

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
CURSO DE LETRAS

Dênis Moura de Quadros

**ANJO NEGRO E SENHORA DOS AFOGADOS DE NELSON RODRIGUES:
DRAMAS OU TRAGÉDIAS?**

BAGÉ,
2015

Dênis Moura de Quadros

**ANJO NEGRO E SENHORA DOS AFOGADOS DE NELSON RODRIGUES:
DRAMAS OU TRAGÉDIAS?**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras- Português e suas respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Maria Britto Corrêa

Bagé,

2015

Dênis Moura de Quadros

**ANJO NEGRO E SENHORA DOS AFOGADOS DE NELSON RODRIGUES:
DRAMAS OU TRAGÉDIAS?**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras- Português e suas respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Maria Britto Corrêa

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em 19 de janeiro de 2015.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Lúcia Maria Britto Corrêa

Orientadora

UNIPAMPA

Prof. Dra. Miriam Denise Kelm

UNIPAMPA

Prof. Dr. Moacir Lopes de Camargos

UNIPAMPA

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Olorum por permitir a mim a grandiosidade de ser filho de Xangô e a todos meus *ekuruns* (ancestrais) que se fizeram presente nos momentos mais complicados.

Agradeço à minha orientadora por toda paciência, pelo carinho, experiência e conselhos dados durante minha graduação, me acompanhando desde o primeiro semestre, pelos livros emprestados e as horas de felicidade.

Agradeço o apoio da minha família na escolha do curso e do caminho que decide trilhar, às minhas duas mães: Izabel e Lúcia, aos meus pais: Neo e Marco Antônio, a meu irmão Rafael, à minha avó: Maria e às tias e primos.

Agradeço aos meus professores pelos exemplos, paciência, carinho, ensino e dedicação nesses quatro anos. Levarei comigo um pouquinho de cada um dos excelentes professores que tive.

Agradeço aos colegas de viagem que acompanharam o percurso diário, fazendo desse momento único.

Agradeço aos colegas de aula, em especial àqueles que necessitaram de minha ajuda e, sempre que possível, me fiz presente em discussões, ajudas e monitorias de disciplinas de literatura, linguística e da educação. Aos colegas Patrícia, Ana Kátia, Helgair, Douglas, Emili, Luana e Jael pela parceria e amizade no PET (Programa de Educação Tutorial); ao João, à Evelise, à Camila e à Gabriela pela amizade, compreensão e ajuda nos momentos tensos de fim de semestre.

Agradeço, em especial, minha esposa Carol que suportou e compreendeu minhas faltas, meus ataques de nervos, minhas lágrimas, angústias e frustrações gerados pelo fim de curso. Obrigado pela companhia nesta jornada, neste percurso complicado e difícil em que muitos desistem, obrigado por não desistir de nós!

RESUMO

O presente trabalho pretende relacionar a classificação de Nelson Rodrigues para suas peças **Anjo Negro** (1946) e **Senhora dos Afogados** (1947) como tragédias e o estudo do conceito de tragédia por Aristóteles, bem como aspectos das alterações impostas ao gênero através dos séculos até o século XXI. Trabalharemos com duas hipóteses para a classificação: a primeira é que o autor apropria-se de alguns elementos da tragédia clássica grega como a desmedida, a *miasma* que persegue gerações em razão de um erro ancestral e a impossibilidade de conciliação; a segunda é que o autor compreendendo tragédia e trágico em seu sentido popular classifica as peças analisadas como tragédias pelo fato de representar nelas personagens passionais, temas polêmicos e desfecho trágico. Por outro lado temos críticos como George Steiner que entendem que o mundo contemporâneo, em especial, incorporou o deus cristão, um deus onisciente e capaz de perdão, que admite a conciliação não se realizando o impasse de uma tragédia grega nos dramas pós-cristianismo. Contudo, analisando a estrutura, o tema, o desenlace das peças analisadas e levando em consideração o conceito de tragédia e trágico *lato senso* é possível enquadrá-las como tragédias.

Palavras-chave: história, literatura, tragédia grega, teatro moderno brasileiro.

RESUMEN

El presente trabajo pretende correlacionar la clasificación de Nelson Rodrigues para sus obras teatrales **Anjo Negro** (1946) y **Senhora dos Afogados** (1947) y el estudio del concepto de tragedia por Aristóteles, así como los aspectos de los cambios impuestos en el género a través de los siglos hasta el siglo XXI. Trabajaremos con dos posibilidades de clasificación: la primera es que el autor se apropia de algunos elementos de tragedia griega clásica como las excesivas, el miasma persiguiendo generaciones debido a un error antepasado y la imposibilidad de la conciliación; la segunda es que el autor comprendiendo la tragedia y trágico en su sentido popular clasifica las piezas analizadas como tragedias, ya que les representa personajes apasionados, temas polémicos y desenlace trágico. Por otro lado tenemos a los críticos como George Steiner que entienden que en el mundo contemporáneo, en particular, entró en el dios cristiano, un dios omnisciente y capaz de perdonar, lo que permite la conciliación y no se está realizando el impase de una tragedia griega en dramas post-Cristianismo. Obstante, el análisis de la estructura, el tema, el resultado de las piezas teatrales analizadas y teniendo en cuenta el concepto de tragedia y trágico *lato senso* puede encuadrarse como tragedias.

Palabras-clave: historia, literatura, tragedia griega, teatro moderno brasileño.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1.Tragédia Grega.....	9
1.1. Grécia: O Berço da Tragédia.....	9
1.2. Momento Histórico-político-cultural Grego.....	9
1.2.1. Período Micênico.....	10
1.2.2. Invasão Dórica.....	11
1.2.3. Formação da Pólis e do Pensamento Racional.....	12
1.3. Busca pela Origem da Tragédia.....	13
1.4. Características da Tragédia.....	15
1.4.1. Elementos Constituintes da Tragédia.....	17
1.4.2. Partes Quantitativas da Tragédia.....	19
1.5. O Coro.....	19
1.6. O Conceito de Trágico.....	20
2. Tragédias Rodrigueanas?.....	25
2.1.O Trágico em de Nelson Rodrigues.....	39
Considerações Finais.....	44
Referências.....	46

INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como tema de seu estudo as peças do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues: **Anjo Negro** (1946) e **Senhora dos Afogados** (1947) que foram classificadas pelo autor como tragédias.

O trabalho justifica-se pelo nosso contato com tragédias gregas no segundo semestre do curso de letras aliado à paixão pelo teatro, adquirida nos anos em que participamos da organização do ¹Festival Pedritense de Teatro. Recordamos, ainda, em 2009 da apresentação da peça **Perdoa-me por me traíres** (1957) de Nelson Rodrigues que causou repulsa na plateia e o impacto pessoal dessa reação do público. Além disso, a participação no projeto de extensão “Leituras Orientadas de Textos Dramáticos”² também contribuiu para a escolha do tema deste trabalho.

Iniciaremos pelo estudo do conceito de tragédia e algumas de suas modificações e equivalências encontradas ao longo dos séculos até o século XXI, utilizando teóricos que pautam seus estudos nas tragédias aristotélicas e autores como George Steiner que discutem as mudanças acontecidas ao longo das décadas. Esses estudos culminaram na análise estrutural das peças citadas anteriormente.

Analisamos duas grandes hipóteses para a classificação das peças como **tragédias**. A primeira hipótese levantada para esse enquadramento é que o autor se apropriou de alguns elementos da **tragédia clássica** como a presença do coro, o reconhecimento e outros elementos. Além disso, **Senhora dos Afogados** é, de acordo com o crítico Sábado Magaldi, a releitura, segundo os estudos comparatistas, de uma releitura de tragédia grega, a trilogia **Orestéia** de Ésquilo.

Uma segunda hipótese é que, compreendendo os conceitos de trágico, tragédia e a compreensão popular dos termos, o autor do século XX

¹ Festival de Teatro que acontece anualmente na cidade de Dom Pedrito, interior do Rio Grande do Sul, no final do mês de agosto à partir do ano de

² Projeto de extensão da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) sob responsabilidade da prof. Dra. Miriam D. Kelm e colaboração do prof. Dr. Moacir L. de Camargos e da prof. Dra Lúcia M. B. Corrêa, o projeto está em funcionamento desde de 2008.

reconceitua tragédia. Dessa forma, pelo fato de desvelar formas estruturais nefastas de família como instituição e escrevendo peças com personagens passionais, temas polêmicos e finais impactantes, o dramaturgo escolhe denominar suas peças de **tragédia**.

No capítulo 1, intitulado **Tragédia Grega**, abordaremos os conceitos de tragédia grega partindo do estudo do momento histórico-político-cultural da Grécia até o século V a.C. fazendo um percurso pelos períodos micênicos, a invasão dórica, notando as mudanças significativas ocorridas na Grécia até chegarmos à formação da pólis e do pensamento racional. Após, discutiremos sobre o conceito e a estrutura da tragédia clássica grega encerrando o capítulo pelo conceito de trágico.

No capítulo 2, intitulado **Tragédias Rodrigueanas**, confrontaremos os estudos do capítulo anterior com a análise das duas peças escolhidas de Nelson Rodrigues, observando as apropriações do autor e refletindo sobre a presença do trágico nas peças analisadas.

A metodologia empregada consiste em pesquisa bibliográfica de teóricos que conceituam tragédia desde sua origem até as mudanças contemporâneas. Esses resultados serão confrontados com a análise das duas peças escolhidas de Nelson Rodrigues: **Anjo Negro** (1946) e **Senhora dos Afogados** (1947), levando em consideração as tensões geradas no período de produção e a representação das peças na ditadura de Vargas no Brasil (1937-1945).

1-TRAGÉDIA GREGA

1.1- Grécia: O Berço da Tragédia

Para podermos estudar tragédia, seu conceito, sua estrutura e suas transformações, devemos, em um primeiro momento, nos determos em seu nascimento, em sua origem que se dá na Grécia, mais precisamente no século V a C. A autora Jacqueline de Romilly em **A Tragédia Grega** consegue situar essa importância acerca da origem da tragédia.

Não se trata simplesmente de fidelidade a um passado brilhante. É evidente que a irradiação da tragédia grega se prende à amplitude do significado, à riqueza de pensamento que os seus autores souberam imprimir-lhe. A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem. Sem dúvida, é por isso que, em épocas de crise e de renovação como a nossa, sentimos a necessidade de um retorno àquela forma inicial do gênero. (ROMILLY, 1998, p.7)

É correto afirmar que para podermos conceituar tragédia devemos compreendê-la em sua origem, ou seja, na Grécia. Absorver o conceito de tragédia e trágico é perceber a tensão do momento histórico grego na época em que a tragédia tem seu desenvolvimento, auge e queda.

A tragédia teve seu apogeu em meio às tensões ocorridas entre o mundo mítico e o pensamento racional, conceitos antagônicos que convivem. A trajetória de construção desse pensamento grego se inicia pelo período micênico passando por várias reformulações sociais, políticas e culturais, além de religiosa.

1.2- Momento Histórico-Político-Cultural Grego

Para compreendermos tais momentos, retomaremos os estudos de Jean-Pierre Vernant e Jean-Pierre Vidal-Naquet em **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**.

A tragédia torna-se uma arte de expressão particular de experiência humana e um texto que deve ser compreendido através de seu contexto de produção. Além disso, **tragédia** é a reflexão da existência de um “domínio espiritual”. A compreensão só se dá, efetivamente, através de um “duplo movimento” de idas e voltas levando em consideração as realidades sociais e espirituais.

Até o final do século VI a C. e o começo do século V a C. foi o período de intensa produção de tragédia, quando a Grécia passou por vários momentos

que, de alguma forma, modificaram sua estrutura política-social e cultural. A título de estudo e compreensão da origem da tragédia nos deteremos em três períodos considerados por Jean-Pierre Vernant em **A Origem do Pensamento Grego** os mais importantes pontos da formação do pensamento grego, são eles: período micênico; a invasão dórica e o período em que temos a formação da pólis e do pensamento racional.

1.2.1- Período Micênico

Este período, compreendido entre os séculos XVI ao XII a C. é o período em que a sociedade grega possui fortes ligações com as Grandes Civilizações do Mediterrâneo Oriental. Por não haver uma delimitação, o mundo Egeu e a península grega estão ligados como povoação e cultura.

A sociedade, nesse período, era constituída de várias comunidades centralizadas pelo palácio, **ánax**, morada do rei com forte função militar que também ordenava o calendário, festas e sacrifícios aos deuses e as taxas para tais acontecimentos. Neste período as principais comunidades eram Micenas, Tebas, Esparta, Pilos e Tirinto, sendo a primeira a mais explorada arqueologicamente.

A vida social aparece centralizada em torno do palácio cujo papel é ao mesmo tempo religioso, político, militar, administrativo e econômico. Neste sistema de economia que se denominou palaciana, o rei centra e unifica em sua pessoa todos os elementos do poder, todos os aspectos da soberania. (VERNANT, 2002, p. 24)

A escrita encontrava-se sob o poder dos escribas que a utilizavam como controle, visto que a administração real regulamentava todos os aspectos da economia.

Podemos notar que desde esse período a Grécia apresenta uma estrutura social muito bem organizada e desenvolvida. É importante, ainda, ressaltar que já temos aqui a ideia de que o homem só conquista honra e glória através dos embates com honra, pois essa participação gera poemas e canções que imortalizam o herói assegurando-lhe a glória.

O período micênico termina com a invasão dos **dórios** vindos da Europa Central e que rompem com os elos da Grécia com o Oriente, fazendo Micenas

isolar-se e se tornando puramente agrícola. Com a queda do período micênico a escrita também desaparece, além da cerâmica rica que é substituída por uma rudimentar.

1.2.2- A Invasão Dórica

A invasão dórica marca um novo período para a Grécia, onde ocorre uma queda cultural e econômica. O sistema administrativo, que antes era monárquico, dá lugar a um sistema governado por grupos oligárquicos. Outra forte e importante mudança é a incineração dos cadáveres substituindo o sepultamento, marcando um distanciamento entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos.

O termo **basileus** ganha outra conotação, deixando de ser um “personagem quase divino” como diz Vernant (2002), para ter suas funções sacerdotais limitadas.

Este período que marca fortemente a Grécia tem seu fim através do que os historiadores chamam de **cinecismo** que é a união de várias aldeias formando as cidades, fazendo renascer a economia e a cultura grega.

O cinecismo que ocorreu na Grécia tem forte influência das **Guerras Médicas**, guerras entre cidades-estados gregas e os persas pelo controle do Mar Egeu. O Império Persa estava em expansão em direção ao Ocidente e com isso, várias cidades-estados foram tomadas, entre elas Mileto, que, posteriormente se rebelou contra o domínio persa e obteve a ajuda de Atenas e Erétria.

Heródoto em **História: O Relato Clássico da Guerra entre Gregos e Persas** diz que ocorreram duas importantes guerras médias. A primeira guerra médica ocorreu em 490 a.C. quando o Rei Dario I dos persas envia uma frota de sessenta navios com numeroso exército para tomar e saquear Naxos e Erétria, contudo tal investida fracassa e Milcíades, ateniense que comandava o exército grego, junto com seu pequeno exército (em comparação com o exército persa) barrou a investida dos homens de Dario.

A segunda guerra médica ocorreu dez anos após a primeira, desta vez liderada por Xerxes, filho de Dario, que decide atacar a Grécia. Xerxes conquistou várias cidades, entre elas Atenas que foi saqueada e tomada.

Os gregos deixaram de lado seus conflitos e se juntaram para expulsar os persas. A batalha da Salamina muda o rumo da guerra que termina, novamente, em vitória para os gregos na planície da Plateia.

Receosos de que os persas fizessem uma nova investida, algumas cidades-estados lideradas por Atenas criam a Confederação de Delos, onde cada cidade se dispõe a contribuir com ouro e navios, centralizado por Atenas, para o caso de uma nova guerra. Entretanto como a guerra demorou a vir, Atenas se desenvolve com as contribuições dadas à Confederação. As guerras médicas só tem seu fim com a assinatura de um tratado que reconhece aos gregos o domínio sobre o Mar Egeu.

1.2.3- Formação da Pólis e do Pensamento Racional

O surgimento da pólis, cidades-estados que possuíam autonomia política, econômica e social, situa-se entre os séculos VIII e VII a C. e o que mais se destaca é a hegemonia da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder.

Era a palavra que formava, no quadro da cidade, o instrumento da vida política; é a escrita que vai fornecer, no plano propriamente intelectual, o meio de uma cultura comum e permitir uma completa divulgação de conhecimentos previamente reservados e interditos. (VERNANT, 2002, p. 56)

Destacamos que a escrita ressurgiu e deixou de ser uma prática restrita a um grupo (como os escribas no período micênico) para se tornar um bem dos cidadãos.

É através da escrita, instrumento utilizado, dentre outras funções, para a divulgação e debates de conhecimento que surge o pensamento racional, este que se apresenta fundamental para nossos estudos.

1.3- Busca pela origem da tragédia

Como vimos no capítulo anterior, a formação do pensamento grego passou por vários períodos que mudaram os conceitos políticos, religiosos e culturais até chegarmos à formação do pensamento racional. Contudo a

tragédia nasce do diálogo entre mitologia e racionalidade, o que posteriormente Nietzsche chamará em **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo** de espírito apolíneo e espírito dionisíaco. De acordo com Vernant e Vidal-Naquet em **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**, uma das origens possíveis da tragédia é a luta entre duas **dikés** que, de acordo com os autores é “um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário” (p. 3): o mundo mítico que entrava em processo de decadência e o novo e promissor pensamento racionalista da pólis. A tragédia nasce e encontra seu auge no final do século VI e, principalmente, começo do V a C.

É importante destacar que a tragédia, apesar de originária nos cultos a Dioniso, a mitologia grega influencia e empresta uma riquíssima plêiade de deuses, semideuses e heróis, todos subordinados a noções de **moira**, o destino e **anake**, a necessidade. A ideia que perpassa é que o destino dos homens é imutável, decidido pelos deuses, porém permanece o arbítrio dos homens em como conquistá-lo.

De acordo com Vernant e Vidal-Naquet a tragédia é a “sombra”, a representação da força desconhecida que movimenta os homens superiores e este conflito gerado entre o herói e seus desejos frente aos deuses.

Para Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 10): “A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”.

A presença dos deuses, sejam eles ctônicos ou olímpianos, é importante e significativa nas tragédias, os seus poderes ultrapassam o dos homens e quando estes se sentem com poder igual ou superior ao dos deuses ocorre a desmedida e, após, a punição: a queda, representadas nas tragédias.

Tentar o destino: nos Trágicos, a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. Sem a presença e apoio deles, ela nada é; aborta ou produz frutos que não são aqueles a que visava. A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão a seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 21)

A partir do momento em que o herói trágico escolhe, essa escolha transgredir a medida, a ordem, por exemplo, na tragédia de Sófocles **Édipo Rei**

temos o momento em que Édipo decreta que o assassino de Laio e quem ajudá-lo ou escondê-lo serão punidos com o exílio (pena máxima grega dentro da pólis) extrapolando o momento que Tebas vive: a investigação do crime. Além disso, a maneira obsessiva como Édipo está determinado a obter a verdade, primeiro sobre Laio e depois sobre sua própria identidade, leva-o à queda.

Para encerrarmos esses primeiros estudos sobre tragédia em conformidade com os momentos históricos que influenciaram e modificaram, cada um a sua maneira, a sociedade grega é importante destacar a ligação da tragédia com o culto ao deus Dioniso, portanto um momento religioso.

As tragédias só eram encenadas nas festas deste deus. O grande evento, no período clássico, era a festa das dionísias urbanas, que se celebrava na primavera; mas havia também concursos de tragédia na festa das leneanas, que ocorriam no final de dezembro. A própria representação inseria-se, portanto, num contexto eminentemente religioso, sendo acompanhada de procissões e sacrifícios. (ROMILLY, 1998, p.14)

As muitas especulações acerca deste nascimento da tragédia, sua origem religiosa e as ligações decorridas são debatidas entre os estudiosos do tema, contudo ainda não se chegou a um consenso. Segundo Romilly (1998) tragédia significa “o canto do bode”, e essa afirmação/tradução faz referência a dois aspectos fundamentais do significado do vocábulo tragédia: primeiro é a premiação do concurso de tragédias, onde alguns historiadores acreditam que o bode era o troféu ao tragediógrafo vencedor; alguns teóricos, ainda, ligam ao sacrifício do animal, contudo essa constatação não se sustenta; segundo é a palavra canto e sua ligação com a origem ditirâmbica da tragédia e bode o animal que teria ligação com o culto a Dioniso.

A tragédia servia de reflexão para os cidadãos e tinha grande importância nos debates políticos da pólis. Havia duas festas anuais onde se encenariam tragédias, financiadas pelo estado e pelos cidadãos eméritos, todo o povo era convidado a comparecer. Na época de Péricles, inclusive, os cidadãos pobres recebiam incentivos para assistirem às tragédias.

A “verdade” da tragédia não jaz num passado remoto, mais ou menos “primitivo” ou “místico”, que continuaria a assombrar

secretamente o palco do teatro; ela é decifrada em tudo o que a tragédia trouxe de novo e de original para os três planos em que modificou o horizonte da cultura grega. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 160)

Essa citação de Vernant e Vidal-Naquet reflete este estudo complexo sobre a origem da tragédia, citando os três planos que são: o das instituições sociais; o das formas literárias e o da experiência humana. A origem da tragédia é um tema que não se esgota. Sua atualidade é provada pelas releituras e neste trabalho analisaremos um diálogo de uma releitura de tragédia grega: a trilogia **Orestéia** de Ésquilo, cuja releitura **Mourning Becomes Electra** de Eugene O'Neill é base para **Senhora dos Afogados**.

Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 232) dizem que “Na tragédia grega, a norma só é colocada para ser transgredida, ou porque já foi transgredida; é nisso que a tragédia depende de Dioniso, deus da confusão, deus da transgressão.”.

Eis que temos a ligação do conceito de **tragédia** em sua origem com o culto do deus Dioniso. Tal ligação se dá, de acordo com Vernant e Vidal-Naquet, porque a tragédia é a queda de heróis que causaram uma desordem e é através da desmedida que sua queda principia, essa desmedida é muitas vezes o rompimento das regras fixadas pelos deuses e pela pólis.

1.4- Características da Tragédia

Vimos no capítulo anterior a origem religiosa da tragédia e seu nascimento em meio à tensão do duelo entre o mítico e o pensamento racional, neste capítulo discorreremos sobre as características do gênero tragédia.

Para tanto, devemos nos apropriar da obra **A Poética** do filósofo grego Aristóteles que, mesmo escrevendo um século após o apogeu da tragédia, é a única sistematização que foi preservada daquela época.

Vale lembrar que no período neoclássico essa obra foi lida como um manual a ser seguido, contudo veremos a obra como estudos e reflexões feitas pelo autor sobre algumas peças teatrais e epopeias, além de refletirmos sobre as colocações feitas pelo filósofo ao conceituar o gênero.

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 atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções". (ARISTÓTELES, 1996, p. 251)

Esta definição do conceito de tragédia feita por Aristóteles destaca um elemento importante da tragédia, a *catarse* que é a purgação dos sentimentos de horror e compaixão, sendo que tragédia pretende suscitar esta purgação nos espectadores.

Nicolas Boileau-Despréux em **A Arte Poética**, uma releitura normativa da obra aristotélica, compreende tragédia como uma forma de representação que utiliza o verso e uma linguagem rebuscada. Essa representação, se bem acabada, poderia transformar o que se tem de mais grotesco em um “objeto fantástico”.

Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto. (BOILEAU-DESPRÉUX, 1979, p.42)

Boileau-Despréaux registra um discurso demarcado de manual que ensina e normatiza o conceito de tragédia que deve provocar a *catarse* no espectador, caso contrário não se tem uma tragédia mesmo que esteja bem acabada e com linguagem rebuscada.

Ainda sobre a definição do gênero tragédia, Boileau cita três elementos fundamentais que configuram o gênero que são: a representação de uma ação em um determinado lugar, um dia e um único fato. Para Aristóteles o importante era um dia e um fato. O autor, também, retoma a importância da **verossimilhança** nas tragédias já que de acordo com Boileau (1979) “o espírito não se emociona com aquilo que não crê.”.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche em sua obra **O nascimento da Tragédia- ou Helenismo e Pessimismo** consegue capturar a tensão ambígua da tragédia e classifica estes dois “espíritos” como apolíneo e dionisíaco.

“Titânico” e “bárbaro” pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisíaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio. (NIETZSCHE, 1999, p. 41)

Nietzsche compreende Apolo como o deus do sonho, da forma e da perfeição, filho legítimo de Zeus com Leto enquanto que seu meio-irmão, Dioniso, é a embriaguez, antagônico a Apolo. Nietzsche citando Schopenhauer diz que Dioniso é a própria expressão da Vontade, enquanto Apolo é a expressão da Representação. Portanto, para Nietzsche a tragédia é constituída do embate desses dois espíritos, apolíneo e dionisíaco, que se fazem presente na tragédia sem um anular o outro, mas presentes e complementares.

1.4.1- Elementos Constituintes da Tragédia

Neste item discorreremos sobre os elementos que constituem a tragédia ou as partes qualitativas. Aristóteles em seus estudos cita seis: a fábula ou mito; os caracteres; a elocução; as ideias ou pensamento; o espetáculo e a melopeia ou canto. Dessas seis partes, a fábula, os caracteres e as ideias dizem respeito aos objetos a que se imitam, os meios são a elocução e a melopeia e o modo por que se imita é o espetáculo.

Para Aristóteles, a parte mais importante dentre essas seis é a fábula por que, segundo o filósofo, ela possui “os mais importantes meios de fascinação” (p. 254). A fábula é o elemento que dá caráter uno à peça e harmoniza a ação, esta que é expressiva, pois as tragédias representam ações e não homens.

Pelo fato da tragédia se desenvolver através do uso de atores, o espetáculo, obrigatoriamente, a constitui. A elocução e o canto, que fazem parte do espetáculo, servem de meio para os atores executarem a ação, sendo a elocução as falas e a composição métrica feita pelos atores e a melopeia é cantada pelo coro. Ainda há um momento em que ambos participam da ação, o **kómus**, momento de lamentação.

As ideias ou pensamento é o que se pode dizer e refletir sobre determinado assunto. Abordadas as seis partes qualitativas de uma tragédia, de acordo com Aristóteles, voltamos para a parte considerada mais importante: a fábula.

Aristóteles classifica a fábula, segundo sua qualidade em duas: a primeira, as fábulas episódicas que não apresentam, entre um episódio e outro, relações nem verossimilhança e a segunda as fábulas que apresentam efeito de surpresa, de qualidade superior à da primeira, que geram as emoções a partir de fatos inesperados. Quanto à espécie, o autor classifica também duas: fábula simples e fábula complexa.

Chamo ação "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação "complexa" denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.. (ARISTÓTELES, 1996, p.258)

A peripécia é a mudança das ações para um sentido contrário ao que vinha se realizando; as personagens estão compreendendo os fatos de uma determinada maneira e algo os faz modificar seu entendimento. Já o reconhecimento, como o próprio nome indica, é tornar conhecido o desconhecido, um fato que acontece que revela uma descoberta. Segundo Aristóteles quando a peripécia acontece junto com o reconhecimento, como acontece em **Édipo Rei** de Sófocles, se obtêm a tragédia perfeita.

Além dessas duas partes, peripécia e reconhecimento, temos também, de acordo com Aristóteles, o patético que “consiste em uma ação que produz destruição ou sofrimento como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências deste gênero”. Para compreendermos melhor o evento patético, na primeira peça da trilogia **Orestéia** de Ésquilo, a tragédia **Agamemnom**, temos a cena em que Cassandra relembra a morte de duas crianças que serviram de alimento ao próprio pai na briga entre o pai do protagonista da peça e seu irmão.

1.4.2- Partes Quantitativas da Tragédia

Das partes quantitativas da tragédia, Aristóteles, em seus estudos distingue quatro: o prólogo, os episódios, o êxodo e o canto coral (párodo e estásimo).

O prólogo é a primeira cena da tragédia que situa o espectador, ele antecede a entrada do coro, o párodo. Nos intervalos de cada episódio o coro faz uma intervenção, por fim o êxodo.

Para melhor compreendermos esta estrutura, devemos ter uma ideia, mesmo que vaga, de como eram constituídos os teatros gregos.

De fato, uma tragédia era representada em duas cenas ao mesmo tempo. Basta, para entendermos isso, conhecermos as ruínas de qualquer teatro grego. Os espectadores ocupavam arquibancadas dispostas num vasto semicírculo. Na sua frente levantavam-se paredes de fundo, que dominavam uma cena, comparável ao cenário dos nossos teatros. Esse era o cenário reservado aos personagens. Sobre ele se erguia uma espécie de sacada, onde poderiam aparecer os deuses. Não havia, na verdade, decoração, somente algumas portas e símbolos evocativos do quadro da ação. (ROMILLY, 1998, p. 23-24)

Além dessa estrutura de palco onde acontecia a ação dos personagens, havia uma “orquestra” que se constituía de uma vasta plataforma circular onde se encontrava no meio um altar a Dioniso e o restante do espaço dedicado ao coro e suas ações, esta configura a segunda cena de acordo com Romilly.

É importante salientar que um elemento presente e admirável é o **kómus**, momento lamurioso, que envolve, ao mesmo tempo, atores e coro, podendo haver mais de um em uma única tragédia.

1.5- O Coro

Há muitos estudos sobre o que pode ou não representar a presença do coro nas tragédias. Alguns, como descreve Kitto, compreendem o coro como sendo a representação da consciência dos cidadãos, Aristóteles fala que o coro deve ser compreendido como um personagem da ação, tal qual Sófocles concebeu.

É válido afirmar que, em comparação à elocução feita pelos atores, o coro difere-se através da métrica diferenciada e constituição dos versos,

componente que liga a tragédia à sua origem ditirâmbica, sendo este, também, parte do espírito dionisíaco que Nietzsche destaca.

Ao que se sabe, após o prólogo, o coro era quem dava a partida para a ação propriamente dita e era constituído de cinquenta coregos, o número foi se modificando ficando em doze e, na época de Sófocles, o número é de quinze.

O coro detinha a maior parte da ação das tragédias, após o coro foi perdendo importância dando lugar às falas para o desenvolvimento das ações trágicas. Com o tempo o coro vai se tornando apenas um elemento que segundo Aristóteles deve ser considerado um ator como Sófocles o faz.

Após esse período de transição da ação trágica do coro para os atores, surgem, segundo Romilly (1998), os coros que viraram clássicos, como os compostos por “mulheres do país, por confidentes, por testemunhas”.

Apesar das modificações, o coro, ainda assim, é parte integrante e essencial dentro da construção do trágico nas tragédias, visto que como personagem, situa o espectador no tempo e auxilia na suscitação da *catarse*.

1.6- O conceito de Trágico

O conceito de trágico é relevante para o enquadramento das peças analisadas neste trabalho e é importante registrar que vários estudiosos se dedicam ao tema, dessa maneira não temos apenas um conceito. Dessa forma, optamos por voltar, inicialmente, aos gregos e os estudos voltados ao trágico nas tragédias gregas, mas refletindo sobre tais conceitos e consequentes mudanças.

Aristóteles, em suas reflexões, diz que as tragédias não representam homens, mas ações. A ação nas tragédias é o diálogo, o conflito entre posições diferentes, o herói frente à transgressão constrói sua ruína, sua queda. De acordo com Aristóteles, a única maneira de se obter o efeito trágico é através de uma harmoniosa composição que só pode vir da fábula.

Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos fatos. (ARISTÓTELES, 1996, p. 253)

É relevante para a obtenção do efeito trágico que os elementos qualitativos conduzam, harmoniosamente, a tal efeito. Além disso, o filósofo afirma que os principais meios que movem para o trágico são a peripécia e o reconhecimento, ambos constituintes da fábula que como já vimos é agente desta composição.

No capítulo XII (p.260) da obra aristotélica que pretende falar do herói trágico, Aristóteles diz que a tragédia deve provocar a catarse não devendo representar homens muito bons ou muito maus que passem da boa fortuna para a má fortuna, mas homens que caem no infortúnio por força de algum erro e que sejam representantes de famílias ilustres. Compreendemos, dessa maneira, que o efeito trágico tem relação com a queda do herói que, para ocorrência de tal queda, ultrapassa seus limites, rompe com a ordem, transgride, por vezes, leis divinas que, por sua vez, provocam-lhe a queda.

O trágico, de acordo com Aristóteles, só pode produzir os sentimentos de horror e piedade, qualquer outro que seja incitado não faz parte da tragédia e, assim, não há efeito trágico. Uma peça que só consiga provocar horror não produz o efeito trágico, então não pode ser compreendida como tragédia.

Humphrey Devey Findley Kitto (1897-1982) em **A Tragédia Grega** trabalha, através da análise de todas as peças conhecidas na época dos três grandes tragediógrafos gregos, o efeito trágico em relação ao herói e sua responsabilidade ou não sobre a escolha que culmina em sua punição. Segundo Kitto, o herói trágico sofre “nos seus vários graus” e para obtenção do efeito deve estar consciente.

A essência da Tragédia Antiga não era uma personagem ligada por um conflito à outra, mas o herói solitário enfrentando o seu próprio destino ou representando até o fim o drama interior da sua própria alma. (KITTO, 1990, p. 68)

O herói sente-se dotado de um poder que não lhe cabe, que foge de seu limite como homem e por isso, como já comentamos, é punido pelos deuses. Kitto afirma que “o herói é culpado de presunção contra os deuses e é punido por isso”, essa punição acontecerá, cabe ao tragediógrafo manifestar a intensidade dessa queda para incitar a catarse.

O teórico Albin Lesky em **A Tragédia Grega** elenca três requisitos para o aparecimento do efeito trágico. O primeiro, como Aristóteles afirma em sua obra, a representação de homens superiores: reis, nobres ou heróis. O segundo requisito diz respeito à queda deste herói que, segundo Lesky (2010) “deve significar a queda de um abismo da desgraça iniludível”. O terceiro requisito também discorre sobre o herói trágico, sendo que este “deve ter alcançado à sua consciência” todo o enredo trágico, além do sofrimento que, também, é consciente.

Lesky (2010) compreende que as palavras de Goethe ao chanceler Von Müller são essenciais para captar o efeito trágico, Goethe diz que “todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação desaparece o trágico”, Goethe reflete sobre a tensão que se dá entre herói e seu destino imutável.

Após tais afirmações, Lesky cita os três requisitos básicos, como já foi dito anteriormente, que são: dignidade da queda; considerável altura da queda e consciência do sofrimentos por parte do herói.

Algumas teorias modernas consideram a insolubilidade do conflito trágico como principal requisito para ele (o efeito trágico), não obstante devemos compreender mais o que configura um conflito trágico.

O trágico nasce do conflito entre *ethos* (caráter) e *dáimon* (a força, o gênio mau). Para sua concretização necessita dos planos divino e humano, sendo que a personagem trágica vive o conflito de duas ordens diferentes: a do pensamento mítico, cheio de um poder religioso, e a do presente, onde é um cidadão como qualquer outro, sujeito ao veredicto de um tribunal. (COSTA e REMÉDIOS, 1988 p. 52)

Discordamos que o herói trágico é um cidadão como outro qualquer, visto que a tragédia representa homens superiores e o efeito trágico se dá em sua queda, mas concordamos que este herói está em conflito com os deuses e seu destino que tem que se cumprir.

De acordo com Trajano Vieira em seu texto introdutório intitulado **Introdução à Grécia de Jean-Pierre Vernant** em Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. XVII): “O homem trágico é um tipo problemático por se situar entre

dois universos ‘absolutamente contraditórios’.” Compreendemos que os universos sejam o mundo mítico dos deuses e o mundo racional dos homens.

As tragédias gregas utilizam como objeto de imitação os mitos que envolvem a queda de personagens de famílias ilustres. As mais preservadas foram as histórias da família dos Atridas e dos Labdácidas, contudo há mitos que envolvem outras famílias.

O mito heroico não é trágico por si só, é o poeta trágico que dá esse caráter. É certo que os mitos comportam, tanto quanto se queira, essas transgressões de que se nutre as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio, o ato de devorar os filhos, mas não comportam em si mesmos nenhuma instância que julga tais atos, como as que a cidade criou, como as que o coro exprime a seu modo. Em qualquer lugar onde se tem ocasião de conhecer a tradição, onde se exprimiu o mito, constata-se que é o poeta trágico que fecha o círculo que é a tragédia. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999 p. 271)

As histórias das famílias são responsáveis pelos temas presentes nas tragédias, a reatualização dos mitos. É certo que ao romper uma ordem, o herói será punido para que a ordem se restabeleça, mas cabe ao poeta trágico enfatizar essa punição. É através dos elementos qualitativos em harmonia que o tragediógrafo obterá o efeito trágico, pois o trágico reside na purgação do horror e da compaixão.

No capítulo *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico* em **O Sentido e a Máscara** (1992), Gerd Bornheim discute, além de um conceito de trágico, algumas das mudanças acontecidas e como elas se deram. Bornheim inicia sua discussão frisando a importância de termos que voltar à Grécia.

Bornheim começa a compreensão do trágico pelos estudos aristotélicos, sendo requisito necessário, em um primeiro momento, o herói trágico, mas o efeito trágico não se dá apenas com ele, mas com outro pressuposto que o autor chama de ordem que varia entre valores, deuses, justiça, entre outros e remete aos dois pressupostos citados ao conflito.

De acordo com Bornheim: “O conflito se compreende, assim, como suspenso na tensão dos dois polos. Deve-se mesmo afirmar que o trágico reside nesse estar suspenso na tensão entre os dois pressupostos

fundamentais” (p. 74). Compreendemos tal afirmação por ser o efeito trágico o rompimento da ordem, do limite, do esperável.

O conflito gerado entre estes dois polos, compreendido como efeito trágico, não precisa necessariamente culminar na morte do herói trágico, este fim, segundo Bornheim é próprio do drama, mas o que acontece é um autoaniquilamento desse herói, uma queda profunda que restituirá a ordem, que transcenderá.

Bornheim destaca dois períodos que a tragédia viveu seu apogeu e foi cultivada como gênero literário. A primeira, quando do seu nascimento, que se dá na crise do mundo grego homérico, na tensão entre mitologia e o pensamento racional e a segunda, considerado seu renascimento, na crise religiosa medieval com as reformas e contrarreformas e a tensão gerada por elas. Em ambos os momentos temos o homem dividido entre dois mundos específicos, em tensão com os deuses ou confuso com as determinações religiosas do deus cristão.

De fato, na tragédia, não se trata de reduzir a realidade do herói à realidade que o transcende, mais de ver o transcendente à medida do herói: da injustiça se passa à justiça, à harmonia entre homem e valores objetivos, mesmo no caso de extremo sacrifício final do herói. (BORNHEIM, 1992, p.85)

O aparecimento do pensamento cristão, que adota um deus onisciente e que através da confissão admite redenção aos homens, faz com que o sentido trágico se distancie, sendo que tal pensamento repele a tragédia. Uma diferença do deus cristão para os deuses gregos é que os deuses gregos possuem sentimentos humanos, como o ciúme (Hera com Zeus) e a inveja, diferindo dos homens apenas na imortalidade. Já o deus da cultura judaico-cristã é onisciente e onipresente e mais do que tudo justo, esse deus pune os humanos para redimi-los, sendo possível a reversão dessa punição em perdão.

2- TRAGÉDIAS RODRIGUEANAS?

Verificados alguns conceitos de tragédia e trágico, confrontaremos tais estudos com a análise das peças: **Anjo Negro** (1946) e **Senhora dos Afogados** (1947), ambas do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e classificadas pelo autor como tragédias.

A classificação que Rodrigues faz para suas duas peças analisadas nesse trabalho é **Tragédia em três atos**. Assim, verificaremos em que sentido se deu essa classificação e suas implicações, levando em consideração que a sociedade brasileira passava por um momento de tensão política: a ditadura de Vargas.

A peça **Anjo Negro**, de acordo com a biografia **O Anjo Pornográfico** escrita por Ruy Castro, foi escrita em 1946 e censurada em fevereiro de 1948. A liberação ocorreu em abril do mesmo ano e foi apresentada no Teatro Fênix no Rio de Janeiro. Rodrigues escreve a peça para o ator Abdias do Nascimento (1914-2011), contudo por haver cenas que suscitam o ato sexual entre Ismael e Virgínia, a censura não liberou a presença de ator negro no papel principal. A peça vai aos palcos utilizando *blackface*, um ator branco com o rosto pintado e o escolhido foi Orlando Guy, marido de Maria Della Costa que representou Virgínia. A peça conta a história de Ismael, um negro que rejeita sua cor. Ele se forma em medicina e junta uma boa fortuna, sendo, dessa forma, aceito na alta sociedade. Ismael casa-se com Virgínia, uma mulher branca, que é pega em flagrante beijando o noivo de sua prima. Tal traição faz com que Virgínia seja estuprada, a mando de sua tia, por Ismael.

Senhora dos Afogados foi escrita em 1947, censurada em janeiro de 1948 e levada aos palcos somente em junho de 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A peça é baseada na trilogia de Eugene O'Neill, **Electra enlutada** (na tradução brasileira), que por sua vez é a adaptação da trilogia de Ésquilo, **Orestéia**. A peça de Rodrigues conta a história da família Drummond, família tradicional que tem como identidade o repúdio ao desejo e sustenta, há mais de trezentos anos, como marca: a fidelidade conjugal. Podemos notar que tal família é a representação de muitas outras famílias que adotam o modelo burguês de família com um pai que é o provedor e uma esposa, fiel, responsável pelos afazeres domésticos e a educação dos filhos. Notamos que tal modelo é seguido e respeitado há mais trezentos anos, geração a geração pelos Drummond. Outro ponto diferencial desta família é que o sexo está de

acordo com os desígnios do catolicismo, sendo um ato restrito à reprodução, sem desejo ou satisfação.

Misael, o patriarca, mata uma prostituta no dia de seu casamento com um machado e a única testemunha do ato vil é sua mãe que acaba enlouquecendo. A personagem central da trama é Moema que, cega pelo desejo de ser filha única, afoga as irmãs e induz o pai a cortar as mãos de D. Eduarda. Além disso, o noivo de Moema é filho de Misael com a prostituta que fora morta e volta ao seio da família para se vingar do pai.

Ao caracterizar **tragédia**, Boileau-Despréaux diz que a peça deve obedecer a três critérios: uma ação completa, um dia e um lugar. Partindo deste ponto, **Anjo Negro** atende ao critério de lugar, os acontecimentos estão concentrados na casa que era da tia de Virgínia; porém, os fatos não se realizam no mesmo dia ocorre: entre o segundo e o terceiro ato lapso de quinze anos. Por outro lado, não há rompimento externo, pois na casa “é sempre noite”. O critério de uma ação única também é atendido uma vez que além da ação se desenvolver através do diálogo das personagens, sabemos das atrocidades acontecidas através deles, os diálogos. A ação é uma com princípio, meio e fim e se baseia no embate entre o casal, Ismael e Virgínia.

Senhora dos Afogados cumpre o critério de uma ação completa, os acontecimentos são compreendidos em um único dia, contudo não acontecem apenas na casa dos Drummond, mesmo sendo o lugar onde se concentram a maioria das cenas. O primeiro quadro do terceiro ato é transposto para o **café do cais**, onde haverá um acerto de contas que demorou dezenove anos para acontecer.

Aristóteles, ao contrário de Boileau-Despréaux, afirma que as tragédias constituem uma ação completa em um dia, não sendo necessário o critério de um único lugar. Portanto, as peças atendem aos critérios de caracterização, com algumas ressalvas, tanto citados por Boileau-Despréaux, quanto por Aristóteles. Além de que várias tragédias gregas não respeitam a unidade de tempo (24 horas), como **Coéforas** de Ésquilo.

Das partes qualitativas de uma tragédia citadas por Aristóteles: fábula; caracteres; elocução; ideias; espetáculo e melopeia: nas peças rodrigueanas não identificamos algumas delas, como veremos.

A melopeia não se faz presente da mesma forma que nas tragédias gregas onde cabe ao coro o canto. Mesmo com a presença do coro nas duas peças e fazendo parte da ação como personagem, tal como Sófocles concebe, o coro em **Anjo Negro** e **Senhora dos Afogados** não participa com falas diferenciadas dos atores e nem canta. Passados séculos desde o surgimento das tragédias gregas, o teatro de Nelson Rodrigues na época de produção e encenação das peças analisadas, de acordo com as pesquisas realizadas, não utilizou o canto, apenas o diálogo. O cenário e a iluminação constroem a tensão presente na peça.

O espetáculo é a própria peça que utiliza como forma de construção artística personagens agindo. De acordo com Aristóteles, a construção de sentido que o autor faz na peça é o que provocará os sentimentos como horror, piedade, compaixão e cólera sem a necessidade da intervenção do espectador. Em **Anjo Negro**, Nelson Rodrigues representou o problema do racismo no Brasil que parte das pessoas de cor branca e, com mais ênfase, o racismo do próprio negro e sua tentativa exaustiva de se tornar branco, além de desenvolver outros assuntos como o infanticídio e a traição conjugal.

Em **Senhora dos Afogados**, a questão do desejo sexual de Moema por seu pai identifica o complexo de Electra³. Há uma crescente tensão nos diálogos e revelações do passado que vão surgindo gradualmente, como a certeza de que foi Misael o assassino da prostituta.

Em **Anjo Negro** e **Senhora dos Afogados** os atores agem por meio de falas: a elocução. Essas falas são bem construídas, com um forte impacto dramático e com **didascálias**, indicações do autor direcionadas aos atores e diretor que encenarão a peça.

Cego- Foi ela que me mandou (*baixa a voz*)- tua mãe! (*muda de tom*)
Eu não ia dizer isso; não ia dizer, já, porque teu filho vai ser enterrado hoje. Mas você continua duro (pega a mão de Ismael que

3. Trata-se de um Complexo nomeado por Carl Gustav Jung (1875-1961) e compreendido por Sigmund Freud (1856-1939) como **complexo de Édipo feminino**. Trata-se de uma forte aproximação que a filha tem com sua mãe identificando traços semelhantes e, inconscientemente, requerendo a morte da mãe ocupando o lugar antes ocupado pela mãe. Jung faz referência ao mito grego Electra que induz o irmão a vingar a morte de seu pai, Agamêmnon, matando a mãe Clitemnestra. Esse mito foi preservado na trilogia *Orestéia* de Ésquilo e nas *Electra* de Sófocles e de Eurípidés.

continua impassível), até a tua mão, os nós dos dedos, parece de pedra. (RODRIGUES, 1º quadro, ato I, 1994, p. 129)

No diálogo acima de **Anjo Negro**, temos o irmão adotivo de Ismael, Elias que é branco e vem trazer um recado, reiterando a maldição materna. Podemos notar que ao longo da fala do personagem o autor faz interferências de aumentar, diminuir o tom da voz, de forma que ao ser representado a construção dramática da peça e do personagem seja preservada de acordo com a intenção do autor.

Avó- Não gosta de nós. Quer levar a toda família, principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. (recua diante do mar implacável) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam! (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha, (meiga, sem transição) chamou, chamou... (possessa, de novo, e para os vizinhos que recuam) Tirem esse mar, daí, depressa! (estende as mãos para os vizinhos) Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família! (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p.262)

Nesta fala em **Senhora dos Afogados**, da avó que enlouqueceu ao ver seu filho, Misael, matar uma prostituta no dia do casamento com D. Eduarda, identificamos a construção deste caráter de avó. Fica evidenciado, já dessa forma, que a personagem não apresenta lucidez e que em sua loucura há um misto de verdade e imaginação. Ela é a única testemunha da morte da prostituta, maldição que persegue a família Drummond durante toda a peça.

Aristóteles diz que os personagens assumem certos caracteres “para efetuar certas ações”. Característica desses caracteres é, por exemplo, que o caráter deve ser adequado.

Adequado é uma qualidade de caráter presente em todos os personagens das peças estudadas, cada um a sua maneira, já que segundo o filósofo há uma adequação de escravo e mulher. Assim, para ser adequado à ação é preciso que o personagem possua marcas de caráter condizentes com sua posição social e seu gênero, não sendo correto, por exemplo, descrever virilidade em uma mulher.

Analisando o caráter de Ismael em **Anjo Negro**, temos um personagem que tem raiva de sua cor. Tal repúdio fica evidenciado através das falas de

Elias, em seu diálogo com os negros que carregarão o caixão do terceiro filho morto de Ismael.

Preto (com certo humor) – Pulou o muro, ceguinho?

Cego (espantado) – O portão estava aberto.

Preto - Está-se arriscando, companheiro. O homem não gosta que branco entre aqui.

Preto – Está vendo esses muros? Ah, você é cego! Pois é: ele cercou tudo. Muro por toda parte. Para ninguém entrar. E se a visita teima, ele passa fogo. Já meteu bala num, foi, não foi?

Preto – Ora!

Preto – Só porque o sujeito, que era branco, veio espiar!

Cego – Então, é ele.

Preto – Que foi que disse?

Cego – Falando sozinho.

Preto- E se nós estamos aqui é porque somos lá do cemitério. Conhece, não conhece? o cemitério? Ah, tu és cego! Cemitério pequeno, mas em condições; para o lugar que é, chega. Como ia dizendo – vamos levar o filho do homem, que morreu.

Preto – De repente.

Cego – Diga – ele se chama Ismael?

Preto – O doutor? Sim. E que médico!

Cego – Preto, não é preto?

Preto – Mas de muita competência! (para os outros) Minto?

Preto – Não tem como ele!

Preto – Viu? Doutor de mão cheia!

Preto – Mas tome um conselho; não fale em preto, que ele se dana!

Cego (para si mesmo) – Quer ser branco, não perde a mania. (muda de tom, para o negro que fala mais) Morreu quando o guri? (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p.126-127)

Neste primeiro diálogo, que desempenha a função de um prólogo dentro da peça, conhecemos Ismael e sua família ou seu mundo à parte. Já identificamos nesse momento que o personagem não aceita sua cor. É, mais à frente, no diálogo de Elias e Virgínia que fica explícito que Ismael não aceita ser negro.

Elias (apaixonadamente) – Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras – ele que é tão sensual. A mim, nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de negros como ele. Quando fui morar na casa de Ismael, ele já era rapaz, e eu, menino. Ismael me maltratava, me batia. Eu tinha medo dele; (olhando em torno ou, antes, virando a cabeça de um lado para o outro, como se pudesse enxergar) e ainda hoje tenho – medo – um medo de animal, de bicho. (RODRIGUES, 2º quadro, 1º ato)

Ismael tem raiva da própria cor, rejeita elementos que, de acordo com Ismael, identificam a raça negra: a cachaça e o santo católico São Jorge por considerá-lo “santo de preto”. Além disso, culpa sua mãe por ter nascido negro, essa rejeição gera uma maldição jogada nele no dia em que sai de casa e reiterada pelo irmão que leva a maldição ao chegar na casa de Ismael, no início da peça.

Aristóteles destaca em relação ao caráter do herói é que ele seja adequado e Ismael o é, pois desempenha bem as ações que lhe cabem.

Ismael (depois que o outro chega à porta) – Elias!
 Elias (com o rosto exprimindo esperança) - Me chamou?
 Ismael (Ainda assim, duro) – Em intenção do meu filho que morreu, te deixarei ficar aqui, mas só até amanhã, nem mais um dia. Nos fundos tem um quarto; fique lá e não saia!
 Elias – Não sairei, Ismael.
 Ismael- Água, comida, tudo, levarão para você. Outra coisa: eu tenho uma mulher. Nem sonhe em falar com ela. É como se ela fosse do céu e você da terra, da terra, não, da lama. (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p. 131-132)

Ismael é adequado por ser homem, viril, competente na profissão de médico e porque ascendeu sozinho. É interessante ressaltar que o fato de permitir a estadia do irmão nos faz lembrar a lei suprema de Zeus que obriga a proteção aos hóspedes. Contudo esta lei é rompida por Elias que trai o irmão e é, posteriormente, punido por isso. A ressalva que Ismael faz de sua esposa, proibindo que Elias a veja ou converse com ela, tem relação com o desejo da esposa após ter sido violentada por Ismael.

Virgínia (com espanto) – Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois – eu e você. Agora que TEU filho morreu.
 Ismael (com certa veemência) – Mas não foi isso que você quis? Quando aconteceu AQUILO, aí do lado (indica o leito próximo) que foi que você disse?
 Virgínia – Não sei, não me lembro, nem quero.
 Ismael – Disse que queria fugir de tudo, de todos; queria que ninguém mais visse, que ninguém mais olhasse para você. Ou não foi?
 Virgínia – Depois do que aconteceu ali – se alguém me visse, se alguém olhasse pra mim, eu me sentiria nua...
 (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p. 132)

Virgínia morava com sua tia e mais cinco primas, quatro solteiras e uma que estava noiva. O noivo da prima é pego pela tia e a noiva aos beijos com Virgínia, a prima noiva se enforca. Tal ato culmina com a punição de Virgínia: a noite em que é estuprada por Ismael a mando de sua tia. A cama ainda revela a violência do ato, permanecendo na casa sem modificações. Virgínia não aguenta lembrar-se da noite em que foi possuída pelo marido, se sentindo, a partir deste momento, “suja” e impossibilitada de ser vista como revela no diálogo acima.

Como fuga de tal realidade e fazendo a vontade (inicial) da esposa, Ismael a tranca em casa, casa essa que pertencia a sua tia. Após este fato nunca fez sol, é sempre noite e sem estrelas.

Seu repúdio pela cor, também, transparece no uso de terno branco e sapatos de verniz. Há em seu caráter a virilidade de um personagem homem, ao contrário de Elias que nas didascálias é apresentado como “meio afeminado”.

Ismael assume esse caráter para desempenhar as ações da peça, pois ele sente que possui um poder quase divino, criando um mundo à parte do real e tomando para si, muitas vezes com Virgínia, a decisão de vida e morte sobre outros seres humanos, mesmo sendo seus próprios filhos.

Ismael é um herói coerente, demonstrando coragem e virilidade ao matar Elias, punindo-o por sua traição. Por outro lado é amoroso com Ana Maria e notamos tal carinho toda vez que fala com a personagem. Evidencia-se, assim, a transformação do personagem de acordo com seus objetivos.

Senhora dos Afogados traz como protagonista Moema, personagem feminina que deseja ser filha única de Misael. A construção do caráter do personagem na ação deve ser adequado, para tanto pensemos na moral que a família Drummond se orgulha. As mulheres Drummond possuem um pudor exagerado que, como afirma o personagem Paulo Drummond, já virou hábito e exibem como troféu: os trezentos anos de fidelidade conjugal.

Paulo – Jura, mãe, não farás nada, nada que uma esposa não possa fazer...

D. Eduarda (exasperada) – Devo jurar, eu? (espantada) Preciso jurar?

Paulo (sem ouvi-la) – Jura... Na nossa família todas as esposas são fiéis... A fidelidade já deixou de ser um dever- é um hábito. Te

será fácil cumprir um hábito de trezentos anos... Por que me olhas assim? (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p.273)

No diálogo descobrimos o hábito das mulheres da família Drummond: elas tem vergonha do próprio corpo, além de acharem o parto algo imoral. É interessante analisar o caráter de Moema que condiz com a moral de sua família e por isso ganha a total confiança da avó.

Avó – Não deixe, Moema, não deixe...

Moema (com certa doçura) – Não há perigo, avó, não deixarei...

Avó (apontando para D. Eduarda) – Quer-me envenenar... Pôr veneno na água que eu bebo ou no pão... (baixo, para Moema) Das mãos de tua mãe não aceitarei nada... Só de ti... Tu és mulher, mas de ti eu gosto, sempre gostei... (meiga para Moema) Fria, como as nossas mulheres!... (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p. 263)

Moema é a neta de confiança de sua avó que sofre de perturbações mentais. Nessa relação Moema parece bondosa, cuidando de uma senhora doente. Outra cena que comprova sua bondade, mesmo revelando um desejo não permitido para uma filha, é no segundo quadro do primeiro ato, quando Misael chega a casa e Moema lhe tira as botas.

Misael (sem perder a sua dignidade) – Essas botinas maltratam muito os pés...

(Muito humilde e doce, Moema substitui as duras botinas do pai por outro calçado, mais leve, macio)

Misael (com moderada ternura) – Era Clarinha quem me fazia isso...

(Pausa para uma breve saudade)

Moema (humilde) - Agora sou eu. E amanhã, e depois, e sempre.

Misael – Ainda ontem ela me descalçou (com uma nostalgia mais sensível) e me acariciou os pés, passou a mão assim... (esboça a carícia que teria feito a filha morta)

Moema – Eu também sei acariciar, pai... (baixando a cabeça, com vergonha, esboça no ar o afago prometido). (RODRIGUES, 2º quadro, 1º ato, 1994, p. 275)

Moema tenta ocupar, agora, o lugar de Clarinha que era a filha querida e foi morta por Moema. Após Moema afagar os pés do pai, D. Eduarda relembra a morte da filha e Moema tenta, de várias maneiras, desviar tal assunto que gera dor e desconforto ao provedor, perguntando-lhe como foi o banquete, importante para a promoção do pai a ministro.

Um ponto fundamental que Aristóteles destaca em relação aos caracteres é que o herói seja adequado: Moema não demonstra virilidade ou coragem, é feminina, doce, gentil e cruel, mas de uma crueldade sutil. Moema assume um caráter doce para com o pai e raivoso para com a mãe, convence o irmão a matar seu noivo e convence o pai de que D. Eduarda deve ser punida pelo seu desejo. Paulo, antes de se entregar ao mar, pede licença à Moema. É ela que entrega as irmãs à morte, pensando deter um poder transcendental: a morte pelo mar. Moema assume certos caracteres para desenvolver a ação, se modifica e seu caráter é revelado através da elocução.

De acordo com Aristóteles, a parte mais importante de uma tragédia é a fábula (mito), ela constitui a alma e é a parte qualitativa essencial, sem a qual não há tragédia. A fábula harmoniza os elementos da tragédia, tornando-a uma. O crítico teatral Sabato Magaldi classifica as peças analisadas como míticas, que reatualizam um mito e que não possuem caráter de tempo, designando ações que são repetidas pela sociedade, neste caso a brasileira, como o racismo, os complexos estudados por Freud (o complexo de Electra e de Édipo em **Senhora dos Afogados**) e até mesmo o mito grego da **Orestéia**, o atualizando.

Anjo Negro traz como mito a história de uma família ilustre, com alto poder aquisitivo e respeitada na sociedade onde está inserida. Ismael constrói um império e junta uma riqueza bastante alta, de maneira que não precisa mais exercer a profissão, vivendo isolado. A tragédia representa homens superiores, Ismael não é um rei ou governador de um povo. Contudo a era desses heróis já passou há um bom tempo. No sentido de superior, compreendemos que a sociedade brasileira moderna não idolatra mais homens com caráter guerreiro e incorruptível, mas os que possuem muito dinheiro ou que participam do núcleo das famílias ilustres do país.

Senhora dos Afogados narra a história de uma tradicional família que repudia o desejo, seguindo os desígnios cristãos que compreende o sexo apenas como reprodução, sem desejo. A família é de uma moral inigualável e as mulheres são secas no sentido do desejo, da paixão, além de honrarem uma saga de trezentos anos sem traição conjugal. É certo que os Drummond são ilustres na sociedade, o patriarca é juiz e passará a ministro, ocupando, desde os ancestrais, importantes cargos. Misael abandona o desejo que tinha

quando era solteiro, pois não pode se casar tendo ainda vivo esse desejo. O casamento é um contrato divino que não deve ser quebrado e que se realiza sob os olhares do deus cristão que pune. Misael e D. Eduarda estão comprometidos com tal contrato.

Analisando que ambas as peças podem ser enquadradas como tragédias, destacamos que elas são **com efeito de surpresa**, de maior qualidade. Em **Anjo Negro** acreditamos que Ismael, agora, apaixonado por Ana Maria, viverá a eternidade ao lado dela. Contudo, o desfecho acontece de maneira diferente. **Senhora dos Afogados**, mesmo sendo baseada em **Mourning Becomes Electra (Electra enlutada)** de O'Neill, possui um desfecho que não é esperado, não há pistas suficientes de que Moema está fadada a morrer com as “mãos”, representação do desejo como a própria personagem exprime a semelhança que há entre ela e a mãe.

Ainda sobre a fábula, Aristóteles compreende que ela pode se dar de duas maneiras, segundo a espécie: simples e complexa. Para tal classificação é levado em consideração a peripécia e o reconhecimento, e para ser complexa, a peripécia deve acontecer junto com o reconhecimento.

Em **Anjo Negro** temos este momento: Ismael se reconhece negro perante Virgínia e não branco como tem mentido para Ana Maria desde pequena, filha de Virgínia com Elias e que é cegada por Ismael assim como seu pai, modifica a ordem dos fatos ao avesso.

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

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

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

Ismael – És meiga como uma prostituta!

Virgínia – Sou, não sou?

Ismael (apaixonado) – E ela não! (com rancor) Ela se dá como o pai possuía – com tanta pureza! ... (exalta-se) Não seria como tu... Não teria o medo que sempre tiveste... Não gritaria... Ama sem sofrimento e sem pavor... E não sabe que eu sou preto, (tem um riso soluçante) não sabe que sou um “negro hediondo”, como uma vez me chamaram... Só me ama porque eu menti – tudo o que eu disse à

ela é mentira, tudo, nada é verdade! (posseio) Não a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu! (RODRIGUES, 2º quadro, 3º ato, 1994, p. 189-190)

Ismael planeja se entregar à eternidade junto à Ana Maria, filha de Elias e Virgínia. Ana Maria acredita ser Ismael o único branco de todo o mundo como ele mesmo contou-lhe. Por isso, cegou-a com ácido, assim como fez com Elias, em um tétrico ritual no qual antes de cegá-la, ainda criança, faz com que a menina o olhe fixamente. O fato de se reconhecer negro e que Ana Maria não o ama de verdade faz com que o desfecho mude e Ismael acabe ficando ao lado de Virgínia e ela confessa que o ama de verdade, mesmo ele sendo negro.

Em **Senhora dos Afogados** um primeiro reconhecimento acontece na revelação da identidade do noivo da Moema: o noivo é filho da prostituta que, comprovadamente, foi assassinada por Misael há dezenove anos. Em busca de vingança, o noivo seduz a mulher do juiz, D. Eduarda. Tal vingança não tem peso fundamental na trama, visto que D. Eduarda não é vista como uma legítima Drummond. Portanto, não é parte “efetiva” da família e, mesmo que desonre um voto matrimonial não corromperá a família Drummond.

Moema influencia Paulo (o irmão) a matar o noivo e Misael a cortar a golpes de machado as mãos de D. Eduarda. Moema conduz a peça para um final no qual restará na casa dos Drummond apenas ela, vestida de branco e Misael. O reconhecimento que acompanha a peripécia acontece no terceiro ato, quando Misael compreende, por fim, os planos de Moema.

Misael – Tu és culpada de tudo...

Moema – Foi o destino.

Misael – De tudo... Culpada de tudo... Eu não teria feito o que fiz... Teria perdoado tua mãe... Os velhos perdoam... Tu me disseste para castigá-la aqui (indica as próprias mãos) Eu te obedeci, Moema, fiz o que mandaste, e sem ódio, com um ódio que não era meu, era teu... (ergue o corpo, abraçado às pernas da filha) Eu teria perdoado, juro, Deus é testemunha... (RODRIGUES, 2º quadro, 3º ato, 1994, p. 329)

Misael reconhece que poderia ter optado por conceber à sua esposa a graça do perdão, mas não o faz. Esse reconhecimento culmina na peripécia e Misael acaba morrendo de desgosto, mas não antes de amaldiçoar Moema. E esta por sua vez, será punida, sendo fadada a viver só na casa dos Drummond

e ser enterrada com suas **mãos**, com o desejo sexual que a família repudia há séculos.

Além dessas duas partes que constituem a fábula: peripécia e reconhecimento há o **patético**, evento presente nas duas peças.

Como eventos patéticos temos, em **Anjo Negro**, a morte dos filhos de Ismael e Virgínia, com ênfase na morte que acompanhamos no palco: a de Ana Maria. A morte de Elias por Ismael é outro evento patético. Ismael o mata em cena e Elias é seu irmão, adotivo e cego.

Senhora dos Afogados também é permeada de eventos patéticos, além da agravante presença do coro das mulheres do cais que desempenham uma função semelhante à das **Erínias** na tragédia **Coéforas** de Ésquilo. As **erínias** são deusas ctônicas (da origem do mundo) que são convocadas através da maldição lançada por alguém clamando vingança, também conhecidas como **Fúrias** na mitologia romana e são três as conhecidas: Tisífone (personificação do Castigo); Megaire (personificação do Rancor) e Alecto (Inominável). O assassinato em cena do noivo por Paulo é um evento patético, além de ser uma morte entre irmãos. Paulo não consegue aceitar a cruciante dor da perda de sua mãe, intensificada por seu assassinato e decide entregar-se ao mar.

Das partes quantitativas que constituem uma tragédia, segundo Aristóteles: prólogo, episódios, êxodo e canto coral (párodo e estásimo) conseguimos identificá-los nas peças analisadas. Contudo, estas transgridem a ordem encontrada nas tragédias gregas.

Senhora dos Afogados preserva um pouco dessa estrutura, talvez influenciada pela peça de O'Neill. Há um pequeno prólogo em **Senhora dos Afogados** situando o espectador para a morte de Glorinha, restando na prole da família Drummond apenas Moema e Paulo. Após, há a entrada do coro dos vizinhos (o párodo), a seguir temos os episódios, que o autor denomina de quadros. As intervenções do coro e por fim esse coro de vizinhos faz, no segundo quadro do terceiro ato, sua saída com as mensagens de amigos e familiares no velório de D. Eduarda. No último quadro do terceiro ato restam apenas Moema e Misael. Contudo, após a morte do progenitor ficam em cena apenas Moema e o Vendedor de Pentes, alguém que faz uma profecia à Moema.

Anjo Negro, apesar de possuir as quatro partes de uma tragédia, transgredir a ordem de entrada do coro e dos personagens, pois o párodo vem antes do prólogo. É o coro que situa os espectadores dos fatos e não um personagem ou a fala de um personagem. Os quadros seguem com intromissões do coro e a peça encerra com o êxodo.

Uma apropriação interessante de Rodrigues nas suas peças e em especial na sua fase de peças míticas, de acordo com Magaldi, é a do coro. Nas tragédias gregas a métrica dos versos do coro eram diferentes das falas dos atores, além de serem cantados. Temos um rompimento de tal métrica pelo fato de as peças serem escritas em prosa e o coro não realiza mais a melopeia.

Contudo, o uso de máscaras no coro de vizinhos em **Senhora dos Afogados** faz uma ponte entre os coros das tragédias gregas que também utilizavam de tal elemento, além de haver um espaço à parte no palco para a representação do coro.

Como já havíamos discutido, muitos estudiosos afirmam que o coro é a consciência dos cidadãos. Aristóteles afirma que ele deve ser considerado um dos atores, como faz Sófocles. Em **Anjo Negro** esse coro participa da construção da ação, revelando fatos e mais do que isso, profetizando o futuro ou revelando o destino dos filhos do casal: a morte.

Conseguimos identificar três coros em **Anjo Negro**: o primeiro e mais importante é o coro composto por dez senhoras negras que estão sempre rezando e que dão “sempre tristíssimos presságios” como apontam as didascálias. As senhoras estão sentadas em semicírculo, lembrando a disposição dos coros nas tragédias.

Senhora – Ó branca Virgínia!
 Senhora (rápido) – Mãe de pouco amor!
 Senhora – Vossos quadris já descansam!
 Senhora – Em vosso ventre existe um novo filho!
 Senhora – Ainda não é carne, ainda não tem cor!
 Senhora – Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
 Senhora – Que matareis com vossas mãos!
 Senhora – Ó Virgínia, Ismael!
 Senhora – Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo.
 (RODRIGUES, 2º quadro, 3º ato, 1994, p. 191-192)

Outro coro são os negros que carregam os caixões dos filhos mortos e são eles que, em um primeiro momento, apresentam o ódio racial de Ismael e sua fuga do mundo real. Este coro também avisa Ismael da morte de uma mulher, estuprada pelo “seis dedos”, maníaco que rondava um parque perto da casa de Ismael. Tal vítima, descobriríamos mais tarde, é uma das primas de Virgínia.

O terceiro coro é o coro das primas. Esse coro não revela fatos, mas representa em cena o desejo de punição de Virgínia. Virgínia possuía cinco primas, uma delas é a noiva que se enforca com uma fina corda, o fato faz uma das primas enlouquecer. Contudo, aparecem nas didascálias referência a três, pois, das cinco irmãs, uma se enforca e outra enlouquece restando três. Este coro é constituído de virgens, todas solteiras.

Em **Senhora dos Afogados** temos o coro dos vizinhos que utilizam máscaras e estas são retiradas e colocadas. Os vizinhos desempenham a função de situar o espectador e desvelar o caráter de Misael. Ele é, visivelmente, a consciência da sociedade que cerca a família e onde ela está inserida.

O coro de vizinhos é requisitado por D. Eduarda para falar sobre o caráter do noivo da filha, Moema.

Vizinho – Passa o dia com três ou quatro mulheres...
 Vizinho (exultante) – Da vida.
 Vizinho – Mulheres da vida.
 D. Eduarda (eufórica) – Ouviste?
 Moema (inescrutável) – Continua.
 Vizinho – Sempre bêbado.
 D. Eduarda (frenética) – E o corpo? Que tem ele no corpo?
 Vizinho – Nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome de vagabundas que ele conheceu... (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p. 267)

Podemos ver que o coro de vizinhos é representado como personagem, interferindo na ação. Outro coro é o das mulheres do cais, mas esse desempenha um papel diferente do coro dos vizinhos: agem como Erínias.

Na peça **Senhora dos Afogados**, há a constante presença das orações e pedidos das prostitutas, clamando por justiça ao divino pela morte de uma delas. Tal lamento se repete anualmente no dia do aniversário de casamento de Misael, dia em que a prostituta foi morta a golpes de machado. Ao identificar

a semelhança da peça de Rodrigues com a adaptação de Eugene O'Neill, Sábato Magaldi nos permite pensar que a presença desse coro é a representação das deusas ctônicas **Erínias**.

Mulher – Te pedimos, Senhor...
 Mulher – Mulheres do cais.
 Mulher – Piedade para a que morreu,
 Sabiá (interferindo) – Piedade e Misericórdia!
 Mulher – Para a que morreu,
 Mulher – Recebei, Senhor, em Vosso Céu,
 Sabiá - ... em Vosso Céu.
 Mulher – A alma pecadora.
 Mulher – Fazei secar o sangue derramado,
 Mulher – Mas recebi a alma,
 Mulher – Tu que és o Protetor,
 Sabiá – Também de nós.
 Todas – Também de nós. (RODRIGUES, 1º quadro, 3º ato, 1994, p. 312-313)

Notamos na fala “Fazei secar o sangue derramado” que o coro dessas personagens requer a vingança da morte. Tal lamento é escutado com clareza por Misael e a família Drummond, renovando a culpa. Misael enxerga sua vítima no banquete com personalidades ilustres, como se ela o perseguisse, desconfortando-o.

Podemos perceber que **Anjo Negro** e **Senhora dos Afogados** possuem um ou mais coros que desempenham a função de uma consciência da sociedade. Em **Anjo Negro**, o coro das pretas descalças profetizam ou revelam fatos desconhecidos. Em **Senhora**, o coro permite que o espectador tenha certas suspeitas: como ser Misael o assassino que se procura.

2.1- O trágico em Nelson Rodrigues

Como já vimos anteriormente, o conceito de trágico é bastante amplo e seu significado vai mudando à medida em que os séculos passam. Aristóteles assegura que o efeito trágico só pode ser construído através de uma harmoniosa composição. Tal função é parte da fábula e como vimos, ambas as peças possuem fábulas com final inesperado: o reconhecimento e a peripécia acontecem juntos e estão permeadas de eventos patéticos. Ainda de acordo com o filósofo, a tragédia deve suscitar a catarse, pois este é seu objetivo. Não

podemos negar que há horror nas peças analisadas, mas o espectador é induzido à piedade?

Em **Anjo Negro** podemos ter piedade de tais crianças e de Ana Maria que não são culpadas do embate entre Virgínia e Ismael, mas são duramente punidas pelos dois. Temos piedade do “anjo negro” que irá nascer, porém podemos pensar em Ismael como uma vítima da sociedade que impõe modelos de beleza e sucesso. Ismael tem raiva da cor por causa do racismo na sociedade brasileira. Tal personagem é digno de pena, de compaixão.

Já em **Senhora dos Afogados**, temos Moema que mata as irmãs, induz o assassinato de sua mãe, de seu irmão e ao final é punida com a eterna solidão. Moema é outro personagem digno de compaixão pelo espectador, sua punição é a mais pesada e ela viverá a eternidade com suas “mãos”, o desejo que a família repudia há trezentos anos, a semelhança dela com sua mãe.

Ismael e Moema são personagens extremamente passionais que tem um objetivo. Moema quer ficar sozinha com o pai, na casa dos Drummond, sendo amada por ele, sem precisar dividir esse amor. Ismael tranca Virgínia para que o desejo dos outros homens não invada suas vidas, para que seu mundo à parte não desmorone, seja como foi idealizado.

Kitto afirma que para obtenção do efeito trágico, o herói deve estar consciente de tal punição, punição essa que parte dos deuses ou do deus cristão que também pune. Com tal afirmação concorda Lesky que cita três requisitos para a obtenção do trágico, sendo a terceira a consciência do herói; a segunda é a considerável altura da queda e a primeira é a dignidade da queda.

Ismael sabe que está sendo punido e ele tem consciência de tal punição divina.

Ismael (caindo em abstração) – Deus marcou minha vida, eu que é Ele, só pode ser Ele. Ninguém sabe como foi: Virgínia se distraiu um momento, um segundo, e o menino desapareceu. (Com excitação) Não estava em lugar nenhum. (Com espanto) Então eu me lembrei: o tanque! Fui correndo – ele estava pousado no fundo do tanque, muito quieto – e morto. Mas a água é tão rasa, bate na cintura de uma criança. Ele não podia ter-se afogado. (RODRIGUES, 1º quadro, 1º ato, 1994, p.130)

Mesmo após ter construído um espaço seu, juntado uma boa fortuna e ter se casado com uma mulher branca, Ismael ainda não é feliz e vê em sua casa, que é sempre noite, apenas desgraça e infelicidade.

Moema sabe que perdeu sua imagem, ficando com apenas a semelhança que possui com seu maior desafeto, sua mãe. Moema fica com as “mãos” e sozinha. Ela é punida com o que há de pior, segundo a sociedade edificada pelos preceitos cristãos, a solidão.

A punição de tais heróis vem do momento em que ambos se acham detentores de um poder que lhes foge: a decisão de quem vive e de quem morre. Ismael decide permitir as mortes dos filhos por Virgínia, bem como punir com a morte Elias e, antes, um homem branco que fora espiar Virgínia. Também decide quem morrerá: Virgínia ou Ana Maria, mesmo induzido pela primeira. Além disso, Ismael renega sua cor e consegue ser considerado branco pela sociedade ou, de certa forma, mascara sua cor de pele por ter dinheiro. Todos os atos do herói lhe cabem e podemos considerar a *hybris*, a desmedida. Há, ainda, mais uma ação que Ismael comete que provoca sua queda: o sexo com violência. Os atos sexuais de Ismael e Virgínia são realizados com agressividade que exige a submissão do outro, nesse caso de Virgínia.

Moema decide que suas irmãs devem morrer, entrega Paulo ao mar, induz o pai a cortar as mãos da mãe, tudo para que sobrem na casa apenas ela e Misael. Entretanto, a decisão de tal destino não lhe cabe. Moema diz que foi o “destino” que fez com que Misael cometesse a atrocidade com D. Eduarda, porém o destino foi traçado e induzido por ela. Moema comete a mesma desmedida de Ismael, deseja sexualmente a posse do pai, rompendo com a ordem cristã de sexo como reprodução, sem desejo que a família preza há trezentos anos.

Lesky adota as determinações de Goethe como compreensão do efeito trágico: “todo trágico se baseia numa contradição inconciliável”, logo havendo a possibilidade de conciliação não há trágico. Tal fato faz com que peças escritas, sob o pensamento cristão, deixem de ser trágicas, afinal o deus cristão é onisciente, onipresente e permite aos homens a graça do perdão, uma conciliação.

Ismael poderia se utilizar de tal graça, buscando purificação e o perdão com Ana Maria, tal qual Virgínia se purifica com Elias. O “Grande Negro”, como se refere Rodrigues, poderia mudar seu destino, pedindo perdão a Deus por seus pecados. Moema poderia parar seu plano de eliminar todos à volta e gozar da redenção divina casando com seu noivo e tendo filhos livre do desejo.

Há a possibilidade de redenção, de perdão aos heróis das peças analisadas, mas ela não acontece. Em momento algum Ismael ou Moema pensam em alcançar tal graça. Não há a possibilidade de não serem punidos pelas transgressões de conduta social, moral e divina. Portanto, é aceitável entendermos esses impasses dos protagonistas como trágicos.

Vimos que os heróis atendem ao primeiro requisito que cita Lesky, os heróis estão conscientes de tal punição divina. O segundo tem relação com a considerável altura da queda e o primeiro com a dignidade da queda. Para isso o herói deve pertencer a uma família ilustre e ser, de acordo com Aristóteles, “superior”.

Ismael não é membro de uma ilustre família, mas constitui um personagem ilustre. Primeiro, por causa de sua profissão, médico, e um bom médico requisitado por famílias de alto poder aquisitivo. Segundo, porque é rico, com sua profissão consegue juntar uma boa fortuna, não precisando mais trabalhar. O herói possui os requisitos sociais necessários para ser, no contexto da sociedade onde está inserido, superior e ilustre. Para tanto, um homem como Ismael, com a fortuna que possui e a profissão que tem, deveria ser muito feliz, além disso, sua esposa é branca, tudo como ele queria e construiu, contudo não é o que vemos.

Moema é de uma ilustre e tradicional família, os Drummond, na qual os homens ocupam os mais altos cargos políticos e as mulheres ostentam uma história de mais de trezentos anos de fidelidade e pudor. Contudo, Moema acaba sozinha e com algo que desonra as mulheres: o desejo sexual.

Ambos os heróis sofrem uma brusca e considerável queda, pois, tanto Ismael quando Moema ocupam papéis sociais muito importantes, de prestígio e acabam na pior das hipóteses: Ismael com alguém que não lhe tem amor, impossibilitado de filhos, de descendência e Moema só, sem ninguém ao seu lado e com a semelhança pungente de sua mãe, as “mãos” personificadas em desejo sexual.

Vernant e Vida-Naquet dizem que o herói trágico está dividido entre dois universos: um divino e um humano, ambos absolutamente contraditórios. Bornheim também compreende que o conflito que resulta o efeito trágico está situado entre “dois polos”. Bornheim, ainda, cita dois pressupostos: o herói e a ordem que pode ser deuses, justiça, valores, entre outros.

Em **Anjo Negro** temos Ismael e uma ordem divina. A Igreja Católica acredita que chegamos perto de deus através dos santos, dos mártires canonizados. Ismael rejeita São Jorge, por ser um santo de preto e não permite que Virgínia tenha a imagem de Jesus Cristo no quarto por ele ser branco. Além disso, culpa sua mãe, aquela que poderia rogar a deus por ele, que lhe amaldiçoa quando ele foge de casa. Como já dissemos, Ismael é um deus dentro de sua casa, decidindo os lugares permitidos e os proibidos à Virgínia.

Em **Senhora dos Afogados** tal ordem é dupla, ou seja, é divina e é moral, há o rompimento de ambas as ordens por Moema. Moema não reza pela alma de sua irmã, se veste de branco apenas no dia da morte de sua mãe, transgredindo a ordem do luto. Moema induz e conduz sua vida e a vida de seus familiares, decidindo quem deve viver e quem deve morrer. É ela quem permite que Paulo se mate afogado e também é ela quem induz o pai a punir a mãe, mesmo havendo a possibilidade de perdão por parte de Misael. Moema rompe a ordem moral da família, ao desejar sexualmente o pai e isso a move a matar as duas irmãs, entregar o irmão ao mar, o pai a punir sua mãe e matar sua avó de fome e sede. Ela permite, decide e move a ação para tal fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi desenvolvido estudando-se, em um primeiro momento, a estrutura da tragédia clássica grega e os conceitos de tragédia e trágico, bem como algumas mudanças que ocorreram ao longo dos séculos até o século XXI. Em um segundo momento, confrontamos tais estudos com a análise de duas peças do autor brasileiro Nelson Rodrigues, classificadas por ele mesmo como tragédias e como peças míticas, pelo crítico Sabato Magaldi. As escolhidas para essa análise foram **Anjo Negro** (1946) e **Senhora dos Afogados** (1947).

Para a compreensão dos conceitos de trágico e tragédia foi preciso entender o contexto histórico de seu nascimento: a Grécia do século V a.C. Para tanto foi feito um percurso histórico partindo do período micênico até chegarmos à formação da pólis e do pensamento racional.

Ao confrontarmos tais conceitos, compreendidos em seu contexto, com a análise das peças escolhidas podemos observar que a primeira hipótese, descrita anteriormente, é comprovada, pois Nelson Rodrigues se apropria de vários elementos da tragédia grega como o coro, a desmedida e, principalmente, o efeito trágico.

De fato, George Steiner tem razão, pois no século XX se realizam, apenas, alguns elementos da tragédia grega. Porém, é importante considerarmos que houve a produção de tragédias em época posterior aos gregos, como Shakespeare, Racine e outros. Entretanto, é cada vez mais difícil encontrarmos peças que possam ser enquadradas como tragédias o que demonstra a relevância da pesquisa realizada.

Concluimos, com este trabalho, que a classificação de Nelson Rodrigues para as peças analisadas está correta. É interessante notar que mesmo escrevendo no século XX em uma sociedade que adotou o deus cristão, deus que permite a conciliação e, assim, repele a tragédia, é possível enquadrar as peças como tragédias. As peças atendem a condições básicas como a presença do efeito trágico através dos três requisitos, elencados por Lesky, para se obter tal efeito. Além disso, conseguimos identificar características tanto nas partes qualitativas quanto nas partes quantitativas. Os protagonistas constituem caracteres adequados à ação e pertencem a famílias ilustres.

Podemos notar que mesmo decorridos mais de 2.500 anos e com muitos estudos, dos mais variados, sobre o conceito de tragédia e sua estrutura, além do efeito trágico é possível discutir tal tema sem ser repetitivo, pois a cada novo estudo acerca de tragédia complementa os trabalhos existentes. Salientamos, ainda, que a abordagem temática do preconceito racial no Brasil não foi aprofundado, sendo que tal assunto se desenvolverá em um trabalho posterior.

REFERÊNCIAS

- ÀRIES, P. **Historia Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Fláscman. 2ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza São Paulo: Nova cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).
- BOILEAU-DESPRÉUX, N. **A Arte Poética**. Trad. E Int. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BORNHEIN, G. **Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico**. In **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTRO, R. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA, L. M. **A Poética de Aristóteles: Mímese e Verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- COSTA, L. M. e REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia: Estrutura e História**. São Paulo: Ática, 1988.
- ÉSQUILO. **Orestéia**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- EURÍPIDES. **Electra, Ifigénia em Tauride, Las Troyanas**. Buenos Aires: Espasa, 1947.
- HERÓDOTO. **História: O relato clássico da guerra entre Gregos e Persas**. Trad. J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.
- KITTO, H. D. F. **A Tragédia Grega**. vol. 1 e 2. Trad. José Manuel C. Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990.
- LESKY, A. **A tragédia Grega**. trad. L. Guinsburg, Geraldo G. Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010. (debates).
- MAGALDI, S. **Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RODRIGUES, N. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: Peças míticas**. Org. e Int. Sábato Magaldi. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- _____, **O Reacionário: Memórias e Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____, **A menina sem Estrela**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ROMILLY, J. **A tragédia Grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

SÓFOCLES. **Ajax, Electra, Filoctetes**. Lisboa: Sá da Costa, 1973.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998.

STEINER, G. **A Morte da Tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Coleção Estudos).

SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VERNANT, J. P. **As Origens do Pensamento Grego**. Trad. Ísis Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, J. P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, T. **Introdução à Grécia de Jean-Pierre Vernant**. IN VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, J. P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SITES PESQUISADOS

Erínias. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Er%C3%ADnias>> Acesso em 10/10/14.

Portal dos Mitos: Fúrias (Erínias). Disponível em <<http://portal-dos-mitos.blogspot.com.br/2013/09/furias-erinius.html>> Acesso em 10/10/14;

Apolo. Disponível em <<http://www.consciencia.net/filosofia/apolo.html>> Acesso em 14/10/14.