



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

AS DENSAS ÁGUAS DO DESAGRADÁVEL: A REPRESENTAÇÃO DO MAR EM SENHORA DOS AFOGADOS



THE DENSE WATERS OF THE UNPLEASANT: THE REPRESENTATION OF THE SEA IN LADY OF THE DROWNED

SAMANTHA LIMA DE ALMEIDA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 01/08/2020 • APROVADO EM 24/09/2020

Abstract

Based on Nelson Rodrigues' dramaturgy and his aesthetic, this article aims to analyze the representation of the sea within the play **Senhora dos afogados** and its relation with the characters. Thus, Dartigues (1992) and Eagleton (2006) were used, which substantiate the studies on the theoretical branch of Phenomenology, and Pitta (1995) and Castro (2000), who specifically turn to the imaginary studies. In order to think of the representation of the sea in the collective imaginary we used Bachelard (1997; 2008) and Fraga (1998) and Magaldi (1992; 2004), authors whose work orbit Nelson Rodrigue's dramaturgy.

Resumo

Com base na dramaturgia de Nelson Rodrigues e na postura estética por ele assumida, o objetivo deste artigo é analisar a representação do mar na obra **Senhora dos afogados**, a partir das relações estabelecidas entre esse elemento e as demais personagens. Para tal, foram utilizados Dartigues (1992) e Eagleton (2006), que

fundamentam os estudos sobre o ramo teórico da Fenomenologia, e Pitta (1995) e Castro (2000), que se dedicam, especificamente, aos estudos do imaginário. A fim de pensar a representação do mar no imaginário coletivo, lança-se mão de Bachelard (1997; 2008), além de Fraga (1998) e Magaldi (1992; 2004), que se voltam ao estudo da dramaturgia rodrigueana.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Phenomenology of Imagination. Theater of the unpleasant. dramaturgy.

PALAVRAS-CHAVE: Fenomenologia da imaginação. Teatro do desagradável. Representação do mar.

Texto integral

1 PREÂMBULO

“O ato poético é como um ato essencial que ultrapassa em um só jorro as imagens associadas à realidade”

(Gaston Bachelard)

As experiências do ser no mundo definem notavelmente as narrativas humanas produzidas acerca das vivências pessoais, no entanto, em alguma medida, elas terminam por também influenciar aquelas que são coletivas. E disso Nelson Rodrigues sabia bem, empiricamente. Assassinato na família, morte do pai, falência, tuberculose. Situações que revelam ao indivíduo um paradigma: o óbvio ululante é, na verdade, invisível e apenas os profetas podem enxergá-lo. Entendendo, com isso, que as lentes pelas quais se encara o mundo e se reflete sobre ele são marcadas pelos conhecimentos que se carrega, desde aqueles traumáticos até os de fruição, tal como um profeta de um Brasil moderno, Nelson conseguiu perceber, seja motivado pelos eventos da sua vida, seja por sua intensa atividade jornalística, as chagas inseridas na formação social do país. Não lhe passaram despercebidos o racismo brasileiro, a irrealização das mulheres até pelo mesmo a década de setenta, as questões de classe, a hipocrisia e o moralismo burgueses. Tudo isso aponta o tom com o qual as peças rodrigueanas se vestem, chocando, ainda hoje, quem as vê em cima do palco. Porque não bastasse explorar sua análise social nas crônicas – ou como melhor colocado pelo crítico e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Luís Augusto Fisher (2009), nos ensaios –, o autor fez do teatro de sala a sua vitrine por excelência, colocando os espectadores frente a si, expondo-lhes arbitrariamente os segredos inconfessos.

Essa exposição da natureza humana, que não agradava nenhum dos dois setores da sociedade brasileira nas décadas de quarenta e de cinquenta, a direita conservadora e a esquerda revolucionária, define bem a postura estética assumida pelo dramaturgo. O pessimismo, talvez seu traço mais patente, é herança também de uma modernidade caótica, fruto tanto da geração expressionista, que ecoou pelo

Brasil, sobretudo, pela porta de entrada do cinema e da literatura dramática, como é o caso de Eugene O'Neill, dramaturgo expressionista estadunidense; quanto do pós-guerra, que revelou ao mundo um sentimento novo, o de falência da humanidade. Nesse sentido, impregnado por essa consciência, no seu percurso dramaturgicamente, Nelson tratou de mostrar como as pessoas seriam permeadas por sentimentos, que, de tanto serem ocultados, transbordam, animalizando a si mesmas. Percebe-se, então, que, mais do que inaugurar a modernidade da dramaturgia nacional, ele teria aberto o caminho para uma nova forma de enxergar e especular o mundo, não mais de modo fotográfico, mas a partir do subjetivo.

Partindo, portanto, do entendimento da poética dramaturgicamente rodrigueana, nomeada pelo próprio escritor de Teatro Desagradável, e dos seus desdobramentos nas obras, pretende-se, neste texto, compreender em que medida o mar, como elemento literário da peça **Senhora dos afogados** (1947), teria influência sobre os conflitos dramáticos que envolvem o núcleo familiar dos Drummond. Além disso, por meio de uma observação fenomenológica, fundamentada, sobretudo, na Fenomenologia da Imaginação, de Gaston Bachelard, propõe-se também possíveis representações que esse objeto assumiria dentro de um escopo imagético.

2 FENOMENOLOGIA

A Fenomenologia como campo do pensamento humano teria surgido como uma reação à eliminação da metafísica da Filosofia no século XIX, perspectiva fundamental para se tentar compreender as relações que o homem desenvolve com o mundo. Sobretudo a partir de uma lógica moderna, na qual o próprio íntimo do indivíduo possibilita as ferramentas para uma autocompreensão e, principalmente, a compressão do universo no qual ele vive. Edmund Husserl, filósofo alemão, lutando contra o historicismo e o psicologismo, estabeleceu essa corrente filosófica que pretendia uma investigação subjetiva, detalhista, dos chamados “fenômenos”, levando em consideração os impulsos mentais da sua recepção. Ou seja, não lhe interessava uma leitura positivista, mas as respostas da mente na busca pelo o que chamou de “verdades da razão”. Seus objetos de estudo, nesse sentido, passaram a ser dados absolutos apreendidos a partir da intuição pura. Seu intuito com isso era tentar descobrir as estruturas essenciais que eram acionadas na percepção os atos (noesis) e os objetos que correspondem a elas (noema), compondo, dessa forma, os dois lados da experiência humana (EAGLETON, 2006).

Para o filósofo tcheco, as reações da consciência deveriam ser estudadas em si mesmas, uma vez que as apreensões do mundo passariam necessariamente por esses impulsos mentais. Nesse sentido, cada um deles representaria uma espécie de “essência da significação” (DARTIGUES, 20008). Essa corrente teórica, então, se caracterizaria pela investigação subjetiva e rigorosa dos estudos dos fenômenos, tomando como ponto de partida a consciência e as imagens que a compõem (EAGLETON, 2006). O que interessa à Fenomenologia não é o mundo que existe, mas as formas individuais de compreensão dos fenômenos. Essa postura se deve, pois, a insistência das ciências humanas em se preocuparem fundamentalmente em

compreender como os objetos são assimilados ou os seus significados, ao invés de perceberem a sua essência ou seu caráter real (DARTIGUES, 2008).

O perceber fenomenológico pressupõe, portanto, que haja por parte do observador alguns aspectos em suspensão, sejam atitudes, crenças, teorias, ou propriamente o conhecimento dos fenômenos do mundo. O objetivo dessa abstração pessoal, portanto, diz respeito à concentração da atenção dada ao objeto em análise, que é encarado de modo único e exclusivo na experiência em questão. A essa postura metodológica atribui-se o nome de “redução fenomenológica”, que se caracterizaria justo pela intuição da essência do fenômeno. Em outras palavras, essa seria uma compreensão focada, instantânea e atual do fenômeno na sua realidade pessoal. Internalizados esses aspectos e havendo descrito, previamente, o objeto de estudo, iniciaria, então, a redução fenomenológica (DARTIGUES, 2008).

Ao assumir esse método de pesquisa, a Fenomenologia procuraria: i. semelhanças nas estratégias de coletas de dados; ii. a identificação de temas ou essências nos dados coletados por parte do pesquisador; e iii. o desenvolvimento de uma explicação estrutural derivada dos temas previamente coletados. Partindo dessa perspectiva de abordagem, três princípios fundamentariam essencialmente a pesquisa fenomenológica. Seriam eles: primeiro, a definição da região de investigação, que diz respeito à direção da região escolhida para o seu estudo (em outras palavras: o que investigar?); segundo, a descrição fenomenológica, princípio que procura tornar a observação mais rigorosa, respeitando, assim, seu caráter científico de estudo; e o terceiro e último, a dialética da interpretação, que, após descrever o fenômeno anteriormente isolado, dá início, por fim, à redução fenomenológica (DARTIGUES, 2008).

2.1 O IMAGINÁRIO: UM DIÁLOGO TEÓRICO-CRÍTICO

Embora partindo da corrente filosófica fundada por Husserl, Gaston Bachelard, filósofo francês, criticava o fato dessa perspectiva não se ater às imagens propriamente ditas. Nesse contexto, ele teria desenvolvido sua abordagem própria, que chamou de Fenomenologia da Imaginação. Para ele, existiriam dois tipos de leitura de um objeto, aquela em “animus” e em “anima”, que carregariam diferentes significações. O primeiro, quando observado frente a leitura de um livro teórico, por exemplo, ficaria sempre em alerta, pronto para estabelecer um diálogo crítico, enquanto em um exercício leitor poético as imagens oferecidas pelo texto operariam outros sentidos transcendentais. Dessa forma, para Bachelard, a imaginação seria a faculdade mental capaz de perceber, por meio do devaneio, as formas possíveis que a imagem pode instaurar e construir dentro de uma obra de arte.

As imagens poéticas suscitam o nosso devaneio, fundem-se nele, tão grande é o poder de assimilação da *anima*. Estávamos a ler e eis que nos pomos a sonhar. Uma imagem recebida em *anima* nos põe em estado de devaneio contínuo. [...] O *animus* lê pouco; a *anima*, muito. [...] Ler, ler sempre, melíflua paixão da *anima*. Mas quando, depois de haver lido tudo, entregamo-nos à tarefa, com devaneios,

de fazer um livro, o esforço cabe ao *animus* (BACHELARD, 2018, p. 61-62, grifos do autor).

A recepção da obra de arte e os devaneios suscitados por ela ficariam, portanto, a cargo da *animas*, que se encarregaria, nesse sentido, de produzir as imagens individuais. Nesse contexto, seria “com os devaneios da *anima* que o poeta consegue dar a suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto” (BACHELARD, 2018, p. 64). Entendendo esse lado da equação literária, o filósofo pôde, então, traduzir o outro lado da experiência poética, o do leitor. Sua maior contribuição para os estudos literários talvez resida justamente nessa perspectiva transcendente da poesia dentro das questões da natureza. Reunidos, seus estudos apresentam uma divisão fundamental: o Bachelard diurno, que se dedica aos estudos científicos epistemológicos, “voltado para a clarificação dos conceitos científicos de nosso tempo e preocupado em extrair as consequências filosóficas das conquistas efetuadas pela teoria da relatividade, pela física quântica ou pelas geometrias não-euclidianas” (PESSANHA, 1988, p. 154); e o Bachelard noturno, que concede uma atenção maior à imaginação como fator de análise dos fenômenos, voltando-se, para isso:

à exploração dos universos do devaneio e da arte, que apresenta os resultados, no campo do imaginário, do corpo a corpo do “corpo operante” com o corpo do mundo. É que a imaginação material provém do intenso comércio de nosso corpo com a corporeidade do mundo, constituída pela conjugação das “raízes” de Empédocles: a água, o ar, a terra, o fogo. Dessas fontes primaríssimas surge a tipologia quaternária da imaginação material: quatro tipos básicos de “temperamentos” artísticos ou filosóficos. E mostra ainda Bachelard: a imaginação material desenvolve-se primeiro, bem antes que as tramas do olhar e da fala construam o imaginário ocularista-formalizador. Essa imaginação originária, da primeira infância (PESSANHA, 1988, p. 154-155).

Assim, para o filósofo, a fenomenologia científica verdadeira reforçaria o que transparece sob o que aparece e se constituiria sempre a partir do que se estuda, uma vez que os resultados decorrentes se atualizariam a cada objeto de observação. Seria a partir dessas reflexões, então, que o poeta francês expressaria “a dinamização das imagens como frutos da alma de uma pessoa e correlaciona essas imagens aos quatro elementos básicos da constituição do universo” (CASTRO, 2000, p. 44). Dessa pesquisa sobre a Imaginação Material derivaram os livros **La psychanalyse du feu** [1938], **Lautréamont** [1940], **L'eau et les rêves** (1942), **L'air et les songs** [1943], **La terre et les rêveries de la volonté** [1948], **La terre et les rêveries du repos** [1948] e **La poétique de l'espace** (1957).

Atrelada a essa postura, outra corrente de pensamento absorvida por Bachelard que mantém um diálogo com a sua teoria é a de Carl G. Jung, fundador da psicologia analítica, pois, na sua opinião, essa seria a escola da psicanálise que

demonstraria mais adequadamente o psiquismo humano: “Para Jung, o inconsciente não é um consciente recalçado, não é feito de lembranças esquecidas – é uma natureza primeira” (BACHELARD, 2018, p. 55). Ou seja, refletindo acerca dessa defesa, pode-se perceber como a Fenomenologia da Imaginação se configuraria como um estudo da imagem poética que emerge da consciência, mostrando-se como consequência direta “do coração, da alma, do ser e do homem captado na sua atualidade” (BACHELARD, 2008, p. 2).

Se o campo das probabilidades é a matéria em fase de realização (concretização do real), a imaginação concorre para expressar através das imagens o potencial estético de novas realidades que brotam de um novo processo de conhecimento e de outra forma de se considerar o real (CASTRO, 2000, p. 47).

Nesse sentido, a realidade para Bachelard nada mais seria do que um fenômeno polivalente, complexo e dialético, e a imagem, por sua vez, o elo entre o ser e o mundo exterior, que pode ser representado sob várias perspectivas, uma vez que o mundo por si só já se revelaria como passível de variadas e complexas leituras: “o homem novo, para GB, terá que saber contemplar a beleza dos universos que ele mesmo pode criar” (CASTRO, 2000, p. 49). Desse modo, a criação de um método de investigação literária mais acertado se apresentaria como um grande desafio, apenas alcançável a partir de uma leitura profunda do objeto artístico. Seria como aplicar a cada autor um método diferente, pois cada um tem em si uma carga de originalidade impressa, sobretudo, nas obras escritas. A função do imaginário, nesse contexto se expressaria “pela proposta de uma estética concreta”. A consciência, em suma, seria o meio pelo qual se capturaria a imagem, se absorveria o seu poder dinamizador de superação da realidade e se direcionaria o foco ao irreal, lugar de onde surgiriam as reflexões, os novos significados e conceitos (CASTRO, 2000).

Dessa maneira, tomando a imagem como “a grande expressão da linguagem para que o poder criador do homem explicita valores deste novo modo de se ver o mundo e das possibilidades de novas leituras” (CASTRO, 2000, p. 48), são necessárias ao mesmo tempo uma intenção formal, uma intenção dinâmica e uma intenção material para compreender o objeto em sua força, em sua resistência, em sua matéria – numa palavra: em sua totalidade, pois o homem munido de seus devaneios e tendo o objeto delimitado tem a possibilidade maior de transformação: a ressignificação da linguagem imagética. É pautado nessa busca, afinal, que segue esse texto, na tentativa de investigar na peça de Nelson Rodrigues, **Senhora dos Afogados**, as possíveis chaves de leitura possibilitadas pelas discussões fenomenológicas da imaginação material de Bachelard.

3 TEATRO DESAGRADÁVEL

Segundo as pesquisas de Sabato Malgaldi (1992) sobre o teatro de Nelson Rodrigues, em 1941, ano em que foi publicada a primeira peça do dramaturgo (A

mulher sem pecado), as encenações do teatro dito sério do Brasil ainda conservavam majoritariamente, de um lado, o sotaque lisboeta e o tom artificial, e, do outro, no teatro mais comercial, o melodrama ou boulevard, executados, em sua maioria, pelas companhias de Dulcina-Odilon, Jayme Costa, e Procópio Ferreira. Além desses, outros ainda seriam considerados os pré-modernistas do palco moderno brasileiro, em função da dramaturgia de Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro, Julia Lopes de Almeida, Maria Jacintha e Samuel Campêlo. Rompendo, então, com certo Romantismo que ainda persistia, Nelson inaugurou, principalmente após **Vestido de Noiva** [1943], a modernidade na dramaturgia nacional, pondo na boca de personagens banais diálogos enxutos e cortantes, nos quais se vê flagrada uma realidade palpável, seja ela social ou individual.

Isso porque Nelson falava em termos de natureza humana. De acordo com Paulo Mendes Campos, “o importante, para você e para mim, é que a pintura de Nelson Rodrigues esteja certa, poeticamente certa (o quanto mais poético e mais verdadeiro – de Novalis), a fim de fornecer a você e a mim estímulos ou provocações mentais que nos livrem do convencionalismo e da mentira” (*In*: RODRIGUES, 1980, p. 10). Sua preocupação não era enquadrar-se, mas afirmar-se como artista, e para isso utilizava de todos os artifícios que possuía. Enquanto os conservadores de direita viam nas suas peças uma exposição sem fim de taras, os revolucionários da esquerda consideravam-no o maior reacionário do país. Desde **Álbum de família** [1946], peça com a qual ele conheceu o divórcio com a crítica e com o público, deixou clara a sua escolha estética:

Com Vestido de noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de família – drama que se seguiu a Vestido de noiva – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluo, desde logo, Álbum de família, Anjo negro e a recente Senhora dos afogados. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na platéia (sic) (RODRIGUES, 1949 *In*: MAGALDI, 1992, p. 12).

É nítida, hoje, não apenas a consciência por parte do escritor do rumo que tomou sua produção artística, mas também a busca por mostrar a fragilidade das convenções e dos valores sociais, a força dos instintos humanos, e como eles podem tornar todos os homens igualmente animalescos. Em suma, seriam essas peças o escancarado da vileza e das misérias que constituem a natureza humana. O Teatro Desagradável seria, na verdade, a procura incessante do autor pela verdade e a tentativa de que, por meio do choque emocional, ao se ver tão despido no palco, o público se conscientizasse quanto à ambiguidade da própria natureza.

À título didático e de organização, Sábato (1992, 2004) propôs o agrupamento da dramaturgia de Nelson em três grandes blocos: “Psicológicas”, “Míticas” e “Tragédias cariocas”, de acordo com a tônica principal das histórias. **A mulher sem pecado, Vestido de noiva, Valsa nº6, Viúva, porém honesta e Anti-Nelson Rodrigues** encerrariam o ciclo psicológico; **Álbum de família, Anjo negro, Senhora dos afogados e Doroteia**, o mítico; **A falecida, Perdoa-me por me traíres, Os sete gatinhos, Boca de ouro, Beijo no asfalto, Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada e A serpente**, o de tragédias cariocas. Como essa sistematização não corresponde a fases de escrita do autor, em que uma precisasse terminar para a outra começar, o crítico lembra ainda que esses ciclos se mesclam, assim como suas características, existindo, dessa forma, elementos míticos e de tragédia carioca nas peças psicológicas; problemas psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas; e situações psicológicas e referências míticas nas tragédias cariocas (MAGALDI, 1992).

3.1 NAS ÁGUAS MÍTICAS DE SENHORA DOS AFOGADOS

Escrita em 1947 (interditada em janeiro de 1948 e liberada somente em 1953), **Senhora dos afogados** é a terceira das quatro obras classificadas como míticas no conjunto das dezessete dramaturgias de Nelson Rodrigues, cuja intuição poética está fundada nas raízes do inconsciente. Ela é composta por um quadro de personagens aos moldes rodrigueanos: um casal, quatro filhos frutos do matrimônio, sendo um homem e três mulheres, outro filho oriundo de um relacionamento extraconjugal, uma avó louca, a vizinhança que acompanha todos os movimentos da peça e uma senhora gorda de varizes e pernas enfaixadas com gazes sujas compõem o extrato ficcional de **Senhora**. Assim como no texto que a antecede, **Álbum de família**, os conflitos se desenvolvem dentro da família, sem que haja qualquer interferência do mundo exterior, seja dentro no enredo familiar, seja nos atos deste no universo fora da praia onde residem.

Partindo dessa perspectiva, uma vez que os preceitos morais estão em suspensão dentro desses limites, as personagens agem, então, segundo os próprios instintos. Não se pensa mais em termos de sociabilidade. E quanto mais voz elas dão a esse impulso, mais sentimentos represados emergem, levando-as a se perderem completamente, seja por meio da morte, seja pela ausência de racionalidade. Esse percurso de danação é realizado, nessa peça, por Moema, a protagonista, que carrega como tantos outros protagonistas de Nelson uma espécie de “fardo expressionista” (MAGALDI, 1992, p. 30), que termina por encaminhá-los nesse sentido. Para Sábato Magaldi, crítico teatral especialista na dramaturgia de Nelson:

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa realidade, não recurso de expressão). O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que

habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento (MAGALDI, 1991, p. 31).

E aniquilamento não apenas de si, mas do mundo que o cerca, porque, reitera poeticamente o autor, não há soluções. O homem rodrigueano é “primitivo, em estado bruto” (MAGALDI, 1992, p. 51), tirado das raízes mitológicas da formação social. Era expondo o íntimo, essa natureza oculta, que Nelson falava do exterior, de todas aquelas pessoas que se diziam justas e de bem que iam vê-lo no teatro. E é nesse primeiro que sentido que a utilização da máscara como elemento teatral se justifica, como uma ferramenta de revelação da hipocrisia social:

Vizinho – Vamos tirar o rosto!
 Vizinho – E colocar a máscara!
 Vizinho – Ótimo!
 Vizinho – Agora?
 Vizinho – Já!
 (*Simultaneamente arrancam a máscara. Estão com o rosto [...]*)
 (RODRIGUES, 2012, p. 45, grifos do autor).

Ou ainda:

D. Eduarda (*apontando para o rosto do vizinho*) – Mas este não é teu verdadeiro rosto – é a tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.
 Vizinho – Com licença.
 (*O vizinho põe uma máscara hedionda, que, na verdade, é a sua face autêntica.*)
 D. Eduarda – Agora fala.
 (*Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.*) (RODRIGUES, 2012, p. 18, grifos do autor)

É por meio desse jogo de rosto e máscara que o leitor identifica ao longo da dramaturgia os níveis potentes de ironia do escritor. Moema, por exemplo, não a carrega como objeto, mas na sua própria constituição enquanto personagem, como indicado nas rubricas: “*Moema tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara*” (RODRIGUES, 2012, p. 9, grifos do autor).

Além dessa primeira leitura, um segundo diálogo se faz evidente com as tragédias clássicas. Classificada também como uma tragédia – o que dentro da realidade dos anos quarenta ainda queria dizer que era uma dramaturgia séria –, **Senhora** faz uso não somente da ferramenta da máscara, mas também da figura do coro, dessa vez, de vizinhos, que desempenha um papel fundamental, não mais como a voz moral da sociedade, mas como uma projeção espectral dela, que coloca a si mesma em xeque ao escancarar a sua face autêntica. Sábado defendeu que não tinha dúvidas: “além do significado de representar o rosto com a hipocrisia social,

enquanto a máscara a substância da realidade, Nelson manipulou-a em razão da plasticidade” (MAGALDI, 1992, p. 56).

E nesse sentido o dramaturgo se sentia livre para explorar os limites da cena, desde a manipulação do tempo e do espaço até as indicações cênicas, cujas ações distanciam essa das tragédias gregas devido à liberdade de abstração, aproximando-a de uma cena moderna, como ocorre nas rubricas: “Os vizinhos recuam para o fundo da cena. Viram as costas para d. Eduarda e Moema. Tapam o rosto com uma das mãos. Isto significa que não participam da ação imediata” (RODRIGUES, 2012, p. 16) ou “Os vizinhos trazem a mesa. Nenhum parto, absolutamente nada, apenas a toalha imaculada. D. Eduarda, Moema e Paulo sentam-se para a suposta ceia. Recuam os vizinhos” (RODRIGUES, 2012, p. 21) e ainda “Misael e d. Eduarda estão subindo. A escada tem uma forma de ferradura, de modo que as suas duas extremidades se tocam” (RODRIGUES, 2012, p. 32) e complementa:

Misael e d. Eduarda fazem todo o semicírculo da escada e verifica-se, então, que só de uma maneira muito teórica saíram do ponto de partida. Estão, agora, no quarto. Entram por uma porta também teórica e que de porta mesmo só tem a indicação sumária. Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico (RODRIGUES, 2012, p. 33).

Essa descrição do cenário e das ações mostra como o dramaturgo não seguiu uma linha naturalista de teatro. Para Magaldi (2004, p. 73), “Em nenhuma das outras obras Nelson se permitiu, como em **Senhora dos afogados**, o abandono poético”. E isso é flagrado em outro episódio, na primeira descrição do ambiente e da família. Depois de apresentar todo o rol de personagens, incluindo os vizinhos sempre a postos e a parede com os solenes retratos pintados a óleo dos antepassados da família, entoando a importância do sobrenome e aumentando os espectros na peça, algo inédito é revelado: “um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo suas mulheres” (RODRIGUES, 2012, p. 9).

4 DA CASA À PRAIA, UMA SENTENÇA ANUNCIADA

A peça tem início na casa dos Drummond, família tradicional na qual, em trezentos anos, nunca houve um caso de infidelidade. Misael Drummond, o pai, quase ministro, volta da sua cerimônia de nomeação aturdido por, primeiro, ter visto uma mulher morta encarando-o de frente no banquete e, depois, porque outra filha havia morrido afogada no mar. Antes Dora, e agora Clarinha, que não teve direito depois de morta a um enterro com círios ou rezas, ainda que sua mãe, D. Eduarda, insistisse a todo instante. Moema, a única filha ainda viva, que odeia a mãe e deixa isso sempre claro, nutre uma paixão incestuosa pelo pai. Seu irmão, Paulo,

por sua vez, oscila entre o amor da mãe, idolatrada por ele, e o de Moema, cujas mãos são idênticas às de Eduarda, causando fascínio, inclusive, no pai.

Já na primeira cena, no enterro de Clarinha, personagem póstuma que permeia o imaginário de toda a dramaturgia, as relações conflituosas ficam escancaradas, sobretudo, nos comentários da avó, considerada louca por todos, quando, na verdade, seu papel naquela família era o de rasgar as convenções sociais com as mazelas internas dos Drummond. A primeira indicação duvidosa da matriarca é de que a neta não havia se suicidado, como queria acreditar a mãe – detalhe esse que, mais à frente, é mostrado como ela estava a todo tempo consciente das circunstâncias que a rodeavam. É nesse momento também que se apresenta a relação conflituosa com o mar, que, segundo avó (como é chamada a personagem), sempre chama os Drummond, principalmente, suas mulheres. É da boca dessa personagem, nesse mesmo contexto, que o leitor descobre como o sentimento de purismo de quem carrega esse sobrenome não faz considerar pessoas agregadas como da família. Uma linhagem ariana que prefere esgotar-se em si mesma – e nem d. Eduarda escapa a isso.

O tempo e o espaço não são conhecidos nessa peça. Aqui, Nelson tratou de alçar um voo que encontrará em Doroteia seu cume. Por falar das questões subjetivas que compõem o imaginário coletivo, as informações espaçotemporais são ignoradas, ganhando voz o inconsciente. Nesse sentido, desconhece-se o tempo transcorrido entre uma ação e outra e o endereço da família; sabe-se apenas que vivem próximos ao mar. É nessa residência que se passa a maior parte da história, os dois primeiros atos e o último quadro do terceiro ato. O único a romper com esse ciclo é o primeiro quadro do terceiro ato, que se passa em um bar decadente da praia, onde reside a avó do noivo de Moema, a senhora gorda de pernas enfaixadas. Afora isso, a trama ocorre na sala, em meio ao velório de Clarinha, e no quarto do casal, local onde, no final do segundo quadro do primeiro ato, ocorre o primeiro conflito entre Misael e Eduarda. Nessa ocasião, o marido diz não confiar na esposa, obrigando-a a tomar um remédio que ela lhe havia preparado para o coração, pois dizia ter medo de ser envenenado pela mulher.

É nesse mesmo local que, no primeiro quadro do segundo ato, conhece-se o tal noivo de Moema. Um ex-tenente da marinha que dizem ter o corpo tatuado com o nome das prostitutas que conheceu – na verdade, todas as tatuagens levam o mesmo nome, o da própria mãe. Ele, após se recusar a rezar pela recém-defunta, preferindo conduzir os lamentos das mulheres que vem à praia em prol da sua mãe, assassinada há dezenove anos, sobe ao leito matrimonial e instaura a primeira grande ruptura da peça. Ali é revelado ao leitor que o verdadeiro assassino da mãe do noivo, uma meretriz, foi Misael, quando, no passado, matou-a a machadadas por ela ter querido inaugurar a cama do casal Drummond antes da noiva. Consequentemente, o noivo era o filho bastardo do Drummond pai e irmão da Drummond filha, sua pretendida. Segundo ele, essa teria sido a forma de entrar, definitivamente, para a família a fim de se vingar pela sua mãe. E, ainda nas suas palavras, a vingança não estava nesse noivado forjado, mas no rapto de Eduarda, a primeira mulher a trair na família. Sem resistência, a esposa é carregada pelo coro de vizinhos que acompanha todo o enredo até o bar, local no qual tem início o ato seguinte.

Ainda na casa dos Drummond, dois fatos importantes acontecem e ambos dizem respeito a Moema: o primeiro tem a ver com a ideia de punição da própria mãe, condenando-a à humilhação de ter as mãos decepadas pelo pai (e aqui ficam claras as intenções de também livrar a si da semelhança com d. Eduarda, fato repugnante para a moça), pois elas seriam de fato as culpadas pelo adultério uma vez que agiriam ativamente; e o segundo, está na confissão de pai e filha sobre os assassinatos que carregam. A essa altura, as ações de Misael já são conhecidas, as da garota, no entanto, não. Ela confessa ao pai ter matado as duas irmãs para tê-lo só para si, para ser a única filha. É então que o coro de vizinhos interfere e diz-lhe que apesar de ser a única filha, não seria ela a única mulher. Eis a motivação final para o matricídio.

Após convencer Paulo a testemunhar o novo comportamento da mãe, no primeiro quadro do terceiro ato, os dois irmãos chegam ao cabaré da praia. Lá, enquanto o coro de mulheres segue chorando a prostituta assassinada, o noivo segue com seu plano de vingança, humilhando Eduarda, como uma tentativa de restituição da dignidade da mãe, e de si mesmo, pois, na sua condição de bastardo, nem direito a nome ele tem, é apenas “noivo” e sua avó, “dona” (fazendo referência ao bar-cabaré). Um caso flagrante de denúncia do moralismo da tradicional família (abastada) brasileira, que luta incessantemente para não se misturar. O noivo ultraja Eduarda Drummond para sentir-se, também, vingado pela privação do “não pertencer”. E não por acaso Nelson teria escolhido esse sobrenome carregado de destaque nacional e internacionalmente. Como ponto final da vingança, tanto de um, como de outro para com Misael, decidem ter uma relação sexual. Nesse momento, Moema, Paulo e o pai esperam pelos dois amantes. Quando o ex-tenente surge desculpando-se com a mãe por não ter pensado nela durante a relação, Paulo acerta-o por trás, matando-o.

No último quadro da peça, já de volta à casa da família, descobre-se por meio de uma conversa que também Eduarda havia morrido, pois Misael decepara-lhe as mãos e a deixara na praia, à míngua. Não suportando a culpa de haver matado alguém e de saber do sofrimento da própria mãe, Paulo decide, incentivado por Moema, suicidar-se no mar. Além dessas duas mortes, dá-se falta da avó louca. Esta, na falta de quem a alimentasse e lhe desse de beber, antes tarefa de Moema, morreu frivolamente, de inanição. Assim, restando apenas pai e filha, tal como ela havia desejado, a história caminha para seu desfecho: Misael, amargurado por haver matado a esposa, induzido pelo ódio que não era dele, mas da filha, morre no colo de Moema, deixando-a sozinha com as mãos de sua mãe que habitam em seus pulsos e lhe atormentam a consciência.

4.1 ESSE TAL MAR

A narrativa dramaturgica de **Senhora dos afogados** parece, em todos os sentidos, uma espécie de produto final do mar, agente fundamental nas relações que se estabelecem nessa peça, sejam elas interpersonagens ou textuais. No tocante ao contato entre os membros da família, por exemplo, a avó deixa explícito já nas

primeiras cenas, durante a tentativa frustrada da cerimônia de enterro de Clarinha, de que modo eles, os Drummond, convivem com o mar:

Avó – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali...
(*indica na direção da platéia (sic)*) Sempre ele...

Vizinhos – O mar!

Avó – Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam (sic)! Foi o mar que chamou Clarinha. Chamou, chamou... Tirem esse mar daí; depressa! Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!

Vizinhos – Primeiro, Dora, depois Clarinha!

Vizinhos – Já duas afogadas na família!

Avó – Depois das mulheres, será a vez dos homens...

Vizinhos – Acredito!

Avó – E depois de não existir mais a família - a casa! Então, o mar virá aqui, levarão a casa, os retratos, os espelhos! Eu sei! Os mortos me disseram... Os mortos da família... (RODRIGUES, 2012, p. 11)

Desse ponto em diante, até o cerce da história, o mar vai guardar os temores da família. Para eles, esse é o local onde, em geral, as mortes que os envolvem acontecem. Isso porque, até o final da obra, é revelado o homicídio da prostituta há dezenove anos e os afogamentos de Dora e Clarinha, e ocorrem ainda o acerto de contas da família no café da praia, o assassinato do Noivo, a mutilação e posterior morte de d. Eduarda e o suicídio de Paulo. No entanto, ao passo que a relação se manifesta conflituosa para a família ilustre, para as prostitutas, vagabundas e adúlteras, mulheres não aceitas socialmente, o mar representa a redenção, uma vez que é por meio dele que se chega à ilha:

Moema – Por que falas só de tua mãe e de teu pai nunca?

Noivo – Se não fosse ele, minha mãe não estaria na ilha...

Moema – Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...

Noivo – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que tu conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar...

Moema – Não me deixariam por quê?

Noivo – Mulheres como tu, não entrariam. Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas...

Moema – Odeio tua ilha! (RODRIGUES, 2012, p. 25)

Depois de passarem a vida marginalizadas, e em certos casos, de serem assassinadas, na morte, essas mulheres encontram conforto. Nessa ilha, entre iguais, elas poderiam se realizar plenamente e gozar da tranquilidade nunca conhecida na realidade do cabaré do cais. Lá, inclusive, como lugar de plena liberdade, elas se acariciariam como a realização do carinho gratuito (“Vizinho – Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si...”). Nem mesmo Eduarda, julgada como adúltera, amante do próprio genro, teria conseguido chegar lá, ainda que quisesse e tentasse:

Vizinho – Na praia, ele ergueu duas vezes o machado.
 Vizinho – Só dois golpes, certos, como uma guilhotina...
 Misael – E não fiz mais nada. Nada.
 Vizinho – Então d. Eduarda correu, pela praia, com os braços sem mãos, estendidos...
 Vizinho – De repente, ela veio para mim, de braços abertos...
 Misael – Queria ver se podia acariciar um homem... Acariciar sem mãos!...
 Vizinho – Se abraçava a mim. Queria se igualar às "mulheres do cais", crente que depois de morta, ia para a ilha...
 Vizinho – Mas viu logo que não podia ser uma mulher à toa!...
 (RODRIGUES, 2012, p. 61)

Após descobrir a existência da ilha, Eduarda passa a também desejá-la, pois, antes de qualquer outra personagem, ela mesma condena a si pela realização dos próprios desejos. Ao se permitir ser levada pelo ex-tenente, d. Eduarda ingressa em outro local social, porém, algo lhe dá retaguarda, o sobrenome. E mesmo não sendo considerada pela família como uma Drummond, o casamento civil lhe conserva direitos, logo, apesar da sua autopunição ou do seu desejo de conhecer a ilha, ela não pode, pois continua sendo a esposa legítima. O mesmo acontece com Moema, que, também deslumbrada com as descrições do noivo sobre a ilha, tem o impulso interno de buscá-la, mas sabe sempre que não poderia realizá-lo.

Noivo – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (*esboça uma carícia*) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar...
 Moema – Não me deixariam por quê?
 Noivo – Mulheres como tu não entrariam. Para lá só vão as prostitutas depois de mortas... As vagabundas...
 Moema – Odeio tua ilha! (RODRIGUES, 2012, p. 49)

Entre os Drummond e o mar, então, passa a existir uma tensão que beira tanto a sobrevivência quanto a aniquilação, pois é dele a referência de fim da vida. Nesse sentido, o mar assume dentro dessas perspectivas duas representações primeiras: para os legitimados de brasões, a tensão de matar ou morrer, em outras palavras, o impulso para a morte a partir do desejo inconsciente de morte, dissolução e término

da vida (Tanatos); já para as mulheres marginais, representariam os instintos sexuais que aspiram e alcançam constantemente a renovação da vida (Eros), quase como um paraíso quase caído sinônimo da redenção da vida.

Contudo, assim como toda imagem que se funda poeticamente, essas duas faces se mesclam, tal qual as águas marinhas na quebrada das ondas, e tecem, ao final, um sentido unívoco, o da busca. Tanto um como outro estrato social termina por procurar no mar a realização dos seus anseios. Moema matou as duas irmãs porque buscava a exclusividade do amor pai e incitou Misael a decepar as mãos da mãe com o mesmo propósito; d. Eduarda buscava no mar a redenção que as mulheres do cais ali encontravam; Paulo, a expiação da culpa por haver matado; o noivo, a sua mãe há muito morta; as prostitutas, a libertação dos jugos sociais; e ainda, no incidente da morte de Clarinha, Paulo e o noivo buscavam o corpo da garota nas águas, sempre a representação dessa procura incessante.

Desse modo, esse elemento literário que concatena em si vários significados se comportaria, seguindo a lógica narrativa e segundo términos durandianos, como núcleo organizador, no qual símbolos se agrupariam, revelando imagens de diferentes naturezas. Segundo Gilbert Durand e seus estudos sobre o Imaginário, as imagens percebidas e organizadas em determinado contexto, em geral, se agrupariam, segundo suas especificidades, em dois “regimes”:

o diurno (relativo ao dia) e o noturno. Esta classificação leva em conta a existência de uma maneira de organizar, de um dinamismo, própria de cada cultura, dinamismo esse que se encontra na base das organizações (convergências) dos símbolos que formam as constelações de imagens. Seguindo lógica própria, os símbolos se reagrupariam em torno de núcleos organizadores (PITTA, 1995, p. 4).

O mar, nessa perspectiva, revelaria esse local de aglutinação de imagens, no qual o sentido primário é regido pela busca. E isso não se dá de forma aleatória, pois, na história da sociedade ocidental, a relação com os mares e oceanos sempre esteve pautada nessa premissa. Por exemplo, na Antiguidade Clássica, o mar era um grande mistério, nele estavam guardados monstros e criaturas fantásticas. Assim, as narrativas que surgiram daí teriam fundado os grandes mitos, na tentativa de explicar os fenômenos existentes: uma busca pelo entendimento. Já no século de ouro, o mar passou a representar uma promessa de prosperidade, de desenvolvimento, com as grandes navegações; aqui, mais do que apenas entender o mundo e seus fenômenos, buscava-se “civilizá-lo”.

Esse mar que Nelson chama de personagem próximo e profético, melhor traduzido pela avó (“**Moema** – Minha avó não faz mal a ninguém, só tem essa mania do mar e nada mais” RODRIGUES, 2012, p. 12), é compreendido por Bachelard (1997) como um elemento ligado à feminização. Para ele, as águas correntes, nos seus mais variados contextos, teriam essa relação intrínseca com a mulher, pois as ondulações aquáticas remeteriam às ondulações dos cabelos femininos. Não obstante, nas grandes mitologias, inclusive do panteon afro-brasileiro (Oxum e Iemanjá), as grandes Mães usariam longas cabeleiras, de modo que “as águas seriam,

pois, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens” (PITTA, 1995, p. 8).

Nesse sentido, ao pensar na “senhora dos afogados”, remeter-se-ia antes de qualquer personagem ao próprio mar, elemento feminino no imaginário social, que abriga todos os mortos e resguarda em si a ilha dos sonhos, como uma extensão do ideário sobre o lar, local onde o sentimento de proteção e de pertencimento mais se destacam. Além dessa ideia, partindo por outra mais evidente, Moema, a protagonista da peça responsável por afogar seus irmãos em busca do amor exclusivo do pai, poderia notadamente ser encarada como a tal senhora. E isso fica explícito já na escolha do seu nome, que é de origem tupi-guarani e deriva da palavra *moeemo*. Moema significaria, assim, *mentira* (MOEMA, [s.d.]). Quem difunde seu uso é Frei Santa Rita Durão, no poema épico *Caramuru* [1781], com uma personagem indígena que era amante de Diogo Álvares Correia, marido de sua irmã, Paraguaçu. Nessa história, a índia morre afogada nadando atrás do navio no qual seu amante partia com a esposa para a Europa, reclamando o amor que ela não mais teria. Logo, no imaginário nacional, esse nome estaria ligado à mentira que envolve o amor sacralizado e à morte por afogamento, dois aspectos norteadores da obra de Nelson Rodrigues. A Moema rodrigueana seria, portanto, uma atualização da Moema duraniana, uma vez que ela teria ido até os últimos limites para ter o amor de Misael para si.

Como produto final das relações estabelecidas com o mar, outra interferência possível dentro da narrativa dramática diz respeito à composição textual, na organização dos diálogos e no desenrolar das ações. Isso é perceptível, por exemplo, na maneira como as personagens que agem como coro integram-se à peça. Tal qual a formação das ondas, que são causadas pelo atrito do vento na água marinha, transferindo, assim, energia e causando instabilidade na água, esses personagens trazem as informações em um ritmo ondular, de vai e vem, sem participar da composição de todos os diálogos. Eles instauram um conflito e, depois, se calam, assistindo a tudo.

Vizinho (oratório) – Porque o Senhor Ministro precisava ser desagravado dessa calúnia - pois é uma calúnia - que, inclusive, deve ter chegado ao conhecimento de VV. SS...

D. Eduarda – Não!

Vizinho – ... Calúnia que é assacada impiedosamente contra o marido de V Excia.

Vizinho – ... Por inimigos anônimos...

Orador – Inimigos anônimos, diz muito bem. Inimigos que não trepidam em apontar o Dr. Misael como o matador - imaginem! - de uma moça de má fama... (RODRIGUES, 2012, p. 13)

Ou ainda:

Vizinhos – Entregaste teu irmão ao mar...

Moema – Eu sei.

Vizinhos – E sabes o que te espera?
 Moema – Não... Não.
 Vizinhos – Ela não sabe o que a espera?
 (*Vizinhos cochicham entre si*)
 Vizinhos – Não sabe!
 Vizinhos – Moema não sabe!
 Vizinhos (*Aproximando-se de Moema*) – Nunca mais verás a própria imagem... Nunca mais verás o próprio rosto... Nunca mais...
 Moema – Nunca mais verei minha imagem? Não verei meu rosto?
 Minha imagem, meu rosto... (RODRIGUES, 2012, p. 63)

Passado o conflito, voltam e fazem as mesmas inserções, impulsionando, dessa forma, os movimentos da dramaturgia, atribuindo-lhe um tom de desintegração, cujo tema oscila ao ritmo das ondas: ora as personagens gritam suas loucuras, ora os assassinatos, em intervalos contínuos e cíclicos, como o movimento do ciclo das ondas marinhas na praia – vem uma onda e logo após outra, e posteriormente outra, em um subir e descer de cristas. A família Drummond, o navio, a dona do bar, o vendedor de pentes, todo o quadro de personagens está desintegrado em si mesmo, e a única ideia de redenção está no mar, na ilha que guarda as prostitutas e as vagabundas já mortas. Apenas lá, e somente para essas personagens, há uma espécie de conforto (seja ele romântico, idealizado, ou acidamente crítico). Da praia para dentro das famílias burguesas, nesse caminho que vai de encontro à serenidade horizontal do mar, os seres estão todos angustiados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao falar sobre suas tragédias cariocas, Nelson Rodrigues afirmava que, para ser universal, era preciso conhecer exaustivamente seu bairro. Ao falar dos subúrbios cariocas, dos malandros do Rio, dos canalhas que estavam em todos os lugares, inclusive, tomando um cafezinho ao seu lado, Nelson ultrapassou barreiras e conseguiu pensar o homem no seu tempo. Isso porque ele partia sempre da subjetividade, dos sentimentos que ele percebia que moviam o habitante do Rio de Janeiro. E sendo esse habitante um ser como todos outros do mundo, um homem (na acepção mais ampla do termo, para além dos sexismos), que é movido pelas faltas, pelas carências, pelo amor, ele foi universal.

Nesse sentido, ao pensar sua literatura, nada mais justo do que se debruçar sobre ela partindo de uma perspectiva que coadune com sua investigação de mundo – na tentativa de ser, assim como o dramaturgo, também universal. Logo, para este trabalho, foi escolhido um ramo teórico que percebesse, tal qual Nelson, o mundo a partir das subjetividades pessoais. A Fenomenologia, uma grande crítica ao esquecimento da metafísica, pretende em sua essência estudar os fenômenos em relação ao seu caráter real.

Assim, sob esta perspectiva metodológica, o elemento mar na peça *Senhora dos afogados* foi lido e interpretado segundo a lógica narrativa dessa dramaturgia e foram descritas as suas representações possíveis dentro de um escopo imagético

ocidental. Pode-se concluir – sempre parcialmente e fundamentado nas amarras do tempo em que foi analisada a peça – que o mar compõe o imaginário social, antes de mais nada, como representação da feminização. Logo, no *corpus* desse artigo, entendeu-se que a *senhora* a quem pertencem os afogados é o mar. Dentro de uma perspectiva literária específica, Moema, a protagonista da obra, é igualmente dona desses corpos defuntos, devido, inclusive, à escolha do seu nome, cuja etimologia e história dão conta dessa interpretação. E assim como o mar determinaria as relações sociais, ele influi também na forma e no ritmo como as personagens se inserem na narrativa dramática, como no caso dos mortos que sempre voltam, e despejam suas verdades, a exemplo dos vizinhos.

Outro aspecto fundamental na leitura fenomenológica e na escrita de Nelson são as proposições do inconsciente, nesse caso, representada especificamente pela avó, que é considerada louca, porém, das suas falas saem as verdades que a família Drummond pretende esconder – e assim o fazem desde o assassinato da prostituta, fato ocultado por dezenove anos. Sua morte se dá pelo abandono: como ninguém lhe deu comida, morreu esquecida de inanição, como faz-se recorrentemente quando não se quer escutar as próprias verdades. Pois é fato que se vive em meio à hipocrisia e isso Nelson parecia perceber bem. Não à toa incluiu na fala despreziosa de um dos vizinhos que, no velório de Clarinha, quem não soubesse rezar, fingiria. E assim seguiram todos devotos.

De modo parecido se comporta Misael, o patriarca da família, que sente mais o aperto das botas do que a morte da segunda filha afogada. Esse mesmo homem que havia sentido que a prostituta precisava morrer para não experimentar a cama da esposa antes dela. E, depois desse episódio, tornou-se quase ministro não fosse a morta voltar para lhe atormentar: a consciência. No seu compromisso de não deixar ninguém cometer deslizes, Misael parece não ter percebido que, na verdade, o que ele assassinou foi a prostituição que havia dentro dele, uma vez que passaria pelo rito matrimonial e completaria seu traje moralista. Comportamento esse que ainda se assume e se repete socialmente setenta e dois anos depois dela ter sido escrita. Nelson Rodrigues segue atual.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos)

BALL, David. **Para frente e para trás**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAMPOS, Paulo Mendes. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. **Os sete gatinhos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

CASTRO, Afonso de. **Entre o vale e a imagem**. Campo Grande: UCDB, 2000.

DARTIGUES, André. **O que é a Fenomenologia?** São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura** – uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FISHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor** – Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2009.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.

MAGALDI, Sábado. **Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábado. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.
MOEMA. Significado do nome. Disponível em:
<http://portrasdonome.blogspot.com/2015/07/moema-origem-e-significado.html>.
Acesso em: 10 jun. 2019.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão, p. 149-165, 1988. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/bachelard-e-monet-o-olho-e-a-mao/?_sf_s=pessanha. Acesso em: 28 jun. 2019.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Recife: UFPE, 1995.

RODRIGUES, Nelson. **Senhora dos afogados**. Tragédia em três atos. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

Para citar este artigo

ALMEIDA, S. L. de. As densas águas do desagradável: a representação do mar em *senhora dos afogados*. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 697-715.

A Autora

SAMANTHA LIMA DE ALMEIDA é mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista CNPq.