demais manifestações artísticas, dando prosseguimento a essas formas de cultura. Ao estudar Sêneca, Perozim descreve bem esse processo:

A obra de Sêneca é assim considerada como um traço de união entre os gregos e o ocidente, pois o legado grego recebido por meio dos teatrólogos, historiadores e pensadores gregos, soube ele incorporar, de uma maneira inconfundível, as novidades provenientes de toda uma nova experiência, a vida de Roma.... (1977. p. 8)

Considerando esse vínculo religioso no nascimento da tragédia, entre os gregos vigorava uma organização múltipla: o politeísmo, constituído pela religião oficial – a olímpica – e por outros cultos paralelos, principalmente, ligados às forças da natureza. A convivência dessas diferenças foi possível em virtude de como se formou essa religião; ou seja, pela fusão de duas religiões com características diversas; uma que dizia respeito ao grupo social, outra, à adoração da natureza. Dessa formação, emergiram muitos mitos que buscavam a explicação da vida e a compreensão das suas manifestações. No entanto, com o advento das primeiras especulações filosóficas que corporificam uma nova explicação

1. A tragédia e o trágico

A arte trágica é um corajoso e

sublime sim à vida.

Nietzsche

Se a origem da tragédia está relacionada com manifestações religiosas da antiga Grécia, o seu auge, como gênero literário, se dá em períodos de crise religiosa. As duas grandes fases da tragédia ocorreram no século V a.C, em Atenas, e, na Europa, a partir do século XVI.

Considerando esse vínculo religioso no nascimento da tragédia, entre os gregos vigorava uma organização múltipla: o politeísmo, constituído pela religião oficial – a olímpica – e por outros cultos paralelos, principalmente, ligados às forças da natureza. A convivência dessas diferenças foi possível em virtude de como se formou essa religião; ou seja, pela fusão de duas religiões com características diversas; uma que dizia respeito ao grupo social, outra, à adoração da natureza. Dessa formação, emergiram muitos mitos que buscavam a explicação da vida e a compreensão das suas manifestações. No entanto, com o advento das primeiras especulações filosóficas que corporificam uma nova explicação

para a realidade, baseada no princípio da racionalidade, o mundo mítico entra em crise. É neste cenário de transformações que os trágicos se utilizam dos mitos para abordar problemas de ordem religiosa, moral, filosófica.

Após seu apogeu e conseqüente declínio, a tragédia ressurge em um período que se denominou Maneirismo nas artes e, de forma mais abrangente, Renascimento. Segundo Hauser (1972, p. 483), "Maneirismo é a expressão artística da crise que convulsiona todo o ocidente da Europa, no século XVI, e que se estende a todos os campos da vida política, econômica e cultural". Na estrutura religiosa, ocorre a Reforma de Martin Lutero que provoca um cisma na Igreja, ainda com princípios medievais, representando um desafio à autoridade papal e uma nova possibilidade de julgamento dentro daquela ordem estabelecida. No aspecto econômico há o surgimento do capitalismo, a revolução moderna com a criação de indústrias. Esse desenvolvimento propicia outro fator importante: as grandes navegações. Também no campo político mudanças ocorrem principalmente com Maquiavel e a sua teoria do realismo político, cujo princípio ordenador é "os fins justificam os meios". Outra mudança considerável é a que Copérnico apresenta ao estabelecer sua teoria. A Terra e, conseqüentemente, o homem não eram mais o centro do universo. A partir desses fatos, um contexto de transformação, de crise de valores, de transição se ergue; eis o contexto do reaparecimento da tragédia.



Pode-se pensar, então, que é em decorrência dessa vivência de crise nos períodos que o gênero desponta, que se dá na tragédia a expressão, como afirma Donald Schüler, da precariedade do herói. Essa precariedade se define pela finitude, pela limitação; que vem a ser a *moira* (“destino”, a parte que lhe cabe) do homem : ser mortal, ter limitações, ter que optar. Bornhein (1975) define a limitação como elemento possibilitador do trágico. Ampliando sua visão, cita a posição de Sartre, que considera a separação ontológica como facilitador, contudo, adverte, de forma precisa, que essas situações e o homem não são trágicos em si, mas podem adquirir um caráter trágico como consequência da circunstância. Assim, o que determina o trágico é a ação. Em dada situação, o herói, dentro de seus limites, precisa optar. Como define Brooks e Heilman (1965), a essência da tragédia é a inescapabilidade da decisão, do fato. Também Frye (1957, p. 38) observa essa perspectiva: “*If it is causally related to something he has done, as it generally is, the tragedy is in the inevitability of the consequences of the act, not in its moral significance as an act.*” E, Vernant & Vidal-Naquet explicam: “*Ethos-daimon (caráter, designação-destino) – é nessa distância que o homem trágico se constitui.*” Posto isso, tem-se o trágico centrado em uma contradição irreconciliável, um conflito do homem com seus limites, do homem com a ordem vigente.

² Comunicação apresentada no VI Congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Línguas Comparadas, Florianópolis, agosto de 1998. “De donde también surgen – situaciones solapadas/encubiertas sobre destino?”

Contudo, esse confronto é constituído de forma diferente entre os tragedistas, desde o início. “*Ésquilo, Sófocles e Eurípides têm uma forma diferente do pensamento trágico.*” (Kitto (v. 1), 1990, p. 9)

Com o aparecimento da tragédia na idade moderna, o trágico vai apresentar outros sentidos que provém do homem de então. Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, ao abordar as formas do drama, alerta sobre as nuances que a noção de trágico e a definição de tragédia possuem:

“*The crucifixion play in the Towneley cycle is tragic because the Crucifixion is; but it is not a tragedy in the sense that Othello is a tragedy.*” (p. 282). Nessa mesma linha, Pate Nuñez² esclarece a necessidade de critérios para abordar a literatura antiga (clássica) e literatura pós-clássica, sendo um destes a abordagem a partir de uma definição de tragédia e de trágico, visto que cada peça grega é uma nova proposta de tragédia e uma outra forma de entendimento do que é o trágico.

Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, Emil Staiger, ao formular suas conjecturas acerca dessas questões elucida que sua explicação do termo trágico não condiz com algumas obras gregas e mesmo com a idéia de catarsis da teoria aristotélica.

² Comunicação apresentada no VI Congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada, Florianópolis, agosto de 1998. “Os deuses também fumam - situações sofocianas/brechtianas sobre *Antígone*”.

Seguindo em sua teoria confirma: *"Teremos que levar em conta de que nem tôda obra chamada "tragédia", poderá ser considerada "trágica".* (p.148)

Partindo desses pressupostos, conclui-se que, em cada período, é possível dizer, especificamente, que cada peça possui seu conceito de trágico e de tragédia. De forma mais clara e eficaz, tomamos o pensamento de Benedito Nunes: *"o trágico enquanto representação dramática do mundo e como tal, um modo de pensar"*. (1993, p. 104).

Ainda que buscar determinar uma definição de trágico incorra, de modo permanente, na ineficiência, esclarecemos nosso entendimento desse fenômeno, tendo consciência das restrições das considerações que faremos a seguir. Divisamos o trágico a partir de um conflito -inevitável- no, e do, indivíduo decorrente de pólos, forças geradoras, de duas realidades, vividos conscientemente ou não. Pode-se estender o raciocínio a um mote, um pouco rudimentar, de que o trágico é um conflito, mas nem todo conflito é trágico. O trágico reside em 'como' se vive o confronto. Precisa-se, então, estabelecer os pólos; pontos de oposição; para, em seguida, apreender 'como' o indivíduo enfrenta e busca solucionar o desequilíbrio. Esse segundo procedimento é definidor, pois na comédia também há conflito, mas não ocorre o trágico, porque esse tem algo de essencial e de excludente, (ou.... ou....); diferentemente da comédia que nos sugere uma opção aditiva, (...e.....e/ou....).

ligado a um A partir desse referencial sobre o trágico, acima esboçado, e desprezando a acepção negativa e triste, que se 'instalou' no termo, é trágico porque vive o conflito. Entre submeter-se ou resistir, a segunda opção é que vigora, às vezes por escolha consciente, outras, não. A opção é pelo conflito, de qualquer ordem ; é o não se entregar, de onde surge a potência/força humana, peculiar da personagem trágica. Partilhando do pensamento nietzscheniano, a postura heróica é a de não se entregar ao pessimismo para não negar a vida. O herói trágico é isso: não se entrega, pois crê em si, sabendo que o caos instalado é indício, e início, de um novo cosmos, de uma nova organização na qual ele também se fez agente, sentindo-se responsável, participante e ligado à essa ordem.

Renata Pallotini, estudiosa da literatura dramática, ao analisar o personagem trágico, esclarece que, se esse acreditasse de forma total no destino, no mito, certamente *"o caráter trágico se encolheria a um canto, para esperar o cumprimento das profecias."* (1989, p. 42). Assim luta porque acredita em mudanças, pois, de alguma forma, a luta gera a transformação, e a pacificação, a mediocridade. A permanência do conflito é base do movimento: o que importa no homem/humanidade é a auto-superação; superar graus de força conquistados. Eis o que entendemos por um homem/herói que vive o trágico. É fundar-se no 'vir-a-ser'.

Elade, in A tragédia, enquanto gênero dramático, representa esse decurso de acontecimentos com certo dinamismo, visto que o trágico está

como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação de espírito..."

(p.9). Acreditamos que isso denota uma organização, constitui um espaço temporal, caracterizando um referente social. Da mesma forma, a tragédia se delineia, resultante de uma organização.

A origem da tragédia apresenta, assim como a definição de mito, diferentes acepções. A mais difundida é a de que provém de ritos religiosos, dos cantos líricos nas procissões de Dioniso. Na *Poética*, Aristóteles explica a origem da tragédia em um improviso dos solistas do ditirambo (canto de louvor a Dioniso).

Seguindo a etimologia da palavra (*trag-oidia*, canto do bode), a tragédia é assim denominada pois: "a) o prêmio era um bode; b) o prêmio era vinho novo; c) os coros eram compostos por Sátiros, que os espectadores denominavam bodes-peludos de corpo, ou ímpeto afrodisíaco, ou os coreutas arranjavam os cabelos de modo a imitar bodes." ³

Vernant & Vidal-Naquet, in *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, refutam essa teoria etimológica para defender que a tragédia é uma invenção devido às inovações que se estabeleceram nas práticas religiosas e poéticas de então, bem como aspectos novos às instituições sociais, às formas literárias e à experiência humana.

³ Comentários de Eudoro de Souza, *Poética*, 1960, p. 28.

Eudoro de Souza afirma que há duas espécies de soluções para a origem: 1) morfologia histórica do poema trágico; e 2) fenomenologia religiosa de representação dramática. Entretanto, visto a extensão e significação que essa forma de representação literária alcança através da história, concordamos com a posição de que *“há inícios historiáveis, mas as origens são trans-históricas”*.⁴

Formando-se entre os séculos VI e V a.C., a tragédia vai, como todo fenômeno de cultura, se modificando. Para Aristóteles, o desenvolvimento se deu por um processo de gradual protagonização do *logos* (diálogo). No princípio era um coro e desse um indivíduo se destacou, desenvolvendo-se a ação entre esse e os coreutas. Essa organização teria sido elaborada por Téspis. Depois, Ésquilo incorpora outro ator, sendo assim dois atores e o coro. Para Donald Schüler, nesse ponto o teatro atinge a maturidade. E finalmente, Sófocles com a presença de um terceiro ator. Esse processo é definido por Anatol Rosenfeld como a fase adiantada, na qual Téspis estabelece um solista para o coro, Ésquilo, um antagonista e Sófocles, um tritagonista.

Mas, para chegar a era clássica, período áureo da cultura grega, um percurso foi feito, o qual comporta fatos relevantes para o advento da tragédia e do fenômeno trágico. A história grega antiga pode ser

⁴ *ibid.*, p. 44. O autor faz uma ressalva sobre o significado do prefixo *trans*. No caso, no sentido do que está ‘antes’, ‘sub’. Reforça dizendo que as origens não são pré-conscientes, são sub-

dividida nos seguintes períodos: Minóico, Micênico (XVI-XII a.C), Idade das Trevas, Tirania (VII), Grécia Clássica (V-IV). Interessa-nos aqui as quatro últimas fases.

É no século XII que o poder micênico cai sob as forças dóricas. Destituída a organização vigente dos micênicos, fundada na figura de um rei divino que concentrava os poderes (religioso, econômico, militar, político), termina também o contato com as civilizações do Oriente. A Idade das Trevas, ou Idade Média grega, marca o surgimento das cidades-estados para unir as forças de comunidades isoladas. Essa constituição simboliza o início deste tipo de organização que chegaria à Atenas do século V a.C. A Tirania, período de transição pela pequena duração, surge das revoltas que derrubaram as oligarquias da aristocracia dominante. Os tiranos eram representantes populares, vindos da área mercantil e que propiciaram desenvolvimento comercial, paz interna, estabilidade econômica e grande impulso à atividade religiosa e cultural com liberalismo, fato que possibilitou o fortalecimento dos cultos a Dioniso. Jaeger esclarece bem o papel dos tiranos:

O tirano mostra-se assim um verdadeiro 'político': fomenta nos cidadãos o sentimento de grandeza e do valor da Pátria. (...) O interesse do Estado pela cultura é um sinal inequívoco do amor dos tiranos pelo povo. Depois da queda deles, continuou no Estado democrático, que não fez mais do que seguir o exemplo de seus predecessores. (1986, p. 192)

conscientes, sub-liminares.



democracia ateniense. É nesse período que surgem os sofistas, os concursos, os tragediógrafos.

Além dessa consolidação das cidades e de valores, a ação dos tiranos e sua estada no poder representa uma vitória do individual sobre o coletivo, dos representantes populares sobre as oligarquias de poder hereditário. Paralelo à transformação sócio-político, a arte também vai se transformando para além dos cultos e rituais religiosos, atingindo uma autonomia. E foi sob o reinado do tirano Psístratos que uma tragédia foi representada pela primeira vez, como afirma A. Lesky (1976), na Olimpíada de 536-5/533-2, nas festas chamadas dionisiacas urbanas, realizadas na primavera. Analisando a arte deste período, Hauser diz:

Estamos aqui em presença de uma concepção da arte completamente nova; ela já não é mais um meio de atingir um fim, mas um fim em si mesma. (...) E assim a parte que começou por ser uma mera servidora da magia e ritual, um instrumento de propaganda e panegírico, um meio de influenciar deuses, espíritos e homens, torna-se, até certo ponto, uma atividade pura, autônoma. (1972, p. 115)

É nos séculos V e IV a.C. que o classicismo acontece, ocorrendo o auge da tragédia no quinto século, fase em que Atenas lidera o mundo grego, principalmente a partir das vitórias nas batalhas de Maratona e Salamina, contra os persas e também pela ascensão de Péricles, por volta de 450, que promoveu grande expansão da cultura através do embelezamento da cidade, do patrocínio às artes e a consolidação da

democracia ateniense. É nesse período que surgem os sofistas, os concursos, os tradégiógrafos.

“Na cultura grega, a tragédia abre um novo espaço, o do imaginário, sentido e compreendido como tal, isto é: como uma obra humana decorrente do puro artifício.” (Vernant & Vidal-Naquet, 1991, p. 26). Eis a importância que os autores defendem para a invenção da tragédia. Utilizando como conteúdo o mito (*mythos*: uma intriga contínua que relata uma história legendária), a mitologia que encerra deuses, semideuses e heróis, a tragédia, encarada como puro artifício, acaba correlacionando a sua própria matéria, o mito, como decorrente do artifício humano, como ficção, mimesis, invenção. Tal perspectiva abala o pensamento mítico, base da civilização grega. Tem-se na tragédia uma união de dois hemisférios, de duas formas de pensar: o mito, modelos provenientes de um pensamento anterior à formação da pólis, e o outro, contemporâneo, da pólis consolidada. Assim, a arte trágica não se limita à literatura, como um novo gênero para ser encenado em um palco, diferente do que havia, mas também um novo pensar do homem sobre o mundo e sobre ele mesmo.

A própria estrutura da tragédia é formada a partir de uma dualidade: protagonista e o coro; que expressa outras dualidades, homens e deuses, *ethos e daimon* (caráter e designação), herói e a ordem (mundo), aparência e essência; pois é neste caráter dual que reside o trágico: um

conflito que expressa os limites do herói, que personifica o homem, do qual emerge a verdade, e/ou a mentira desse homem.

A característica da tragédia é a oscilação do visível e do invisível, do presente e do passado. Levando em conta o pressuposto de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, tem-se a tragédia como resultado da união do Apolíneo e do Dionisíaco, que são antagônicos, mas que não se anulam, gerando assim uma equação que representa, de outra forma, o caráter dual propiciador da tragédia, reforçando que não há perda de nenhum dos elementos, sendo: $A + D = AD$, e não $A + D = C$. É a arte figurada (plástica) e a não-figurada (música), o sonho e a embriaguez, o autodomínio e as dimensões que escapam do controle. Pode-se pensar nos conceitos gregos de *sophrosyne* e *lyssa*: o primeiro é o domínio completo de si, o refreamento dos impulsos instintivos, opondo-se ao segundo que é a exaltação, um furor, o qual lança o indivíduo como fora de si mesmo, o ardor.

De certo modo, acreditamos que o herói trágico é o produto dessa equação, é o fruto da ligação destas duas potências (Apolo-Dioniso), pois o que é a tragédia sem o protagonista? Tal pensamento converge para as palavras de E. de Souza de que o problema da tragédia se enuncia, de certo modo, pelo problema do herói trágico. Talvez, em decorrência disso, conjecturamos que a “potência”, o ímpeto do herói trágico se origina e está relacionada com o arrebatamento, a embriaguez, o entusiasmo que se



defende na religião dionisíaca, no estar das bacantes, reforçando a idéia do autor de que a cada retomada, por mais distante do início, o culto de Dioniso constitui a sub-história da tragédia, sendo que em “qualquer momento do processo histórico-literário do gênero trágico, sob outras “letras” terá sempre de revelar-se o mesmo “espírito”.” (p. 44). Joseph Campbell ao tratar da tragédia e da comédia, em *El héroe de los mil caras*, assevera que a tragédia grega celebra o mistério da destruição, o amor ao destino que é inevitavelmente a morte. Para Edith Hamilton, “... *tragedy is nothing less than pain transmuted into exaltation by the alchemy of poetry*” (1951, p. 127). Ao focar alguns vocábulos, que carregam sentidos opostos, nas citações anteriores, comprova-se também nesses autores, o estabelecimento da base da tragédia como dual.

Tendo estabelecido o protagonista trágico como um ser de presença e atuação energética, sua magnitude justamente procede de suas ações. Afinal, como descreve Aristóteles:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atôres, e que, suscitando o “terror e piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções. (1960, 1449b, 24-7)⁵

⁵ Quando relacionado à obra *Poética*, de Aristóteles, daremos a referência pela parte e pela linha, sem colocarmos página e ano da obra.

Postula-se, então, a mimesis como imitação, representação, e ao se afirmar que toda obra de arte é imitação, emana do fato de ter um referente; no caso da tragédia, é a ação. Ao qualificá-la como nobre, de caráter elevado não diz respeito à origem das personagens, mas a uma ação cujas personagens são sérias no sentido em que são de caráter nobre e elevado. Como completa e certa extensão entende-se que tem princípio, meio e fim e, havendo um espaço natural para a passagem da felicidade para infelicidade, ou o inverso. A linguagem poetizada, ornamentada é o meio da representação da tragédia, devendo possuir os atributos da poesia: ritmo, melodia e metrificação que se encontram na elocução (a fala) e na melopéia (o canto) distribuídas pelo todo do texto (peça). O modo em que se dá a representação da mimesis da ação é através do “concurso de atores e não por narrativa”, ou seja, é pelo diálogo que se percebe o caráter, o espaço, o tempo, o pensamento, etc. E, concluindo esta significação, chegamos à catarse, ou “a piedade e o terror que, suscitados da tragédia, têm por efeito a purificação dessas emoções.” Aristóteles não deixou maiores explicações, o que muito tem custado e muito causado aos estudiosos. Segundo E. de Souza, são cento e cinquenta posições sobre a catarse presumidas, do século XVI ao XX (1928), classificadas em dois grupos: 1) a catarse incide sobre os sentimentos suscitados pela tragédia; 2) a catarse exerce tanto sobre estes, como outros afins; e com quatro teses possíveis (pedagógica, fisiológica, estética, edonista).



Não pretendemos fixar qualquer asserção nesse sentido, mas gostaríamos de fazer algumas colocações. Denis Diderot (1713-84), em sua escritura *Discurso sobre a poesia dramática*, defende o teatro como forma de instrução para o homem originariamente bom, corrompido pela história, afirmando que a impressão da peça permanece no espectador; assim o perverso deixaria o teatro menos inclinado a praticar o mal. Seu contemporâneo Rousseau (1712-78) alerta para efeitos funestos que o teatro poderia ter: a prática imaginária do bem desobriga sua prática real (chamado de “efeito da substituição”).

O efeito que o teatro pode causar, em todas as épocas, gerou interpretações; ainda que ultrapassadas, demonstram a importância desse aspecto, observado já na antigüidade clássica grega. Tal fato levanta a possibilidade de se pensar que a questão da recepção da obra artística já chamava atenção. Particularmente, temos preferência pelo posicionamento de Nietzsche que entende e designa a catarse grega como “descarga” (*Entladung*)⁶ e, algumas considerações feitas por E. de Souza. De acordo com esse teórico, Aristóteles não vê a arte como pedagógica. Em sua obra *Política*, explica que a catarse se efetiva pela paixão, assim como na *Poética*, onde escreveu: “... o que experimentará quem ouça contar a história de Édipo” (1453b).

⁶ nota 50 de J. Guinsburg, *O nascimento da tragédia*.



Utilizando-se do caminho do iniciando nos mistérios, Souza estabelece uma exemplificação do que poderia ser a catárse. Para o iniciando diz-se que nada apreende com o intelecto, mas sim, o que vive uma experiência interior, entrando assim numa certa disposição de ânimo, previsto que de tal disposição seja capaz. O comentarista professa que o mistério da catárse é penumbrosa idéia de que a “purificação” de algum modo se assemelha a iniciação; e arremata: *“Se dissermos agora que à representação trágica corresponde uma paixão catártica, que não é ele próprio um ensinamento, mas o sofrimento mediador de um conhecimento, resta ainda determinar qual este seja.”*⁷

Definitivamente uma resposta não se estabelece, porém, respostas. Resta-nos, então, expirar com Nietzsche: *“Oh, esses gregos! Eles nos poem por terra a nossa estética.”* (1992, p. 53) De uma forma mais categórica, podemos dizer que da piedade e do terror provém a emoção, o prazer próprio da tragédia; um prazer estético.

Visto o meio e o modo de representação da tragédia que são a linguagem poetizada e o espetáculo, resta-nos determinar os objetos da imitação trágica. Seguindo ainda a *Poética*, esses são o mito, o caráter e o pensamento. Entenda-se por mito a concatenação de atos, sua composição; por caráter, o que nos faz dizer de sua qualidade, o que revela decisão e coragem, ou seja, permite qualificar as personagens; e por pensamento, o

⁷ *Poética*, 1960, p. 58.



que diz para demonstrar sua decisão. Tem-se, assim, as partes qualitativas da tragédia: mito, caráter, pensamento, espetáculo, elocução, melopéia. Aristóteles considera o mito como o elemento mais importante e, ainda que defina o espetáculo como uma das partes da tragédia, defende que, mesmo sem a representação por atores, a tragédia pode manifestar seus efeitos, isto é, a leitura como ato desencadeador da catarse.

(ou saída) Compartilhamos com o Estagirita dessa posição sobre a leitura e suas possibilidades, em detrimento de alguns críticos que não vêem como possível. Com essa atitude, não queremos eleger o texto como superior ao espetáculo, acreditamos que a encenação teatral oferece novos e diferentes elementos; na verdade, é uma outra faceta que o texto oferece. Dentro da literatura, o teatro é um ramo, o que não representa um caráter diminuto, como alguns estudiosos da arte dramática, leia-se aqui artes cênicas, argumentam. Aristóteles, ao descrever e normatizar os princípios dramáticos, privilegia a fabulação. Para Hegel, a construção de sentido depende de um equilíbrio entre fábula e espetáculo. E uma última posição, a de Antonin Artaud, que privilegia o espetáculo, afirmando que o diálogo é coisa escrita e falada, e não pertence especificamente à cena, mas ao livro. Transitando entre diferentes formas de representação dramática, o autor entende que o teatro ocidental vive sobre a ditadura da palavra, diferentemente do teatro oriental. Feitas essas observações, inferimos a

¹ Croiset e Croiset, *Histoire de la Littérature Grecque*, p. 113.

² Aristóteles, "Arte Poética", 1964.

abrangência do signo teatral e a leitura como uma opção suficiente para elaboração de um sentido completo.

Retomamos as partes quantitativas que são: prólogo, episódio, êxodo e coral, sempre tendo a *Poética* como fonte. O prólogo é a primeira fala, quer como diálogo, quer como monólogo, antecedendo a entrada do coro. Como episódio entende-se os diálogos entre dois cantos corais. Êxodo (ou saída) é o que não é sucedido por canto, confunde-se com o episódio final⁸. Chamado de coral, ou canto coral, esse define a presença do coro como párodo e estásimo. Párodo é o primeiro canto, o de entrada, assim este vem precedido do prólogo. Já os demais cantos serão estásimos, canto entre episódios.

Para terminar a parte estrutural restam os elementos qualitativos do mito: peripécia, reconhecimento e catástrofe. Diz respeito à peripécia “a mudança no sentido contrário ao que foi indicado”⁹, isto é, quando há uma expectativa e acontece o inverso. Como reconhecimento afirma-se a passagem do ignorar ao conhecer, o que pode mudar a apreciação, mas não o caráter; mudando da amizade para inimizade ou o inverso, esclarece Aristóteles. O terceiro elemento, também chamado de acontecimento patético, é uma ação dolorosa, como a morte, a dor. Cabe lembrar que a catástrofe não se dá obrigatoriamente no final da peça; há

⁸ Croiset e Croiset, *Histoire de la Littérature Grecque*, p. 113.

⁹ Aristóteles, “Arte Poética”, 1964.

casos em que não há desfechos com catástrofes e infelicidade. Alguns teóricos chegam a identificar essas peças como com “final feliz”, porém preferimos caracterizá-las como tragédias que apresentam um desenlace conciliatório, que estabelece um novo equilíbrio. E tal encontramos na *Poética*, a tragédia é a passagem da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade (1451a).

Mas se o trágico é definido como um conflito, uma contradição insolúvel, de que modo a tragédia pode terminar de modo feliz? Será ainda uma tragédia? Para a primeira questão retomamos a idéia que já apontamos, agora nas palavras de W. Jaeger (1986, p. 206): “*O conceito do trágico só aparece depois da fixação da tragédia como um gênero. Se nos interrogamos o que é o trágico na tragédia, descobriremos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente.*” Em *A Tragédia Grega*, A. Lesky conclui afirmando que “*uma coisa ficou clara: a concepção da essência do trágico é ao mesmo tempo uma boa dose de visão do mundo*” (1976, p. 44). E buscando responder de forma cabal, faremos uso da distinção conceitual que esse autor apresenta para o trágico. São três os modos: 1) visão cerradamente trágica do mundo; 2) conflito trágico cerrado; 3) situação trágica. O primeiro é caracterizado por não haver qualquer solução, nem mesmo um sentido transcendente. O segundo, quando não há saída, a destruição é o fim, mas não figura como a totalidade

do mundo. E no terceiro, a falta de solução não é definitiva, vem a surgir no final.

Com relação à segunda pergunta, é preciso levar em conta, além dos argumentos acima, o fato de indicar um gênero da literatura clássica, ter um conteúdo trágico, expresso por situações - e conflitos - trágicos.

Independente do modo que o trágico seja apresentado e do olhar que se estabeleça sobre ele, sempre o seu início, se dá a partir de realidades dolorosas da existência humana, decorrentes do encontro (choque) de uma ordem que seja um valor último. Na Antigüidade grega esse valor pode ser entendido como os deuses, o destino, a justiça, o cosmo, e as situações patéticas advindas da passagem de um estado a outro, da mudança de fortuna por cometer a *hybris* (a desmedida, um desequilíbrio). Muitas vezes, a personagem trágica está em erro, sem que disso tenha consciência. Estabelecer essa consciência, assumir as conseqüências de uma ação desequilibrada é o caminho que perfaz o herói trágico para saber qual é a sua medida, o seu limite que está baseado em dois pólos: visível - invisível, presente - passado, *ethos* - *daimon*, *sophrosyne* - *lyssa*, apolíneo - dionisiaco. Tem-se assim, a ratificação da situação dual e ambígua do herói, oscilando entre duas ordens, duas *dikés* (justiça), sem alcançar um equilíbrio; ou seja, o mundo trágico não possibilita a síntese, mas uma

dualidade geradora, como expressamos nas equações $A + D = AD$, diferente de $A + D = C$.

Ainda que viva nesta inconstância e sendo posto à prova, o herói deseja ardorosamente estar entre os seus, estar em seu meio, o que nem sempre é possível pois o herói trágico na tragédia é posto para fora de seu grupo. Essa estreita relação que se percebe nas tragédias antigas entre o indivíduo e a coletividade pode ser expressa pela *philia*, a qual representa o sentimento de dependência para com uma só comunidade, para com uma exigência de unidade e de unificação social, bem como uma amizade com fortes laços, a atuação e a responsabilidade em relação à comunidade, à família. Uma das formas de expressão da *philia* do herói é a sua busca para que a ordem, a *diké* se restabeleça naquele cosmos, vindo a construir um percurso que se inicia com uma axiologia, geralmente inconsciente, finalizando com a ideologia vigente, isto é, o coletivo sobrepuja o indivíduo.

Bornheim analisando o trágico e suas repercussões esclarece:

...reside o trágico nesse estar suspenso na tensão entre dois pressupostos fundamentais. E se isto assim o é, o resultado manente ao conflito deve ser considerado como irrelevante, de importância secundária. (1975, p. 74)



Assim, o que se sobressai na tragédia, e que deve chamar nossa atenção, é o caminho percorrido, a maneira que o herói se predispõe frente às situações, e não unicamente o seu ponto de chegada, seu fim. Observando a trajetória conflituosa se percebe que é ocasionada por um choque com o mundo exterior, pelo posicionamento da personagem que vem de encontro a valores constituídos pela sociedade. Desse modo, o conflito da personagem com o exterior constitui a marca do chamado trágico antigo.

1.2. Tragédia moderna

*O próprio ethos do Homem
é seu daimon.*

Heráclito

Transcorreram aproximadamente vinte séculos, após a Grécia clássica até o século XVI de nossa era, momento em que a tragédia, como gênero literário, ressurge na Europa. É um período de grande efervescência, com mudanças significativas nas ordens reguladoras da sociedade, a qual estava em uma fase estática, a Idade Média cristã, e se encaminha para outra mais dinâmica, com uma nova ordem científica. É desse processo de

transição que surge o Maneirismo, dominando a arte a partir de 1520 até o final do século, que consiste em um estilo de tensão e união de opostos: classicismo e anticlassicismo, razão e dogma, naturalismo e empirismo, etc. Tal perspectiva reflete os movimentos de então que começavam a abalar os valores absolutos, criando uma espécie de “padrão duplo”, ou mesmo, um relativismo.

Na ordem religiosa, a unidade e santidade da Igreja Católica são quebradas pela Reforma promovida por Lutero (1453-1546). Uma das idéias que mais causou impacto é a que proclamava a vontade divina como arbitrária, sem padrão de certo ou errado, não observando as virtudes do indivíduo, enfocando uma predestinação e negação da livre vontade. A insegurança e a ambivalência vividas no período é marcada por Lutero ao abalar a fé católica, inquestionável até então. Abriu-se, assim, uma crise religiosa que representa a formação de outra ideologia e a demonstração do não-absoluto, noção que nos remete a Montaigne e Maquiavel.

Para Montaigne (1533-1592) nada é mau ou bom em si, é o homem que atribui os valores, que não são permanentes, nem imutáveis e inequívocos, de acordo com a própria natureza humana.

Além do relativismo, a fé absoluta nos valores é abalada assim como a própria identidade do homem. Essa é ainda mais “corroída” com a proposição de Copérnico (1473-1543): a Terra não como centro do universo. O que se afere aqui é a passagem de uma posição central para

uma periférica, o que para Hauser (1976, p. 44) “*privou os homens da sensação de que ocupavam uma posição central no mundo da criação*”.

Aumentando o contexto da crise da ordem vigente a “revolução copernicana” vai abalar ainda mais a convicção em Deus.

Somando-se a essas novas possibilidades de compreensão do mundo e do homem, que na verdade operaram transformações, há os preceitos de Maquiavel (1469-1527). Defendia que o êxito político é o único critério importante da ação política; para tanto, considerações morais não deviam pesar e era preciso escolher os meios mais seguros para se atingir os fins. Dessa forma, resumidamente, as teses de Maquiavel são: os fins justificam os meios; o “duplo padrão” de moralidade; sendo entendido no sentido de que as regras morais cristãs, em geral, não são adaptáveis para os governantes e/ou políticos. Essa assertiva não tem nada de inovadora, pois Péricles (V a.C) já admitia a existência de uma moral pública e uma moral privada no Estado; contudo o caráter surpreendente é a firmeza maquiavélica em declarar que a honestidade não era obrigatória.

A ordem econômica também apresentou mudanças que influenciaram os parâmetros da sociedade. Instala-se uma nova forma de produção a partir da criação de indústrias e da mecanização. Com o realismo político de Maquiavel e o racionalismo, marca da economia capitalista que se iniciava, o homem é visto como mais um fator material, uma força produtora como as demais. Esse proceder gerou uma igualdade



entre os indivíduos, mas por outro lado, desencadeou um processo de reificação e de individualismo.

Com essa breve síntese histórica, que focaliza alguns dos principais fatos, é possível configurar uma noção da crise que agitou o cenário europeu e que teve como forma de expressão literária a tragédia.

Bornheim ao estudar a tragédia afirma :

“... o florescimento da tragédia, considerado de um ponto de vista histórico, se move entre estas duas coordenadas, e se situa no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida.(...) O fato histórico é que a tragédia só se verifica na tensão entre estes dois extremos, no seu momento de incidência.”
(1975, p. 81-2)

Sendo uma crise social, de alterações consideráveis que abalaram as convenções, reflete, por consequência, diretamente na identidade do indivíduo, visto a revisão de concepção de mundo, onde tudo se tornara questionável - a tradição, o presente, o passado.

Essa inquietação teve a sua repercussão na literatura nos temas como a sensação de estranhamento, perda do eu, dúvidas sobre a realidade e identidade pessoais. Dessa forma, o herói trágico da tragédia moderna tem como marca a estranheza para com o mundo, a solidão, o conflito interno, uma luta consigo mesmo; tanto que Hauser (1976) a define como tragédia do caráter. Não há uma totalidade envolvendo o herói, não

são forças externas, “superiores” que interferem no seu agir; ao contrário, a razão é que é sua guia. Cabe lembrar que essa caracterização é uma forma abrangente de expressão da tragédia moderna, que apresentará diferentes nuances nos países em que se desenvolveu, Inglaterra, França, Espanha, bem como na obra de cada dramaturgo.

Constata-se, assim, que esse período, que se pode chamar de neo-humanismo, assinala uma nova relação com as tragédias clássicas gregas e, conseqüentemente, com o problema da natureza do trágico. Não se pode relegar aqui, o importante papel que os escritores latinos desempenham, como fonte e ponte para os tragediógrafos e demais escritores renascentistas.

A focalização do indivíduo, uma vigência do subjetivismo, a racionalização de suas ações denotam modificações que ocorreram na utilização deste gênero. Inclusive as personagens, advindas da mitologia grega e nela inspiradas passavam pelo crivo das perspectivas maneiristas. A noção de *philia* não mais subsiste e a luta, a busca do herói trágico moderno é para que uma justiça se estabeleça, isto é, para que a sua ordem vigore. É o indivíduo que pretende sobrepujar a coletividade, com a qual não se identifica. Nesse percurso é que o trágico é apresentado, constituindo a passagem do herói de um ponto inicial, de aspiração, ao final, de desapontamento. Nas palavras de Staiger, que estão em confluência com as de Frye, “*O trágico, porém, não frustra apenas um desejo ou uma*



esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto, do mundo mesmo."(1972, p. 148) O herói trágico possui uma impulsão para a existência, prefere o desastre "a uma vida de compromisso humilhante".(Costa & Remédios, 1988, p. 34)

Dessa forma, é possível apontar na tragédia moderna o princípio da personalidade ou da subjetividade. Hauser a conceitua como tragédia de caráter, do conflito íntimo; podendo o trágico também ser identificado com o termo moderno, visto a diferenciação que apresenta com o apresentado nas tragédias antigas, de conflito externo. Inclusive pode-se relacionar esse choque interior do herói trágico moderno como uma miniatura da dialética das colisões externas.



2. Eurípides

*Quem sabe se morrer não é viver,
e viver não é morrer?*

Eurípides

Eurípides, o destruidor. Essa é a noção mais comum e disseminada, enfatizada em detrimento da visão de Eurípides, o criador. Essa observação de D. J. Conacher, autor de *Euripidian drama*, é facilmente percebida, entre tantas formas, na ferocidade com que Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, ataca o tragediógrafo.

Nossa opinião vai ao encontro a de Conacher e que conflui com a de Donaldo Schüller:

Costuma-se ver o trágico no confronto do homem com seus limites. O confronto mostra, entretanto, diferenças acentuadas em cada um dos tragediógrafos, perdendo significado em Eurípides. Sob todos os aspectos, vemos em Eurípides, ao lado de vigorosas criações, o fim da tragédia, sem demérito para as novas formas que ele inventa. (1985, p. 91)

Acreditamos que são justamente essas perspectivas que devem estar claras ao analisar a obra euripidiana que, como toda obra artística, traz em si repercussões, realidades de uma época. "*A tragédia acontece num mundo organizado, de limites claros, governado pelo sentido, ainda que insondável.*" (Schüller, 1985, p. 113). No teatro de Eurípides, se averigua a

¹⁰ J. Brandão, *Teatro Grego*, 1992.

agonia do mundo grego e da tragédia, o desgaste que os deuses sofrem como fundamento da ordem cósmica, ou seja, a crise dos valores norteadores da sociedade. A *moira* (destino cego) não mais apresenta a força de um valor absoluto, sendo substituída pela *týke* (o poder do acaso)¹⁰; pelos desregramentos afetivos e pela *hamartia* (a falta, o erro, os desmandos provenientes da paixão). De fato, ocorre uma mudança em relação à atuação e ao posicionamento do herói trágico, analisando comparativamente com as obras de Sófocles e Ésquilo.

Eurípides (480-406 a.C.) viveu em um período de expansão das idéias e demonstra ser um estudioso das correntes existentes então, mas sem se filiar a qualquer uma; Junito Brandão o chama de “poeta da busca”. Nesse sentido, costuma-se dizer que os filósofos falaram e Eurípides ouviu. Em suas tragédias percebe-se uma menor intervenção dos deuses, uma dessacralização do mito e dos deuses, uma focalização maior nas ações humanas. Segundo Brandão (1999) é uma tragédia baseada na *práxis* do homem, sendo o *kósmos* trágico não mais o mito, mas o coração humano. Assim, tem-se o homem como limite do mundo, a concretização da expressão de Protágoras de que o homem é a medida de todas as coisas, e como reflexo do racionalismo. Em *A Tragédia Grega*, de Kitto, encontramos que Eurípides é um racionalista na medida em que acredita na razão como guia da vida. E sob essa perspectiva, o homem faz suas

¹⁰ J. Brandão, *Teatro Grego*, 1992.



escolhas, sofre a influência não mais dos deuses diretamente, mas da força das paixões, entendendo-se como sentimentos de intensidade. Para Brandão, na obra euripidiana, os personagens e a fábula são construídos em função do *páthos*, “em que o éros objetivo de Ésquilo e Sófocles foi substituído pelo éros subjetivo.” (1999, p. 58). Exemplificamos com a *Antígona*, de Sófocles, onde a protagonista faz o que é de sua vontade, assume as conseqüências de seus atos, contudo seu objetivo é satisfazer não só a si, também ao outro; já em *Electra*, de Eurípides, a personagem homônima elabora suas ações pleiteando seus desejos e a si primordialmente. Com isso, observamos uma constituição de uma subjetividade, a abordagem do sujeito (indivíduo) e esse como determinador.

Gassner (1974, p. 69) analisa que “*Eurípides é o primeiro a dramatizar conflitos internos do indivíduo sem atribuir a vitória final aos impulsos mais nobres.*” Essa observação conflui e imbrica-se com a idéia de domínio comum, de que o realismo presente na obra euripidiana provém da mimesis dos homens como são, e não como deveriam ser. Tais marcas constituem seu lado inovador e possibilitam o adjetivo “moderno”.

A obra do dramaturgo de Salamina, que chegou até nossos dias, é formada por dezessete peças, sendo esse um número discutível.¹¹

¹¹ Conacher e Hauser apresentam dezenove peças.



Dessas, doze possuem nomes femininos como título e treze apresentam como protagonista uma personagem feminina. Assim, tem-se: *Hipólito*, *As Bacantes*, *Hércules*, *As Suplicantes*, *As troianas*, *Hécuba*, *Andrômaca*, *Medéia*, *Electra*, *Orestes*, *Ifigênia em Áulis*, *Ion*, *Helena*, *Ifigênia em Táuride*, *Alceste*, *Os Ciclópes*, *As Fenícias*. Esse é mais um aspecto que somado aos demais caracterizam a obra desse autor e seu caráter de criador.

Um aspecto importante que esclarece significativamente sua obra e oferece subsídios para seu estudo é a definição de que Eurípides não é um autor aristotélico, ou seja, os padrões manifestos por Aristóteles em sua *Poética* não se aplicam totalmente a obra euripidiana. Para Kitto, seu estilo se fundamenta em caracterizações restritas e rápidas das personagens, sem complexidades; em enredos não-orgânicos, apresentando uma 'frouxidão' estrutural; em diálogos com aspecto intelectual, com falas retóricas; em impactos súbitos; contrastes acentuados. Dessas, dentre tantas maneiras, decorrem pois o gênero trágico se basear no dual, representado por diversas formas, uma delas se dá pela existência da reflexão racional e a manifestação de afetos apaixonados, aparecendo marcadamente separados na tragédia grega e, de forma mais expressiva, na tragédia euripidiana.

Se na obra de Eurípides o rigor da unidade não vigora, pensamos, a priori, no fato de que o homem não é mais uno, a época traz o início de uma fragmentação; questiona-se o todo, o mito consolidador e

consolador. Eurípides questiona a tradição, o estabelecido. Kitto reitera, por toda *A Tragédia Grega*, que Eurípides faz suas escolhas conscientemente.

Esse conjunto de inovações instauradas pelo autor, que pensa diferente de sua comunidade, exprimindo pontos de vista 'avançados' em religião, filosofia e sociologia, gerou oposições e ocasionou dificuldades para a aceitação de sua obra. De fato, é difícil pensar em Eurípides, sem se lembrar de Aristófanes. Diz-se, até, que, sem aquele, esse não existiria.

Ainda, entre as polêmicas que envolvem o autor de *Electra*, está a referência feita por Aristóteles, em sua poética, de que é o mais trágico dos poetas. Tal assertiva recebeu diferentes interpretações dos estudiosos. Croiset e Croiset a entendem como sendo o mais patético; Hamilton afirma que o Estagirita se equivocou, pois Eurípides é o mais triste dos poetas. Segundo Kitto, é o mais trágico porque utiliza a *diké* (justiça) de forma reduzida; e para Lesky, no sentido de catastrófico, mais triste aos finais. Entendemos a afirmação aristotélica, entre outras presumidas, a partir da senda aberta pelo autor com a proximidade com o humano, 'demasiado humano'.

Uma última consideração que gostaríamos de fazer refere-se à peça objeto de nosso estudo. Inicialmente, intrigava-nos o título *Electra*, pois entendíamos que o maior agente da trama era Orestes. Entretanto, logo compreendemos que as cenas organizam-se em torno da personagem *Electra*, o que justificaria a escolha do autor. Essa perspectiva foi



corroborada pelas ocorrências similares em *Electra*, de Sófocles; *Othello*, de Shakespeare; *Andrômaca*, de Racine.

Após essas referências gerais, restringimo-nos à tragédia em questão, *Electra*, de 413 a.C. O mito de Electra, em Eurípides, está estruturado com a seguinte trama: inicia-se com um exórdio do camponês micênio que narra como Electra tornou-se sua esposa. Electra se aproxima e inicia sua lamentação. Encontra o irmão Orestes e Pílates, sem saber suas identidades. O camponês convida os estrangeiros para sua casa, visto que trazem notícias de Orestes. Com a chegada do preceptor há o reconhecimento do filho de Agamêmnom. Planejam matar Egisto e Clitemnestra; tendo Orestes triunfado sobre o rei, Electra e Orestes cometem o matricídio. Finda-se com a aparição dos Dióscuros a informar os destinos: Orestes deve seguir para Atenas, onde será julgado e absolvido; Electra se casará com Pílates.

2.1. O trágico em *Electra*

Antes de focar a peça de nossa análise, gostaríamos de expor alguns pontos que julgamos pertinentes e necessários para o desenvolvimento de nosso tema, o trágico, levando em conta a sua abrangência e a dos estudos referentes.



Dentre os focos de debate da *Poética*, encontra-se a questão do trágico. Aristóteles não o define, mas menciona o termo. De acordo com Perozim, “...empregou a palavra com o sentido de solene e de desmedido, segundo a linguagem da época.” (1977, p. 249)

Outro aspecto a ser observado é a corrupção que o vocábulo sofreu, tendo um esvaziamento de sentido, sendo atualmente entendido, no uso corrente, como um fato triste e inesperado; uma calamidade. Além disso, existem múltiplas e variadas acepções; tais perspectivas oferecem dificuldades para uma definição exata e homogênea. Em conformidade com Lesky, “... a concepção da essência do trágico é ao mesmo tempo uma boa dose de visão de mundo.” (1976, p. 44). Como afirmam alguns teóricos, como Lesky e Bornheim, o trágico não se molda facilmente a teorias. Particularmente, pensamos o trágico de forma abrangente, como algo insondável, no sentido de que não se pode encontrar o fundo.

Afirma Rosenfeld (1993), que a filosofia do trágico surge com o Idealismo alemão, com Schelling e Hegel, tendo como colegas nesse estudo Schiller, Goethe, Kierkgaard, Jaspers, Nietzsche, e muitos mais a enredar-se com essa questão.

Como afirmamos anteriormente, há diferentes estágios da visão trágica, inclusive entre Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e, por conseguinte, junto aos investigadores. De forma sintética, referimo-nos às definições de Schiller e Hegel. Para esse, o trágico é uma colisão em que os

lados em choque perfazem sua razão e verdade a partir da negação e, conseqüente, violação do lado contrário. Àquele, o trágico se revela no conflito entre as determinações naturais e históricas com a liberdade humana, na colisão entre vontade moral e o despotismo dos instintos. Ao superar as leis da natureza, como ao negar o impulso vital de auto-conservação, em prol de uma meta, o herói vislumbra uma liberdade e uma moral que invalidam a determinação natural, erigindo um princípio mais alto que a natureza. Esse posicionamento converge para as idéias hegelianas de liberdade interna, e de vontade e poder; isto é, o herói trágico é aquele que pode e deve ser segundo suas idéias.

Esse percurso, que chamamos de superação, remete à síntese do tragicismo filosófico de Nietzsche: Ilusão, Vontade, Dor - as mães do Ser. O filósofo desafia os homens a serem trágicos, afinal aí subsiste o prazer e o sofrimento, que não são dialéticos e constituem-se elementos de propulsão do ser. É com sua derrota que o homem/herói - combatente - se prepara, não com suas vitórias. O sentido do trágico é a aceitação extasiada da vida, da existência a partir da finitude, que é transformação, é a coragem diante do destino.

Northrop Frye, ao focar o trágico, estabelece-o na passagem do ideal ao real, do desejo à decepção, a queda no infortúnio que provoca a emersão e percepção da aparência em que está envolvido a

personagem e, nesse percorrer, é que se dá o conflito, a situação trágica, podendo se estabelecer a tensão como momento trágico.

É preciso reiterar e ratificar a noção de que cada tragediógrafo representa, à sua maneira, o fenômeno trágico, devendo tal assertiva ser também considerada para cada texto, pertencente ao gênero dramático ou não, visto que o trágico subsiste para além da tragédia.

Em *Electra*, a personagem homônima, protagonista, se encontra no momento inicial da trama em uma condição que chamamos de ideal, pois supõe que, concretizando sua vontade, isto é, a vingança e a retomada do poder, um equilíbrio total e definitivo se restabelecerá. Restabelecer e não estabelecer, visto que quer de volta a situação em que estava anteriormente, antes da morte de seu pai: princesa, com riquezas, sem desgraças; ou seja, busca um passado - perdido -, diferentemente de seu irmão. E é essa possibilidade e essa vontade que a movem, que a fazem persistir e superar fatos que lhe causam sofrimentos decorrentes da condição que tem ao lado do camponês escolhido para ser seu marido, repercussão do assassinato de Agamêmnon e do casamento de Clitemnestra com Egisto. Ao encontrar Orestes, objeto de espera e fortalecimento, pactuar e compactuar os assassinatos, Electra atinge o ápice de suas expectativas de realização de seus objetivos.

Entretanto, após ajudar seu irmão a cravar o golpe final em sua mãe, ao ver seu desejo de vingança efetivado, começa a divisar a



falência de suas verdades: as ações realizadas não alcançaram os objetivos esperados; em segundo lugar, que as ações feitas não teriam repercussão, não causariam reação alguma; em terceiro lugar, consegue suplantar a força que a domina e perceber, sob outro ponto de vista, o que fizera, aterrorizando-se. *“Não lhes resta nem o júbilo da vitória nem o sentimento de justa expiação, mas apenas espanto e terror.”*, explica Lesky (1976, p. 119). Tem-se, assim, o momento final em que constata o real - a não volta do passado, do equilíbrio perdido, a não extinção do sofrimento - somente depois da execução de Clitemnestra; a percepção só ocorre após ter cometido a *hamartia*, falha trágica, proveniente da *hybris*, desmedida.

Por todo o texto, o discurso de Electra enfatiza a sua pessoa e reforça o estado de depauperação a que fora submetida após a morte de seu pai, uma grande figura heróica de toda Grécia e por ela também assim vista. Em sua primeira aparição, fala da “grande miséria” a que está reduzida, completando na fala seguinte com “minha desgraça” (p. 28), chama-se de “infeliz”, “digna de lástima” (p.29). E segue:

Vede o estado de meus cabelos e de minhas vestes. Por acaso condizem com a situação de uma princesa? (p.30)

... vivo numa choupana, sofrendo o desgosto de me ver exilada da casa paterna... (p. 30)

... diga-lhe que sórdidos panos me servem de vestuário; em que imundície vivo, e sob que pobre teto habito eu, uma descendente de estirpe real! (p.36)

Electra: É por que teu marido se mostra cruel para contigo?

Em *Teoria da Tragédia*, Friedrich Schiller menciona as leis da arte trágica, tendo como primeira lei a “*representação da natureza padecente*” e a segunda como “*a representação da resistência moral ao sofrimento*” (1964, p. 107). Electra - padece de sofrimentos (a morte do pai, a traição da mãe, a pobreza), contudo uma resistência foi se constituindo ao esperar por Orestes e pensar na vingança.

Caminha, caminha! Chora, mas sempre avante!

Caminha, caminha mais ainda, imersa em tua dor... Ai de mim! Em que cidade estarás tu, ó meu desventurado irmão, que deixaste tua irmã tão digna de lástima, na miséria da casa paterna! Livra-me de tanta desventura, ó Júpiter possante! Conduze teus passos a Ágis, e vinga a morte de meu pai! (p. 29)

Todas as manhãs, eu recordava em mente o que te haveria de dizer, se algum dia me visse liberta dos terrores que me afligiam. (p. 54)

Exemplificamos com esses fragmentos os meios de que Electra dispôs para subsistir e não se entregar de todo. Ainda que como indivíduo físico sinta suas limitações: estar pobre, o fato de ser mulher e de não lhe caber agir; como indivíduo moral pode experimentar uma força que lhe proporciona liberdade; sua força, sua liberdade. Encoraja-se com um ânimo que provém da espera, da possibilidade pelo retorno de Orestes, da vingança, da retomada do poder e das riquezas palacianas bem como contar com o fim dos horrores que a afligem. Sua esperança de não mais sentir dor se expressa novamente em um diálogo que tem com a mãe:

Electra: *E por que teu marido se mostra cruel para conosco?*

Clitemnestra: *Tal é seu temperamento ... Tu, também, tens um coração indomável!*

Electra: *Porque vivo sofrendo... Mas hei de deixar, um dia, essa irritação.*

Clitemnestra: *Desde então ele não mais se mostrará cruel para contigo!*

Electra: *Ora... ele é orgulhoso... e habita o palácio que me pertence...* (p. 60)

A idéia que nos parece latente nesta figura de Electra é a de que movendo, ou eliminando, o objeto causador do sofrimento, esse desapareceria, como se tratasse de uma “simples” reordenação de posições. Porém, ao procurar (r)estabelecer uma posição, tudo se move novamente. Consumado o segundo assassinato, ainda padece, tendo o sofrimento se modificado, aprofundado; agora não mais vítima, mas algoz. Essa perspectiva nos leva à chamada mudança de fortuna, expressa na *Poética*, por Aristóteles, que seria o ponto nevrálgico da ação trágica, passando de uma condição à outra, por haver cometido a *hamartia*. Ao manifestar sua indignação e revolta para com as atitudes da mãe, vai sendo configurada sua postura que culmina com a afirmação de sua vontade de punir Egisto e Clitemnestra. Vejamos nas palavras de Electra:

Meu infeliz pai, que ao regressar de Tróia, ao cabo de tão longa ausência, encontrei a morte, a morte cruel pelo machado, consequência da traição de minha mãe, que ao invés de te receber com flores e coroas festivas, preferiu entregar-te à fúria assassina de Egisto, e ainda desposou esse infame adúltero! (p.30)

Expulsou-me Tíndaris de seu lar, para agradar ao marido e desde que deu um filho a Egisto, considera-nos, a Orestes e a mim, como estranhos em sua casa... (p.28)

As mulheres, ó estrangeiro, amam os homens, não aos filhos. (p.34)

...logo após a partida de teu esposo, já compunhas diante do espelho as lóureas madeixas de teus cabelos! Ora, uma mulher que se requinta em enfeitar-se, na ausência do esposo, devemos desprezá-la como desonesta, pois não há motivo para que se exhiba assim tão bela, a menos que premedite algum deslize. (p. 58)

Tomara que ele(Egisto) sofra um dia o castigo dele. (p.34)

E no diálogo com Orestes, quando ainda não tinha sua identidade revelada, observa-se uma força crescente e um tom categórico:

Orestes: *Que pensas tu que faria Orestes, se voltasse a Argos?*

Electra: *Tu ainda perguntas? Acaso não sabes que as coisas chegaram ao mais alto grau de ignomínia?*

Orestes: *Compreendo ..., mas, uma vez de volta, como poderia ele matar os assassinos do pai?*

Electra: *Usando, para com esses inimigos, da mesma audácia com que vitimaram a Agamêmnom.*

Orestes: *E tu, prestando-lhe auxílio, terias coragem de matar tua mãe?*

Electra: *Sem dúvida! E com o mesmo ferro com que meu pai foi ferido.*

Orestes: *Poderei dizer isso a Orestes? Tua resolução é inabalável?*

Electra: *Sim! Ainda que eu tenha de morrer, logo após o derramamento do sangue de minha mãe. (p.35)*

E adiante professa:

Eu me incumbo de preparar a morte de minha mãe. (p.47)

Se ela (Clitemnestra) vier, não resta dúvida que morrerá. (p.47)

Essa posição firme de sua vontade se manterá mesmo quando Orestes hesita em ferir a mãe e contra-argumenta com a irmã, sem qualquer efeito.

Electra: *Não! Vejo minha mãe, que me criou.*

Orestes: *Ela vem, pois, muito a propósito, cair na armadilha que lhe preparamos.*

Electra: *Em suas vestes, e em seu carro, exhibe grande magnificência.*

Orestes: *Que faremos agora, irmã? Daremos a morte a nossa mãe?*

Electra: *Por acaso tens pena, ao vê-la?*

Orestes: *Oh! Como poderei eu matar aquela a quem devo a vida e a nutrição?*

Electra: *Exatamente como matou ela a quem foi teu pai, e também meu.*

Orestes: *Ó Febo! Por que me ordenaste, pelo oráculo, a prática de um ato de tamanha loucura?*

Electra: *Se Apolo se mostra insano, quem será, então, o ajuizado?*

Orestes: *Tu me disseste, irmã, que deveríamos ferir de morte a nossa mãe!... Que impiedade!*

Electra: *Que tens tu a recear, se vingar o assassinio de teu pai?*

Orestes: *Serei culpado de matricídio... eu que nenhum crime até agora havia praticado!*

Electra: *E se não vingares a morte de teu pai, não passarás de um infame!*

Orestes: *Mas serei castigado, se a matar!*

Electra: *Digno de punição tu serás, sim! se deixares de vingar teu pai!*

Orestes: *Não teria sido algum espírito infernal quem disse me persuadiu sob a forma de de uma divindade?*

Electra: *Um espírito infernal... sobre os altares sagrados? Ah! Não creio!*

Orestes: *No entanto, eu não admitirei nunca que semelhante oráculo tenha sido legítimo...*

Electra: *Cuidado, meu irmão! Estás descambiando para a pusilanimidade!*
(p. 55-6)

Nota-se que nenhum argumento de Orestes parece tocar na decisão de Electra. Essa efetiva resolução, uma objetividade nas ações visando seus resultados, não lhe permite enxergar além disso, nem escutar a voz de seu irmão. Algo a sobrepua: a vingança, a retomada do poder, a dor; não conseguindo, por isso perceber seu furor exaltado, ou o que concorda ser insano, como expressa em sua fala com Orestes:

Orestes: *Ó Febo! Por que me ordenaste, pelo oráculo, a prática de um ato de tamanha loucura?*

Electra: *Se Apolo se mostra insano, quem será, então, o ajuizado?* (p.55)

Esse proceder nos leva, entre outros caminhos, ao conceito grego de *lyssa*, que seria uma exaltação, um furor, que se opõe à *sophrosyne*, a contenção, o equilíbrio. Nesse sentido, Kitto (1990, v.II) explica que são figuras trágicas quando são dominadas por algo que as suplanta; mesmo pessoal.

Outra vereda que se abre com esse procedimento da personagem é o caráter trágico que é conformado por ações conscientes e por um empenho total contra resistências internas, externas, conflitos, que possam vir a causar impedimento. De fato, Electra está consciente de suas ações, luta por elas, mas parece-nos não conceber a força das reações contrárias às suas ações, ainda que concebesse uma reação.

Logo após o relato do coro (estásimo) sobre o fim terrível de Clitemnestra, surgem Orestes e Electra a se lamentar, agora acerca de suas ações vingativas contra a própria mãe; o sofrimento existia e ainda maior. Finalmente, a filha de Agamêmnom constata o ato cometido e a não obtenção dos efeitos esperados. Ao arquitetar os assassinatos com Orestes, disse-lhe:

Se me vierem boas notícias a teu respeito, toda esta casa se alegrará; mas, se sucumbires, será o contrário. Eu te juro! (p.49)

Sem dúvida, Orestes é bem sucedido, Electra e sua casa se alegram, porém essa sensação é fugaz. Orestes, antes de matar sua mãe, já sente essa fugacidade e que os resultados não tinham se direcionado às metas por eles almejadas. Em oposição a Orestes, Electra irá ter um processo diferente, mais demorado; ocorrendo sua revelação só após matar a mãe. Ocorre então a *anagnorisis*, o reconhecimento, precedido de uma 'cegueira'; como uma iluminação, reconhece a verdadeira natureza do antagonista.

Tal análise vai ao encontro do estudo de G. Brereton, *Principles of Tragedy*, em que constata que o herói trágico comete os erros conscientemente, mas sem intenção de maus resultados; podendo os erros serem dissipados no final, mas suas conseqüências não. Eis a tragédia: a inevitabilidade das decisões e das conseqüências do ato. (Frye; Brereton; Brooks & Heilman)

Nesse sentido, delineia-se também a estrutura da tragédia apresentada por Consuelo Albergaria, em "Violência e Transgressão na Tragédia Grega", sendo *poiema*: propósito; *pathema*: paixão e sofrimento; *mathema*: percepção. Essa classificação dos momentos do percurso do herói trágico constitui um molde do que se poderia chamar tragédia antiga, ou clássica.

Além disso, esse percorrer do personagem trágico demonstra que nas tragédias clássicas gregas, a nosso ver, um não maniqueísmo, tendo

em si uma polaridade expressa por seus aspectos positivos e negativos, inerentes ao caráter humano. É o que Frye chama de “senso de autenticidade natural” que se instala na literatura através da tragédia.

Mantendo o estabelecimento do fenômeno trágico, passamos a focalizar outro personagem, Orestes, considerando-o também um herói trágico. Como a irmã, foi isolado da sociedade de origem, de seu grupo, ainda criança, mas, mesmo assim pesa sobre ele a *philia*, o *guénos*, os deveres de filho, de irmão, de príncipe, de varão e tal posição gera algumas expectativas. Ele mesmo está cômico disso e diz a Electra no momento do reconhecimento:

Electra: *És tu, meu Orestes?*

Orestes: *Sim... o teu vingador... (...)* (p. 44)

E no diálogo com o Velho:

O Velho: (...) *De teu braço e de teu destino dependem todas as probabilidades que tens, de recuperar teu solar paterno e tua cidade.*

Orestes: *Que devo fazer para consegui-lo?*

O Velho: *Será preciso que pereçam o filho de Tiestes e tua mãe.*

Orestes: *Quero, sem dúvida, a coroa; mas como hei de apoderar-me dela?*

O Velho: *Não nas muralhas, ainda que o tentasses.*

Orestes: *Estão defendidas por guardas e lanceiros?*

O Velho: *Com efeito... Ele receia tua volta, e não se descuida.*

Orestes: *Vamos, aconselha-me quanto ao mais que me cumpre fazer.* (p.44-5)

Esse distanciamento, um exílio obrigatório, causado e imposto por Clitemnestra - mãe a expulsar, repelir seus filhos como a

concretizar uma morte -, torna-se fonte de desejo pelo poder. Na passagem acima, Orestes manifesta sua aspiração pelo poder, pela coroa que lhe pertence por direito, no caso *thémis*, o direito antigo, relacionado ao *guénos*.

Brandão explica o conceito desse termo:

Se o *guénos* é uma soma de *personae sanguine coniunctae*, um grupo unido pelos laços de sangue, todos e cada um individualmente são sempre responsáveis pelo agir do outro. A falta de um recai sobre todo. (1999, p. 20)

Assim, a *hamartia* é entendida como uma herança, há a exigência da vingança, da morte paga com morte, ódio com ódio, de assassino à assassinado. Esse comportamento nos remete a ideologia bíblica do antigo testamento, centrada em um deus guerreiro, no mote do “olho por olho, dente por dente”. Contudo, nessa tragédia de Eurípides, *Electra*, é manifesta a passagem da *thémis* para a *diké*, o direito novo, a justiça da pólis, que vai buscar estabelecer o direito humano, marcado pelo julgamento de Orestes e pelo voto de Minerva. É o triunfo da *diké* sobre a *thémis*, é o fortalecimento do *lógos* e a sua expressão na obra euripidiana.

Ainda no diálogo acima citado, Orestes, ao perguntar “que devo fazer para consegui-la?”; “... como hei de apoderar-me dela?”, declara sua vontade e sua forma de pensar, semelhante à de *Electra*. Hegel situa a ação trágica entre a realidade objetiva e o subjetivo e individual. Os filhos

de Agamêmnom querem a supremacia de seus valores particulares, o que se torna falaz e desmedido. Bornheim, no excelente ensaio "Breves observações sobre o sentido e evolução do trágico", afirma:

O próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência é fazer do homem a medida do real; fazendo com que ele recuse uma medida que o transcende. (...) O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular; ele incide em *hybris* (desmedida). O herói adota, de um modo consciente ou não, uma espécie de *faux semblant*; ele age como se toda medida que o transcende tivesse perdido sentido. E ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira. (1975, p.79-80)

Enredado pelos fatos e pela voz de Electra, Orestes ainda que comece a questionar as suas medidas constitutivas, como no diálogo com a irmã ao titubear quanto ao assassinato da mãe (*Electra*, p. 55), não tem como parar as reações ou escapar de tomar uma decisão. E é pela forma como é desvelada essa aparência que guarda a verdade ou a mentira sobre o herói em que reside o trágico. E isso se dá pela falência, momentânea acreditamos, na crença da potencialidade individual, pela constatação de uma existência particular não autônoma, pela percepção da limitação de suas verdades, pelo extermínio da figura materna, representação da origem, da vida, que se fará presente pela falta física e pela presença inata como fonte, início -e essência- de Orestes e Electra. Contudo, destruída a lógica

inicial, sendo o trágico a maneira pela qual do desejo chega-se à decepção, da passagem de um mundo idealizado ao real, uma nova lógica se apresenta ao final desse processo; os irmãos estão expostos a uma outra realidade, quer interna, quer externa. Valemo-nos da afirmação de Karl Jaspers:

O ser manifesta-se no fracasso. No fracasso não se perde o ser; ele é, pelo contrário, sentido de um modo total e decisivo. Não existe o trágico destituído de transcendência. (apud Bornheim, 1975, p. 88)

Dessa forma, caminhamos no sentido de alguns autores, como Lesky, que entendem o trágico não como negativo, sem sentido, e a tragédia com um sentido afirmativo. Supomos, particularmente, a afirmação da potência humana. E é o que muito bem ressalta Bornheim:

... na tragédia, não se trata de reduzir a realidade do herói à realidade que o transcende, mas de ver no transcendente a medida do herói: da injustiça se passa à justiça, à harmonia entre o homem e valores objetivos. (1975, p. 85)

Se no agir e na forma de pensar de Electra e Orestes é possível dizer que há em partes uma identificação, seus motivos iniciais diferem um pouco. Recai sobre Orestes a marca da masculinidade, consequentemente a do agir. Volta à terra natal para tomar o comando, como príncipe que é,

buscando uma nova realidade, não baseada no passado, como almeja Electra. Na verdade, Orestes não conhece nem mesmo a situação presente, precisa ser informado do que se passou e do que se passa. Do fato de possuírem um passado diferente (Orestes é criado na Tessália pelo rei; Electra, mais velha, fica sob o comando de Egisto e Clitemnestra) pode-se inferir uma diferença de ânimo e uma não identificação. Malhadas (1989, p. 82) assevera: *"O reconhecimento vai revelá-los irmãos, mas não identificados. Ao contrário, revela-os distantes e não consegue integrá-los num mesmo mundo."* Acreditamos que Electra, Orestes e o Velho têm um objetivo comum, mas instigados por razões diferentes.

Clitemnestra, um dos alvos desses três personagens mencionados, tem seus atos e comportamentos expostos, bem como sua presença construída através da fala dos caracteres, até a sua aparição pouco antes do desfecho. No diálogo com a filha, lembra seus motivos para ter matado o marido e aliado-se a Egisto. Electra não a entende, reforça seu desprezo pela mãe, entretanto, apesar dessa distância instituída entre ambas, identificamos uma proximidade significativa. Electra demonstra ter tanta força de decisão como a mãe teve e tem; como Electra, Clitemnestra está voltada para si mesma primeiramente, como se constata no fragmento a seguir:

Clitemnestra: (...) *Eu te perdoarei, filha, visto que eu própria não estou satisfeita com certas ações que pratiquei. (...) Oh! Como sou infeliz pelos desejos que tenho realizado!...* (...)

Electra: *Tarde te arrependes... Já não há remédio; meu pai está morto... Mas... por que não chamas teu filho, que anda, exilado, por terra estranha?*

Clitemnestra: *Tenho medo! Devo levar em conta meu interesse, e não o dele. Dizem que ele ainda se conserva irritado pela morte do pai.* (p. 59)

O lamento de Clitemnestra sobre suas ações realizadas e que, posteriormente, será adotado por Electra, retrata parte da idéia trágica de Eurípides baseada na noção de que os conquistadores não são mais felizes e são menos gloriosos que os conquistados (Kitto); o domínio sobre os demais, o subjugar não se realiza em todas as instâncias do ser, e o que se supunha como uma relação vertical, demonstra-se horizontal. A inteligência, a razão-guia, é superada por algo que está para além da razão.

Outra forma de identificação é que Electra caminha em um percurso já trilhado por Clitemnestra que, chegado o final, usa das mesmas palavras da mãe e, como essa, preocupa-se consigo mesmo unicamente:

Certamente, meu irmão, tudo isto é doloroso... E fui eu a causadora! Eu caminhei sobre o fogo, contra aquela que me deu à luz e criou, infeliz que sou! (...)

E eu? E eu? Que núpcias poderei pretender? Que cônjuge quererá receber-me em seu leito nupcial? (p. 62)

Clitemnestra, ainda que consciente da existência do *guénos* e ainda temendo a vingança, assim como a filha, sente-se detentora da razão e da justiça. Esse jogo de forças representa o que Hegel define como trágico:

... uma colisão em que os lados opostos têm, por si, cada qual a sua razão, ao passo que de outro lado não são capazes de fazer valer o conteúdo verdadeiro e positivo de sua meta (...) a não ser como negação e violação do poder contrário, igualmente justificado; e assim ambos os lados se envolvem em culpa. (1993, p. 648)

Nesse sentido, Electra, Orestes e Clitemnestra são personagens trágicos e, além disso, agem segundo suas idéias, assumindo suas decisões, sem se deter com o que quer que seja. Cabe a ressalva de que supomos uma gradação que caracteriza a cada um desses personagens, tornando-os potencialidades com forças diferentes para a liberdade e à ação. Hegel denomina essa potência do herói trágico, de liberdade interna, tendo-a como traço necessário ao caráter trágico. Essa primazia do individual, que se apresenta indispensável na tragédia, pode ser relacionada ao conceito grego da *aretê*.

Nessa obra de Eurípides, entendemos que um personagem destoa, de certa forma, dessa noção de *aretê* que ainda vigora: é o marido de Electra, o camponês, também chamado de trabalhador. Descendente de pais micênios, de família ilustre, como informa no prólogo, encontra-se em

situação humilde e pobre, morando no campo, fora da cidade. Justamente por tais fatos, recebe contrariado Electra como esposa, visto tratar-se de uma ordem do rei e da rainha, Egisto e Clitemnestra. Casado, seu comportamento é de um homem generoso, respeitoso, digno, nas palavras de Electra, o qual não ousou se aproximar de seu leito; utilizando a expressão de Orestes: Electra ainda “possui o dom da castidade divina”. Essa visão de retidão também terá Orestes ao conhecê-lo.

O comportamento do camponês é correspondente à noção de *sophrosyne*, entendida como o domínio completo de si, a proporção, o refreamento dos impulsos. Essa qualificação, esse conceito se contrapõe aos já mencionados *lyssa* e *hybris*; essa, a desmedida; aquela, a exaltação, o furor. Consequentemente, essa oposição se materializa através das ações do camponês e de Electra. Também, sua caracterização enfatiza a dos demais personagens, acentuando as diferenças, estabelecendo um contraste, uma das marcas euripidianas.

Albin Lesky o distingue dos demais personagens como sendo o “mais imediatamente simpático”. Mas, sua análise expressa mais. A figura do camponês representa uma nova forma de pensar, de valoração, que se distingue da de Orestes e Electra, provenientes da cidade; criando uma polaridade: cidade x campo. “...exemplo de nobreza de sentimentos em roupagens simples, mas, no caso de Eurípides, cumpre entender que aqui também começa um novo modo de pensar.” (1976, p. 199). Essa



indicação, a partir do proceder do camponês, remete-nos à filosofia de Sócrates, contemporâneo de Eurípides: 'Conhece-te a ti mesmo'.

Determinado e esclarecido o percurso do trágico, situamo-nos na constituição do final (epílogo) com a marcante aparição dos Dióscuros e a definição da sorte dos irmãos que não é a morte, mas sim, o exílio e a separação. A morte, mesmo que constante e uma das primeiras idéias ao se falar em tragédia, não é pré-requisito no seu desfecho, ainda que seu efeito seja forte. Da forma como é encerrada *Electra*, inferimos um final com equilíbrio, não pela ausência de morte ou pelo sobreviver de Electra e Orestes, mas, visto que o conflito inicial foi resolvido, não da forma presumida, porém, de alguma maneira, com uma outra organização equilibrada.

Contudo, a conotação que o exílio carrega, na Grécia antiga, torna-se algo doloroso e difícil, pois além de se estar distante dos seus, proibido de retornar à terra de origem, incide a questão de tornar-se estrangeiro, condição periférica na sociedade grega. No diálogo final entre Electra, Orestes e os Dióscuros, é manifesta o peso da punição dada aos irmãos:

Orestes: *Ó minha irmã, apenas te pude rever, ao cabo de tão longa ausência, e já me vou ver privado de tua amizade... Vou te deixar... e tu me deixarás também!*

Dióscuros: *Ela terá um esposo, e um lar; não há motivo para que a lamentemos, a não ser o de se afastar da cidade de Argos.*

Orestes: *E o que pode haver de mais doloroso, do que deixar, para sempre, a terra da Pátria? Eu deixarei estes lares paternos, serei submetido a juizes estrangeiros, em consequência da morte de minha mãe!*

Dióscuros: *Tem coragem! Irás à cidade sagrada de Palas. Enfrenta tua sorte!*

Electra: *Que eu te abraçe pela última vez, irmão querido! As imprecações de nossa mãe nos separam, e nos levam para longe do torrão paterno!*

Orestes: *Sim... estende-me os braços... abraça teu irmão... e chora por mim, como se eu fosse o túmulo de um morto!*

Dióscuros: *Oh! Tu proferes queixumes comoventes, mesmo para os deuses. Realmente, tanto como nós, os numes urânios se compadecem pelas misérias a que estão sujeitos os mortais.*

Orestes: *Não te verei mais!*

Electra: *e eu, nunca mais comparecerei diante de ti!*

Orestes: *Pela última vez ouço tua voz! (p.65-6)*

Retomando a idéia de Bornheim, o efeito imanente do trágico é secundário, o importante é a suspensão ou resolução do conflito, criado por uma tensão entre dois pólos, dois pressupostos fundamentais.

No caso de Orestes, os pólos da oposição podem ser referidos como deus x homem, isto é, o valor externo, divino e o valor interno; e também por um conflito íntimo, ao titubear quanto ao matricídio; questiona-se.

Electra revela conflitos e luta com a realidade – externa -: família, Estado; o que Hegel chama de realidade objetiva. Ela pode escolher entre submeter-se ou resistir; escolhe a segunda. A tragédia, que é desarmonia, desequilíbrio, traz em si o sublime. De acordo com Schiller, o sublime é a não-harmonia entre o homem físico e o moral; estão separados com nitidez, diferentemente do que apresenta a idéia de Belo. O homem físico sente suas limitações, o homem moral experimenta sua força, sentindo-se elevado naquilo que esmaga o outro. Electra é a personagem

que traz o sublime: casa-se, pois é obrigada, mas 'moralmente', reverte a situação. Novamente, somos remetidos à individualidade necessária ao personagem trágico, defendida por Hegel.

Lesky, ao analisar Eurípides, conclui que o trágico se constitui na batalha "*do espírito humano, apoiado em si mesmo, para dentro do caótico e perigoso domínio das antinomias*"; sendo o centro do acontecer, o homem; não atuando nenhuma potência capaz de determinar o agir humano. (1976, p. 162)

Nessa direção, voltamo-nos ao matiz euripidiano da crítica das figuras de fé, sem, contudo, negá-las em momento algum. É o que se pode notar na relação disposta entre Orestes e o deus Apolo, e de forma correspondente, o oráculo. Contesta a ordem recebida, havendo a confirmação dessa, ao final da trama, através dos Dióscuros. Isso nos leva a pensar na perspectiva que reforça o humano. Cabe notar aqui que são divindades a criticar uma outra; entes de uma mesma hierarquia.

Quanto à presença inesperada dos Dióscuros, Castor e Pólux, é o que se convencionou de *deus ex machina*. Artíficio instituído por Eurípides, constitui-se de uma ordem externa que resolve a situação e define os destinos. O uso desse recurso nos sugere a representação de uma transcendência, uma forma de expressar a existência não autônoma, demonstrando que a presunção de plena liberdade, de que se pode tudo, não havendo limites, apresenta-se falha, diminuta.



Se por um lado esse artifício carrega acepções que consideramos plausíveis e pertinentes à concepção do fenômeno do trágico na obra focalizada, sua utilização torna-se possível em virtude da estrutura feita por Eurípides para a tragédia. Segundo Kitto, é de uma caracterização restrita e ligeira, sem grandes complexidades das personagens; uma 'frouxidão' do enredo, sem uma rigidez e uma emancipação do necessário ou do provável. Acreditamos que a partir dessa organização, o surgimento do *deus ex machina* faz-se aceitável.

Croiset e Croiset afirmam: "*Il est dégagé du passé*" (p. 287). Para tal estilo literário e com os expedientes que tomou, sem dúvida, questionar a tradição, impor-se sobre o passado, se caracteriza como atitude primeira. Esse proceder do tragediógrafo compõe a inovação, a repercussão, o debate: partes do trabalho do homem de literatura. Kitto reitera que nada em Eurípides é por acaso; são escolhas deliberadas.



2.2. O papel do coro

Visando esclarecer mais os aspectos concernentes à tragédia, seguimos a análise focalizando o papel do coro, um dos elementos quantitativos desse gênero, segundo Aristóteles.

Tomado como embrião e coluna vertebral da tragédia, o coro traz em si concepções, constituindo-se em elemento importante, mesmo nas peças tardias que apresentam uma diminuição do seu papel. “A história técnica da Tragédia Grega é, em grande parte, a relação dos esforços para tornar o Coro parte integrante de um sistema continuamente em mudança.”, define Kitto (p.108,v.I). De fato, a presença do coro ocorrerá de maneira diferente na produção clássica grega.

Na tragédia antiga do período clássico o coro seria a expressão da voz da humanidade. Em *O Nascimento da Tragédia*, o autor manifesta as possibilidades do coro: espectador ideal, representante do povo e no caso do romântico F. Schiller, o coro rompe com o naturalismo na arte, como uma barreira para isolar-se do real e irromper no ideal. Nietzsche, ao referir-se ao entendimento do coro como espectador ideal, na verdade faz menção ao enfoque de August W. Schlegel (1767-1845), contemporâneo de Schiller e Goethe, com quem compartilhava idéias, como

¹² Conforme CARLSON, 1997, p. 173.

essa sobre a função do coro na tragédia. Assim, o vocábulo 'ideal' deve ser entendido como expressão de distância do 'natural'.¹²

Ao tratar do coro, em *Teoria da Tragédia*, Schiller manifesta o seu intento de ideal da tragédia e afirma que o coro não é um indivíduo, mas sim um conceito geral. Esse "*é representado por uma poderosa massa sensível, que impõe respeito aos sentidos com sua presença maciça. O coro abandona o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, (...)*" (p. 72-3). Contudo, a essa afirmação é preciso levar em conta também o que Croiset e Croiset, em *Histoire de la Littérature Grecque*, observam sobre o coro, isto é, a variação da atuação dos coreutas dentro das peças. Tais perspectivas são esclarecedoras para o entendimento dos coros nos textos euripidiano e rodriguiano.

Dentre as funções atribuídas ao coro, ainda estão a de oferecer uma pausa na ação dramática; criar uma atmosfera de reflexão, o que pode acentuar a dramaticidade da cena; suavizar as transições; receber mensageiros; anunciar recém-chegados. Quando detentor de uma objetividade, exposto sem ligações íntimas com o herói, o coro proporciona uma linha espaço-temporal de ponderação e observação, para as personagens, para o leitor/espectador, das ações. Essa parada no elã da trama nos sugere o estabelecimento de uma relação, ainda que longínqua e sutil, com a idéia de 'distanciamento' defendida por Bertold Brecht.

¹² Conforme CARLSON, 1997, p. 173.

A presença do coro, como abordamos anteriormente (item 1.1.), é classificada por Aristóteles em párodo, o primeiro canto do coro, e estásimo, canto entre episódios.

Configurada de forma rápida e restrita a manifestação do coro, deter-no-emos na obra euripidiana de nosso interesse. Como criador, o tragediógrafo também realizou inovações no que diz respeito a esse elemento essencial do gênero dramático trágico.

Como recurso diferenciador, Eurípides distingue a forma do coro, quer pela sua constituição, quer pela sua atuação. Em *Electra*, como em *Medéia*, é atribuído à mulheres, e especificamente na peça de análise, são amigas de Electra. Recebe confidências da heroína, participa de sua dor; dessa forma, o coro perde objetividade e universalidade. “O coro de *Electra* está repassado do espírito da heroína”, confirma Kitto (p.133, vl). Passa a ser confidente, não mais representante da cidade ou da humanidade. Cabe lembrar aqui a presença dos confidentes nas tragédias do Classicismo francês e suas funções, que nos remetem, na tragédia grega, ao coro.

Essa íntima relação entre Electra e o coro é corporificada pelos diálogos entre ambas, ou nas demais aparições do coro, exceto nos estásimos em que retoma fatos antigos, remontando o passado, oferecendo ao leitor/espectador mais informações. Apresentamos dois excertos visando exemplificar a ligação existente da personagem com o coro:



Electra: (...). *E quanto a mim, vivo numa pobre choupana, sofrendo o desgosto de me ver exilada da casa paterna, enquanto minha mãe se uniu criminosamente a outro, num lar maculado pelo crime!*

O Coro: *Helena, a irmã de tua mãe, foi a causadora de imensas desgraças para os gregos, e para tua família.*

Electra: *Está bem, amigas: eu deixarei de me lamentar. (...)* (p.30-1)

Electra: *És tu, meu Orestes?*

Orestes: *Sim... o teu vingador... se conseguir recolher os laços que atirarei... Mas, tenhamos esperança: seria preciso admitir que não existem os deus, se o crime suplantar sempre a justiça!*

O Coro: *Vieste, afinal! E como tardaste em vir, ó dia resplendente! Tu mostras, enfim, a esta cidade, aquele que, há tantos anos errante, infeliz, no exílio, longe do lar paterno, volta agora! Ó amiga, é um deus certamente, um deus que nos concede esta glória! Ergue as mãos, alteia a voz numa prece aos deuses, para que teu irmão entre vitorioso no recinto da cidade!* (p. 44)

Nesses fragmentos torna-se claro o posicionamento do coro: o uso do vocativo 'amigas(s)' estabelece o tom de cumplicidade ; a última assertiva do coro na citação acima seria perfeitamente plausível, e natural, se feita pela personagem Electra. Dessa forma demonstra-se a afirmação de Kitto quanto a presença do coro nessa peça euripidiana, bem como um papel de intensificador da heroína trágica.

A relação íntima que se revela entre Electra e o coro reforça o enfoque dado ao indivíduo pelo autor grego, o qual vemos como o surgimento e a configuração da subjetividade. Também manifesta as transformações por que vinha passando a tragédia, refletindo as mudanças da pólis. Segundo Schüller, "*no ocaso da cidade-estado, o subjetivismo afeta o teatro na estrutura, na função e nos componentes.*" (1985, p. 114)

Segundo Hegel, o coro não se adequa ao dismantelamento da unidade que a tragédia vinha sofrendo e ao fortalecimento do particular, do subjetivo, pois um dos principais papéis do coro é a reflexão sobre o conjunto, tendo em vista que não toma parte na ação. Essas considerações o filósofo atribui ao coro na tragédia antiga. Partindo disso, o coro apresentado por Eurípides em *Electra* vai de encontro a tudo isso, o que revela uma distância, e conseqüente diferença, desse autor grego com o conceito de tragédia antiga. Assim, os aspectos de 'moderno' e 'inovador' se tornam mais explícitos e definitivos, juntamente com os demais que levantamos, na obra de Eurípides.

Conclui-se, dessa forma, que a proximidade temporal entre autores, como Ésquilo, Sófocles e Eurípides, compreendidos como dramaturgos da tragédia antiga, não é um índice absoluto de proximidade estética, como já temos enfocado no que diz respeito ao trágico.

A falta de uma tradição parece assolar os cânones literários brasileiros. Uma nação jovem como é o Brasil, se resente de um passado, nos padrões europeus, que a estrutura. Se nos demais gêneros, muito mais presentes na vida literária nacional, essa questão incide, na literatura dramática ainda mais. Em *Panorama do teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi pergunta: "Se não se realiza um grande teatro, na metrópole, como reivindicá-lo para um país colonizado?" (1993, p. 9)

3. Nelson Rodrigues

Se a proximidade entre autores não assegura semelhanças, a distância não assegura diferenças. Isso vale tanto para autores, movimentos literários. Contudo, pode-se perceber que esses ainda servem de parâmetros de análise, como detectamos em alguns teóricos que tratam da literatura dramática brasileira.

A discussão em torno do teatro brasileiro tem aberto sendas em diversas direções, entre as quais estão a que aponta para uma não existência do teatro nacional, a que marca o seu aparecimento no Romantismo, a que supõe a falta de uma herança constitutiva. Julgamos que excluir a literatura dramática, ou o teatro, entendendo aqui o espetáculo, como faz a primeira prerrogativa, significa radicalizar uma posição e extirpar qualquer possibilidade de demonstração e de percepção dessa expressão artística.

A falta de uma tradição parece assolar os cânones literários brasileiros. Uma nação jovem, como é o Brasil, se ressentida de um passado, nos padrões europeus, que a estrutura. Se nos demais gêneros, muito mais presentes na vida literária nacional, essa questão incide, na literatura dramática ainda mais. Em *Panorama do teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi pergunta: “Se não se realiza um grande teatro, na metrópole, como reivindicá-lo para um país colonizado?” (1993, p. 9)

Na sua maioria, as obras que constituem a dramaturgia brasileira são consideradas pouco consistentes, diríamos que expressam um caráter incipiente, quer em decorrência da história social, quer da história literária. É formada, como aponta Magaldi, basicamente por comédias de costumes e dramas. Nesse sentido, quando a obra de Nelson Rodrigues aparece destoa não só pelos assuntos tratados mas também pelo gênero, a tragédia.

Em 1943 estréia com sucesso o espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que marca a renovação dramática. Do diálogo artificial do teatro de costumes para uma linguagem com economia de meios, com diálogos sincopados exprimindo sentimentos em situações de limite, tensas; tem-se a passagem de uma superfície rasa para um mergulho vertical, visando a profundidade, muitas vezes obscura, subconsciente. Décio de Almeida Prado ao fazer a apreciação desta peça escreveu: "*Repentinamente o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna.*" (1996, p. 41)

A obra rodriguiana vai abrir caminhos na dramaturgia e na vida do país: influencia autores, causa polêmica na sociedade, a crítica se expressa. Segundo Magaldi, Nelson Rodrigues deliciava-se em assustar o repousado gosto burguês; intuitivamente, dirigia-se pelo lema de Antonin Artaud de que o teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos. O



próprio Nelson afirmou que fazia um teatro desagradável no qual incluiu *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*.

Sua obra dramática compõe-se de dezessete peças e foi dividida pelo autor em colaboração de Sábato Magaldi em peças psicológicas, peças míticas, tragédias cariocas I e II. No volume das peças psicológicas estão *A mulher sem pecado*; *Vestido de noiva*; *Valsa nº 6*; *Viúva porém ordinária*; *Anti-Nelson Rodrigues*. As peças míticas são: *Álbum de família*; *Anjo negro*; *Dorotéia*; *Senhora dos Afogados*. *A falecida*; *Perdoa-me por me traíres*; *Os sete gatinhos* formam as tragédias cariocas I. *O beijo no asfalto*; *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*; *Toda nudez será castigada*; *A serpente* constituem o volume das tragédias cariocas II. Cabe lembrar que essa organização não respeita a ordem cronológica de elaboração das peças, a qual foi utilizada na coletânea *Teatro Quase Completo*.

Em Nelson Rodrigues encontraremos algumas constantes, ou como já foi denominado, algumas 'obsessões', tanto que o autor acabou sendo chamado pelos amigos de "flor de obsessão" - alcunha que se tornou freqüente na crítica. Suas peças recorrem a um pensar sobre o amor, as frustrações, o poder do dinheiro, a morte. As personagens são construídas no sentido de mostrarem sua verdade interior, sem censura ou convenções, ou melhor, quebram as convenções; há um desnudamento do indivíduo. E é através desse desnudar que se chega à solidão do homem, que se vai fundo

na miséria existencial, na condição trágica da existência. Magaldi o chama de analista não-convencional da realidade, possivelmente por não exprimir o jogo das sutilezas do quotidiano, mas as violentas explosões de sentimentos, episódios que recusam o trivial. São suicídios, crimes, incestos, desregramentos, a loucura a assolar algumas personagens, doenças e defeitos físicos a marcar outros, a constante oposição entre familiares, especialmente mãe - filha. Outra perspectiva presente na obra rodriguiana é a dicotomia: o amor e o prazer, o moral e o imoral, o permitido e o proibido, o passado e o presente.

Se esses aspectos percorrem sua obra teatral, deve-se a busca da ênfase, da essência, de um efeito pelo acúmulo e não em decorrência de uma deficiência. Essa característica da dramaturgia rodriguiana tornou possível uma proximidade com o movimento expressionista, como apontam vários estudos. Rosenfeld, ao tratar do expressionismo, expõe:

... o que importava aos expressionistas não foi a beleza ou harmonia da obra e sim a força expressiva. A intensidade da expressão não se detém ante o feio e o nauseabundo. Pelo excesso hiperbólico na descrição do asqueroso tenta-se exprimir a decomposição da sociedade e o absurdo das condições reinantes... (1993, p. 285)

Pode-se pensar, então, que é por seus excessos que a literatura dramática de Nelson Rodrigues cause tanta polêmica, principalmente junto ao público. Segundo Magaldi (1992) o fator

desencadeador do 'divórcio' com a crítica e o público foi abolir a censura das personagens, especialmente, nas chamadas peças míticas, diminuindo o compromisso naturalista com a realidade. Contudo, essa é apenas uma superfície, visto que o autor pretendia expor além de aparências. Tânia Hoff, em seu estudo *Duas Electras Brasileiras*, explicita:

Nas peças de Nelson, o "condenável" significa um achado dramático do autor para conseguir um determinado efeito emocional. O teatro rodriguiano, longe de ser imoral e obsceno, afina-se, guardadas as devidas proporções, com o teatro de caráter moralista, pois, o criador de *Álbum de família*, ao levar para cena incestos, crimes, perversões morais, etc, não faz sua apologia; pelo contrário, ao empregá-los em número elevado, provoca repulsa e condenação. A realidade incomoda o dramaturgo, não é exaltada por ele. (1992,XXI)

Assentimos com a exposição da autora, pois muitas vezes, faz-se um julgamento moral da arte, o que não permite uma revelação, mas sim, uma mutilação. Também, porque é preciso indagar o que determinada ação representa, o que quer dizer seu subtexto e não se concentrar unicamente na ação em si.

Cabe abordar finalmente, entre tantas polêmicas, o lugar do dramaturgo no cenário nacional. Célia Berretini lhe dá o papel de renovador no panorama da dramaturgia por adotar uma linguagem mais coloquial, com modismos, gírias, incorreções, etc.¹³ Para Magaldi, Nelson Rodrigues

¹³ "A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues", 1980.

foi o inovador do teatro brasileiro, não só pela linguagem, mas principalmente, pela ação desdobrada em três planos (*Vestido de noiva*), a complexidade das idas e vindas no tempo e múltiplos espaços, sem parâmetros anteriores.¹⁴ Ainda que considere a dramaturgia de Oswald de Andrade de ruptura e inovadora, o teórico contrapõe que o escritor não considera o palco e suas necessidades, muitas vezes, limitantes.

Já Cafezeiro e Gadelha, em *História do Teatro Brasileiro*, apontam a obra rodriguiana com um caráter de culminância e não de ruptura. Para tanto argumentam:

Se, por um lado, a crítica tende a considerar que Nelson Rodrigues insere o teatro brasileiro na contemporaneidade e com isso a estréia de 28 de dezembro de 1943 assumiria características de ruptura, por outro lado, o terreno onde a semente é lançada já se encontra arado, com as propostas de Mário e Oswald; Teatro de Brinquedo, Teatro do Estudante e alguns autores do Trianon. (1996, p. 480)

Também mencionam a peça *Amor*, de Oduvaldo Vianna, que já apresentaria planos de tempo e espaço, bem como o trabalho com a linguagem. Trata-se, segundo os autores, de um descompasso entre dramaturgia e cena; fato que “*obscureceu a modernidade de Oswald e Mário em favor da de Nelson.*” (1996, p. 483)

¹⁴ Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações, 1992.



Prado (1996) considera a obra de Oswald de Andrade um teatro de tese e aponta o período de 1940-70 como o deslanche do teatro moderno brasileiro.

De acordo com Lins, Oswald estava à frente do seu tempo, fato definidor para o 'fracasso', vindo a ser descoberto e entendido décadas depois. Mas, ainda assim, Rodrigues é visto como farol, não só pela marca de 1943, como, também, pela marca do conjunto que a obra rodriguiana construiu e perfaz. O teórico destaca o exagero naturalista, indo ao realista, o olhar dado pelo autor para a sociedade brasileira e seus mitos, expressando-os de forma original e interessante.

Mas, esses não são os únicos aspectos da dramaturgia de Rodrigues; destacamos alguns buscando estabelecer um contexto básico para nossa análise que se estrutura a partir das conjecturas desenvolvidas sobre a tragédia e o trágico.

3.1. O trágico em *Senhora dos Afogados*

Escrita em 1947, a peça sofreu interdição, no ano seguinte, por órgãos oficiais do governo. A censura foi baseada na consideração de um excesso de relações incestuosas, crimes e indecorosidades, que

afetariam a moral¹⁵. Sua estréia ocorre no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a primeiro de junho de 1954.

Essa tragédia é composta por três atos e seis quadros, estando esses divididos em um número de dois em cada ato, os quais apresentam o desvendar da família Drummond, formada pelo casal, Misael e Eduarda, seus filhos Paulo, Clarinha, Dora e Moema e a avó (D. Marianinha), mãe de Misael, a louca da família. Com a morte de Clarinha, que morreu afogada no mar como sua irmã Dora, a trama se inicia no dia de aniversário de casamento de Eduarda e Misael, décimo nono; mesmo dia em que, há dezenove anos, uma prostituta fora assassinada. Rumores acusam o juiz e ministeriável Misael Drummond como autor do crime. Em desagravo pela suspeita, seus colegas oferecem um banquete em homenagem e sinal de apoio ao juiz. Contudo, em casa, confessa ser o criminoso ao Noivo de Moema, filho bastardo e desconhecido, de Misael com a prostituta. Eduarda foge com o Noivo, por quem sentia-se atraída, deixando a casa dos Drummond, indo para um café no cais, bordel da avó do Noivo, chamada de Dona. Moema ardilosamente motiva o irmão a matar o amante da mãe, e o pai a vingar-se dessa. Paulo, assustado com o que fez, suicida-se - sob ordem da irmã. Finalmente sozinha com o pai, Moema confessa ter matado as irmãs, dizendo-se igual ao pai enquanto criminosa. Misael morre e Moema é a única que sobrevive, visto que a avó também morrerá.

¹⁵ Ibidem.



Além do núcleo Drummond, outras personagens, tratados mais sinteticamente pelo autor, compõem a peça: os vizinhos, que representam uma espécie de coro, e, no cais, o Vendedor de Pentes, Sabiá, e as mulheres do bordel, que choram a morte da companheira. Como os vizinhos, essas também formam um coro.

O fato de Nelson Rodrigues optar pelo gênero trágico é extremamente significativo, ainda mais não tendo a literatura dramática brasileira tradição nessa forma literária. A tragédia implica na observação de valores, acontecendo “*num mundo organizado, de limites claros, governado pelo sentido, ainda que insondável*”, afirma D. Schüler, em *Literatura Grega* (p.113), partilhando, dessa forma, as idéias de outro estudioso do teatro, L. Abel, em *Metateatro*. Concordamos, visto entendermos uma existência de valores últimos no gênero trágico e especificamente nessa obra rodriguiana.

Diferentemente da obra euripidiana, em que logo se sabe da vontade e das intenções da protagonista, em *Senhora dos Afogados*, somente ao final do segundo quadro do segundo ato é que se relaciona os índices dados desde o primeiro quadro do primeiro ato, percebendo então, nitidamente, o agir da heroína trágica e suas conseqüências, Moema, condicionado à realidade que deseja. A trama se desenvolve proporcionando, de forma esparsa, através do diálogo entre Moema e as demais personagens, a percepção do mito, ou fábula. Ainda que as



informações essenciais se encontrem diluídas no decurso do dois primeiros atos, a concentração e conseqüente rapidez das ações constituem aspectos que distinguem o texto.

Se o porquê das oposições conflitantes não são declaradas à priori, o mesmo não ocorre com os pólos geradores desses conflitos, manifestados claros e evidentes, os quais Moema faz questão de não mitigar, ao contrário, revela e reforça-os. Desses, a mais forte é a antinomia filha e mãe, que se apresenta desde o começo, no primeiro ato. No diálogo a seguir, a protagonista expressa autoridade e poder no enfrentamento com a mãe, revelando D.Eduarda como sua antagonista.

D.Eduarda - *Eu falava do pudor de Clarinha, que era uma menina... Eu vivia dizendo para mim mesma - "Essa menina vai morrer, essa menina vai morrer... Não sei como, mas vai"...*

Vizinha - *A senhora adivinhou, D.Eduarda!*

Moema - *Eu também adivinhei....*

Vizinho - *Ah, sim?*

Moema - *Também sabia que Clarinha ia morrer. Tinha certeza!*

D.Eduarda - *Mas você nunca me disse nada.*

Moema - *A senhora também não disse! A mim não disse, nunca!*

D.Eduarda - *Disse a seu pai.*

Moema - *Mas a mim, não! E Clarinha também sabia que ia morrer... Esperava a morte...E se admirava que a morte custasse tanto!*

D.Eduarda - *Mas não adivinhei que minha filha morresse assim... Pensei que uma doença, que uma febre a levasse, e não o suicídio...*

Moema - *Não foi suicídio!*

Vizinho - *Mas foi suicídio ou não foi?*

Vizinho - *Foi, sim.*

Vizinho - *Não foi.*

Vizinho - *A menina se matou.*

Vizinho - *Que o quê!*

Vizinho - *Dou-lhe a minha palavra!*

D.Eduarda - *Desculpem... Eu me enganei...*

Moema - *A senhora parece louca!*

D.Eduarda - *Eu disse "suicídio", disse?*

Vizinhos - *Disse. A senhora disse.*

Moema - *Está ouvindo?*

D.Eduarda - *Foi sem querer ... Eu não sei nada. Quem sabe é Moema.*

Moema - *Na nossa família ninguém se mata...* (p. 261)

Nessa mesma passagem, é possível apreender uma manifestação da lógica de mundo de Moema, no qual ela é ordenadora, pois 1) sabia que Clarinha morreria; 2) que não foi suicídio; 3) que foi um acidente, como explica aos vizinhos (p. 263); acrescentando adiante 4) que o corpo não deve ser procurado; e revelando-se 5) ela não morrerá; 6) será a única filha, e mulher. (p. 275;306). Vejamos:

(3) Moema - *Minha avó não faz mal a ninguém, só tem essa mania do mar e nada mais. E com referência a minha irmã, o que houve foi um acidente, um desgraçado acidente - estava olhando o mar e caiu ...* (p. 263)

(4) Moema - *Não quero que procures mais o corpo de tua irmã ... Não sentes que atormentas Clarinha, que irás irritá-la? É preciso não atrair o ódio dos afogados!* (p.269)

(5) 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 - *Eu não morrerei...*

(6) Misael - *Era Clarinha quem me fazia isso...*

Misael - *Agora és tu.*

Moema - *Agora sou eu. E amanhã, e depois, e sempre.* (p.275)

Misael - *...e vejo que és tu... Se não tivesses rosto, eu te amaria...*

Misael - *...como se tu fosses minha mulher...*

Moema - *Pai, esquece que eu tenho rosto...* (p.306)

Assim, entendemos que Moema age no sentido de estabelecer a sua ordem, a sua *diké* (justiça) regulando e dispondo de atitudes e de um discurso planejados para enredar aos demais, o que facilitaria a realização de seus objetivos, aos quais dedica sua existência. Em um diálogo com Paulo, a irmã começa a se revelar, tornando claro que nada do que faz é aleatório, ao contrário; nem mesmo o seu modo de vestir.

Paulo - *Por que sonho tanto com a morte? ... Junto de ti, não tenho outro pensamento... É por causa do teu vestido... Estás sempre de preto, Moema!*

Moema - *É um voto que fiz.*

Paulo - *Moema, se eu te pedisse, te vestiras de branco?*

Moema - *Não. Um dia eu me vestirei de branco ... E será o dia mais feliz de minha vida... Eu cantarei, então, e beijarei minhas próprias mãos...*

Paulo - *Que dia será este?*

Moema - *Não direi a ti ... Não direi a ninguém...*

Paulo - *Aonde vais?*

Moema - *Para o jardim, esperar meu pai e desejar esse dia...* (p.271-2)

Se deseja uma realidade e faz promessas, Moema também arquiteta situações reais, trabalha para que possa cumprir seu juramento: vestir branco quando seu sonho se realizar. É o que se depreende ao contar ao irmão a verdadeira e primeira intenção de seu noivado.

Moema - *Escuta - eu mesma vi nossa mãe beijando o meu noivo... Eu, vi, eu! E não houve mais nada, só houve o beijo, porque eu apareci, por acaso. Mas seus olhos, seus lábios, sua cabeça pendida, eram da mulher que se abandona... Ah, se você soubesse a mágoa, a dor que eu senti de ter chegado antes e não depois... Se eu pudesse prever, teria esperado mais... E gritaria, então, chamaria os vizinhos... Papai a mataria...*

Paulo - *Sempre quiseste isso!*

Moema - *Sempre! Pedia por tudo que ela pecasse. Se não desmanchei meu noivado, foi para que os dois se apaixonassem... Eles se amam agora e fui eu*

quem despertei este amor... Fui eu quem disse à minha mãe - quantas vezes - "Meu noivo te olha muito"... Disse a ela que os cabelos do meu noivo cheiravam a mar... E deixei os dois sozinhos tantas vezes! Esperando sempre que, um dia, ela caísse... (p.309)

Também, em um diálogo com o pai, reitera seu desejo e a certeza de um domínio sobre o que virá, sobre o tempo futuro, como se estivesse em suas mãos o tempo e os fatos.(*factum*)

Misael - *Era Clarinha quem me fazia isso...*

Misael - *Agora és tu.*

Moema - *Agora sou eu. E amanhã, e depois, e sempre.* (p.275)

E, no segundo quadro do segundo ato, novamente Moema se revela e aos seus intentos:

Moema - *Minha mãe te humilhou... Neste momento, agora mesmo, ela estará nos braços desse homem... Antes, tinha havido um beijo só entre os dois, que eu mesma vi... Fingi que não, mas vi...*

Misael - *Um beijo antes? Mas por que deixaste?*

Moema - *Porque esperava este momento, pai... Um beijo é pouco... Um beijo não é adultério... Eu queria que ela fosse até o fim... Para merecer o castigo... E agora ela o merece... Precisas castigá-la...*

Misael - *Queria, mas não posso.*

Moema - *É preciso, pai. Ela deve pagar.*

Misael - *E tudo para quê? Para que sejas a única mulher nesta casa?*

Moema - *Sim, pai! Eu cometi um crime; depois, outro... E por ti, meu pai... Neste momento tua mulher está com outro... (p.307)*

Também, ao defender a avó, ficando contra a mãe, expressa segurança e certeza quanto aos acontecimentos:

D. Eduarda- *Moema, faz calar tua avó! Ela só atende a ti!*

Moema - Não !

Avó - *Tu sonhas com a minha morte...*

D. Eduarda - Não, avó! *Juro que não!...*

Avó - Não deixe, Moema, não deixe...

Moema - Não há perigo, avó, não deixarei... (p.263)

Essa posição que pressupõe uma soberania sobre as pessoas e as situações se origina, dentre outros fatores, da necessária individualidade do herói trágico que Hegel aborda, bem como da chamada liberdade moral, de acordo com Schiller. Moema, ainda que atue, encontra certa imobilidade externa, visto que está em confronto com o que Hegel qualifica de realidade objetiva, no caso, a família, entendida como um valor de aceção “sagrada” e “natural”, e dentro dessa, a figura da mãe. Contudo, está subjetivamente livre, pois se sobrepõe a valores instituídos e “naturais”. Deseja o homem que corporifica a figura de seu pai, quer romper os laços de sangue que lhe são obstáculos para instituir um novo cosmos, uma outra justiça; de figura secundária naquele universo pré-estabelecido (Drummond) em que se encontra quer ser a figura principal, e única, ao lado de Misael. A interdição desse desejo, o sofrer pela não atenção recebida, a vontade de que mudanças ocorressem podem ser entendidos como elementos possibilitadores de uma força e determinação que a tornam forte e sagaz, manifestando-se trágica por impor-se e agir conscientemente.

Nos fragmentos a seguir, percebemos a vontade da heroína trágica, Moema, de ser diferente, de não estar inclusa naquele mesmo meio que os outros, e em especial, com relação à mãe.

D.Eduarda - *Eu direi uma oração...*

Misael - *Tu dizes e eu repito...*

D.Eduarda - *Nós todos...*

Moema - *Eu também?*

D.Eduarda - *Você também. E, Paulo - todos...* (p. 277)

Moema - *Mas minha mãe era uma estrangeira ...Não tinha o rosto duro das Drummond...*

Misael - *Não tinha ...*

Moema - *E sempre foi uma intrusa aqui ... Nossos espelhos a estranhavam...* (p. 301)

Como foi afirmado anteriormente, os pólos de conflito são claros desde o princípio da trama e sendo desvelados de uma maneira mais intensa no decurso dos três atos. Logo no primeiro quadro do primeiro ato, Moema pontifica as forças existentes que se confrontarão, direta ou indiretamente, até o desfecho.

Vizinha - *Gosto de ver homem chorando. Acho bonito.*

Moema - *Meu pai não chora. Nossa família chora pouquíssimo.*

D.Eduarda - *Minha filha morreu e não chorei ainda.*

Moema - *Minha mãe pode chorar, porque é de outra terra. E meu irmão, que saiu à minha mãe. Também, é só.* (p. 264)

Assim, a partir da fala de Moema temos os seguintes pólos geradores: pai x mãe; filha x filho; pai x filho; mãe x filha. Pode-se

conjecturar, então, em uma expressão da dualidade, base da tragédia e do trágico. Igualmente, o caráter dual pode ser considerado na exposição feita por Moema das atitudes da mãe, caracterizando-as de forma diversa. Tem-se, assim, no final do segundo ato, o diálogo entre os irmãos, Paulo e Moema:

Moema - *Deus é testemunha de que não menti... Deus sabe que a esta hora minha mãe está traindo ...*

Paulo - *Odeias nossa mãe porque é meiga, amorosa e triste. E fiel. Odeias porque ela sabe amar, e teu coração é frio!*

Moema - *Se tu soubesses, se pudesses adivinhar o amor que eu sinto. A amor que eu levo comigo...*

Moema - *O sentimento de tua mãe não é nada - nada - diante do meu ...*

Paulo - *Moema ...*

Moema - *Ela não mataria ninguém por um homem. Não derramaria o sangue de ninguém... Não é assassina... Acaricio o teu rosto como se fosse o dele... Mas, não! Te pareceres mais com nossa mãe... (p. 310)*

Observamos, no fragmento acima, a ratificação de Moema de que se difere, e muito, da mãe, a qual não seria capaz de tamanha dedicação a alguém. Interessante notar aqui, o uso feito dos pronomes possessivos pela protagonista ao referir-se à mãe. Na primeira assertiva, onde um aspecto negativo e depreciativo estão manifestos, utiliza o pronome *minha*: “minha mãe está traindo...”. Na outra afirmação que apresenta um sentido ‘neutro’, com uma aceção mais para positiva, em que exprime uma capacidade de D. Eduarda, no caso, a de ter sentimento, a filha exclama: “o sentimento de tua mãe não é nada...”. E, na última fala de Moema, aparece o pronome possessivo *nossa*, que em tal contexto nos sugere um caráter de

proibição, pois percebe ela o irmão como parte de Misael, objeto de seu desejo, entretanto, algo lhe coíbe, possivelmente o outro pólo gerador, D.Eduarda. Entendemos que dessa forma se estabelece uma separação, como que procurando os pontos ditos negativos, os quais justificariam sua recusa e seu ódio pela mãe. Tem-se, assim, a escolha da perspectiva do olhar sobre o outro, o olhar de Moema que pune a figura da mãe e venera a do pai, construindo essa imagem primeira ao leitor, enredando-o como faz as demais personagens.

Sendo as figuras paternas representantes da oposição causadora do conflito trágico, Moema ataca veementemente Eduarda, para defender Misael, como na reclamação do pai à mulher que vira no jantar:

Moema - *Pai, não conheço essa mulher, não sei quem é... mas odeio-a! Odeio-a!* (p. 276)

Como também demonstra-se igual e solidária a Misael, inclusive nas infrações por ele cometidas:

Moema - *Mas não és o único assassino no mundo.*

Misael - *Às vezes, penso que sou... O único... Que antes de mim ninguém matou... Que ninguém tirou a vida de ninguém!*

Moema - *Outros mataram!*

(...)

Misael - *Conheces?*

Moema - *Eu.*

Misael - *Tu?*

Moema - *Querias, não querias? Um companheiro para teu medo e para tua insônia? Pai, eu tirei a vida de alguém... Eu matei ... Sou uma assassina - como tu !* (p.302-3)

Em seguida reitera sua decisão e a consciência dessa, falando: *“Que importa a minha insônia? Consegui o que queria, o meu sonho! Sou agora a filha única... Olha em torno...”* (p. 305); para no segundo quadro, do último ato, finalmente, vestir branco, realizando seu sonho, após a morte de Eduarda. Contudo, a realização de seu objetivo é efêmera e não se concretiza de todo, visto a morte de Misael, em seus braços, encontrando-se só, nem mesmo o espelho reflete sua imagem. Essa configuração permite retomar nossa elaboração acerca do trágico, visto que o entendemos como um conflito em que há ascensão e queda do indivíduo. Moema consegue atingir seus intentos, mas como a heroína trágica euripidiana, sente a fugacidade a conformar a obtenção do ideal, para o conseqüente ‘vazio’, a perda de um sentido imediato.

Essa situação é denominada de ‘mudança de fortuna’, ou peripécia, como Aristóteles apresenta, pois passa de um estado a outro, e no que diz respeito a Moema essa mudança parece-nos mais abrupta e chocante, pois fica sozinha com o pai, dando a entender a obtenção de seus esforços. Mas essa sensação é aparente, quer para a heroína trágica quer para os leitores; a sugestão leva a todos por um caminho para, então, negá-lo.

De acordo com E. Staiger, o trágico aniquila os contornos constituintes de um mundo:



Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem (...) (1972, p.147)

Nesse final de *Senhora dos Afogados* apreendemos um aniquilamento total das verdades e das forças formadoras da protagonista, com as quais acordou sua vida, sem qualquer dúvida, e uma afirmação de valores a ela externos, contrários ao que se dedicou. A partir disso, compreendemos um realce nos valores instituídos, contrariando um pensamento corrente, ao menos nessa obra, que a produção de Nelson Rodrigues é obscena e ofensiva. O texto enfocado, como os demais do autor, chocam, causam estranhamento por tratar de incestos de variadas formas, abordar e explicitar relações familiares em situações limites, por ser trágico.

E o que determina o trágico é a ação e não o caráter da personagem, o que nos direcionando para a definição de Aristóteles de tragédia, bem como caracterizando a heroína trágica enfocada como uma personagem aristotélica, pois apresenta-se, até a revelação total de suas ações, como um indivíduo que se equilibra entre as noções de 'bondade' e 'maldade', possibilitando uma identificação do leitor com aquela. Cabe ressaltar, quanto ao trágico, que estando baseado na ação, essa deve ser compreendida a partir da polaridade homem e o mundo em que se insere (Bornhein, 1975); no texto de análise: Moema e a família. E o que

observamos no desfecho dessa tragédia é uma suspensão do conflito, visto o desaparecimento das potências geradoras do mesmo, assim como dos seus valores constitutivos.

Aliás, Moema faz de seus valores a medida do real, enfatizando uma subjetividade, como Electra, baseada na filosofia de Protágoras: "*o homem é a medida de todas as coisas*". De acordo com Bornheim, toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende, e pergunta para fazer ver que a segunda é a verdadeira. Eis o percurso feito por Moema, o qual se realiza através do desenvolvimento da ação trágica que consiste na progressiva descoberta da verdade, ou dito de outra forma, da aparência em que estava imersa.

Com essa configuração de uma vontade humana no desafio às forças do universo e da natureza, torna-se única, destacando-se dos demais, que não são personagens trágicas, diferentemente de *Electra*, em que Orestes, Clitemnestra e Electra são entendidas como trágicas.

Se no primeiro texto essa é uma das similaridades, como também a identificação entre Electra e Clitemnestra, isso também acontece no segundo texto entre Moema e Eduarda. Essas analogias, percebidas por mãe e filha e pelas outras personagens, se tornam nítidas pela igualdade das mãos, como pelos seus movimentos; fato que atraía a todos e desgostava as duas, a tal ponto que Moema pede ao pai que puna as mãos

da mãe, como acaba fazendo-o ao decepar-lhe os membros. Outro ponto de similaridade entre mãe e filha, possível de ser considerado, é o desejo pelos mesmos homens: Moema deseja Misael, marido de Eduarda; Eduarda sente-se atraída pelo Noivo, assim como a filha. Mais uma identificação entre essas duas personagens pode ser fixada no sentido de serem 'progenitoras' das afogadas; uma geradora da vida e a outra, da morte de Dora e Clarinha. Além disso, o sentimento de repulsa de Moema pela mãe também ocorre de mãe para filha, como destacamos nessa fala de D.

Eduarda para Moema:

Se eu pudesse encheria, hoje, a casa de pessoas, mesmo de inimigos meus... contanto que eu não ficasse sozinha, ou só com você... Estar com você é a pior maneira de estar sozinha! (p. 266)

Ainda esse negar de Moema para a figura da mãe possibilita uma outra interpretação do trágico a partir do fato de Moema ter em si, trazer em si dois pólos para ela inconciliáveis, o que poderíamos chamar de um confronto irreconciliável, de acordo com Goethe: pai e a mãe. Tem as mãos da mãe, os genes da mãe – ama o pai, ou a figura que incorpora o papel de seu pai. Os limites se vão (pai e mãe morrem), mas ela, Moema, corporifica o conflito, ela é a soma de Eduarda e Misael, e o confronto que os pais viviam.

Contrariando a noção do herói trágico moderno, Moema em nenhum momento vacila, ou sofre o conflito interior caracterizador das tragédias a partir da Renascença. Esse aspecto, somado ao desfecho que encerra um desfacelamento de perspectivas, a princípio sugere-nos uma proposta mais conservadora ("antiga") do gênero trágico. Contudo, a falta total de expectativa, com um aniquilamento completo, em que não resta nem mesmo a imagem no espelho, persuade-nos a pensar em uma modernidade pela falta de crença em algo além, para além do homem.

Em sua *Estética*, Hegel entende a tragédia antiga como evidenciadora do poder das forças morais. Essa posição se relaciona com uma das distinções feita por Lesky quanto ao trágico: a visão cerradamente trágica; a qual se caracteriza por não haver qualquer perspectiva, e/ou, solução. O final de *Senhora dos Afogados* expressa o poder de uma moral, com a morte de Misael e o abandono de Moema, e exemplifica ainda uma concepção de trágico, pois o conflito da heroína trágica não é solucionado com a morte dos pais. Nesse sentido, é possível apreender aspectos relacionados à tragédia antiga que subjazem nessa obra. Aliás, esses não são os únicos, há também a presença do coro, do qual se originou a tragédia enquanto gênero.

rubrica "logo que Misael aparece à porta", (p. 274):

Vizinho - Oha e grande pai!

3.2. O Papel do Coro

Como vimos, mesmo em tragédias contemporâneas, é possível encontrar elementos peculiares das tragédias antigas, entre esses, o coro. Esse, ao longo do tempo, teve seu papel modificado, ou mesmo eliminado.

Croiset e Croiset, em sua análise da tragédia, apontam como razão do declínio do coro o princípio da ação que ocorre com a introdução do segundo e do terceiro atores, instituídos por Ésquilo e Sófocles, respectivamente. Contudo, ainda que com a redução da importância e alterações de seu papel, ao longo da história do gênero trágico, o coro não desaparece de todo. Em *Senhora dos Afogados*, mesmo sendo uma tragédia escrita no século XX, está presente o coro. Tem-se, na verdade, dois coros que possuem representações diferentes, estando dissociados, afetivamente, dos personagens centrais; fato que não ocorre em *Electra*.

O coro de vizinhos apresenta uma objetividade, a nosso ver, pois analisa a situação, como que expondo os dois lados envolvidos com certa isenção, através de afirmações, negações e interrogações. É o que passa no início do segundo quadro da primeira ato, conforme acusa a rubrica "*logo que Misael aparece à porta*", (p. 274):

Vizinho - Olha o grande pai!



Vizinho - *O grande bêbado!*
 Vizinho - *Não bebe! O doutor não bebe!*
 Vizinho - *Bebe, sim!*
 Vizinho - *Não!*
 Vizinho - *Tem úlcera no duodeno!*
 Vizinho - *Mas foi ele, não foi ele?*
 Vizinho - *Quem?*
 Vizinho - *Foi ele!*
 Vizinho - *Quem matou aquela mulher?*
 Vizinho - *Dizem que foi ele!*
 Vizinho - *Mentira!*
 Vizinho - *Família que não chora os seus defuntos!*
 Vizinho - *Não chora seus afogados!*
 Vizinho - *Nem seus doidos!*

Quanto ao coro de mulheres do cais, choram, gemem e rezam, sendo ouvidas na casa dos Drummond, a qual olham e apontam, desde o dia do assassinato da prostituta. Essa atitude acusativa frente ao crime de Misael nos sugere a função do coro como um representante do povo, da sociedade.

Nesse sentido, a noção de que o coro não é um indivíduo, mas sim um conceito, exposta por Schiller, faz-se coerente e presente nos dois coros dessa peça. O proceder do coro de vizinhos, ao olhar sobre o biombo, estar junto da família e com essa dialogar de forma direta, até mesmo informando fatos novos, expressa poder e conhecimento, como ao contar sobre o verdadeiro modo de viver do Noivo (p. 267):

Moema - *Quero que digas - por que devo desmanchar o casamento?*
 D. Eduarda - *Direi... Vou-te mostrar a alma desse homem... É preciso mandá-lo embora, antes que seja tarde... Eles vão dizer...*
 Moema - *Quem ?*
 D. Eduarda - *Os vizinhos.*



CONCLUSÃO

E ao indagar sobre o assassinato da prostituta, expõe pela primeira vez tal fato ao leitor. Sua atuação revela um transitar por esferas distintas - privado e público; interior e exterior; casa e cais; centro e periferia - tornando visíveis os conflitos. Tais manifestações reforçam, a nosso ver, a noção de conceito de Schiller.

Assim, esse coro, que interpretamos como coro principal, se divide em fazer comentários sobre as ações e a oferecer outros dados novos e importantes para a cena. Essa última função possibilita afirmar uma tessitura de mobilidade, de não passividade, de participação; representando mais um instrumento que o autor dispõe para dar concentração e rapidez ao texto. Ainda é possível atribuir a esse coro o papel de mediação e de reflexão, próprio do coro antigo.

Em *Electra*, o posicionamento do coro nos parece estar no intuito de reforçar os sentimentos e a caracterização da protagonista, sem o caráter reflexivo, marca do coro antigo.

Concluimos que o coro de *Senhora dos Afogados* apresenta elementos antigos e modernos, vigorando, ainda que sendo um tragédia 'contemporânea', aspectos ditos clássicos, diferentemente do coro apresentado em *Electra*.



CONCLUSÃO

Após o estudo de teóricos, de textos literários, concluimos nossa definição do fenômeno trágico como um conflito em que há ascensão e queda, estabelecendo assim um percurso, um processo, uma transformação. A tragédia, enquanto veículo para o trágico, pretende ser mediadora entre o mundo e o homem, pólos geradores do conflito trágico.

Rosenfeld, no prefácio ao texto de Schiller, nos revela:

A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o supra-sensível ou de modo visível o invisível; (...) Todavia, como pode apresentar visivelmente o invisível? Há só uma possibilidade: mostrando a vontade em choque com o despotismo dos instintos. (Schiller, 1964, p. 9)

Em Nietzsche encontramos essa configuração como os elementos da vida: a realidade obscura dionisiaca e a realidade clara apolínea.

Eis o que acontece nas peças de Eurípides e Nelson Rodrigues. A luta de valores implícitos e explícitos. Ainda que se pese o tempo que separa os autores, a vontade humana, o sujeito se expressam com a mesma potência, demonstrando-se essas atemporais, imanentes; assim, convergem as heroínas em uma proximidade por sua força trágica.

Entretanto, o desfecho dado pode expressar uma temporalidade e sua constituição. No texto helênico o sujeito se mantém com perspectivas, há a expressão de uma transcendência. Já no texto rodriguiano, escrito aproximadamente na segunda metade do século XX, o aniquilamento do sujeito é notório, sem qualquer possibilidade. Repercutindo, de certa forma, o discurso seco e curto das personagens, indo de encontro a retórica euripidiana. Apesar dessa diferença na forma de utilizar o discurso, as duas heroínas trágicas, Electra e Moema, fazem uso da palavra como instrumento, instigando os demais personagens à ação.

Em *Electra*, entendemos haver uma resolução do conflito trágico e em *Senhora dos Afogados*, uma suspensão desse. O encerramento, apresentado por Rodrigues, causa-nos a impressão de uma punição, do vigorar da ideologia sobre a axiologia. Tal perspectiva parece-nos manifestar uma proximidade maior com a noção de trágico antigo, contudo, esse aniquilamento é também decorrente da modernidade caótica, sem sentidos e valores últimos que assola o indivíduo. Além disso, seguindo essa análise, entendemos *Electra* como uma tragédia que expressa uma visão trágica, enquanto que *Senhora dos Afogados*, uma visão cerradamente trágica, segundo a classificação de Lesky. Ainda, nesse sentido, é possível afirmar que Electra percorre o seguinte percurso da estrutura trágica: *poiema*, *pathema* e *mathema* (propósito, paixão-

sofrimento, e percepção), diferentemente de Moema que não alcança uma percepção (*mathema*).

Outro elemento que sugestiona uma caracterização mais próxima à antiga é a do coro, quer dos vizinhos, quer das mulheres do cais, pois traz objetividade e distanciamento da cena. Diferentemente do que ocorre com o coro euripídiano, o qual está intimamente ligado à protagonista trágica, imprimindo, assim, um traço distintivo do conceito 'clássico' de coro.

Um outro aspecto diferenciador na obra de Eurípides é a definição dada às suas personagens femininas. Paralelo às críticas existentes sobre esse tema, gostaríamos de focar a expressão de Nicole Loraux, em seu excelente estudo "A tragédia grega e o humano": "... colocar mulheres na cena não significa apenas inquietar os valores cívicos. É da humanidade que se trata." (p.23) Essa assertiva, além de sua profundidade original sobre o gênero dramático trágico, derruba a vulgar tese de que Eurípides fora, ou é, 'ginefóbico'.

Tal perspectiva, de o que a tragédia diz sobre o homem e o humano, do proceder de um desnudamento radical do homem, que nos atraiu e atrai ao concluir esse estudo. Seguindo Loraux, a tragédia contribui para perturbar certezas, manifestar a riqueza e a potência do humano apreendida no ser de um amigo, ou de um inimigo, "no teatro de Dioniso,



911/00

entre Pnix e Acrópole, era uma ética do humano enquanto mortal que, na tragédia, se buscava e se experimentava.” (1996, p. 31)

E essa busca do herói trágico está representada, a nosso ver, no Salmo 39 do livro bíblico de tradição judaico-cristã:

Faze-me conhecer, Senhor, o meu fim, e a medida dos meus dias qual é, para que eu sinta quanto sou frágil. (...) na verdade, todo homem, por mais firme que esteja é totalmente vaidade. Na verdade, todo homem anda como uma aparência; (...)

Frye, ao tratar da tragédia, faz menção a um mito global de procura, o que exige ação, o que possibilita a ocorrência da *hybris*, o choque com o limite na busca de integrar um grupo ou desse isolar-se. O trágico, em certo sentido, parte de uma negação, de uma falta. De acordo com N. Loraux, a tragédia tem muito a ver com a encenação de um luto. E entendemos esse luto como um pesar, uma lamentação por algo. Como vimos em *Electra e Senhora dos Afogados*: o lamentar por situações e ações; o luto pelos mortos. Aliás, os mortos têm uma participação influenciadora, expressa diversamente, e uma forte relação com os ‘vivos’, nas tragédias.

Acreditamos que é na somatória de todos esses aspectos arrolados nessa estudo, e outros mais, que constitui a profundidade e a expressividade, muitas vezes insondáveis, do gênero dramático trágico, quer manifestos na ‘modernidade’ de Eurípides, com um coro feminino,

ligado a heroína trágica; com a formação de uma subjetividade; com uma racionalização; com a frouxidão do enredo; com a presença do *deus ex machina*; quer em um Rodrigues 'reacionário', com a representação de uma punição; com um coro clássico; com uma personagem trágica sem conflito interior.

Finalmente apresentamos um quadro comparativo do trágico antigo com o moderno no intuito de esclarecer ainda mais e oferecer subsídios norteadores para futuros pesquisadores do fenômeno trágico.

HERÓI TRÁGICO

ANTIGO

- é posto para fora do grupo
- não há estranheza (interna; externa)
- luta/busca A ordem
(justiça baseada em vingança;
herói x ideologia/axiologia
inconsciente = A ideologia)
- o coletivo sobre o indivíduo
(*philia*; *guénos*)
- conflito externo (destino)
- coro

MODERNO

- quer estar fora do grupo; não se identifica
- estranheza do herói com seu mundo
- luta/busca UMA ordem, a sua
(herói e axiologia; axiologia - axiologia)
- o indivíduo sobre o coletivo
- conflito interno (caráter)
- confidente

BIBLIOGRAFIA

Textos de base

EURÍPIDES. *Electra*. Trad. J. B. Mello e Souza. RJ: Ediouro, s/d.

RODRIGUES, N. Senhora dos Afogados. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas*. 5. ed. RJ: Nova Fronteira, s.d.

Tragédia e trágico

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Barbara Heliodora. RJ: Zahar editores, 1968.

ALBERGARIA, C. Violência e transgressão na tragédia grega. *Tempo Brasileiro* (RJ), v. 58, p. 20-31, 1979.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, 1960.



_____. Arte poética. In: _____. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio P. de Carvalho. SP: Difusão Européia do Livro, 1964. Trad. da versão francesa *Art Rhétorique et Art Poétique*.

BAUMGARTEN, C. Tragédia e modernidade. *Letras e Letras*, v. 1, n. 2, p. 37-78, 1985.

BORNHEIM, G. *O Sentido e a máscara*. SP: Perspectiva, 1975.

BRANDÃO, J. *Teatro grego: origem e evolução*. 2. ed. SP: Ars poetica, 1992.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRERETON, G. *Principles of Tragedy: a rational examination of the tragic concept in life and literature*. 3rd. Print. Florida: University of Miami Press, 1970.

BROOKS, C. , HEILMAN, R. *Understanding drama. Twelve plays*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

CAMPBELL, J. Tragedia y comedia. In: _____. *El héroe de las mil faces*. Trad. Luisa Hernández. México/Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1959.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. SP: Perspectiva, 1998.



CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson de Souza. SP: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COSTA, L. M., REMEDIOS, M. L. *A tragédia: estrutura & história*. SP: Ática, 1988.

CONACHER, D. J. *Euripidian drama: myth, theme and structure*. London: Oxford University Press, 1967.

CROISSET, A., CROISSET, M. *Histoire de la Littérature Grecque*. Paris: Ernest Thorin éditeur, 1891. (tome troisième).

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. F. de Matos. SP: Brasiliense, 1986.

FRYE, N. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

GASSNER, J. Eurípides, o moderno. In: _____. *Mestres do teatro I*. Trad. A. Guzik e J. Guinsburg. SP: Perspectiva, Edusp, 1974.

HAMILTON, E. *The greek way to western civilization*. 3rd. Print. New York: The New American Library, 1951.



HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. 2. ed. Trad. Walter Greenen. SP: Mestre Jou, 1972. Tomo I.

_____. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França e J. Guinsburg. SP: Perspectiva, EDUSP, 1976.

HEGEL, G. W. F. A poesia dramática. In: _____. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HELENA, L. A tragédia grega. *Tempo Brasileiro*, n. 72, p. 20-35, 1983.

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Astur Parreira. SP, Brasília: Martins Fontes, Ed. UnB, 1986.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Trad. José M. Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990. 2 v.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo de Souza e Alberto Guzik. 2. ed. SP: Perspectiva, 1976.

LORAUX, N. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES, A.(org.) *Ética*. 4. Reimp. SP: Cia das Letras, Secretaria de Cultura, 1996.

MALHADAS, D. Reparação de uma injúria: mito e espetáculo. *Revista de Letras-UNESP*, v.29, p.79-86, 1989.



NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*.

Trad. notas e posfácio de J. Guinsburg. SP: Cia das Letras, 1992.

NUÑEZ, C. F. P. Da roda ao caleidoscópio: o tema de *Electra* na dramaturgia de ontem e hoje. In: _____. (org.) *Letras em tese: poesia, teatro, narrativa*. RJ: Relume-Dumará, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

_____. A poética clássica. *Tempo Brasileiro*, n. 127, p.13-65, 1996.

NUNES, B. Filosofia e tragédia. In: _____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. SP: Ática, 1993.

PALLOTTINI, R. *Introdução à dramaturgia*. SP: Ática, 1988.

_____. *Dramaturgia: a construção do personagem*. SP: Ática, 1989.

PEROZIM, J. *O Édipo de Sêneca: do mito à razão*. São Paulo, 1977. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

PUPPI, U. *O trágico: experiência e conceito*. Faculdade de Educação, Filosofia, Ciências Sociais e da Documentação. UNESP, Marília, 1981. Publicação avulsa n. 28.

ROSENFELD, A. Tragédia. In: _____. *Prismas do Teatro*. SP, Campinas: Perspectiva/EDUSP, Ed. UNICAMP, 1993.



_____. Traços fundamentais do expressionismo. In.: _____. *Prismas do Teatro*. SP, Campinas: Perspectiva/EDUSP, Ed. UNICAMP, 1993.

ROSA, E. B. O mito de Electra no teatro: ontem e hoje. *Itinerários*, n.2 (parte 1), p.111-32, 1991.

SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meira. Pref. e notas Anatol Rosenfeld. SP: Herder, 1964.

SCHÜLER, D. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SOUZA, E. Prefácio, Introdução e Comentários. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Galeão. RJ: Tempo Brasileiro, 1972.

VERNANT, J-P., VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Bertha Gurovitz. SP: Brasiliense, 1991. v.II.

VERNANT, J-P. *As origens do pensamento grego*. Trad. Isis L. Borges. SP: Difusão Européia do Livro, 1972.



Sobre Nelson Rodrigues

BERRETINI, Célia. A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues. In: ____.

O Teatro ontem e hoje. SP: Perspectiva, 1980.

CAFEZEIRO, E. GADELHA, C. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. RJ: ed. UFRJ, EDUERJ, FUNARTE, 1996.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. SP: Cia das Letras, 1995.

FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê editorial, 1998.

HOFF, T. M. *Duas Electras Brasileiras*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – ECA, USP.

LINS, R. L. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. RJ: Francisco Alves, 1979.

LOPES, A. L. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. *Travessia* (Florianópolis), n.28, p. 67-87, 1994.

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. SP: Perspectiva, 1993.



_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. SP: Global, 1997.

MARTUSCELLO, C. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. SP: Siciliano, 1993.

PRADO, D. A. *O Teatro brasileiro moderno*. 2. ed. SP: Perspectiva, 1996.

MORETTO, F. (org.) *Alguns aspectos do teatro ocidental*. Araraquara: UNESP, 1982.

Obras Gerais

NOVAES, A. (org.) *Os sentidos da paixão*. SP: Cia das Letras, 1991.

PEREIRA, M. H. *Estudos da história da cultura clássica*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi (coord.)
SP: Mestre Jou, 1964.

PIOLLA, R. *O melodrama do inconsciente*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 jun. 1998, MAIS, p. 3.
CALASSO, R. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. Trad. Nilson Louzada.
SP: Cia. das Letras, 1991.

REALE, G., ANTISERI, D. *História da filosofia*. Trad. Alvaro Cunha. SP: Paulinas, 1991.
CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. SP: Perspectiva, 1972.

RODRIGUES, C. *O teatro clássico francês*. Tempo Brasileiro (RJ), n. 72, p. 93-103, 1982.
CHÂTELET, F. (dir.) *História da filosofia: idéias, doutrinas*. RJ: Zahar, 1974.

COULANGES, F. de. *A cidade antiga*. 4. ed. Trad. Fernando de Aguiar. SP: Martins Fontes, 1998.



COUTINHO, E., CARVALHAL, T. (orgs). *Literatura comparada: textos fundadores*. RJ: Rocco, 1994.

LOBO, L. O teatro elizabetano. *Tempo Brasileiro* (RJ), n. 72, p. 67-81, 1982.

MORETTO, F. (org.). *Alguns aspectos do teatro ocidental*. Araraquara: UNESP, 1982.

NOVAES, A. (org.) *Os sentidos da paixão*. SP: Cia das Letras, 1991.

PEREIRA, M. H. *Estudos da história da cultura clássica*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

PIGLIA, R. O melodrama do inconsciente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21, jun., 1998. MAIS!, p. 5.

REALE, G., ANTISERI, D. *História da filosofia*. Trad. Alvaro Cunha. SP: Paulinas, 1991.

RODRIGUES, C. O teatro clássico francês. *Tempo Brasileiro* (RJ), n. 72, p. 92-105, 1982.



RESUMO

ABSTRACT

Este trabalho aborda o fenômeno do trágico em duas obras teatrais: *Electra*, (413 a. C.) de Eurípides, e *Senhora dos Afogados* (1947), de Nelson Rodrigues, que partilham do mito de Electra, sendo esse a sublevação dos filhos Orestes e Electra, contra a mãe, Clitemnestra. A sua maneira, cada tragediógrafo mantém a originalidade.

Estabelecemos, de forma sintética, a evolução da tragédia e do trágico, para então, deter-mo-nos na análise dos textos e suas manifestações do trágico. Apesar da distância temporal, concluímos que o texto rodriguiano aproxima-se mais do trágico antigo que o texto euripidiano.

Para corroborar com o entendimento do gênero dramático trágico, apresentamos um estudo sobre o coro, vértebra primeira da tragédia.

Palavras-chave: tragédia; trágico; clássico, moderno

[Tradução de Renata Gomes de Andrade Roncarati]



ABSTRACT

This work addresses the tragic phenomenon in two plays: *Electra* (413 b.C) by Euripides and *Senhora dos Afogados* (1947) by Nelson Rodrigues, which share the same Electra myth - insurrection of Clitemnestra's children, Orestes and Electra, against their mother. According to their own views, both tragedy and tragic in order to analyze both texts and tragic manifestation present on them, afterwards. In spite of their different period, we came to the conclusion that Rodrigues' text is closer to the old tragic than Euripides' text. Aiming at corroborating with the so-called tragic-dramatic genre, we have presented a study about the chorus, which is the tragedy's spinal cord.

[Tradução de Renata Gomes de Andrade Roncaratti]



