

O trágico em dois tempos: da *Oréstia* à *Senhora dos afogados*

The Tragic in Two Moments: from *Oresteia* to *Lady of the drowned*

Isabela Christina do Nascimento Sousa²⁸

Resumo: Neste texto, objetiva-se a discussão da forma da tragédia partindo da análise de seus elementos constitutivos na trilogia de Ésquilo, *Oréstia*, e na peça de Nelson Rodrigues, *Senhora dos afogados*. Explorando as concepções aristotélicas sobre a tragédia e a definição de trágico em Marie-Claude Hubert, as obras são examinadas de modo a evidenciar como a peça de Nelson Rodrigues retoma elementos da tragédia clássica ao mesmo tempo em que extrapola suas delimitações.

Palavras-chave: tragédia grega; teatro brasileiro; Nelson Rodrigues.

Abstract: This text aims to discuss the form of tragedy based on the analysis of its constitutive elements in Aeschylus' trilogy, *Oresteia*, and in Nelson Rodrigues' play, *Lady of the Drowned*. Exploring the Aristotelian conceptions of tragedy and the definition of the tragic according to Marie-Claude Hubert, the works are examined in order to highlight how Nelson Rodrigues' play reappropriates elements of classical tragedy and while transcends its boundaries.

Keywords: Greek tragedy; Brazilian theatre; Nelson Rodrigues.

ARISTÓTELES E O GÊNERO TRÁGICO: TERROR PIEDADE E DISTANCIAMENTO EM ÉSKUÍLO E RODRIGUES

A primeira reflexão sistemática de que temos notícias sobre a tragédia é parte dos escritos de Aristóteles em *Poética*, texto que data do

²⁸ Doutora em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB), professora de literaturas de língua inglesa na Universidade Estadual da Paraíba.

século IV a.C. O texto serviu de molde para as produções literárias dos séculos posteriores. No escrutínio levado a cabo pelo filósofo, ele diferencia a tragédia de outras poesias imitativas – como a epopeia e a poesia ditirâmbica – por meio de três aspectos: meios, objetos e modos. Segundo ele, a tragédia é a:

[...] 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, 1973, p. 447).

Portanto, a definição elaborada pelo filósofo concentra-se nas emoções evocadas na plateia: medo e compaixão. O medo do qual trata o texto diz respeito à repulsa e ao espanto do público frente aos eventos atrelados ao percurso do herói trágico. Assim, a tragédia enquanto gênero é regida por dois elementos: o dramático e o patético. “[...] O patético nasce do espetáculo do sofrimento, enquanto o dramático resulta do espetáculo do conflito, da incerteza de seu desenlace” (Hubert, 2013, p. 36). Aristóteles destaca a importância da nobreza da ação e os efeitos que ela produz no espectador por meio do uso da piedade e do terror. Por sua vez, essas emoções são despertadas mediante o espetáculo do *páthos*, ou acontecimento patético.

Nesse gênero, os sentimentos não são despertados de outra forma senão por meio da ação, a (*elos*) piedade que advém do espetáculo do acontecimento penoso, enquanto o terror (*phóbos*) emerge, no primeiro momento, da surpresa que o espectador experimenta diante do imprevisto desgraçado que assola o herói, e em seguida da atividade de imaginar que situação igual ou semelhante poderia lhe ocorrer também (Hubert, 2013, p. 37). Desses dois advém a *kátharsis*, ou catarse, termo debatido e compreendido de múltiplas formas.

Apesar de falar em purificação, Aristóteles não delimita qual tipo de purificação ou qual a natureza da purificação a que se referiu, abrindo margens para uma das discussões mais antigas dos estudos literários. Aristóteles tomou o termo emprestado da medicina, “[...] designava a eliminação dos humores corporais maléficos para restabelecer o equilíbrio próprio da saúde” (Moisés, 2004). O vocábulo

também está presente em textos teológicos, nos quais se refere a uma purificação por meio de ritual. As principais elaborações sobre a catarse podem ser resumidas da seguinte forma:

[...] ora se entende que a purgação constitui a experiência da piedade e terror que o espectador sofre perante a tragédia que contempla, de modo a “viver” a situação infausta do herói e aprender a distanciá-la de si; ora se julga que a visualização do tormento alheio proporciona à plateia o alívio das próprias tensões, ao menos enquanto dura o espetáculo (Moisés, 2004, p. 71).

As emoções controladas presentes no espetáculo trágico permitem que o espectador se identifique com os tormentos dos personagens, ao mesmo tempo em que se distancia deles, pois é consciente de que as ações representadas fazem parte do mundo ficcional. Logo, por meio da tragédia, podemos experimentar emoções fortes, tal qual o terror e a piedade próprios do gênero, e extrair prazer da experiência por meio da purgação desses sentimentos (Hubert, 2013). Para que o distanciamento se garanta, as histórias são normalmente situadas em tempos distantes, o que “[...] possibilita ao espectador contemplar o drama mantendo certa serenidade apesar da sua emoção” (Hubert, 2013, p. 39).

Em suma, a partir das discussões promovidas por Aristóteles em *Poética*, articuladas com os estudos de Hubert (2013), Moisés (2014), podemos entender a tragédia clássica como um gênero que busca, por meio da imitação de ações e utilizando uma linguagem elevada, suscitar os sentimentos de terror e piedade em seus espectadores, de forma que possam experimentar através dos eventos e ações encenadas, a purgação catártica. As definições aristotélicas tinham como fundamentação as obras produzidas no teatro da época, no entanto, com o passar do tempo, se tornaram um parâmetro de leitura para a compreensão de muitos textos trágicos de outros tempos e também de outras tradições. Assim, embora em novas roupagens, peças como *Senhora dos afogados* (2012), do brasileiro Nelson Rodrigues, continuam a utilizar elementos trágicos articulados com técnicas e temáticas contemporâneas.

Em *Agamêmnon*, primeira peça que compõe a trilogia da *Oréstia*, nos deparamos com uma lenda que gira em torno dos Atridas, famí-

lia do comandante dos gregos na Guerra de Tróia (Kury, 1991). A trilogia é dedicada à história de Orestes, que precisa vingar a morte do pai, matando a própria mãe, depois, lidar com a perseguição das Fúrias, responsáveis por punir aqueles que derramam o sangue familiar. A história, encenada pela primeira vez em Atenas no ano de 458 a.C., localiza-se logo após o fim da guerra mitológica entre gregos e troianos, que teria acontecido próximo ao fim do século XIII a.C. (Lopes, 2016). Ao escolher um evento que se passou doze séculos antes, Ésquilo garantia uma das premissas da tragédia: o distanciamento temporal do qual o poeta necessitava.

Por sua vez, *Senhora dos afogados* foi escrita em 1947, mas só estreou em 1º de junho de 1954 por causa da censura (Augusto, 1994). Sua primeira apresentação ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No texto de Nelson Rodrigues, não há alusões a eventos ou mitos históricos que nos permitam situar temporalmente a trama. Mas ainda assim, o efeito de distanciamento pode ser atrelado à omissão de coordenadas específicas de tempo e espaço. A configuração do espaço na trama dá uma ideia de isolamento, seja na casa dos Drummond, seja na ilha que só aparece nos diálogos. Os espaços da trama de Nelson Rodrigues parecem estar isolados pelo mar que os sufoca.

Na obra, Rodrigues desenvolve a história da família Drummond, focando especialmente em Moema, filha mais velha de Misael e D. Eduarda. Com inspirações na trilogia de Ésquilo, mas também na obra do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill, *Mourning becomes Electra* (Pate Nuñez, 1993). Moema assume o papel da enlutada na peça de Rodrigues, enquanto disputa com a mãe e as irmãs o amor do pai. O mar acompanha a protagonista em sua busca por materializar o desejo incestuoso que nutre por Misael. Sem medir esforços, Moema mata suas duas irmãs mais novas e orquestra uma situação que leva sua mãe a cometer adultério. Dessa forma, Nelson Rodrigues retoma o mito de Electra na sua peça, ao mesmo tempo em que dialoga com uma tragédia clássica e uma tragédia moderna, utilizando o mar para configurar uma atemporalidade mítica.

Portanto, o horror que surge das ações de Orestes, o assassinato da própria mãe, não impede a evocação de piedade por parte do público. Primeiro, por ser resultado das ações de seus pais – Clitemnes-

tra propaga a violência que o próprio Agamêmnon desencadeia e, pelas leis daquela sociedade, Orestes precisa continuar – e, segundo, porque o distanciamento temporal permite que a plateia se compadeça sem comprometer-se moralmente. Ao passo que, em *Senhora dos afogados*, o horror às ações encenadas resulta em censura e uma resposta inicialmente negativa à peça. Rodrigues se fundamenta no mar como elemento de isolamento mítico para criar o distanciamento trágico, o que não parece ser suficiente para que o público desenvolva piedade por sua protagonista. No entanto, sua mãe, D. Eduarda, vítima de suas armações, consegue evocar esse sentimento, mesmo cometendo seu erro trágico: o adultério.

DE ÉSQUILO A NELSON RODRIGUES: PERIPÉCIA, RECONHECIMENTO E HERÓI TRÁGICO

Retomando a discussão sobre os elementos trágicos, ressalta-se que Aristóteles privilegia, em *Poética*, as tragédias de composições complexas, sob as de composição simples. A classificação em simples ou complexa se dá a partir da análise do desenlace. Em *Poética*, compreende-se como simples “[...] aquela que, sendo uma 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, 1973, p. 452). A peripécia refere-se à reviravolta que envolve o herói e afeta todas as ações seguintes.

Essa mutação de sucessos em seu oposto deve surgir da estrutura interna do mito, ser verossímil e necessária à trama. As tragédias gregas possuem uma única peripécia que permite situar a ruptura entre o nó e o desenlace, assim como ocorre em *Coéforas*, segunda parte de *Oréstia*, quando é anunciado o resultado do julgado que Orestes enfrenta. Ele então ganha a absolvição de um crime considerado imperdoável por meio do voto de desempate da deusa Atena: “**ATENA** (*apontando para Orestes*.): Ele foi absolvido de um crime de morte!/ Os votos dividiram-se em somas iguais” (Ésquilo, 1991, p. 182-183).

Podemos também vislumbrar essa mudança na direção dos atos

na peça rodriguiana, no momento de traição de D. Eduarda, que destrói o legado de fidelidade das mulheres da família Drummond, manchando sua imagem idealizada perante seu filho Paulo e culminando em seu fim nas mãos do marido:

“D. EDUARDA (*rosto duro como uma máscara*) – Deus fez tua vontade! Traí meu marido!/ (*Moema imóvel*)/ **D. EDUARDA** (*num grito maior*) – Desce e vem chamar tua mãe de prostituta!/ (*Silêncio. Moema desce, lentamente. Mãe e filha, face a face.*)/ **MOEMA** – Prostituta!” (Rodrigues, 2012, p. 89).

A ação ainda desencadeia outro assassinato: Paulo, para se vingar pela destruição da imagem da mãe pura, assassina o Noivo. Esse grande número de guinadas é característico do teatro do século XVIII, que buscou aumentar o número de peripécias (Hubert, 2013).

O reconhecimento é definido como o momento em que algo antes ignorado passa a ser encarado, resultando em felicidade ou infelicidade de personagens que se destinam a isso. Para Aristóteles, a forma mais bela de reconhecimento é aquela que ocorre em conjunto com a peripécia, “[...] porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostramos que a tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais ações” (1973, p. 453). Casos de reconhecimento ocorrem na trilogia de Ésquilo quando Electra toma consciência de que aquele que encontrou é seu irmão Orestes, que retornou do exílio (Ésquilo, 1991, 102-103):

ORESTES: [...] Põe a mecha/ de meus cabelos no lugar de onde a cortei/ – de teu irmão e parecida com as tuas –/ e vê como ela coincide com as minhas!/ (*Mostrando o manto que vestia.*)/ Observa este bordado, obra de tuas mãos,/ os pontos das agulhas, as cenas de caça/ que ainda podes ver perfeitamente, irmã!/ (*ELECTRA avança precipitadamente em direção a ORESTES e ameaça um grito de júbilo.*)/ [...]/
ELECTRA: Ah! Bem mais precioso da casa paterna!/ Ah! Esperança acalentada há tanto tempo,/ causa de tantas lágrimas! Confia em ti/ e recuperarás o lar onde nasceste!

Na cena, Orestes, que já havia deixado uma mecha de cabelo no túmulo do pai, utiliza-a para comparar aos próprios cabelos e utiliza também uma manta com bordado feito pela própria Electra antes

que o irmão partisse para o exílio. Um reconhecimento também sucede em *Senhora dos Afogados*, quando o Noivo se apresenta a Misael, revelando o parentesco entre eles (Rodrigues, 2012, p. 58):

NOIVO (*enfurecido*) – ... Ministro, reconhece este rosto? Estes olhos? (*passando a mão, com angústia, pelo próprio rosto*) Reconhece a sua carne em mim?/ MISAEI (*acovardado*) – Meu filho morreu./ NOIVO – Não. Minha mãe te disse que o filho morreria, porque eu não podia ser um Drummond... Pareço morto? Minha mãe escreveu uma carta na véspera de morrer – escreveu que tu querias matá-la... Confessa agora para mim e para tua mulher...

Nas duas cenas, há o reconhecimento de um parente; no entanto, os sentimentos suscitados são distintos. A felicidade de Electra em reconhecer o irmão surge da esperança de que este faça justiça pelo pai assassinado. Na peça carioca, surge o terror de saber que o Noivo é filho do próprio Misael, que estava noivo da irmã, que Misael, de fato, matou a mulher que assombra a praia, que esta era sua amante e que agora o Noivo deseja vingar-se tomando D. Eduarda como amante.

Há também um tipo de herói mais adequado para a tragédia. De acordo com Aristóteles, para suscitar os sentimentos de terror e piedade não convém que os heróis trágicos sejam nem muito bons, nem muito maus. Deve-se buscar a situação intermediária:

É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (Aristóteles, 1973, p. 454).

Portanto, é preciso que o público tenha algum tipo de aproximação com o herói trágico. Isso se permite, pois esse é levado a cometer atrocidades por um erro trágico, geralmente de julgamento. Mas esse julgamento do público está estritamente ligado ao caráter superior do herói trágico. Geralmente, ele é alguém superior ao homem comum, o que justamente torna sua decadência mais lamentável (ABRAMS; Harpham, 2012).

O tipo de ligação entre as personagens pode significar relações de hostilidade recíproca, neutralidade ou aliança. A terceira é a preferi-

vel se desejarmos criar a emoção trágica. “O termo relação de aliança deve ser entendido no sentido lato: aliança pelo sangue, pelo casamento, pela hospitalidade” (Hubert, 2013, p. 42). Os autores dramáticos buscam encontrar um herói trágico dentro de relações familiares, como fez Ésquilo ao desenvolver a saga de Orestes, e também Rodrigues ao nos apresentar as conflituosas relações familiares dos Drummond, embora seja mais complexo procurar uma figura de herói trágico no autor carioca. Seria o Noivo? Misael? Moema? Todas essas personagens parecem entorpecidas nos exageros dos seus vícios e pecados: sede de vingança, homicídio ou adultério. Sendo assim, as personagens rodriguanas fogem do intermédio que Aristóteles propõe para seu herói trágico ideal.

É preciso ressaltar aqui que Aristóteles não se ocupa em definir o trágico. Marie-Claude Hubert (2013) entende que para o autor, a noção de trágico era algo conhecido de todos na época, portanto não haveria necessidade de se delongar nessa discussão. Não seria possível confundir trágico e tragédia. Muito embora a nomenclatura, por vezes, facilite a confusão, um não é indissociável do outro, pode “[...] muito bem haver trágico sem tragédia e tragédia sem trágico” (Hubert, 2013, p. 36). Aristóteles não define trágico, mas fala de como causar o efeito trágico, que deve suscitar os sentimentos de piedade e terror em sua audiência.

Por sua vez, a autora define o trágico como a “manifestação das forças obscuras que pesam sobre a condição humana” (Hubert, 2013, p. 36). O trágico não é um elemento exclusivo da tragédia, mesmo que o nome induza ao erro, mas pode estar presente em diversos outros gêneros literários, como o romance, por exemplo, logo, podemos afirmar que nem todo texto trágico é uma tragédia. Embora se discuta se a peça *Senhora dos afogados* é ou não uma tragédia, o que a análise de seus elementos indica é de que o autor utiliza o trágico do qual Hubert fala, mas também retoma elementos da tragédia clássica.

A obra de Nelson Rodrigues não possui um herói trágico nos moldes da trilogia de Ésquilo, mas sua trama se desenrola por meio de reconhecimento e peripécia. Também é possível observar a evocação de piedade e terror, à medida que as ações se apresentam ao público, que se distancia da história por intermédio do isolamento garantido

pelo mar mítico que isola e engole a família Drummond. Destarte, tragédia ou não, *Senhora dos afogados* se liga ao gênero clássico por meio desses elementos, ao mesmo tempo em que extrapola as delimitações do gênero a partir das escolhas feitas por seu autor.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey Galt. *A glossary of literary terms*. 10th ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2012.
- AUGUSTO, Sérgio. ‘Senhora dos afogados’ volta ao som de boleros. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1994.
- ARISTÓTELES. Poética. *Os pensadores*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1973.
- ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/23/ilustrada/6.html>. Acesso em: 30 jul. 2026.
- HUBER, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2013.
- KURY, Mario da Gama. Introdução. In: ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- LOPES, Reinaldo José. O que realmente aconteceu em Tróia? *Super Interessante*, São Paulo, out. 2016, seção História. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/o-que-realmente-aconteceu-em-troia/>. Acesso em: 18 jul. 2021.
- MEZAN, Renato. *A vingança da esfinge*: ensaios de psicanálise. 3. ed. São Paulo: Casa do psicólogo, 2002.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale. Senhora dos Afogados: itinerário baldeante de um mito. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], p. 361–366, 1993. DOI: 10.24277/classica.voio.793. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/793..> Acesso em: 31 jul. 2026.

RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*: tragédia em três atos – peça mítica. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.