

# **Electra nos trópicos: um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues**

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Nelson Rodrigues associa-se aos recriadores de Electra no teatro contemporâneo, por inserir, na problemática universal e atemporal do mito, aspectos de uma brasilidade não-folclórica, mas representada pelo mar imenso que determina a configuração geográfica do Brasil e se infiltra no roteiro dramático, na caracterização das personagens, na ambientação da trama e até mesmo na concepção de *Senhora dos afogados* como espetáculo.

Não se trata, todavia, mais este retorno do mito ao palco contemporâneo nem de adaptação, nem de tropicalização<sup>1</sup> do tema, nos termos em que o conceito passou a ser entendido, a partir dos anos 70, no Brasil, mas de um trabalho poético inédito e sem paralelo, na dramaturgia brasileira, que coloca a peça e o dramaturgo em questão na posição do que Adorno<sup>2</sup> definiria como a capacidade de conceber realidades emblemáticas do tempo atual e iluminadoras de decisivos processos ocorridos no passado – esses, sim, transformados, domados.

Se, literariamente, a realidade ficcional não se submete a aferições com o mundo exterior às fronteiras contextuais, ocorre que os espaços criados pela/na escritura derivam de realidades em que o artista se move. Quão mais definitiva é a pregnância do espaço contemplado sobre os espaços criados/inventados, mais densos são os investimentos simbólico, psicológico, antropológico sobre ele. O dramaturgo que reinventou a cênica para a dramaturgia brasileira do século XX e continua a inspirar soluções para os encenadores mais arrojados da atualidade (mais de vinte anos após sua morte) não ficou infenso ao impacto que a paisagem brasileira, litorânea e marítima causa a nativos e visitantes.

---

<sup>1</sup> Cf. Burke, *Hibridismo cultural*, pp. 91-2, para melhor compreensão dos termos *adaptação* e *tropicalização* aqui empregados.

<sup>2</sup> *Apud* Wellmer, “Sobre a negatividade e autonomia da arte. Sobre a atualidade da estética de Adorno”, p. 39.

Ao declarar que “o bom gosto convencional aproxima-se da postura européia dessorada. O trópico determina a nossa exuberância”, Nelson Rodrigues expressa o personalismo e a independência intelectual que sempre o caracterizaram. Especificamente ligada a *Senhora dos afogados*, a assertiva se amplifica, pois revela que o hidrismo, mais do que uma metáfora, pode representar um traço distintivo de brasilidade (em oposição ao dessoramento europeu) e, certamente, funda a dialética local/universal a que a obra remete.

Em *Senhora dos afogados*, reatualiza-se a disposição presente, desde os primórdios da literatura grega, para investir sobre uma poética do espaço. A mesma pretensão de encenar uma Electra brasileira anuncia a oportunidade de fazê-la detentora dos poderes e saberes desviados do espaço em que ela se confina.

Na urdidura da peça, o mar funciona como signo poético através do qual um aspecto privilegiado da paisagem brasileira se encontra com simbólicas arcaicas e possibilita talvez a mais ambiciosa realização do programa artístico deste escritor vocacionado para o excesso, com tudo de mau gosto, de cafonice, de “kitsch” e até de chanchada, que seu “teatro desagradável” traz a reboque.

Entre os dramaturgos gregos e Nelson Rodrigues há uma gradação no enfrentamento da problemática subsumida pela figura de Electra e no modo de dessolenizá-la. A progressiva humanização da personagem coincide com o paulatino abandono da exemplaridade da heroína trágica e a consideração de uma interioridade que se expande, do mundo finito de um átrio palaciano (cenário das versões gregas do mito) para o universo (aparentemente) infinito do mar (tematizado na versão brasileira).

É envolvendo Electra em águas misteriosas, turbulentas e primordiais que o autor de *Vestido de noiva* traz à luz Moema, personagem cujo nome dá mais do que o testemunho etimológico de pertença a uma etnia distante da península balcânica: traz a marca de uma identidade gestada nos trópicos e tributária da reaclimação do mito à inventividade latino-americana.

A própria história da peça brasileira que retoma o mito dos Atridas parece descrever a seqüência de fluxo e refluxo a que eventualmente está sujeita a liberdade de expressão no Brasil. Escrita em 1947, *Senhora dos afogados* sofreu interdição no ano seguinte e só foi liberada para o grande público em 1954.

## 1 - Às margens do trágico

Ao contrário do que faria supor, a moralidade continua sendo o fundamento desse teatro antes de mais nada catártico. O tom popularesco e a quase compulsão para a vulgaridade não impedem que, nesse teatro, se introduzam grandes doses de lirismo e dele irrompa uma imagística arrojada.

As peças míticas são as que mais contundentemente adotam a poética da dissimulação, em razão mesmo da liberdade de invenção referendada pelo mito. Desse conjunto, destaca-se *Senhora dos afogados*, tanto por ensejar a cadeia deformante que leva a O'Neill e, deste, a *Ésquilo*, quanto por permitir-se a reformulação de ambos os textos de referência.

Mesclando de um e de outro elementos discursivos e narrativos, o texto brasileiro os ultrapassa, exatamente por eleger o mar como signo poético por excelência.:

A secularização do enredo mítico segue caminhos diferentes, em cada um dos dois dramaturgos contemporâneos. O drama de Orestes, conforme foi tratado na trilogia o'neilliana, fornece as imagens que mais intensamente influenciaram Nelson Rodrigues na reelaboração do roteiro mítico de sua *Electra*.

Os carismas da vilegiatura marítima experimentados pelas personagens de O'Neill certamente constituem o elemento provocador da concepção rodriguiana do mito. Enquanto as ilhas do sul funcionam como espaço geográfico necessário para o encaminhamento dos fatos, na trilogia norte-americana, a ilha, em *Senhora dos afogados*, é um espaço imaginado, ao qual ninguém aporta. Ela é emissária de visitantes que estão sempre a relembrar a pertença das personagens a um mundo determinado pela simbólica das águas. As personagens de Nelson Rodrigues, inclusive, em relação à paisagem marinha, são estáticas, como rochedos abandonados à beira-mar, incapazes de se deslocar do seu porto-seguro. A casa dos Drummond vive guardada pelos retratos dos antepassados, reduplicada pelo espelho gigantesco da última cena e ancorada na "cama hereditária". Esse imobilismo exterior corresponde à impossibilidade de diferenciação no conjunto dos valores familiares.

A única quebra desse esquema de rígida configuração espacial ocorre com o deslocamento da ação para o Café do cais, sucursal da ilha imaginária para onde vão as almas das prostitutas mortas e vestibulo para os postulantes à Viagem.

Em *Senhora dos afogados*, a ação propriamente dita inicia-se pelo retorno de Paulo, irmão de Moema, que se encontrava no mar, dando busca ao cadáver de Clarinha, a irmã recém-afogada. O trágico, por sua vez, é deflagrado pela coincidência entre a “partida” de Clarinha e o “retorno” da prostituta, há dezenove anos assassinada. A superposição dos acontecimentos condiciona a estrutura dúplice de todo o desenvolvimento dramático, que tem no Noivo a chave da ação.

Essa personagem reúne os papéis do Orestes e do Egisto gregos. Relaciona-se com o último, por valer-se do noivado com Moema para alcançar o objetivo de vingar-se não da mãe, como reza o mito tradicional, mas do pai que a assassinara. Como meio-irmão de Moema, que só se dá a reconhecer no momento adequado e vive o drama da fixação na imagem materna<sup>3</sup> (“Tudo mais pode morrer. Menos minha mãe”, SA.: 290), associa-se a Orestes.

Por aí se vê que, em Nelson Rodrigues, a problemática de Orestes se divide entre duas personagens, Paulo e o Noivo, o que abre a possibilidade de compensar a operação, no duplo investimento de papéis deste último.

A única personagem que tem um conhecimento inequívoco sobre o Noivo é a Avó louca, cujo nome só vem referido uma vez, na didascália (D. Marianinha). O anonimato consagra-lhes outras afinidades: após o crime de Misael, o Noivo tem visões da ilha paradisíaca, identifica seus emissários e, assim, transita na noite do Outro; a Avó divisa a morte se esgueirando por dentro da casa, imersa na imensidão de sua loucura. Ambos vivem em função do passado: ele, para repará-lo; ela, para esquecê-lo. A Avó, retendo do mar apenas a ameaça de uma nova catástrofe diluviana, cultua a dessecação dos corpos – que a fatalidade se incumbe de observar, fazendo-a morrer de inanição; seu neto, que perde a mãe para o mar, faz-se oceano onde marola o nome da mãe tatuado por todo o corpo.

Todas essas correlações também se manifestam na forma pela qual Nelson Rodrigues remodela o papel de Egisto. A partida cromossômica da personagem, certamente, se encontra no Adam Brant de O'Neill, o capitão da Marinha norte-americana que se aproxima de Lavínia, para preservar o adultério com Christine.

---

<sup>3</sup> As citações da peça virão referidas pela sigla SA, seguidas do número da página.

A compatibilização da patente de sargento com a personagem jovem de Nelson Rodrigues constitui a menor das adaptações impressas nessa personagem. Na verdade, o Noivo desenvolve, a partir de seu correspondente o'neilliano, Adam Brant, atributos contidos neste nome: o Noivo é detentor de um sonho adâmico e de uma pureza certamente anterior à queda (o irrecorrível desejo de unir-se à mãe morta e vingarse do pai assassino).

As visões descritas pela personagem rodriguiana acerca da paisagem quimérica e do mundo de perfeição encontrados na ilha das prostitutas mortas – “O mar em torno às vezes é louro... outras vezes, verde, azul. As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam, têm nos pés sandálias de frescor” (SA: 290) – comprovam a transformação do campo evocativo aberto pelo nome de Adam Brant em roteiro dramático para o Noivo.

O conjunto de ações empreendidas por esse serve ainda para ilustrar a herança colhida ao amante o'neilliano. Sem nome, nem sobrenome, o Noivo utiliza como arma para a sua vingança a sexualidade de todos os integrantes da família Drummond, astúcia que não deixa de estar representada no simbolismo do sobrenome Brant (do inglês, *brant*, ave selvagem, ganso) de que é, obliquamente, tributário.

A mesma anterioridade simbólica se encontra na reatualização de Electra, na Moema de Nelson Rodrigues. Não faltou inspiração ao dramaturgo brasileiro, ao buscar no repertório das tradições indígenas a imagem da mulher que leva aos limites da própria morte a dor de sentir-se rejeitada por seu amado.

Num enredo onde prevalece a simbólica das águas, Moema constitui mais que a reencarnação de Electra à beira-mar: é um achado poético que subsidia a organização dúplice de *Senhora dos afogados* e mantém a peça rigorosamente nos limites do imaginário do mar anunciado pelo título.

Vale dizer que Moema não é um disfarce da Electra tradicional, nem se restringe a uma reexperimentação pós-clássica da heroína trágica. A protagonista rodriguiana se origina do próprio sistema dramático de que participa, manifestando, pelo *páthos* específico do amor ao pai e pelo problema da ginofobia familiar, a situação emblemática de Electra.

Prova disso é o fato de que não se pode reconhecer o protagonismo absoluto de Moema, no texto de Nelson Rodrigues. Nele, correm, parale-

lamente, duas histórias, ambas decorrentes das frustrações amorosas de Moema e do Noivo.

Se o Noivo está ligado ao imaginário marítimo pela herança materna, Moema manifesta, no plano das ações, os fortes vínculos com o mundo aquático.

São principalmente dois os espaços a que Moema se associa – o mar e o espelho, na verdade, figurações congêneres de uma mesma superfície onde se concentram a vida e a morte, a identidade e a diferença, o dentro e o fora, o aquém e o além, sempre reportando a idéia de profundidade.

A superposição de signos diferenciados apenas por sua parte significativa indica que a regra de concepção dramática adotada em *Senhora dos afogados* é a da reduplicação. Não arbitrariamente, a tragédia reduplicada nos infortúnios protagonizados por Moema e pelo Noivo, pela prostituta e por Eduarda ou pelos irmãos que sucessivamente se afogam, reproduz, estruturalmente, o fatídico espelhismo que os caracteriza: Moema tem as mesmas mãos de Eduarda; o Noivo guarda uma indesejada semelhança com o pai; os Drummond integram uma tradição de trezentos anos de fidelidade.

Mesmo desconsiderando o grau de intencionalidade consignado na escolha da nova identidade para a Electra brasileira, já não se pode desprezar o campo de evocações aberto por Moema.

Além do jogo fônico contido no contraponto de sílabas aliterantes, o nome de Moema reporta a uma humanidade esquecida, a dos primórdios da civilização brasileira, da qual a mulher indígena participou como agente espontâneo de conciliação com o colonizador branco.

Como a confirmar a soturnidade represada na estrutura nominal (por efeito de certa nasalidade sobre as vogais fechadas), a figura feminina que se contrapõe à assexuada Paraguaçu dos versos de Santa Rita Durão é exatamente Moema – a amante de Caramuru periclitada no mar, ao seguir, a nado, a nau em que partiam para a Europa o naufrago português e a indígena sua preferida.

No caso de Moema, torna-se ela, por efeito da mesma lavra que idealiza Paraguaçu, o protótipo da amante indesejada, capaz de assumir, no extremado da paixão, a fúria da Yara mítica, que faz os mares transbordarem e em suas ondas se afogarem o homem infiel e a rival, como a submergir todo o mundo à revolta de seus longos cabelos verdes e impor-lhes a visão glauca de seus olhos incolores.

Na construção da personagem rodriguiana, aspectos do mito de Yara se superpõem à imagem plangente que peculiariza a Moema da tradição indianista. A possibilidade de diferenciação da Moema rodriguiana em relação a Electra, a Yara ou à amante de Caramuru decorre, exatamente, da articulação do que há de comum entre elas. As opiniões que esta Senhora dos Afogados exprime acerca do que apenas poderia presumir fundam-se nesse saber oriundo do arquétipo indígena, que lhe dá a conhecer, especialmente, o que se passa no ambiente umbroso e embaciado do reino abissal. Enquanto Paulo cogita sobre a situação da irmã recém-afogada, para a Filha da Lua reencarnada não há dúvidas: “Se visses Clarinha agora, não a reconhecerias... Os afogados têm os olhos brancos e a boca obscena... Não se pode amar um afogado” (SA: 278).

Igualmente peremptória, Moema rebate a percepção lírica do mar referida pelo Noivo. Conceber o mar como moldura para devaneios ou como corredor a que se valoriza, em função do prestígio de quem por ele transita, significa, para Moema, infringir a apreciação negativa do mar por ela defendida. A imagem do oceano terrível, vestígio caótico de catástrofes mergulhadas, imensidão movente e sujeita a convulsões coléricas, depósito de excrementos e destroços de toda sorte, retém as prerrogativas de um saber anterior e universal, com que Moema se identifica: “Não acredito nas águas que inventas, nas luas, nas estrelas que naufragam” (SA: 291).

A Moema rodriguiana rememora, pois, a amante lendária de Caramuru por realizar no mar a vingança amorosa. Se nele não morre, ao contrário, mata<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>A deturpação poética que consagrou a associação de Diogo Álvares a fogo e trovão não é desperdiçada no comentário de Eduarda sobre Misael (“Não quero que me queime com seu hálito...”, SA: 300). Bastaria mencionar a úlcera de duodeno, para sugerir, em Misael, a interiorização/irresolução de seus ardores. Merece, todavia, destaque o fato de que o marido de Eduarda, após o casamento, literalmente, se esquiva da gente do cais e a todo custo se tenta desvencilhar das lembranças que o ligam ao acontecido na praia. De certa forma, o texto dramático parece lograr a reparação da língua indígena, onde “caramuru” significa “moréia”, “peixe que se refugia no oco das rochas, misturado aos sargaços” ou “homem marinho”, “homem que vem do mar”, na personagem que vive denegando a praia. Da mesma forma, não se deixa de cumprir uma das acepções etimológicas do “mo-émiar” tupi (“dar uma parte da pesca ou da raça a alguém que voltou PANEMA, isto é, azarado”), na atitude obsequiosa de Moema em relação ao pai, tornado do banquete de desagravo mais que nunca deprimido.

Disputando, inicialmente, com as irmãs a predileção do pai, Moema as afoga. Mas trata-se, ainda, de um plano incompleto, que só se poderia integralizar quando alcançasse o sonho de “ficar sozinha nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher desta casa” (SA: 330).

Eliminar a mãe constitui, entretanto, tarefa muito mais árdua. O drama de Moema reside, pois, em sentir-se ofuscada pelas figuras femininas dispostas ao redor do pai. Seu desespero decorre da impossibilidade de assumir-se como um dos satélites, no sistema em que ela só se admite como única lua.

Confrontada primeiramente com as irmãs, Moema se investe do simbolismo das águas; no confronto com a mãe, recobra-se o fascínio dos reflexos, na dimensão do brilho estelar contido no mito de Electra. Esses dois códigos simbólicos, associados na protagonista de *Senhora dos afogados*, ratificam-lhe a vacuidade da vida, irresolvida pelo afogamento das irmãs ou pela morte da mãe.

Os mergulhos fatídicos de Clarinha e de Dora apenas mantiveram Moema à tona e à margem do amor de Misael. A cilada que levou ao dessangramento da mãe esvaziou Moema de sua própria imagem.

Em ambos os casos, cumprem-se os prodígios vaticinados pela forma nominal “mo-ema”, supino de “mo-em”, ou “mba-em”, que significa “fazer vácuo”, “fazer exaurir”. Moema traduz-se, pois, por “a exausta”, “a desfalecida”, etimológica e poeticamente.

No que concerne aos fratricídios, Moema assimila os atributos da praia onde eles ocorrem: uma e outra permanecem como únicas remanescentes à devoração marinha. O vazio que as constitui (a praia e a Moema) não se altera, seja pela supressão, seja pela inclusão de acessórios à sua orla, pois se trata de um vazio mantido pelo confronto dos elementos (fogo, ar, vento e água).

Pelo poder de imantação dos espelhos, a última cena constrói a imagem de uma Moema esvaziada de si mesma, à mercê de uma identificação com a mãe que apenas exteriormente se comprovava pela semelhança absurda das mãos. De fato, o gesto maternal que descreve ao embalar o pai morto dimensiona as pretensões mais recônditas de Moema – não só colocar-se no lugar da mãe para o pai, mas fazer-se, perante ele, da mãe que ela idealiza.

A história de Moema transcorre em contraponto à história do meio-irmão, à manipulação dos laços incestuosos que mantêm Paulo subordinado à sua vontade, à retórica mítica disseminada no contexto. Mar e maresia correlacionam-se, metonimicamente, nesse universo simbólico.

No nível narrativo, a percepção olfativa funciona como canal privilegiado de estruturação das personagens e de captação de sua singularidade. De um lado, colocam-se as personagens que “cheiram a mar”, aquelas que representam forças aluvionares capazes de regenerar a vida/ o passado. De outro, encontram-se as personagens a que o padrão osmológico constitui ameaça, dano, fator de desestabilização de uma ordem moral desodorizada.

A anosmia dos Drummond contrasta com a exuberância de cheiros dos representantes da praia. Desodorizados e desinfetados, aqueles se engajam num projeto que visa a calar os testemunhos do tempo orgânico e a rechaçar essas profecias de morte, que são o excremento, os odores do corpo, a podridão da carniça e o fedor dos cadáveres.

Organizados, assim, em relação ao grau de adesão ou recusa ao mais desprestigiado dos sentidos, forma-se a opção de uns pelo esquecimento, dos outros, pela memória. Na linha do esquecimento, a carência, a solidão e o silêncio dos Drummond; na linha da memória, a excedência, a afetividade, a irrestrita comunicação, no cais.

## **2 - Um oceano entre o amor e o desejo**

A qualidade antisséptica da vida no solar dos Drummond atesta a interdição do erotismo, conforme verbaliza o patriarca:

Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não; ter filhos. Se Deus nos abençoa, é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste... A cama é triste para os Drummond... (SA: 285).

Funcionando como sentido da antecipação amorosa, o olfato desperta o desejo, o apetite, o instinto. As interdições que pesam sobre o prazer determinam, pois, que o horror se instaure, na peça, não pelo desaparecimento inodoro de Clarinha, mas pelo retorno da morta com “um cheiro de mar” (SA: 276).

Suas prepostas, as mulheres do cais, “cheiram a maresia” (SA: 281). O filho faz jus ao legado materno, exercendo o hereditário poder de sedução e incentivando à auto-estima: “Quando ele chega, Misael, eu sinto cheiro de mar nos meus cabelos... E tenho vontade de cheirar meus próprios cabelos...” (SA: 294), confessa-o Eduarda.

Paralelamente à caracterização das personagens, vai-se configurando a idéia de que, no solar, domina a passividade, enquanto que a beira-mar é o cenário privilegiado para os acontecimentos. De fato, a morte da mãe ocorre neste lugar onde se precipitam emanações telúricas; por onde passam os sopros mefíticos enviados do mar, e donde vêm imagens proféticas, como a que pôde contemplar o Noivo: “...de repente, um homem se aproximou num outro barco. Um homem que nunca vi, juro que nunca vi... E esse homem disse que o senhor (baixa a voz e lento) tinha visto minha mãe...” (SA: 294).

As duas avós do Noivo compõem, igualmente, um paralelismo intrigante: se uma é a guardiã do severo código com que se preservam o pudor e a castidade dos Drummond, a outra, como dona do bordel do cais, promove a libertinagem e a sedição. A primeira tem sua comunicação sumariamente interrompida com o mundo socializado, a partir do momento em que contempla a mulher que “morreu de olhos abertos...” (SA: 298). A cena a que assiste “sem dizer nada”, no ambiente de abundância líquida do degolamento à beira-mar, predetermina-lhe a desativação da linguagem convencional e a morte por dessecação. A outra, referida no texto como Madame, atua no extremo oposto ao lugar textual conferido à Avó. Enquanto esta comparece no primeiro Ato, perambulando com suas maldições e perjúrios, a dona do bordel é apresentada, no penúltimo Quadro da peça, deliberando do alto de sua gordura e assentada sobre uma cadeira de balanço.

A opulência que ela subsume não se restringe aos bens móveis e imóveis angariados ao longo da atividade de caftina. Ela se manifesta também nas pernas grossas e no transbordamento de sangue que lhe mancha as gazes enroladas às canelas. As eczemas que purgam e exalam a putrescência corporal são signo do tempo orgânico, do escoamento da vida e da sucessão dos seres. Elas testemunham as irrefutáveis seqüelas da duração, sem falsificar a exuberância da existência, mesmo onde ela se manifesta fétida, linfática, repugnante.

Norteadado pela certeza de que a mãe “não aceitaria uma eternidade que não fosse cercada de água por todos os lados... Que não fosse ilha... E não tivesse praia... Ela voltaria de uma eternidade que não tivesse cais (SA: 296)”, o Noivo mais uma vez demonstra sua incompatibilidade com a Avó. Esta, munida de faculdades correlatas, mas acionadas pelo desafeto, prevê a ação destrutiva do mar sobre as mulheres da família. Moema e o Noivo, como ministros do mar devorador, cumprem os prognósticos da louca, que acerta em todas as etapas de sua fala agourenta: “Depois das mulheres, será a vez dos homens.../ E depois de não existir mais a família – a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto). Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos! (SA: 252)

Ambientando o drama no cotidiano, sem estabelecer marcadores temporais, o Autor privilegia a densidade epocal à cronologia. O acúmulo de eventos comemorativos num mesmo dia – luto por Clarinha, aniversário de casamento de Misael e Eduarda e aniversário de morte da prostituta – projeta a representação no tempo forte das ações míticas.

A concepção do cenário a partir da superposição de dois ambientes (a casa dos Drummond e o Café do cais) garante a coexistência de dois planos de ação simultânea e interativa.

O percurso sinuoso descrito pelo espetáculo, apenas relativamente fiel às unidades dramáticas, rompe-se no terceiro Ato, quando a ação se desloca para o Café do cais e se materializam as expectativas concernentes à cena oculta que durante todo o tempo transcorrerá paralela à parte visível do palco<sup>5</sup>.

Nesse terceiro Ato, muda a qualidade essencial da representação, porque dela participa o imaginário do povo das praias. Esteticamente, a obra dá um salto, que corresponde à incorporação de todos os signos com que se distingue e particulariza a estética portuária.

Partindo da premissa de que o mar/platéia configura os limites da representação, pode-se dizer que a peça desemboca no cais/palco por-

<sup>5</sup> Juntamente a Eduarda e ao Noivo, a platéia chega ao Café do cais. Esta mesma platéia que é depositária dos destroços de uma família implodida por seu próprio moralismo e que fora admitida no âmbito da ficção dramática na qualidade de mar (“Aquele ali...”, a Avó “indica na direção da platéia”, conforme a didascália, à página 261) é ela própria fronteira, área de tensões potenciais, onde se estabelecem as diferenças entre a solidez inoperante da terra/casa e a genésica profusão da beira-mar/cais.

que é este o destino da onda. Esta margem de pedra constitui, de per si, o teatro patético dos naufrágios, tanto quanto o receptáculo que acolhe os sobreviventes ao confronto com a cólera dos elementos, mas também os afogados.

Não bastasse o contraste que o Café do cais efetiva em relação ao solar dos Drummond, o cenário onde transcorre o Quadro 1/Ato III vem sobrecodificado pelas ambigüidades atinentes à vida portuária.

O cais é um lugar inquietante por excelência. Espaço aberto para riquezas e ameaças do mundo, ele evoca o abrigo, o refúgio, mas também a fragilidade e a inexistência da propriedade. Nele se intercambiam não somente cargas materiais, mas também hábitos, cultos, doutrinas sociais, onde se descarrega todo o fabulário dos marítimos.

Um verdadeiro museu etnológico<sup>6</sup> organiza-se ao redor dos armazéns dos portos. Uma ordem espontânea assegura a manutenção do *status quo* de seus figurantes; nutre-se do imaginário da rusticidade, para compen-sar e acentuar o vazio adjacente da praia.

Essa paisagem pitoresca está toda contida no cenário exclusivo desse Quadro, o Café do cais, referido como “estabelecimento deficitário, que só se mantém por força de uma tradição adquirida”. A tirar por esta observação, o local onde se reúnem as personagens desta cena é o único vestígio de um porto desativado, sem movimento, nem atividade mercante.

Já a casa, que se encontra secularmente fechada aos ares marinhos, projeta uma percepção do litoral como lugar donde é sempre possível irromper o monstruoso, palco privilegiado para raptos (pense-se na mitológica Europa), etapa final no itinerário do cólera, fronteira indefesa à brutalidade do incursor estrangeiro, margem que protege, à distância, de piratas contraventores, saqueadores de naufrágios ou contrabandistas.

O Café do cais, exposto ao ar, aos ventos, às águas e às areias quentes do lugar, assimila a selvageria do elemento líquido a cujas bordas se constrói e, através dela, defende-se da deterioração e/ou da

---

<sup>6</sup> Imiscuído ao movimento de mercadorias, entre pacotes, sacos, vasilhas e tonéis, movimentam-se homens (mercadores, operários, pescadores, oficiais, marinheiros, prostitutas; o visitante e o viajante, o imigrante e o emigrante, o estrangeiro e o patricio) que ali recapitulam a teatralidade das posições sociais.

extemporaneidade. Afeito à diversidade profusa das etnias, representa o mundo em estado primitivo.

Como a areia e água, que apagam os vestígios da história humana e tornam o estirâncio insubmisso a projetos utilitários, assim também o Café do cais é vestíbulo para a juventude eterna na “Ilha das prostitutas”.

Apesar de funcionar como estabelecimento comercial, a necessidade de ritualizar o luto pela “princesa do bordel” facultava a manifestação de prerrogativas insuspeitáveis, tidas como exclusividade das instituições a que qualquer prostíbulo se opõe (igrejas e Forças Armadas, por exemplo)<sup>7</sup>.

Enquanto o solar dos Drummond se liga ao mar irascível, que inspira repulsa, tanto quanto à tentação de retorno ao ventre criador e desejo de absorção, o Café pertence à praia, em cujas areias se deu a terrestrialização dos homens marinhos e se experiencia a forte carga sexual do lugar.

Os pares mar/casa dos Drummond e praia/Café do cais complementam a paisagem litorânea/ficcional de *Senhora dos afogados*, e, em função do contraste entre os termos integrantes deste binômio, constrói-se a própria trama.

No âmbito da casa/mar, domina a magia dos reflexos. A fascinação exercida pelas vibrações do espelho aquático, pelos tesouros pressentidos pela imaginação e pelo mundo de devoração em série, instituído sob as águas oceânicas, determina a conduta dos habitantes do solar. Em contrapartida, os representantes do Café/praias experimentam a magia da refração de calor. O despudor dos corpos, a liberalidade de comportamento, a proximidade com os dejetos do mar abrem interrogações sobre o passado da terra e as origens da vida. Nas areias é possível efetuar a leitura da multiplicidade dos ritmos temporais, perceber a longevidade geológica, ler os arquivos do mundo<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Trata-se de que o Café vem circunstancializado, na peça, por um halo litúrgico que traz à sua frente não a caftina e proprietária, mas uma personagem bufa, “um ancião, de nariz adunco, (...) regendo com uma caneca o coro das mulheres” (SA, 312). Seja pelo nome, seja pela menção ao nariz ornitológico, este Córrego do prostíbulo referenda os carismas da profanidade, paradoxo através do qual se manifestam em Sabiá os atributos de um Espírito Santo plebeu. As quatro mulheres integrantes do coro ilustram grupos étnicos distintos (uma é loura, outra mulata, a terceira a se pronunciar, morena e não há indicação autoral quanto às características da última), o que reforça o caráter democrático e ecumênico do estabelecimento.

<sup>8</sup> O próprio Sabiá é uma “ruína (humana), sem um dente inteiro, só cacos” (SA: 318).

O espelhamento da luz soli-lunar sobre a superfície vasta do mar compõe um ambiente feérico propício às criações imaginárias – do retorno dos mortos e à subtração do reflexo dos vivos.

Mas é sob o signo da olfação que se constrói a sensibilidade particular dos frequentadores do bordel<sup>9</sup>.

De fato, os odores regem a sedução. Como afirma Alain Corbin, “uma vida que não se poderia suspeitar ao olhar é traída pelo fedor”<sup>10</sup>. Esse mesmo autor consigna a etimologia do vocábulo hodierno “puta” ligado ao adjetivo latino “putida” (“fedorenta”), em razão da rescendência espermática e da condição de lixo social reconhecida nas chamadas “mulheres da vida”.

Referida pela desodorização, a inação e a ociosidade encontram-se no mar/casa dos Drummond. De fato, o mar exerce um poder paralisante sobre quem o contempla. Ele pontifica sobre os corpos que nele mergulham, excluindo a possibilidade de intervenção humana em seu território.

Ao contrário, a praia oportuniza o retorno às ocupações inocentes (cortar seixos, algas e conchas; construir castelos, caminhos e túneis...). A beira-mar desperta a consciência para a derrocada do ceticismo, libera ao devaneio e à apreciação mística da vida.

Mar e praia, como zonas que confinam, possibilitam a confrontação de suas diferenças, sem que, entretanto, se possa desprezar a inter-relação de seus atributos<sup>11</sup>.

O Noivo ratifica esse fato. Ligado ao mar (pela carreira naval) e à praia (como neto da caftina), nele se processa a mesma fantasia da devoração pelo abismo aquático ou pelas areias que levaram Moema ao afogamento das irmãs, Paulo ao suicídio, Eduarda ao cais e Misael a seus crimes.

<sup>9</sup> Não só o cheiro de mar está nas personagens que dele (bordel) participam, como outras fragrâncias aportam àquele local que “Tem bacias no quarto e cheiro de sabonete em tudo” (SA: 315). O Café é todo aromas.

<sup>10</sup> Corbin, *O território do vazio*, p. 49.

<sup>11</sup> Neste lugar de deambulação e conversação, o homem experimenta seus limites e refina a escuta de si mesmo. A vacuidade exterior se descobre simultaneamente à sensação de plenitude vivida à beira-mar. Mas se a atenção se concentra sobre a extensão desconcertante do oceano, é o acabrunhamento que invade a alma. O homem se reconhece ínfimo, só, à deriva, impotente perante a imensidão movente do mar.

Em todas essas personagens, o desejo de um retorno cenestésico à desordem original é avalizado pela imagem imperiosa do mar. Suas águas escuras impõem a homologia com sangue. Como que predeterminam o destino de cada um. Seduzem à regressão.

O deslocamento da cena para o cais oportuniza a irrupção da ação propriamente dita. A avalanche de mortes que então se processam vem a compensar a aridez que mantinha a casa guardada do hidrismo luxurriante, das emanações sociais e da promiscuidade miasmática emblematizada pelo Café do cais.

Nesse Quadro, o hermético programa de domesticação dos prazeres defendido pelos Drummond é contra-atacado com violência proporcional à sua ação anafrodisíaca<sup>12</sup>.

Sob um ambíguo clima de festa, todo o elenco (à exceção da Avó) ocupa o palco. Para euforia de uns, disforia de outros, vem à tona a única informação absolutamente inédita, no contexto da cena: a de que a mãe do Noivo posara nua para um fotógrafo.

### 3 - Águas de Narciso

Refaz-se, pois, a oposição entre praia e mar, Café do cais e casa dos Drummond, a partir do par fotografia/retratos a óleo. O primeiro termo desse binômio sublinha o dado da cotidianidade e a percepção da nudez como objeto estético (o que muito difere da leitura moralista a esse respeito). A solenidade dos retratos, ao contrário, tem efeito paralisante e, como o mar inumano, inestésico e salino, retém a fúria das Criações inacabadas.

Da mesma forma que, pelos retratos, mantém-se em suspenso a vertente sensível da estirpe de Misael, assim também as águas marinhas são incapazes de estancar a sede. A impossibilidade de gerar satisfação aprofunda os vínculos entre mar e retratos. Sua ação restritiva suscita o

---

<sup>12</sup> A austeridade cede lugar à exuberância (convivem, no mesmo Quadro, a liturgia póstuma e a sagração dos nubentes); as convicções hereditárias são substituídas por depoimentos ocasionais (de forma desorganizada, a cafina, Sabiá e o Noivo expõem a ética do bordel); a volúpia torna irreconhecíveis até mesmos os limites da auto-estima (Eduarda propõe ao Noivo: “Me humilha muito, bastante, se isto te dá prazer”, SA: 316, e ainda: “Não importa o que tu faças comigo - a humilhação - nada... Tudo o que fizeres é amor...”, SA: 317).

drama narcísico: a natureza não pode mirar-se nas águas do oceano com a mesma facilidade que no lago ou no rio; os retratos impedem justamente a contemplação de um(a) Drummond como sujeito desejante.

O sexto Quadro da peça leva às últimas conseqüências tais aproximações. Moema emerge de seu luto “num maravilhoso vestido branco” (SA: 322). Seu principal interlocutor é o “grande espelho, de estranha e fúnebre moldura”. Ocorre, todavia, que, neste espelho, só Moema não se vê refletida. Ele é produtor de imagens sobrenaturais.

A ilusória sensação de liberdade trazida pela morte da mãe prolonga-se na progressiva aproximação da protagonista ao papel de Bacante. Possuída por um sentimento de triunfo e plenitude, essa é a imagem oposta, invertida e em negativo de suas anteriores manifestações.

O caráter espetacular da cena em que, ao reflexo da filha corresponde o espectro da mãe, está tão ligado à excepcionalidade da invenção rodriguiana, quanto às cargas simbólicas conflagradas neste veículo de maravilhamento que é o espelho.

Situado no interregno entre o olhar passivo de Moema e a aproximação muda de Eduarda, o espelho é eixo ao redor do qual se organizam oposições (vida/morte, dentro/fora, realidade/sombra, carência/excedência...), sendo ele próprio a única instância capaz de mediatizá-las.

A prova de que mirar-se no espelho implica aproximar-se da não-vida, do oposto complementar que se busca com a mesma intensidade que se teme, é o fato de que Moema, para fazê-lo, tem de dar as costas para o mar/platéia e derrogar a imagem ideal da mãe, invulnerável até na morte.

A insubmissão do espelho que não reflete Moema reduplica a psicopatologia desta filha. Espelha a falta que o imaginário pretende reparar. Neste sentido, entende-se porque é através do espelho que Moema deve empreender o seu ato decisivo: o que ela aí vê projetado é o olhar da reflexão - olhar vítreo, distanciado do corpo de onde parte a visão, sem aspirações narcísicas; olhar que nada vê, só vê a ausência do olhar dos outros sobre ela. Quando muito, ela é vista como imagem refletida da mãe, uma insignificância que expressa o seu significado num estado de privação insuportável.

Nessa medida, o espelho que nada reflete é puro corte, vacuidade, expressão da falta originária, mas também lâmina que vasa os contornos realistas do enredo e faz transbordar o não-dito do discurso.

*Senhora dos afogados* propõe, pois, mais que uma versão do mito de Electra. Recupera a dinâmica de signos, sinais e símbolos com que o imaginário co-naturaliza múltiplas representações e permite, através do motivo do mar, o mergulho no trágico universo de Nelson Rodrigues.

## **Bibliografia**

- ALEXANDER, Samuel. *Space, time and deity*. New York: Dover Publications, 1966.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1970.
- BOITANI, Piero. *The Genius to improve an invention: literary transitions*. Indiana/U.S.A.: University of Notre Dame Press, 2002.
- BOUDIN, M.H. *Dicionário de tupi moderno: dialeto tem-bem-ténétéhar do alto do rio Gurupi*. São Paulo: Governo do Estado/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Presidente Prudente, 1966.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.
- COHEN, S.H. *The Electra figure in twentieth century American and European drama*. Michigan: U.M.I., 1968.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES NETO, Darci. *O Indianismo na poesia brasileira: contradições ideológicas (do Arcadismo ao Modernismo)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de Letras/PUC, 1982.
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Andotni Bosch, 1980.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/INL, 1979.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenação*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2000.
- O'NEILL, Eugene. "Mourning becomes Electra", em *A trilogy*. Sydney: Independent Theatre, 1945.

PANDOLFO, Maria do Carmo P. *A cantiga do texto em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos afogados”, em MAGALDI, Sábato (org.) *Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral* Trad. de Yan Michalsi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SAMPAIO, T. *O Tupi na geografia nacional*. Bahia: Seção Gráfica da Escola de Aprendizes Artífices, 1920.

SHAW, J. T. “Literary indebtedness and comparative literary studies”, em *Comparative literature: method and perspective*. U.S.A.: Southern Illinois University Press, 1973.

WELLMER, Albrecht. “Sobre a negatividade e autonomia da arte. Sobre a atualidade da estética de Adorno”. *Revista Tempo Brasileiro: Adorno: 100 anos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, out.-dez./2003, pp. 27-54.

Recebido em janeiro de 2005.

Aprovado em março de 2005.