

# Na profundidade das águas mortuárias rodriguianas: uma leitura do imaginário de *Senhora dos afogados*

Ricardo Barberena<sup>1</sup>

PUCRS (Porto Alegre/RS, Brasil)



“A tristeza é a sombra que cai na água.”

(GASTON BACHELARD – *A água e os sonhos*)

“Basta ser um Drummond, que ele quer nos afogar. Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam! Foi o mar que chamou a Clarinha. Tirem esse mar daí, depressa! Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!”

(N. RODRIGUES – Fala da “Avó”, in: *Senhora dos afogados*).

Se pensarmos nas lembranças que passamos junto ao Mar, talvez venham à tona as imagens de umas férias passadas num litoral qualquer, de uma travessia para algum recanto esquecido, de um pequeno acidente entre embarcações pesqueiras, enfim, acontecimentos corriqueiros e prosaicos que em nada se assemelham àquela trágica chacina sucedida nas negras águas à beira da casa dos Drummond.

Cenário das ações principais de *Senhora dos Afogados* (N. Rodrigues, 1948),<sup>2</sup> esta casa dos Drummond se encontra submetida a um taciturno jogo de sombra e luz que é originado de um farol situado ao lado daquele outro personagem invisível: “o mar próximo e profético, que parece estar chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres”.<sup>3</sup> Para que possamos compreender os sentidos e o imaginário em torno desse elemento marítimo, é preciso que reconheçamos as águas rodriguianas enquanto um convite “direto a morrer”<sup>4</sup> e uma amarga “viagem sem retorno”.<sup>5</sup> Pensada nesse espectro de epifania da desgraça e “clepsidra”<sup>6</sup> definitiva, as águas se tornam a expressão de um devir carregado de pavor que não oferece saída para um afogamento sucedido num mar profundo e dormente. Nas águas “sonolentas”<sup>7</sup> que transmitem estranhos e fúnebres murmúrios, as personagens *Clarinha* e *Dora* – já no primeiro Ato – apareceram afogadas de maneira que começa a se desestabilizar a família Drummond, pois, a partir dessas mortes, o irmão (*Paulo*) começa a procurar o corpo das irmãs, o Pai (*Misael*) é perturbado por uma aparição espectral num banquete, a filha (*Moema*) começa a repugnar a sua semelhança em relação a sua própria

mãe (*Dona Eduarda*). Assim, na sua condição de perda e desordem, as águas acabam configurando um quadro de ações que se apresenta à deriva no âmago de uma água triste e sombria: afinal, “toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada”.<sup>8</sup>

Ainda no Primeiro Quadro do Primeiro Ato, percebe-se um coro fúnebre de mulheres dos Cais que entoa canções para lembrar a memória de uma saudosa prostituta (morta por *Misael*), pois, naquele dia, dezenove anos depois do assassinato, o filho da vítima (que é *Noivo* da filha de *Misael*) parecia completamente perturbado devido à estranha sucessão de mortes acontecidas na mesma data. No mesmo espaço de tempo se consolidam duas “meditações da morte”:<sup>9</sup> de um lado, as duas filhas de *Misael* haviam sido entregues ao “universo submerso”<sup>10</sup> das águas, de outro, as vozes do Cais ensaiam um réquiem para aquela mulher que fora covardemente morta pelo seu amante (o próprio *Misael*). Parece bastante evidente que o Cais,<sup>11</sup> também se comporta como um território cênico orquestrado pelas águas profundas no tocante ao caráter de um mar sombrio que leva os vivos “à morte sem recurso”.<sup>12</sup> Dentre essas águas que permitem uma travessia alienada de qualquer retorno, ressalta-se uma dramaturgia marcada por um signo constituído por uma “imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha sua parte na morte; ela tem necessidade de água para conservar o sentido de viagem da morte”.<sup>13</sup> Nesse sentido, as águas são pátria das ninfas mortas que não devolvem os sacrificados para serem enterrados na Terra, lugar seguro e próspero, onde é possível olhar

os corpos trucidados pela violência das ondas do “mar infinito”.<sup>14</sup> No interior das agitadas e tempestuosas águas de *Senhora dos Afogados*, inexistem um feixe de imagens aprazíveis e estagnadas no que se refere aos signos permeados pelo mar – farol, Cais, tatuagens, casa beira-mar, Ilha –, enfim, nesta obra rodriguiana, estes símbolos são forte indicadores de morte e infortúnio absoluto. Dilacerados por uma perigosa proximidade em relação ao mar, os Drummond moram às margens de uma morte que não tarda em chegar quando se contempla e adentra as águas profundas, pois, nesse regime de sacrifício, quem brinca com a “água pérfida se afoga, quer se afogar”.<sup>15</sup>

Na abertura do Segundo Quadro do Primeiro Ato, toda a família.<sup>16</sup> Drummond está reunida quando *Misael* – completamente perturbado – volta do banquete onde havia se sucedido um importante e insólito re-encontro: durante o discurso de *Misael*, percebe-se a aparição de uma imagem espectral de uma estranha mulher que já estava MORTA há muitos anos. E o mais tenebroso: “houve no banquete um cheiro de MAR... ela veio de alguma praia...”.<sup>17</sup> Essa estátua-retrato fantasmagórica reflete a figura de uma prostituta (do Cais) que *Misael* assassinou há dezenove anos atrás, ou seja, trata-se daquela mulher que estava sendo exaltada naquele coro fúnebre voltado para a casa dos Drummond. O espectro do sacrificado reaparece para aterrorizar o seu carrasco. No âmbito de uma perspectiva intertextual, o pavor do personagem rodriguiano em muito pode dialogar com a repulsão alucinante de Macbeth perante o surgimento de Banquo no jantar preparado no Salão principal do Palácio: “Arredate e sai de minha vista!... Que a terra te esconda! Teus ossos não têm medula, teu sangue é frio, teu olhar nesses olhos que reluzem!”.<sup>18</sup> Como na tragédia shakespeariana, o simulacro mortuário da prostituta carioca presentifica uma possibilidade de vingança e um não-caminho para a instauração da desordem-caos no plano de ações das personagens que não souberam enterrar os seus mortos.

No entanto, antes que se discuta o Segundo Ato, não percamos de vista um ponto nodal na constituição dessa cena de ressurgimento macabro: a reanimação da morta é acompanhada pela exalação de um “cheiro de Mar”<sup>19</sup> que denunciava a passagem por “alguma praia”<sup>20</sup> nefasta. Assim, novamente, as águas negras se agitam como a “saliva de um levita”<sup>21</sup> tomado pelo furor e pela raiva, afinal, não há saída para quem se mostra em dívida com um habitante do mar. Matar uma mulher do Cais é provocar as águas profundas. E, nessa relação de “doação total”<sup>22</sup> com as águas, acaba se desencadeando um desejo de morte que não oferece nenhum lugar seguro junto à fecundidade normal da Terra. A partir da ação do corpo das águas mortas, instaura-se uma fusão entre Eros (impulsos de amor) e Tânatos (impulsos da destruição) numa rede de instintos agressivos e sexuais que se

apresentam unidos através de uma equação amorosa e mortífera: 1) *Moema*.<sup>23</sup> ama *Misael*, mas para aplacar a sede de sexo, mata as duas irmãs; 2) *Paulo* ama *Dona Eduarda* e mata o amante dela; 3) *O Noivo*, motivado pelo impulso de morte e pela sexualidade reprimida, deseja a morte de *Misael*; 3) *Misael* amou a prostituta do Cais e matou por amor e covardia; 4) *Misael* provoca a morte de *Dona Eduarda*, pois era adúltera. Fonte “sombria” das patologias, as águas tenebrosas revelam uma série de incestos (*Moema/Misael*, *Dona Eduarda/Noivo*, *Noivo/Moema*, *Paulo/Dona Eduarda*, *Noivo/prostituta do Cais*) que produzirá uma carnificina testemunhada pelas ondas de um mar “profético”.<sup>24</sup>

No Primeiro Quadro do Segundo Ato, a casa dos Drummond, iluminada pela inquietante luz daquele próximo farol – mensageiro das águas sinistras –, encontra-se tomada pelos membros da família e pelos vizinhos espectrais. Angustiado e possuído pela cólera, o *Noivo* promete a morte ao seu suposto pai (*Misael*) quando soubesse que este havia assassinado a sua mãe (*a prostituta do Cais*). Em posição de defesa e temor, *Misael* exclama que o *Noivo* é um “vagabundo do Cais”<sup>25</sup> que está sempre cheirando a Mar. Nascente da discórdia e do “negro sofrimento”<sup>26</sup> as águas profundas acabam introduzindo um ponto de tensão e revelação que não se mostra sujeito a qualquer reversão na progressão dos sacrifícios no interior de uma epifania paternal: o cheiro de Mar é o elemento de ligação entre a o *Noivo* e a *Prostituta do Cais*, e, a partir dessa comprovação, o filho tem a convicção de que o seu pai havia matado a sua mãe. A pulsão Eros-Tânatos volta à cena. Diante o [re] estabelecimento do caos da água “insondável”,<sup>27</sup> o *Noivo* esclarece que a imagem alucinante do banquete era o espectro da sua mãe, e, mais ainda, esbraveja: “Minha mãe é diferente! Ela não aceitaria uma eternidade que não fosse cercada de águas por todos os lados... Que não fosse na ilha... E não tivesse praia... Ela voltaria de uma eternidade que não tivesse cais”.<sup>28</sup>

Refúgio da carne sem vida, a imagem da água (Ilha, Cais, Praia) se torna o principal destino para o “devaneio da morte”<sup>29</sup> e, para isso, é preciso reconhecer o chamamento de um eterno Mar que se apresenta carente de uma “doação íntima”<sup>30</sup> – da existência de um “habitante”.<sup>31</sup> Como já delineamos, no ciclo das águas profundas, um sacrifício só pode ser sucedido por outro sacrifício, e, nessa lógica de revés do existir, o personagem *Misael* acaba por descrever como deferiu uma machadada e arrastou a morta para uma PRAIA:

Com um machado – no dia do meu casamento... Ela exigiu que eu a trouxesse aqui... Queria entrar nesta casa, neste quarto... Deitou-se na cama da noiva... Eu sentia que ela precisava morrer, devia morrer... Agarrei-a pelos cabelos... [...] Cobri o sangue com areia... Fugí, para me casar...<sup>32</sup>

Como resposta às reveladoras palavras, o *Noivo* anuncia o seu verdadeiro desejo em relação à sua própria irmã (*Moema*, filha de *Misael*): “Eu queria entrar nessa casa, para pertencer à tua família, para que uma Drummond me pertencesse... Não posso ser noivo da tua filha, mas posso ser amante da tua mulher!”.<sup>33</sup> Após essa arrebatadora e pungente declaração, *Dona Eduarda* acaba fugindo com o seu enteado (*Noivo*). As águas profundas voltavam a levar os destinos para as tenebrosas correntes da morte. Aquele homem, que *cheirava a mar*, havia ampliado a destruição na família Drummond: abandona a sua noiva-irmã para se unir a sua madrasta... Como consequência imediata, [re]estabelece o imaginário de uma vida que quer findar-se num devaneio “à beira da água”.<sup>34</sup> Mais mortes, mais água “sombria”.<sup>35</sup>

Ainda situado na casa dos Drummond, o Segundo Quadro do Segundo Ato se inicia com um diálogo entre *Misael* e a sua única filha que sobreviveu, *Moema*. E, nessa conversa inaugural, outro sinistro depoimento é dado por *Moema*, pois, naquele momento de fúria-paixão, ela se encontra tomada por uma cegueira alucinante causada pelo amor patológico que sente pela figura do seu pai (*Misael*): “Afoguei as filhas que preferias e acariciavas, enquanto eu sofria a minha solidão...”.<sup>36</sup> As irmãs haviam sido oferecidas às águas profundas porque o mar não devolve os seus mortos para serem chorados em Terra firme, e, por isso, “quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recurso, eles serão abandonados às ondas”.<sup>37</sup> Localidade que recebe todos os seus visitantes e não possibilita um breve retorno, o Mar é o endereço ideal quando se imagina um sacrifício que não se possa chorar “sobre o caixão”<sup>38</sup> ao sair de um “enterro”<sup>39</sup> realizado num solo tranqüilo e exorcizado contra a fúria das águas tenebrosas. O convite às negras águas é uma viagem a uma morte “heraclitiana”<sup>40</sup> que nos leva para longe com a corrente e “como uma corrente”. Daí a escolha da irmã-facínora: “Compreendes por que eu as dei ao mar, a esse mar que não devolve os afogados? Procura o corpo de Clarinha para chorar, sobre ele, para te abraçares a ele... (*frenética*) Anda! Procura!”.<sup>41</sup>

O Primeiro Quadro do Terceiro Ato se passa num Café do Cais, local onde o fim da carnificina está próximo e o desejo de vingança será saciado. Da casa ao Cais, certamente, esta mudança cênica não é ingênua no tocante à construção da localização para as ações crepusculares da tragédia. Ir ao Cais é aproximar-se do Mar, é visitar a porta de entrada para as águas, é sentir a morfologia e o som das ondas. Nesse espaço diagético existe uma maior materialidade daquele elemento extracênico invisível – o Mar –, apenas contado como um endereço para a morte dos Drummond. As paredes do Cais sofrem com a perigosa proximidade das negras águas... A morte está margeando o solo das suas vítimas. De volta a esta paisagem fúnebre, o Coro das mulheres começa a rezar em

nome da morte da prostituta mutilada (há dezenove anos atrás...), e, diante essa completa louvação, as mulheres do Cais não trabalham e acabam por receber a visita do *Noivo* e da ilustre mulher do Doutor *Misael Drummond*. Os moradores do Cais – perplexos – assistem o *Noivo* discursar sobre o seu amor pela mãe-prostituta morta e o seu ódio visceral por qualquer Drummond (inclusive *Dona Eduarda* que havia fugido com ele). Acuada e esquecida por todos, *Dona Eduarda* faz um último pedido para o *Noivo*: “quero que tu me ensines o caminho da ilha... [...] essa ilha onde tua mãe está... Onde tua mãe vive depois de morta...”.<sup>42</sup> A ilha, cercada pelas águas profundas, é o lugar onde se pode ter uma “morte que nos leva para longe”,<sup>43</sup> afinal, naquela porção de terra rodeada pelo mar por todos os lados, torna-se possível contemplar a água como uma forma de “escoar-se”<sup>44</sup> e “dissolver-se”.<sup>45</sup> Rumar para a ilha é habitar uma terra refém da vontade das águas. E, nesse ínterim de lamentação e nostalgia futura, apontam no palco as figuras *Paulo* e *Moema*: a irmã arquiteta a morte do homem que havia tomado o lugar do seu amado pai, e, para isso, acaba instigando o irmão para que use as suas próprias mãos contra o traidor. As palavras maquiavélicas de *Moema* estão afinadas com aquele poder de persuasão de *Electra*;<sup>46</sup> o punhal de *Paulo* corta sob a mesma motivação que guiou a mão de *Orestes*. A equação macabra é bastante assemelhada: as irmãs – arditamente – concebem o crime, os irmãos – submissos – executam. Como resultado dessa pulsão de amor e ódio, do lado da trama carioca, o *Noivo* cai morto com o punhal cravado pelas costas, e, na tragédia grega, *Egisto* – cambaleando – morre com um golpe certo. O amor insano pedia mais derramamento de sangue.

No derradeiro crepúsculo da peça, o Segundo Quadro do Terceiro Ato, a ação retorna ao seu ponto de partida: a sombria casa dos Drummond. Ao se iniciar a cena, os vizinhos espectrais – num coro dissonante – começam a lamentar a morte de *Dona Eduarda*, pois o caixão já havia sido carregado enquanto *Misael*, *Moema* e *Paulo* diziam adeus à morta. Martirizado por um transtorno de culpa e vingança, *Misael* explica para *Paulo* que não tinha assassinado diretamente a sua própria esposa: “Não! Não! Cortei as mãos, mas deixei viva na praia, viva, estendendo os braços sem mãos... Não sou assassino de tua mãe... Ela continuou viva...”.<sup>47</sup> Novamente, o sacrifício, regulado sob o signo “de Mercúrio”,<sup>48</sup> tem nas águas profundas uma morada para ser bem sucedido. As negras águas voltam a testemunhar a ira desse jogo de equivalências que se produz pela “repetição vicariante pela qual o sacrificador ou o sacrificado se torna senhor, ao tornar-se quite, do tempo passado ou por vir”.<sup>49</sup> A praia, mais uma vez, é o local que cedia um sinistro acerto de contas. Diante daquele cruel assassinato, *Paulo* resolve se matar e ruma para o “caminho do mar”.<sup>50</sup> O suicídio é instigado e aprovado pela própria irmã, *Moema*, que – em doces

palavras – oferece as águas mortuárias: “Queres o mar? [...] O mar te chama!”<sup>51</sup> Numa eufórica e alucinada condescendência, o irmão desperta o convite fatal: “Diz agora que o mar me chama... [...] Diz que o mar está-me chamando e eu acreditarei... Caminharei para o mar. Sim, Moema?”<sup>52</sup> De novo, um corpo era entregue às águas. Outro cadáver não seria encontrado para que se pudesse enterrá-lo em terra firme e confidente. O mar, morada da morte profunda, levaria mais um Drummond para uma viagem sem retorno. A negra água sempre está “cheia de garras”<sup>53</sup> quando um corpo quer visitar o sepulcro hídrico e marino.

Após a morte do irmão, *Moema* – completamente desesperada – percebe que o seu corpo não está se refletindo no espelho, pois, ao mirar a sua face, surge a imagem de *Dona Eduarda* com os pulsos enrolados em gazes e com as mãos amputadas. Como um Narciso endemoniado, *Moema* quer dilacerar qualquer imagem que demonstre as semelhanças com a sua própria mãe, no entanto, aquele grande espelho acaba se comportando como uma lente reprodutora de todas as origens que querem ser negadas. O espelho não pode ser concebido apenas como processo de desdobramento das imagens do eu, mas também como um “símbolo do duplicado tenebroso da consciência”<sup>54</sup> que se apresenta ligado à água – entendida como o espelho originário –. Para visualizarmos o espelho enquanto elemento líquido, basta relembrarmos os numerosos pintores ocidentais (como Rembrandt e Tintoretto) que aliam a “carne, a cabeleira preciosa, o espelho e a onda”<sup>55</sup> E, nesse perverso diálogo com o espelho, *Moema* é vitimada por um olhar que revela um “ofelizar-se”<sup>56</sup> no interior das imagens de uma vida das sombras. Exasperada e possuída por uma cegueira frente o reflexo da imagem da sua mãe morta, *Moema* grita com o seu auto-retrato que, na verdade, é o seu não-retrato [retrato da repulsa e da negação]: “Agora estás em todos os espelhos... E na água do rio e nas poças de água... Sempre encontrarei tua imagem e não a minha própria... Esse rosto não é meu...”<sup>57</sup> Agora, as negras águas se comportam como um negativo fotográfico, que registra e revela as evidências de um momento passado, sem que reste dúvida sobre as marcas residuais de uma certa origem resgatada por um inquietante feixe de imagens. Mirar o rio e as poças de água é perceber os reflexos de uma imagem que deseja permanecer. As águas profundas refletem, como um trágico espelho, os pulsos ensangüentados daquela mãe espectral. Por mais uma vez, as águas traduzem e testemunham o triunfo delirante da morte.

Aquela seqüência de mortes começa a chegar ao seu final.<sup>58</sup> Afinal, *Moema* estava sozinha com *Misael* e havia conquistado a sua macabra exclusividade: “Desde menina, meu sonho era ficar sozinha contigo nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher desta casa... [...]

Estamos sozinhos, pai, na casa vazia...”<sup>59</sup> Para completar o mórbido êxtase, o grande espelho não mais refletia a imagem da mãe assassinada. Eufórica, a filha “única” coloca a cabeça de *Misael* no seu próprio colo. No entanto, *Moema*, tomada pela embriaguez da vitória, não percebe que os olhos do seu pai estão abertos e fixos... O pai-amante também estava morto. A família Drummond havia sido aniquilada. Assim, *Moema*, totalmente aterrada, está sozinha no palco (apenas na companhia do pai morto) junto ao grande espelho que não reflete mais nada. A imagem havia sido perdida, mas as mãos – memória carnal da própria mãe – continuavam presas ao seu corpo: “Viverás com elas... E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas mãos... Quando morreres, elas estarão enterradas contigo...”<sup>60</sup> O corpo será o vestígio da tragédia, a lembranças das águas profundas, o silêncio eloqüente do sacrificado. A filha-facínora será refém do seu corpo. *Moema*, aprisionada na sua carne, terá nas próprias mãos a marca atávica daquela família que foi trucidada e entregue às negras águas. Como nas tragédias gregas, as mãos serão a Peste que, ao longo da vida, sempre dominará a consciência do sacrificador.

Antes que caia o pano, um elemento cênico encerra a tragédia dos Drummond: a luz do farol. Aos poucos, num movimento contínuo, o palco é tomado por uma forte iluminação. O farol, elemento líquido e hídrico, se comportava como o derradeiro olhar das águas mortuárias. Aquela luz das sombras apontava para o último passo rumo ao encontro da morte mais profunda: o mar vai virar casa dos Drummond, casa dos Drummond vai virar mar. As águas profundas, morada dos Drummond mortos, estavam no interior da Casa. A travessia líquida e macabra havia chegado ao fim.

## Notas

- <sup>1</sup> Doutor e pós-Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.
- <sup>2</sup> Já nesse ano, em 1948, a peça foi interdita pela censura. Posteriormente, Nelson Rodrigues propôs ao Ministro da Justiça que uma comissão de intelectuais opinasse se a peça deveria ser ou não encenada. O Ministro concordou: afinal, os intelectuais sempre reivindicavam que a censura era incompetente para julgar as obras nacionais. Para compor a comissão de censura, Nelson escolheu Gilberto Freire, Olegário Mariano e Alceu Amoroso Lima. Como resultado: apenas Freyre votou a favor de Nelson. A partir desse inesperado revés, a peça só foi liberada quando Tancredo Neves (Ministro da Justiça de Getúlio), em 1953, acabou decidindo pelo fim da censura no texto de Nelson. Na noite de estréia, com a presença do ilustre Ministro, a platéia do Municipal vaiou *Senhora dos Afogados*. Não foi apenas uma vaia, foi uma batalha. Coros de “Gênio” e “Tarado” sacudiram o reboco do teto. Nathalia Timberg (que estreava no Teatro) estava totalmente apavorada enquanto Nelson subia no palco e desafiava: Burros! Ignorantes! Para completar, alguns espectadores ameaçaram subir no palco. Nelson foi arrastado para a coxia.
- <sup>3</sup> RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados*. Rio de Janeiro: Edição Nova Aguilar (Obra Completa), 1994. p. 673.
- <sup>4</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes: 1997. p. 96.
- <sup>5</sup> Idem, ibidem, p. 96.
- <sup>6</sup> Idem, ibidem, p. 96.
- <sup>7</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 48.

- <sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.
- <sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 72.
- <sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.
- <sup>11</sup> É interessante lembrar – a título de particularidade histórica – que o próprio Nelson Rodrigues se mostrava fascinado em relação à zona de prostituição do Cais: “No futuro se diria que, desde que saíra do Recife aos três anos e meio, Nelson nunca mais voltara lá, o que sempre magoou os pernambucanos. Pois sabia-se agora que não apenas voltou como passou no Recife todo ano de 1929, numa idade que lhe permitiu redescobrir Olinda, conhecendo a praia de Boa Viagem e mergulhar fundo na boemia local – pois não saía da zona de mulheres do Cais do Porto, considerada proporcionalmente a maior da América do Sul. E seria a atmosfera da Zona Boêmia do Recife de 1929 que ressurgiria em sua talvez maior peça, *Senhora dos Afogados*” (CASTRO, 1992, p.102).
- <sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.
- <sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 78.
- <sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.
- <sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.
- <sup>16</sup> Nesta cena do Primeiro Ato, também estão presentes os *Vizinhos* que se comportam como o Coro Grego nas Tragédias Clássicas. Através de recurso de dramaturgia, enuncia-se uma voz monológica que traduz um tido de consciência das personagens. O coro que reza para a mulher morta (há dezenove anos) funciona como verdadeiras deusas vingadoras, a exigir a punição do assassino. Representam a consciência viva contra a impunidade, como as Eríndias em relação a Orestes (ou a Peste quanto a Édipo).
- <sup>17</sup> RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados*. Rio de Janeiro: Edição Nova Aguilar (Obra Completa), 1994. p. 686.
- <sup>18</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 158.
- <sup>19</sup> RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados*. Rio de Janeiro: Edição Nova Aguilar (Obra Completa), 1994. p. 686.
- <sup>20</sup> Idem. *Ibidem*. p.686.
- <sup>21</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 178.
- <sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 171.
- <sup>23</sup> A relação de Moema e Misael pode ser ligada ao mito de Electra. O mito de Electra é instigado por uma força de Eros que acaba despertando o instinto de destruição. Electra será o prenúncio das pulsões entre Amor e Morte. Outras narrativas míticas estão presentes: o mito de Édipo, o mito de Fedra e o mito de Narciso. Moema é o Narciso moderno: aquele que não se olha por um mero acaso, mas porque ausculta o mistério da própria existência. Ainda fica bastante evidente (na relação de Dona Eduarda com o enteado) a presença do mito de Fedra. Esses mitos funcionam como pano de fundo na figuração do incesto e do adultério, usados para designar a impotência do ser humano.
- <sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 178.
- <sup>25</sup> RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados*. Rio de Janeiro: Edição Nova Aguilar (Obra Completa), 1994. p. 686.
- <sup>26</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 49.
- <sup>27</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 686.
- <sup>28</sup> Idem, *ibidem*, p. 701.
- <sup>29</sup> BACHELARD. Op. cit., p. 48.
- <sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 48.
- <sup>31</sup> Idem, *ibidem*, p. 48.
- <sup>32</sup> RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados*. Rio de Janeiro: Edição Nova Aguilar (Obra Completa), 1994. p. 708.
- <sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 703.
- <sup>34</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 49.
- <sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.
- <sup>36</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 707.
- <sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 707.
- <sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p.708.
- <sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 708.
- <sup>40</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 72.
- <sup>41</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 708.
- <sup>42</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 719.
- <sup>43</sup> BACHELARD. Op. cit., p. 72.
- <sup>44</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.
- <sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.
- <sup>46</sup> Ao longo da trama rodriguiana, as referências ao mito de Electra são muitas e podem ser discutidas em relação aos diferentes textos que abordam esse tema (*Oréstia*, de Ésquilo, *As moscas*, de Sartre, *Electra*, de Sófocles, *Electra Enlutada*, de Eugene O’Neill). A ação de *Moema* (Electra) para a morte do *Noivo* (Egisto) é um claro exemplo dessa intertextualidade.
- <sup>47</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 722.
- <sup>48</sup> DURAND. Op. cit., p. 310.
- <sup>49</sup> Idem, *ibidem*, p. 310.
- <sup>50</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 724.
- <sup>51</sup> Idem, *ibidem*, p. 724.
- <sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 724.
- <sup>53</sup> BACHELARD. Op. cit., p. 178.
- <sup>54</sup> DURAND. Op. cit., p. 100.
- <sup>55</sup> Idem, *ibidem*, p. 100.
- <sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 100.
- <sup>57</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 726.
- <sup>58</sup> Cabe lembrar que a personagem *Avó* também estava morta, pois *Moema* nunca mais havia a alimentado.
- <sup>59</sup> RODRIGUES. Op. cit., p. 727.
- <sup>60</sup> Idem, *ibidem*, p. 728.