

Henry Ibsen e Nelson Rodrigues: dois dramaturgos e o mar no meio

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ, Instituto de Letras)

Resumo: Nas últimas quatro décadas, teóricos da literatura (Ricoeur e Barthes), filósofos sociais (Foucault) e geógrafos culturais (Sauer, Cosgrove e Duncan) adotaram a noção de paisagem como categoria interdisciplinar decisiva para lidar com questões sobre identidade e sua compreensão antropológica. Paisagens reais, tanto quanto as imaginadas mimetizam desejos individuais e tensões sociais, rituais de socialização e sua contestação, vivências subjetivas e mensagens do imaginário ancestral que se materializam espacialmente. À margem da discussão epistemológica que a abordagem contemporânea da paisagem oferece, dramaturgos antigos e atuais souberam explorar a fecundidade heurística das paisagens ficcionais. Focalizaremos neste ensaio uma paisagem específica – o mar, em *The Lady from the Sea* (1888), de Ibsen, e *Senhora dos afogados* (1947), de Nelson Rodrigues, destacando a rentabilidade estética do que nelas há em comum: a representação do insólito. Três subtemas emergem, no contexto dessa discussão : o estrangeiro, a função meta-artística da teatralidade e a percepção sublime.

Palavras-chave: Paisagens, teoria da literatura, Nelson Rodrigues

Abstract:

In the last four decades , literary theoreticians (Ricoeur and Barthes), social philosophers (Foucault) and cultural geographers (Carl Sauer, Denis Cosgrove and James Duncan, among others) adopted landscape as a decisive interdisciplinary category in dealing with identity and its anthropological grasp. Real landscapes as well as fiction ones “mimetize” hidden desires and social tensions, rituals of socialization and their contestation, dimensions of subjectivity and messages from imagination, spacially materialized. Aside the epistemolical debate increased by contemporary approach of landscape, old and recent playwrights succeeded in the exploration of fictional landscapes’ heuristic fertility.

This essay will foccus on one specific landscape – the sea, in Ibsen’s *The Lady from the Sea* (1888), and Nelson Rodrigues’ *Senhora dos afogados* (*Lady of the Drowned*, 1947), emphacysing what is common in both: the esthetical representation of insolit.

Three correlated subthemes raise in context of this discussion: the stranger, the meta-artistic function of theatricality and sublime perception.

Keywords: Landscape, Literary Theory, Nelson Rodrigues

Nas últimas décadas do século XX, teóricos da literatura (Ricoeur e Barthes), filósofos sociais (Foucault) e geógrafos culturais (Cosgrove e Duncan) fizeram da noção de paisagem uma categoria interdisciplinar decisiva para a abordagem de questões sobre identidade e sua compreensão antropológica. Focalizaremos neste ensaio uma paisagem específica – o mar, em duas peças de teatro: *The Lady from the Sea* (1888), de Ibsen, e *Senhora dos afogados* (1947), de Nelson Rodrigues, destacando a rentabilidade estética desta paisagem.

Dividimos nossa exposição em três partes: a primeira tecerá considerações, ainda que breves, sobre interseções entre o pensamento teórico da literatura e da geografia cultural que abalam os protocolos de leitura tradicionais, essencialmente imanentistas e/ou descritivistas; a segunda focalizará algumas mudanças que elevaram a noção de paisagem ao *status* de categoria epistemológica para as ciências sociais e humanas, incluindo-se aí a crítica de arte; em seguida, será apresentada uma leitura das peças teatrais que, no seu tratamento do mar, abordam um tipo de geograficidade capaz de levar à percepção do sublime.

1 – Paisagem epistemológica

Principiemos por uma evocação literária. Há mais afinidades entre a literatura e a geografia do que sonham a já ultrapassada divisão disciplinar e a epistemologia clássica¹. Seja do ponto de vista histórico das áreas de conhecimento, seja através do aparato conceitual das áreas geográfica e literária, existe uma zona de convergência entre a escrita do homem sobre a Terra (primeiro sentido de “geografia”) e o território do humano que a cultura letrada vem escavando, com a imaginação e a palavra. Alguns comentários serão suficientes para demonstrá-lo, mas primeiro temos de considerar algumas diferenças.

¹ Em oposição à epistemologia da complexidade, chamamos “clássica” a epistemologia fechada, monológica, que não faz trocas cognitivas com outras ciências, nem percebe a necessidade de conceber o conhecimento científico inserido nas mais diversas produções de conhecimento humano (arte, música, religião, mitologia...).

Na esteira de Foucault, para quem estamos vivendo a “época do espaço” (1984), pode-se considerar que a literatura, na virada do século XIX, se vem espacializando, em sua opção por enredos geográficos. Mais especificamente, a literatura de última extração, pós-romântica e pós-realista, vem explorando o espaço como núcleo de uma hermenêutica que se irradia de dentro da construção literária mesma. Aqui o suporte geográfico leva ao nível das imagens, da semântica, da etimologia, do imaginário trans-histórico, constituindo um sistema de articulação onde vários processos acontecem, simultânea e reciprocamente. Nessas “narrativas de espaço” – a categoria ficcional do espaço constitui o eixo dinamizador de todo o sistema literário.

Alguns teóricos já demonstraram que a ficção, em seu trabalho de modelação estética, encontra sua mais potente expressividade nas figurações espaciais; nelas, a ficção alcança a concentração máxima do imaginário e sua forma ideal (Stierle: 2006, p. 16). A fisicidade dos lugares somente apóia o processo que, sob o influxo do imaginário, gera novas configurações espaciais e remete a uma ontologia das imagens criadas. Assim a ficção se espacializa, num movimento que devolve a ecfrese à discursividade literária moderna e contemporânea²; preconiza a precedência dos cenários à ação, o deslocamento dos núcleos de significância e de prospecção hermenêutica, da personagem para os locais por onde ela transita. A história cultural dos lugares libera estórias pré-individuais que priorizam as vivências aos atores. As paisagens – toporâmicas e artísticas, vernaculares³ e culturais – se deslocam do fundo para o primeiro plano, na ordem de estetização do espaço literário.

Do ponto de vista de seu objeto, a geografia se centra no espaço e nos lugares que ele compreende. O espaço é o seu elemento, mas o olhar analítico do geógrafo se volta para as relações recíprocas entre o homem e o ambiente, não para os processos metamórficos e semiológicos que dão personalidade aos lugares. A literatura também lida essencialmente com o mundo, a Terra dos homens, seus hábitos, sentimentos e convenções, reinventando-os e redescobrendo incessantemente modos insuspeitáveis de realização da experiência humana, através da ficção e da

² As descrições de obras de arte, reais ou imaginárias, como as paisagens, operam cortes no *continuum* narrativo, através dos quais as leis próprias da arte se impõem às da história e da própria narratologia.

³ Trata-se de paisagens originais, nativas, que se formam espontaneamente. Elas constituem hoje objeto de grande valorização, porque abrem questões: Como formas não concebidas para serem belas conseguem transmitir elegância e harmonia? Por que paisagens inicialmente destituídas de preocupações estéticas parecem grandes composições orquestradas? John B Jackson (1984) estudou a nobreza e as qualidades estéticas desse vernacular completamente contemporâneo. Também discutiram o conceito os geógrafos culturais Meinig (1979), Cosgrove (1984), Barnes & Duncan (1992).

linguagem verbal. Daí resultam obras que, dissimulando o verismo inerente a qualquer projeto ficcional e desmentindo toda obviedade de seus conteúdos e formas de estruturação, versam sobre o mundo real e os homens. Mesmo quando se valem de referências incontestes – o que se verifica nas narrativas de viagens, nas metaficções historiográficas ou geográficas⁴ e nas biografias literárias – as narrativas ficcionais se inserem no mundo, depois de o terem transformado artisticamente), como entidades que lhe dão sentido, e se naturalizam de tal forma, que a literatura se torna ela mesma uma referência do mundo.

A literatura, como se vê, goza de uma autonomia sobre o mundo exterior que lhe faculta interpretar a realidade às custas de experiências existenciais imaginárias. Mas não foi diferente, na representação cartográfica do mundo. As cartografias históricas demonstram que a imaginação nunca esteve excluída do trabalho dos cartógrafos⁵.

Se o mapa-múndi de Mercator (de 1569) compreende distorções grosseiras das áreas representadas e cria uma imagem ideologizada das economias dominantes, constitui também o mais acabado testemunho de que os mapas consignam cartografias do imaginário, e são autênticos objetos ficcionais. Ficção, aliás, em grego (*psêudos*), tanto significa “falso” quanto “torção”. A primeira tradução acrescenta pouco à compreensão do trabalho mimético. Já a segunda é determinante, pois são as transformações (torções) estéticas ou não operadas no nível da realidade e dos instrumentos de expressão (a língua e as imagens) que atestam a criticidade de uma obra.

Mimetizando a realidade, livros e mapas sempre forneceram a interpretação subjetiva, perspectivada e arbitrária do mundo. Distorções e deformações integram projetos derivados de visões contestáveis, fechados a interesses alheios à representação, porém perpetuamente abertos à interpretação. Nos textos poéticos, a literariedade define as marcas ocultas, nem sempre plenamente equacionáveis, de sua eficácia estética. Nas textualizações espaciais, o desconhecido, o inacessível da paisagem, o que o espaço contém, mas se resgata através da subjetividade, constitui

⁴ Referimo-nos aos lugares que recuperam existência geográfica nos enredos ficcionais, como o jamais localizado oásis de Zerkura, na Líbia, onde se passam episódios do romance *O Paciente inglês* (Michael Ondaatje, 1992).

⁵ Como explica Seemann (2003, p. 13): *Existem centenas de projeções cartográficas para a representação da superfície terrestre ou de uma parte, desde as projeções mais consagradas e usadas, como a de Mercator ou de Lambert, até as formas mais curiosas como corações, borboletas ou tatus. A utilização de uma determinada projeção depende das finalidades da representação.*

a sua geograficidade (Dardel: 1952). Assim como a literariedade remete ao inefável e ao intraduzível da literatura, geograficidades remetem a terras incógnitas que se ocultam nas percepções (Meinig: 1979), a sentimentos de pertencimento em relação aos lugares; enfim, à ontologia do espaço (Bachelard: 1979).

Valores, representações, intenções, subjetividade, identidade, enraizamento, experiência e percepção promovem essa geografia *egocentrada*, ligada ao *sense of place*. A introvisão, a pregnância do imaginário, as intervenções estetizantes e até as aderências ideológicas e psicanalíticas nos lugares reais (Pocock: 1988) suplantam o quantitativismo e a razão instrumental que caracterizavam o saber geográfico.

Longe das decisões intencionais, ocorrem permutas surpreendentes entre crítica literária e análise geográfica. Da mesma forma que a geografia humanística importou dos “setores pesados” da investigação filosófica e da teoria literária ferramentas e métodos para a leitura contemporânea do espaço⁶, a crítica literária incorporou conceitos hoje plenamente reconhecidos, na abordagem de textos literários. Dentre os muitos conceitos que migraram da geografia cultural para a crítica literária (campo discursivo, fronteira, cartografia, limite e outros), destaca-se o de paisagem, o que se deve, grandemente, às paisagens inventadas pelos artistas.

2 – A paisagem como categoria

Desde a renovação da geografia cultural, a partir dos anos 1980, a noção de **paisagem** se particulariza: os cenários naturais só se transformam em paisagens, quando a ação do homem sobre eles atua e neles interfere política e esteticamente (Sauer: 1998). Desta forma, o termo assume o valor de categoria para o estudo dos signos do espaço e se habilita a agenciar uma nova epistemologia do texto estético, aplicada à investigação de paisagens concebidas pela imaginação.

Constata-se que paisagens imaginadas não são exclusivas dos textos ficcionais, nem se restringem à visibilidade panorâmica, podendo reportar-se a figurações da sensibilidade e de concepções científicas, filosóficas, religiosas e psíquicas. Tensões da vida cotidiana e questões ligadas à afetividade se deixam traduzir em paisagens concebidas espontânea ou artisticamente. Textos paisagísticos, o mais das vezes, são estetizados e ficcionalizados, quando não sofrem processos de mitificação.

⁶ Levando em conta a não-neutralidade das teorias, a revisão de conceitos e de explicações, a crise da representação, o *upgrade* da linguagem analítica, a interdisciplinaridade etc.

Como *constructo* onde se cruzam linguagens, éticas e estéticas, a paisagem é uma instância de apreensão holística do humano e, ao mesmo tempo, uma mimesis onde processos de estetização e ficcionalidade se encontram esplendidamente concentrados. Mais do que o mundo aparente, ela propõe uma composição do mundo, uma maneira de vê-lo, a tradução dos sentimentos, das convicções e da cosmologia dos que a modelam. As paisagens ficcionais, por conseguinte, exponencializam o processo mimético presente na construção dos textos paisagísticos.

O conceito de paisagem com o qual o geógrafo cultural passa a lidar considera a paisagem uma vivência (Sauer), um lugar onde se encontram marcas e matrizes (Augustin Berque), a mimesis de histórias/ficções que se inscrevem concretamente no espaço. O lugar só adquire o *status* de paisagem quando é percebido por um observador ou para os que a descobrem.

Como afirmam Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2004, p.10), “a paisagem tem uma textualidade e uma intertextualidade”. Ela constitui um discurso no qual contradições e contestações podem ser lidas.

Analogamente ao texto que ultrapassa a língua em que é escrito, a paisagem é a superação do meio ambiente, na medida em que excede a descrição dos lugares. A paisagem convoca à leitura e ao tratamento hermenêutico, porque, como um texto, nela medram relações complexas entre os indivíduos e os grupos, entre os elementos constitutivos do *continuum* paisagístico e os investimentos semânticos que eles recebem, entre a retórica de cada item espacial e a poética que os integra funcional e esteticamente num sistema. As paisagens, como todo texto, têm caráter documental, seja porque contam uma estória sobre os lugares, da forma como as pessoas a vêem, seja por se integrarem à história cultural dos lugares. Nelas, identidades e ações antrópicas nascem e se desenvolvem, historicidades se cristalizam. As intervenções humanas no ambiente natural determinam a significação cultural da paisagem. Onde há transformação, há modelação, liberação do imaginário e ficção.

Assim como o deserto, a praia e a floresta (no âmbito das paisagens naturais); a metrópole, a praça pública, a favela, o *shopping center* (no âmbito da paisagem urbana), o mar e o cais são paisagens cujo caráter comunicativo, figural e antropológico são evidentes.

É o que vamos conferir nas peças de Henry Ibsen e Nelson Rodrigues.

3 - Um oceano entre o amor e o desejo

*The Lady from the Sea*⁷ (1888) e *Lady of the Drowned* (1947) guardam semelhanças assombrosas, a despeito do abismo entre a abordagem psicológica do dramaturgo norueguês e a crueza quase ofensiva do teatrólogo brasileiro. O paralelismo dos títulos, assim como o centramento na imagística do mar convocam à leitura comparativa, mas também camuflam os jogos de invenção e intenção subjacentes à equação aparentemente tão óbvia, polarizada entre o amor e o desejo.

No plano das semelhanças, ambas as peças são ambientadas em lugares marinhos. *LFS* shows us a woman that spends her time taking sea baths, dreaming about the ocean and about the Stranger, a mysterious sailor considered a murderer, to whom she is bounded as if in marriage, since they've promised each other fidelity through a private ritual of throwing two bound rings in the sea, ten years ago. She is Ellida, a strange name that connects her with the fabulous times of ancient Greece, referred to the mythological works of Hercules and the Olympic games (Ellida is actually the name of a northwest district in Peloponese). The play doesn't increase nevertheless a mythical story. Instead of it, an archaic perception of the sea arises, as the main discourse feature applied in the construction of the play's sublime atmosphere, as well as to represent Ellida's insolite character. She is, at the same time, "Mermaid", "Lady from the sea", or simply "heathen" (by local parson), and the morbid, melancholic, fantasist woman (after her husband's medical eyes). Many features in a single woman, who suffers for the unknowledge about herself.

LD is told a modern adaptation of the Electra theme, but, in fact, it isn't. It is an emancipation, a rebellion relating to the mythical pattern, in which realization enriches both the alien's culture and his own. In the brazilian theater play, the Drummonds live a tremendous catastrophe: the daughters seem to be coursed to die drowned. In the beginning of the play, the characters are returning from the last sea victim deathwatch. From the quay brothel come the echos of a celebration, inspired in the beliefs that the prostitutes soul yearly return, in her anniversary of death, from the paradisiac island where they eternnaly spend their post-grave lives. Aos poucos vai-se descobrir que as duas jovens perecidas no mar foram afogadas pela irmã mais velha, Moema, que pretendia ficar como única mulher na vida de seu pai, o juiz Misael Drummond. A mãe de Moema, Eduarda, insatisfeita com o regime repressivo e a dieta sexual imposta pelo marido, parte com o Noivo da filha, agora seu amante, para o café do cais, espaço de exuberância societal e erótica. Neste local, Moema induz o irmão Paulo e o pai a se vingarem da mãe: o primeiro mata-lhe o amante; o segundo

⁷ As citações da peça de Ibsen virão referidas pela sigla *TLS*; as de Nelson Rodrigues, por *LD*.

leva Eduarda para a praia, onde lhe causa a morte por dessangramento, após amputar-lhe as mãos. Vigora na peça um estatuto proferido pelo juiz: “*As mãos pecam mais no amor...*”. No dia seguinte, pai e filha estão sozinhos, em casa, quando Moema percebe, mirando-se no espelho da sala, que perdera seu reflexo: nele vê refletida a imagem da mãe, com as mãos amputadas, a caminhar para ela. Misael não suporta a realidade fantástica. Tem um ataque cardíaco e morre nos braços da filha. Moema resta só, chorando a morte do pai em seus braços.

Coincidentally, a primeira cena de *LFS* é também uma comemoração secreta do aniversário da mãe falecida das duas filhas do Dr. Wangel, Boletta e Hilde. As relações familiares praticamente se romperam a partir da morte do filho nascido das segundas núpcias de Wangel. A morte natural do bebê, há quase três anos, foi um divisor de águas: as filhas do primeiro casamento passam a se relacionar direta e afetuosamente apenas com o pai; e entre marido e mulher passa a vigorar uma rigorosa abstinência sexual. A comemoração semi-clandestina se superpõe aos preparativos para a chegada de um amigo da família, o headmaster Arnholm, who was a ex-teacher in the town.

Ibsen elabora todo o sistema dramático da peça em torno das propriedades antropológicas e figurais do imaginário do mar. A construção estética da peça distribui hierarquicamente por todos os elementos do sistema dramático diferenciados aspectos da imagística marinha. Em poucas palavras (porque seria exaustivo detalhar todos os elementos), enunciamos algumas evidências dessa cartografia, na economia dramática de *LFS*.

Os vínculos de Ellida com o mar servem como o principal recurso para a projeção do desejo pelo infinito desta mulher que inicialmente apenas intui a grandiosidade de uma vontade asfíxiada, no contexto do casamento. A imagem do infinito aquático dos oceanos é símbolo de uma sensibilidade em vias de transbordar.

Em contraposição ao ar rarefeito dos fiordes, paisagem que corresponde ao regime familiar dos Wangel, o mar conhece a multiplicidade dos ritmos temporais⁸. É um lugar de mistérios insondáveis; massa líquida e sem pontos de referência; imagem do infinito e do incompreensível. Estranho (em relação ao mundo dos homens terrestrializados), leva ao estrangeiro. Nele se descortina a aurora da criação, assim

⁸ Em suas conversações com o Estrangeiro, Ellida falava “*About its storms and its calms... dark nights at sea... and the sea sparkling in the sunshine. But we talked mostly about the whales and the dolphins – and the seals that lie out on the rocks basking in the noonday warmth. And we talked about the gulls and the skuas and all that other seabirds. ... And (...) it's an extraordinary thing, but as we talked like this he seemed to me to have something in common with the birds and beasts of the sea*” (*LFS*, p. 268).

como dele se extraem as representações mais dramáticas do incognoscível e do terrível. Elemento indomável (*"I'm haunted by this irresistible longing for the sea"*, Ellida says, *LFS*, p. 265), o mar libera a imaginação, sendo capaz de severas punições. O oceano maximiza as potencialidades do mar: é desconcertante. O acabrunhamento invade a alma às suas margens. Visto do alto, desponta o sentimento de sublimidade à visão do largo que o constitui. O homem se reconhece ínfimo, à deriva, impermanente, perante a imensidão movente. Misérias e galas enfrentam juntas as ondas do mar. Ele exerce fascinação, chama, interpela, mas também assombra, pelo espetáculo de entredevoração que transcorre sob suas águas.

Ellida absorve do mar a compreensão de sua realidade paradoxal (she has *"a special affinity with the sea, and everything to do with it"*, *LFS*, p. 245). Ama o marido e deseja o Estrangeiro a quem teme (*"a fear so terrible that I think it could only come from the sea"*, *LFS*, p. 272). Rejeita os compromissos formais e inócuos ditados pelo ordenamento social, em favor de regras inspiradas pela natureza:

If only men had chosen from the very beginning to live on the sea – or even in the sea – we should have reached a perfection quite different from our present state – both better and happier (LFS, p. 280).

Alcança a percepção da sua vacuidade existencial através do Stranger, esse oposto absoluto de todos à sua volta, com o qual se identifica pelo imaginário do mar (*"[He]'s thrown a new light on my life. Now I see it clearly"*, *LFS*, p. 305), mas o mesmo Stranger é também o primeiro preposto do pai, lighthousekeeper, a quem Ellida parece indefectivelmente ligada. Depois Wangel assumirá essa função, levando-a por amor, mas também graças à técnica analítica, a dissipar as zonas sombrias de seu psiquismo (*"the terrible fascination [is] within my own mind"*, *LFS*, p. 308). As homologias entre família fechada/constrangimento da vontade/fiorde e relações abertas/free will/mar se fazem acompanhar por efrases sugeridas pela paisagem:

"Our joy is something like the joy we get in the long light summer days – it implies the darkness that is to come, and that implication casts its shadows over all human joy, just as the drifting clouds cast their shadows over the fjord. It lies there so blue and shining, and then – (LFS, p. 281).

Aqui a fala de Ellida é suspensa apenas discursivamente por Arnholm. Na verdade, Ibsen cala a personagem, que alcançou a apresentação de um momento sublime, pela projeção direta da razão inverbalizável através da imaginação figural.

A problemática do marinheiro de nome e nacionalidade incertos, mas referido como Americano, se encontra aí também projetada. Mas as demais personagens,

ainda que inconscientes da regulação aquática de suas vidas, também são regidas por fatos sucedidos no mar. O mar salvou Lyngstrand (que tem a praia inscrita em seu nome, pela raiz germânica *strand*), ao adoecê-lo no naufrágio que o obrigou a suportar horas imerso em águas geladas. A calamidade enfraqueceu-lhe os pulmões, sentenciou-a à vida curta, mas livrou-o da vida de marinheiro (*LFS*, p. 251-252), para poder dedicar-se à escultura, e ainda lhe forneceu o tema do projeto irrealizável.

Realmente Lyngstrand não tem nada a ver com o “homem do mar” encarnado no *Strange* e no *Noivo*. O marinheiro vive no mais heterotópico dos lugares, o navio, arriscado a perigos internos e externos, caldeira de todas as pestilências. O marinheiro tem hábitos crapulosos, fede a suor, tabaco e álcool, mas sua visão é fina, a audição rigorosa, o paladar depravado. Acostumado à rudeza dos trabalhos braçais, é ávido por fortes emoções e movido por agudo apetite sexual (Corbin: 1988). Ele pertence à linhagem dos corsários e piratas, mas prevalece nele o desejo de retorno às relações promíscuas, anteriores ao pacto civilizatório.

O universo dos Wangels é, desde o início da peça, metaforizado com um charco de parcas (*carps pond*), no qual se transita numa única, mesma e regular direção. Em sua finitude, a família não pertence nem ao mar – espaço aberto, oxigenado, libertário e aventureiro, nem ao fiorde – em seu confinamento, sua incomunicação e desodorização. O Dr. Wangel, termo intermediário entre os dois hemisférios simbólicos em que se projetam as diferenças familiares, tem uma auto-representação desqualificante: o máximo que consegue, no letárgico contexto conjugal, é afogar mágoas na bebida. As figuras periféricas, Ballested e Lyngstrand, constituem pares complementares: o primeiro é um faz tudo; o outro, um escultor tísico, insípido e mórbido, cujo projeto artístico se baseia na mera reprodução⁹ da história do marinheiro americano, que ele conhecera à época do casamento de Ellida. As obras de arte mencionadas na peça, num efeito de *mise en abyme*, cristalizam a armadura simbólica do próprio enredo, reproduzida meta-artisticamente nos motivos que circulam (*carps in the discours pond*) em torno do eixo temático do mar: a sereia ausente de Ballested e a ainda inexistente peça escultória de Lyngstrand.

O Dr. Wandel, enquanto não mergulha no imaginário da mulher, é um “peixe fora d’água”. As duas filhas, que se encontram ainda às margens do casamento e do processo emancipatório vivenciado pela madrasta, vão nas águas dos parceiros:

⁹ No âmbito das reproduções, encontra-se Hilde, contratada ao “serviço” de inspirá-lo à distância, como musa a quem ele poderá recorrer, em seus pensamentos. A passagem é, evidentemente, uma ridicularização que Ibsen faz das teorias da mimesis, em sua agonia pós-romântica.

seguem o cardume¹⁰. Os dois sub-temas a que elas se ligam reproduzem o círculo vicioso da família burguesa e levam à exaustão o modelo de vida de aquário do qual Ellida consegue escapar. Ao mesmo tempo, refratam os subtemas teóricos da coesão da obra ficcional em torno de suas referências internas e da circulação de motivos no circuito das artes.

Nesta peça de Ibsen, talvez de forma mais clara que em outras, a perfeição dramática, externa, oculta uma crise interna do drama como forma. O dramaturgo norueguês transfere o *páthos* do plano da ação para o da reflexão e transforma a análise em ação – introduz-se, na estrutura dramática, uma peculiaridade do drama moderno: a análise da interioridade. A “técnica analítica”, que levou a crítica a identificar o teatro de Ibsen com o de Sófocles, é uma forma tradicional do teatro adaptada pelo dramaturgo, que insere a exposição no movimento dramático. As ações, por sua vez, não se prestam exatamente à encenação, são compósitas, como no *Édipo Rei* (já ocorreram, mas, embora precedam o drama, estão contidas no presente). O que há de novo, de moderno, é que o tema não é nada do que passou. Está determinado pelo que passou; a verdade, entretanto, não faz parte do passado, mas do presente, que se desvela (Szondi: 2001, p. 39). A crise histórica do drama que se patenteia no teatro ibseniano coloca a peça na posição de conceber realidades do tempo atual como recursivamente iluminadoras de processos ocorridos no passado.

Tão díspares quanto afins, *TLS* trata do amor; *LD*, do desejo; a primeira é densa, teatro mesclado com elementos do romance e da ensaística; a segunda, intensa, teatro de acontecimentos; em Ibsen, o trágico surpreendido no desvelamento da vida oculta, a partir de um processo de estetização da linguagem dramática referida pela paisagem marinha; em Nelson Rodrigues, a tragédia reinventada, num projeto mais complexo, que se vale das virtualidades do mar para moldar a estrutura dialética da peça.

Nelson Rodrigues instila na problemática universal e atemporal do mito de Electra aspectos de uma brasilidade não-folclórica, representada pelo mar imenso que determina a configuração geográfica do Brasil e se infiltra no roteiro dramático de múltiplas formas: na caracterização das personagens – em sua maioria, representantes dos povos das praias, ou que o rejeitam e hostilizam; personagens que cheiram a maresia ou marcadas pela anosmia (o que vem expresso pela qualidade asséptica dos Drummond); na ambientação da trama, através de um cenário dividido

¹⁰ Hilde demonstrará em outra peça (*Solness*) onde foi dar o poder de fascinação herdado da mãe...

entre a casa dos Drummond e o Café do cais; e até mesmo na concepção de *LD* como espetáculo: a 4a. parede, onde se encontra a platéia, representa o mar donde provém o enredo.

Tudo acontece, em *LD*, porque paira sobre os moradores do solar dos Drummond a convicção de que o mar avançará sobre a casa; é iminente a ameaça de um novo transbordamento diluviano; águas primais reclamam o retorno dos seres terrestrializados à submersão e ao imobilismo cinético da vida subaquática.

Estamos num ambiente mítico, submetido às ações fabulosas e ao regime do maravilhoso, em que simbólicas arcaicas se encontram com construções poéticas tipicamente rodriguianas e possibilita talvez a mais ambiciosa realização do programa artístico deste escritor escritor vocacionado para o excesso, com tudo de mau gosto, de "kitsch" e até de chanchada que seu "teatro desagradável" traz a reboque.

É envolvendo as personagens em águas misteriosas, turbulentas e primordiais que o autor brasileiro concebe Moema, personagem cujo nome dá mais do que o testemunho etimológico de pertença anos trópicos e tributária da reaclimação do mito à inventividade latino-americana.

Nada nos autoriza afirmar que o dramaturgo brasileiro conhecia a peça de Ibsen. Bem ao contrário, o teatro de Nelson Rodrigues é anti-psicológico e se pautava pela externalização do escabroso, em sua violência desagradável. Somos, todavia, levados a identificar marcas de *LFS*, na composição de *LD*. Vamos percorrer a peça brasileira, assinalando tais evidências.

O ambiente extremamente tenso da casa dos Drummond decorre dos inúmeros segredos ali existentes: Eduarda – a mãe – pretendia envenenar o marido; Moema provocara a aproximação entre a mãe e seu noivo, a fim de incriminá-la aos olhos do pai; a prostituta celebrada no início da peça fora amante de Misael e sacrificada pelo juiz, para que este se pudesse casar, segundo os padrões da moral judaico-cristã. Da parte do Noivo vem-se a saber que ele próprio era filho de Misael e da prostituta morta, e contraíra noivado com Moema não porque a amasse, mas porque pretendia vingar-se do pai; que o ódio patológico de Moema pela mãe decorre da semelhança absurda de suas mãos, o que se conecta com o problemático poder de sugestão que levou Ellida quase à demência: a semelhança entre os olhos do Stranger e do filho que morre. Muitos segredos, fatos superpostos, como na família dos Wangel. Na peça brasileira, os segredos deságuam em morte; na norueguesa, na entronização de uma idéia: a liberdade individual, "*That's the secret*" (*LFS*, p.330), uma fala da peça.

O enredo terrível da peça brasileira ilustra exatamente o retrato de um “teatro desagradável” que o próprio Nelson fornece de sua obra.

...a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. (...) Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos livramos, para depois recriá-los.

O escândalo provocado já na estréia da peça, em 1954, motivou a declaração do dramaturgo: "*O bom gosto convencional aproxima-se da postura européia dessorada. O trópico determina a nossa exuberância*". O tom popularesco e a quase compulsão para a vulgaridade, por outro lado, não impedem que, neste teatro, se introduzam grandes doses de lirismo e dele irrompa uma imagística arrojada.

Assim como Ibsen reformulou suas fontes (Wagner's *The Flying Dutchman* and Andersen's *The Little Mermaid*), na organização de *LFS*, o processo de recepção temática do mito grego, em *LD*, passa por um texto intermediário – a trilogia norte-americana *Mourning becomes Electra*, de Eugene O' Neill e parece ter recebido alguns insumos de Ibsen. *LD*, assim, se destaca, no conjunto das obras míticas de Rodrigues tanto por ensejar a cadeia deformante que leva a Ibsen e O'Neill e destes a *Ésquilo*, quanto por permitir-se a reformulação de todos esses textos de referência.

Para apreciar o processo de constituição dramática de *LD*, vamos reduzir nosso comentário aqui ao aproveitamento que Nelson Rodrigues faz da vilegiatura marítima, importada de *Mourning becomes Electra* e à distribuição dicotômica das personagens como outsiders (representantes do mar) e insiders (da terra). As personagens que navegaram às míticas ilhas do sul experienciam uma liberdade adâmica que será fundamental para a concepção rodriguiana da ilha imaginária de *LD*, emissária de visitantes sobrenaturais que estão sempre a lembrar a pertença das personagens a um mundo determinado pela simbólica das águas. O Stranger e imaginário marítimo de Ellida são os termos mais evidentes da associação com Ibsen.

Em *LD*, a percepção lírica da paisagem na ilha imaginária está nas palavras do Noivo: "*O mar em torno às vezes é louro... outras vezes, verde, azul... As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam, têm nos pés sandálias de frescor*" (p.290). Essa personagem, que perde a mãe para o mar, faz-se oceano onde marola o nome da mãe por todo o corpo tatuado.

Moema rebate, entretanto, a percepção lírica do mar. Diz ao irmão: "*Se visses Clarinha agora, não a reconheceria. Os afogados têm os olhos brancos e a boca*

obscena. Não se pode amar um afogado". E ao Noivo: "*Não acredito nas águas que inventas, nas luas, nas estrelas que naufragam*" (p. 291).

As personagens do solar dos Drummond são estáticas como rochedos abandonados à beira-mar. Eduarda, como Ellida, é infeliz no casamento. Se Ellida reage inconscientemente, impondo um regime de castidade conjugal como prova de fidelidade ao Stranger, no contexto de *LD*, Eduarda se insurge secretamente contra os trezentos anos de castidade e fidelidade dos Drummond. Parte com o Noivo para o café do cais, espaço de exuberância societal e erótica.

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

O Noivo, além de trazer o mar para cena, tem a função de realizar os desejos das personagens com que se relaciona. O contraste entre os representantes do mar e as personagens terrenalizadas se maximiza, quando a cena se desloca para o Café do cais. A cena portuária repete o clima de liturgia e festa do início do espetáculo, para celebrar, entretanto, as exéquias de Eduarda, num ambiente carnavalizado e macabro.

Não bastasse o contraste que o Café efetiva em relação ao solar dos Drummond, o cenário vem sobrecodificado pelas ambigüidades atinentes à vida portuária. O cais é um lugar inquietante por excelência. Espaço aberto para as riquezas do muno, ele evoca refúgio, mas também a fragilidade da propriedade. Lugar onde se intercambiam cargas e hábitos, doutrinas sociais e cultos, nele também se descarrega todo o fabulário dos marítimos. Imiscuídos no movimento de mercadorias, movimentam-se homens de todos os tipos: mercadores, operários, oficiais, marinheiros, prostitutas; o imigrante, o viajante, o estrangeiro e o nativo. Um verdadeiro museu etnológico se organiza ao redor dos armazéns dos portos, local onde prevalece a igualdade, e a natureza torna impossível seja a miséria total, seja a abundância excessiva. Uma ordem espontânea assegura a manutenção do *status quo* de seus figurantes.

O Café do cais, exposto ao ar e às águas, assimila a selvageria do elemento líquido e representa o mundo em estado primitivo. Nesse local, cheio de energia genésica e sexual, Eros e Thánatos contracenam. A avalanche de mortes que então acontece vem a compensar a aridez que mantinha a casa guardada do hidrismo luxuriante do Café do cais.

Moema é uma Drummond, teme o mar como a Avó, que divisa a morte se esgueirando por dentro da casa, imersa na imensidão da sua loucura. A torção que Nelson Rodrigues imprime à personagem é muito ousada. Não faltou inspiração ao

dramaturgo, que encontrou no repertório das lendas indígenas a imagem da mulher capaz de levar aos limites da própria morte a dor por sentir-se rejeitada. Num enredo onde prevalece a simbólica das águas, Moema é um achado poético e mantém a peça nos limites do imaginário do mar anunciado pelo título.

O campo de evocações aberto por Moema é enorme. Ele reporta a uma humanidade esquecida, à dos primórdios da civilização brasileira, da qual a mulher indígena participou como agente espontâneo de conciliação com o colonizador branco. Além disso, em Moema encontram-se entretecidas outras figuras femininas que a tornam arquissigno de um **processo inventivo** inusitado e de uma intenção autoral de desfamiliarizar a peça, por ventura evocativa da abordagem psico-filosófica de Ibsen, da abordagem psicanalítica de O'Neill, da abordagem político-religiosa de Ésquilo.

Da tradição indígena é aproveitada a lenda de Yára, arquétipo da amante rejeitada, capaz de assumir uma fúria tão incontrolável, que fez os mares transbordarem e se afogarem, em suas ondas, o homem infiel e a rival. A deusa das águas transbordantes submete todo o mundo à revolta de seus longos cabelos verdes. Da literatura indianista sai Moema, do poema *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), cuja heroína se lançou a nado atrás da nau que partia para a Europa, levando o naufrago português e sua preferida, a índia Paraguaçu. Do teatro moderno, a Lavínia o teatro o'neilliano – todas associadas à figura subliminar da Electra grega.

O drama de Moema reside em sentir-se ofuscada pelas figuras femininas dispostas ao redor do pai. A armadilha que levou ao dessangramento da mãe esvaziou-a, todavia, também de sua própria imagem. Atingimos assim o sentido etimológico de "Moema": a exaurida, imagem antropomórfica da própria vacuidade.

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

De fato, a regra dramática adotada em *Senhora dos afogados* (como em *LFS*) é a da reduplicação. Não arbitrariamente, a tragédia reduplicada nos infortúnios protagonizados por Moema e pelo Noivo, pela prostituta e por Eduarda ou pelos irmãos que sucessivamente se afogam, reproduz, estruturalmente, o fatídico espelhismo que os caracteriza: Moema tem as mesmas mãos da mãe e, por esta via, obtém-se a mais arrojada operação simbólica do discurso: a sexualização do mais feminino e domesticado dos órgãos, as mãos. Uma nova geograficidade corporal é descoberta pelo imaginário poético da peça: "*As mãos pecam mais no amor*".

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

Moema pode ser vista como o resultado de uma *mimesis* radical. Não por outra razão, a imagem que o espelho reflete não é a de Moema, mas a da mãe de mãos amputadas, como a sintetizar o destino do próprio texto: este nunca é totalmente um outro, mas também não quer ser confundido com suas múltiplas fontes.

Se assim não fosse, não se encaminharia o drama para o imbricamento do mundo dos vivos e dos mortos, do passado com o presente, da realidade e do sonho, estratégia com que temas vencem mares e conquistam terras ignotas.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, P.U.F., 1978.
- BUTTNER, Anne & SEAMON, David. *The Human experience of space and place*. London: Croom Helm, 1980.
- CORBIN, Alain. *Le Territoire du vide*. L'Occident et le désir du vide (1750-1840). Paris: Aubier, 1988.
- CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967). *Architecture, mouvement, continuité*, no 5, outubro de 1984. Pp. 46-49.
- GILBERT, Edmund W. (org.). "British regional novelist and geography" British pioneers in geography. Nova Iorque: Barnes and Nobel, 1972. Pp. 116-127.
- JACKSON, J. B. *Discovering the Vernacular Landscape*. London & New Haven: Yale University Press, 1984.
- IBSEN, Henry. *The League of youth, A Doll's house; The Lady from the sea*. London: Penguin Books, 1985.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenação*. São Paulo: EdUERJ, 2004.
- MEINIG, D. W. *The Interpretation of ordinary landscapes*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

- NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2000.
- O'NEILL, Eugene. "Mourning becomes Electra", *A trilogy*. Sydney, Australia: Independent Theatre, 1945.
- POCOCK, Douglas. "Geography and literature". *Progress in Human Geography*, 1988, n. 12 (1). Pp. 87-112.
- RICOEUR, Paul. "The Model of the Text: Meaningful Action considered as a Text". *Social Research*, n. 38, 1974. Pp. 529-62.
- RODRIGUES, Nelson. "Senhora dos afogados". In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Org. e intr. de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SAUER, Carl O. "A morfologia da paisagem". In: CORRÊA, Roberto L; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. Pp.12-74.
- STIERLE, Karlheinz. *Novos Cadernos do Mestrado 1: A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés/Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- TUAN, Yi-Fu. "Space and place: humanistic perspective". *Progress in human geography*. Londo: Arnold Publishers, 1974. V. 6, PP. 211-252.