O mito dos Atridas na dramaturgia de Francisco Pereira da Silva: uma análise da peça *Lazzaro* (1948)

The myth of the Atrides in the dramaturgy of Francisco Pereira da Silva: an analysis of the play Lazzaro (1948)

Renato Cândido da Silva[1]

Resumo

Partindo de um estudo bibliográfico, o presente artigo tem por objetivo analisar a peça *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva, uma reescrita do mito dos Atridas. Ao valer-se de um conhecido mito greco-romano, o dramaturgo brasileiro faz diversas alterações, a exemplo da transposição do enredo trágico para o interior do Nordeste brasileiro. Por mais que haja significativas alterações do enredo trágico que envolve os irmãos Orestes e Electra, Francisco Pereira da Silva procurou delinear e atualizar todos aqueles mecanismos de tragicidade que estão presentes nas tragédias gregas. Em *Lazzaro*, o destino mais uma vez aparece com sua força avassaladora e destrutiva, que esmaga o homem e reduz suas ações a nada. Também em *Lazzaro*, são as ações das personagens, guiadas por crimes e desejo de vingança, que culminam na destruição e dizimação de toda uma família.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira; Mitologia greco-romana; Recepção; *Lazzaro*.

Abstract

Based on a bibliographic study, this article aims to analyze the play *Lazzaro*, written by Francisco Pereira da Silva, a reimagining of the myth of the Atrides. By drawing on a well-known Greco-Roman myth, the Brazilian playwright makes several alterations, such as transposing the tragic plot to the Northeast countryside of Brazil. Although there are significant changes to the tragic plot involving the siblings Orestes and Electra, Francisco Pereira da Silva sought to delineate and update all those mechanisms of tragedy present in Greek tragedies. In *Lazzaro*, fate once again appears with its overwhelming and destructive force, crushing man and rendering his actions meaningless. Also in *Lazzaro*, it is the characters' actions, driven by crime and a desire for revenge, that culminate in the destruction and decimation of an entire family.

Keywords: Brazilian dramaturgy; Greco-Roman mythology; Reception; *Lazzaro*.

[1] Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8976-8208.

Introdução

Da mitologia greco-romana, o mito dos Atridas é um dos mais violentos, com suas rixas familiares, maldições e assassinatos geradores de vingança de geração após geração. No seio desse grupo familiar, conforme observa Romilly (2013, p. 158), há diversas narrativas que reúnem alguns dos "crimes mais monstruosos: mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; e todas as relações mais elementares são assim postas em causa. Podemos dizer que não há crimes mais bem feitos para escandalizar e para aterrorizar". Quando Tântalo cometeu uma de suas *hybris*, como o sacrifício e banquete de seu filho, e quando Pélops matou Mírtilo, iniciou-se a sequência de sucessivas mortes consanguíneas: Atreu e Tiestes, filhos de Pélops, matam o irmão, Crisipo; Atreu mata seus sobrinhos, filhos de Tiestes, e o faz comê-los em um banquete; Egisto, filho de Tiestes, mata Atreu; em sacrifício aos deuses, Agamêmnon, filho de Atreu, mata sua filha Ifigênia; Clitemnestra, ao perder Ifigênia, mata o marido; Orestes, com a ajuda da irmã Electra, mata sua mãe, Clitemnestra.

Electra, que insta Orestes ao matricídio para vingar a morte do pai, Agamêmnon, está presente em *Coéforas*, de Ésquilo, e nas *Electra*s de Sófocles e de Eurípides. Mas cada tragediógrafo recepcionou o tema à sua maneira; a originalidade para os gregos não estava na esfera do acontecimento, da ação ou do desenlace, e sim na visão pessoal retirada do conhecido episódio mitológico. O público, quando assistia às dionisíacas, provavelmente já conhecia bem a história dos Atridas. A novidade se instalava quando cada autor dava ao conhecido episódio mítico "*a sua maneira de ver, suas palavras, sua personalidade*" (Figueiredo, 1957, p. 68, itálico do autor).

Esta premissa também é válida para os autores modernos e contemporâneos, e, como diz Figueiredo (1957, p 68), "a originalidade não consiste em inventar um acontecimento, e sim na maneira de tratá-lo" – seja na linguagem, na construção dramática ou na perspectiva ética e política. Essa lógica de reelaboração do mito também se verifica na modernidade e, de modo particular, no Brasil. Os "velhos" mitos da antiguidade clássica continuam, ainda hoje, a serem temas de novas peças, e na maldita casa dos Atridas "há plurissalas onde cabem todos os espantos" (Mendes, 2017, p. 143). Na voz do poeta modernista Murilo Mendes (2017, p. 151), a casa dos Atridas é "infechável,

indestrutível […], prolongada e aumentada até hoje". Um caso exemplar é a peça *Lazzaro* de Francisco Pereira da Silva, obra que será analisada no presente trabalho.

Francisco Pereira da Silva: "Autor Revelação de 1952"

O ano de 1952 foi marcado por grandes acontecimentos e o destaque recaiu na criação do Teatro Duse e, nele, a inauguração do "Festival do Autor Novo", uma iniciativa de Paschoal Carlos Magno, o mesmo que criara, na década de 1930, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Paschoal era, segundo a visão de Doria (1975, p. 147), um "homem de grandes iniciativas" que, repetidamente, levantava "multidões em torno de si". Com a criação do Teatro Duse, quis Paschoal impor a presença do dramaturgo brasileiro, "dentro de um repertório normal, como rotina" (Doria, 1975, p. 147). O Teatro Duse foi construído na própria residência de Paschoal, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O local era "uma sala de pouco mais de cem lugares, diante de um pequeno palco, onde iria desenrolar-se mais um capítulo da história do Teatro do Estudante, talvez o mais importante" (Doria, 1975, p. 147-148).

A criação do Teatro Duse foi considerada um importante acontecimento, não só para o público carioca, mas também para a arte teatral nacional, pois foi um dos primeiros espaços com proposta laboratorial/experimental, voltado para a formação de novos dramaturgos, atores, diretores e demais profissionais da arte da cena; é o que diz Paschoal Carlos Magno em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, no dia 5 de abril de 1952: "Um autor novo, desconhecido, luta com muitas dificuldades para ser apresentado, tanto aqui como em qualquer parte do mundo […]. O Teatro Duse – que é o laboratório dos artistas e das peças do Teatro do Estudante – terá essa missão" (Magno, 1952, p. 9).

Revelar autores novos – o que era menos frequente em companhias teatrais profissionais, muitas vezes orientadas pela bilheteria – foi o empreendimento máximo do Teatro Duse. Em decorrência desse feito, na primeira temporada do "Festival do Autor Novo", o jovem piauiense Francisco Pereira da Silva foi revelado. Ademais, a ele "o tempo reservaria um lugar de destaque na história da dramaturgia brasileira […], tornando-o um dos mais bem-sucedidos autores que passaram pelo Duse" (Molina, 2015, p. 123). O aparecimento de Chico, como era carinhosamente chamado pelos amigos, contribuiu para

que o mito dos Atridas fosse revisitado na dramaturgia brasileira, pois sua peça de estreia, *Lazzaro*, traz os irmãos Orestes e Electra para o primeiro plano.

Quando se realizava o "Festival do Autor Novo", o Correio da Manhã, no dia 25 de março de 1952, publicava a seguinte nota: "Quem poderá informar o nome do autor de *Lazzaro*? Não quer ele próprio se apresentar?". Francisco Pereira da Silva, como se vê, era completamente desconhecido. Além de "Tímido, profundamente tímido, o novo teatrólogo" (Barros, 1952, p. 3) era "avesso às badalações sociais ou intelectuais" (Heliodora, 2009, p. 55). No "Prefácio" que Raquel de Queiroz fez para o livro *O desejado – Romance de Vilela* (1974), peça de Francisco, assim ele é apresentado: na dramaturgia do autor piauiense "tem tudo que nos peça o coração. Uma força de legitimidade, ouro de lei na sua maior pureza. Um cheiro de coisa viva, misteriosamente casada com uma sofisticação de tratamento do mais alto gabarito. Um senso de poesia que é épico e lírico" (Queiroz, 2009, p. 65).

Francisco Pereira da Silva nasceu em 1918, em Campo Maior, no Piauí. Nesta pequena cidade, ele passou toda a infância e juventude. Em 1942, com apenas 24 anos, o dramaturgo se mudou permanentemente para o Rio de Janeiro, retornando à cidade natal esporadicamente. Neste mesmo ano, o jovem autor ingressou no Serviço Público Federal, então Ministério da Educação e Saúde, no qual estava incluída a área da Cultura. Francisco faleceu em 1985, no Rio de Janeiro, em decorrência de problemas circulatórios, no seu pequeno apartamento onde morou por muitos anos.

Na dramaturgia, Francisco Pereira da Silva escreveu mais 30 peças, as quais foram reunidas em *Teatro completo* (Funarte, 2009), publicado em três volumes: *Viagem* (1945), *Lazzaro* (1948), *O caso do chapéu* (1951), *Memórias de um sargento de milícias* (1956), *Graça e desgraça na casa do Engole-Cobra* (1957), *A nova Helena* (1958), *Uma carga de laranjas* (1958), *Cristo proclamado* (1958), *Romance do Vilela* (1959), *Chapéu de sebo* (1961), *O chão dos penitentes* (1964), *A caça e o caçador* (196?), *No país da antropofagia (Hans Staden)* (1961), *O desejado* (1966/69), *O parque* (196?), *Aquário* (1967), *Transistor* (1968), *3x4* (1968), *Um dia de sol no Kilimanjaro* (1969), *A jumenta* (1969), *Amor por amor, que é liberdade (Gregório de Matos*) (1971), *Navalha, tesoura e pó* (1972), *Esta noite se improvisa II Guarany* (1972), *Raimunda Jovita cansada de guerra ou De Pucela a Mignon* (1972), *Raimunda Pinto sim senhor* (1972), *O trágico destino de duas Raimundas ou Os amores secretos e só agora revelados de Lampião* (1972),

Ramanda e Rudá (1972), *Reino do mar sem fim* (1972), *Mariana alcoforado* (1973), *O cedo e sua dona ou Tadeu e Moreana* (1976).

Os Atridas nordestinos

Em *Lazzaro*, os criminosos se instalaram no sertão nordestino, vivem em um casarão antigo que "se vai tornando em ruínas" (Silva, 2009, p. 94), localizado na cidade interiorana Monte Azul, "que de tão desimportante nem figura […] no mapa do nordeste" (Silva, 2009, p. 106). No ambiente externo, devido à seca, com a aridez da terra, com o sol escaldante e avermelhado, as ossadas de animais, mortos aos montes, causam espanto. Os abutres sobrevoam, mirando as carcaças. Podridão também há dentro do casarão. Os intestinos se desmancham em vermelhidão e o sangue jorra pelas paredes; há também sede, mas por vingança. O que espanta, na intimidade do lar, é a sordidez humana. Ademais, enquanto que lá fora as mãos cavam "a terra à procura de raiz" (Silva, 2009, p. 96), dentro do casarão, as mãos que acariciam os rostos para fixar os traços se "deslocam arrebentando artérias" (Silva, 2009, p. 98).

Três pessoas moram no casarão: Lurdes (Electra), a filha; Almerinda (Clitemnestra), a mãe, e Martim (Egisto), seu antigo amante e atual companheiro. No entanto, há outros moradores, o major Rafael Mendonça (Agamêmnon), assassinado pela esposa, está no retrato, fixado "na parede, à direita de quem entra, com toda a sua austeridade" (Silva, 2009, p. 112). Quem o vê assim, estático, percebe sua vigilância; de olhar fixo, é ele um fantasma a provocar recordações. É a essas recordações que Lurdes, obsessivamente, se apega. Lazzaro (Orestes), o filho que dizem ser o vingador paterno, mesmo exilado, está presente no coração e no desejo de Lurdes, que sempre o busca e nunca o encontra.

Ao se valer do mito dos Atridas, Francisco Pereira da Silva o insere num enredo conflitante que gira em torno do núcleo doméstico. Na esfera privada, o que se verifica são relações familiares fragilizadas, onde todos os sentimentos e laços afetivos foram rompidos. Trata-se de uma guerra aberta, surda e permanente; o que impera é o desamor parental e, aos poucos, todos os integrantes da família se diluem. E toda a sujeira que se passa dentro do casarão é apresentada, no início da peça, pelas Lavadeiras, um grupo de três mulheres e que forma o coro, uma reminiscência dos coros trágicos gregos.

A priori, as lavadeiras são mulheres que pertencem à classe mais pobre da sociedade e estão presentes no imaginário popular, muita das vezes, de modo estereotipado, frequentemente representadas como curiosas e fofoqueiras. Falam da vida delas e da vida dos outros. Sabem de tudo e por conhecerem as "roupas sujas" dos patrões, antecipam ao público/leitor o que se passa na intimidade do lar.

Na medida em que as Lavadeiras recolhem o lençol branco do varal, "como se o desfraldasse ao vento" (Silva, 2009, p. 96), o casarão antigo e em ruínas fica à mostra e, ao ser desnudado, verifica-se que tudo ali é sufocante, pesado, abrigo de fantasma. No muro, se vê "o velho leão de louça, agora sem cabeça" (Silva, 2009, p. 102), indicativo de que o tempo é destruidor. A decadência do espaço, representada pela casa em ruínas, é uma metáfora da degradação familiar e dos laços afetivos que há muito tempo foram rompidos. Na casa dos descendentes de Atreu, as relações familiares não são muito diferentes, "desvela-se a realidade de um palácio arruinado, em que impera uma profunda desordem que torna as relações parentais cada vez mais indignas possíveis" (Araújo, 2014, p. 30).

Em um diálogo poético e repleto de imagens metafóricas, a Primeira Lavadeira diz às companheiras ter visto "os calcanhares do finado major Rafael" (Silva, 2009, p. 96), referindo-se ao crime de Almerinda, que matou o marido. Em seguida, ela afirma ter visto "dois gatos em cima daquele muro, miando, miando" (Silva, 2009, p. 96), em alusão ao adultério entre Almerinda e Martim. Ela fala também que a "garcinha nova quer o amor da garça velha" (Silva, 2009, p. 97), sugerindo que Lurdes tem interesse amoroso em Martim, companheiro de sua mãe. Por fim, a Primeira Lavadeira diz que "De branco, uma garça, espada nua, uma espera" (Silva, 2009, p. 97). Trata-se de Lurdes, que espera pelo irmão, Lazzaro.

Assim como a Electra grega, que se fechou em si após a morte do pai, Lurdes, mergulhada em eterno fel, espera pelo punho do irmão:

> **Lurdes –** […] Espero-te, meu irmão. Teu punho forte estará ao meu lado, eu sei. Ai... Os dias se arrastam frouxos como carroças atravessando a bruma. Um céu vazio a me envolver. […] Tu chegarás, amor, vejo tuas mãos que se deslocam arrebentando artérias (Silva, 2009, p. 98).[2]

Desde a morte do major Rafael Mendonça, assassinado friamente pela esposa, uma névoa envolve a cidade. Mas este não foi o primeiro crime cometido por Almerinda.

[2] Neste artigo, as citações da peça aparecem com os nomes em negrito e as rubricas em itálico, conforme constam no original, não constituindo, dessa forma, "grifo nosso".

Lurdes acusa a mãe de ter sido a causadora da morte do filho de Perpétua, uma mulher que foi acometida pela loucura após a morte dele. Assim que Lurdes nasceu, Almerinda adoeceu e entregou a filha para que Perpétua amamentasse, deixando o próprio filho, também recém-nascido, à míngua, o que o levou à morte:

> **Lurdes –** […] E o caso Perpétua?
> **Almerinda –** Adoeci quando você nasceu...
> **Lurdes –** Deu-me para Perpétua, para que a sugasse, matando de fome seu neném.
> **Almerinda**, *numa alegria histérica* – Que culpa tenho eu de sua ganância? (Silva, 2009, p. 110).

Esse episódio é importante na reescrita mitológica do autor brasileiro, pois revela a origem do desamor entre Lurdes e Almerinda. Nas versões dos três tragediógrafos gregos, Electra passou a odiar a mãe após o assassinato de Agamêmnon. O fato de Lurdes ter sido amamentada não pela mãe, mas por Perpétua – uma mãe postiça, segundo diz Lurdes – revela que, desde o nascimento, não se estabeleceu nenhuma conexão afetiva entre mãe e filha. Com uma relação já fragilizada, o assassinato de Rafael foi apenas uma explosão de ódio no coração de Lurdes que, desde então, fechou-se em si, passando a alimentar-se do desejo de vingança.

Ademais, dessa relação conflituosa, verifica-se que outro distanciamento se estabelece entre Lurdes e as Electras gregas. Por mais que mãe e filha troquem farpas, Lurdes não ataca e nem acusa Almerinda abertamente, isto é, não a chama de assassina. Pelo contrário, vivem elas em mundo de aparências, com interações familiares baseadas no fingimento e na falsidade; como nesta cena em que a filha, repulsivamente, repele o beijo da mãe:

> **Lurdes –** Não me beije. Meu rosto fica a queimar a noite inteira. Imagino o sofrimento de meu pai diante de tanta meiguice.
> **Almerinda –** Não há razão. Lurdes anda nervosa.
> **Lurdes –** Eu nunca tive razão. Ela me vence.
> **Almerinda –** Não posso vencer ninguém. Qualquer vitória que eu tivesse, quero dizer, a do amor, seria de vocês. Mas, no caso, por que haveria de querer te vencer? Vencer o quê? Compreensão, te peço.
> **Lurdes** (*Numa gargalhada*) – Compreensão? Minha mãe não é sempre um modelo de bom senso? (Silva, 2009, p. 114-115).

Enquanto Lurdes aguarda o regresso do irmão, em vez de afrontar a assassina, ela opta por vigiar os passos de Almerinda e Martim: "Tua filha parece não ter outra

ocupação senão a de observar a gente" (Silva, 2009, p. 100). No entanto, o agir silencioso de Lurdes é ainda mais assustador e a frieza dela apavora Almerinda.

Se entre mãe e filha a relação é de desamor, entre Almerinda e Martim a situação é ainda pior. Martim, que é primo de Almerinda, sempre foi um agregado e, quando Rafael Mendonça era vivo, ele trabalhava no comércio exercendo a função de gerente da loja. Como um intruso, sempre viveu de pular muros e de entrar pela porta dos fundos. Com o passar dos tempos, além de ter enriquecido à custa de Almerinda, Martim tornou-se autoridade máxima da cidade: é o prefeito corrupto autopromovido a coronel. Martim representa os resquícios do Coronelismo que imperou durante longo período no Nordeste brasileiro.

Segundo registra Fausto (2012, p. 227), "O coronelismo teve marcas distintas, de acordo com a realidade sociopolítica de cada região do país" e, na região Nordeste, encontra-se um "exemplo extremo de poder dos 'coronéis' […], onde surgiram verdadeiras 'nações de coronéis', com suas forças militares próprias". O cargo de "coronel", atribuído aos senhores proprietários de terras e membros da elite econômica brasileira, "já era existente durante grande parte da história do Brasil Imperial, período marcado pela influência de detentores de terras e de fortunas nas relações comerciais internas e externas" (Souza *et al*., 2022, p. 47). No entanto, é durante a Primeira República "que o Coronelismo se expande e consolida as suas características, identificando-se como um sistema de poder oligárquico, principalmente na região Nordeste" (Souza *et. al*., 2022, p. 47).

Desse modo, o personagem Martim representa a decadência do Coronelismo e a degradação da esfera política, porque o que se sobressai é o interesse notadamente individual. Tanto que, sendo ele autoridade máxima, achou por bem alterar o nome da cidade Monte Azul para Martinópolis (cidade de Martim); o Curral do Conselho, local onde as personalidades da elite local se reúnem aos fins de semana, chama-se, agora, Matadouro Municipal; nome, aliás, sugestivo para quem integra uma família de criminosos.

O fato é que Martim não é para Almerinda o melhor dos companheiros, há anos ele se recusa a contrair matrimônio – o que não é bem visto dentro do preceito da moral cristã:

> **Almerinda** – Martim, o padre...
> **Martim** – O reverendo? Uma seda de santo. Atualmente chega a me bajular. Ele vem aí?

> **Almerinda** – Ele foi sempre um amigo leal. E não esqueça de incluí-lo entre os ilustres de Monte Azul. O padre e o juiz são nossos amigos.
> […]
> **Almerinda** – Sim, mas o padre sugeriu...
> **Martim** – O padre me corteja, me bajula. O que foi que ele te sugeriu?
> **Almerinda** – Tocou naquele velho assunto...
> **Martim** – Perguntou quando a gente se casa? Muito natural. Não disse que a gente tá se preparando?
> **Almerinda** – Este 'se preparando' não parece uma desculpa? Uma batida desculpa?
> **Martim** – E que seja?
> **Almerinda** – Respondi-lhe que no fim do ano. Então ele disse: escolha o dia e me mande a resposta, está bem? Falta só um mês, minha filha, não é? Baixei o rosto, não soube mais lhe responder. Andei mal?
> **Martim** - Não é que tenha andado mal. […] Mas por que todo esse arrodeio para contar esta bobagem? Cadê o vatapá? Vamos almoçar. Já! (Silva, 2009, p. 101).

A relação amorosa entre Martim e Almerinda, além de incestuosa – eles são primos de primeiro grau –, é construída a partir da falsidade e amparada por constantes traições. Se no passado a esposa traiu o marido com o primo, agora, o companheiro a trai com uma prostituta que, inclusive, visita constantemente o casarão. Ademais, além de uma fala das Lavadeiras, que insinua que Lurdes e Martim são amantes – a "garcinha nova quer o amor da garça velha" (Silva, 2009, p. 97) –, o próprio "marido" de Almerinda diz que vive a conversar com a moça no muro, aos fundos da casa: "a menina me cativou, mas por favor não vá fazer a enciumada" (Silva, 2009, p. 107). Seja por ódio à mãe ou outro motivo que seja, em um momento de fúria, Lurdes diz explicitamente que tem um caso com o companheiro de Almerinda: "Ele não a amava, a mim, sim, amava o seu amante" (Silva, 2009, p. 117).

Pelo fato de estar inserida em uma estrutura social patriarcal, Almerinda não tem voz ativa: "Existo, apenas. E viver assim é como viver morta. Mas me vem a dor de ser desprezada. Dor? Que é a dor para mim, criminosa?" (Silva, 2009, p. 108). E, por não ter voz ativa, Almerinda é submetida a constantes humilhações; vive ela o tempo todo para servir aos caprichos de Martim:

> **Martim** (*Desprendendo-se de* **Almerinda**) – Vem me calçar as perneiras.
> **Almerinda** – Ainda vai sair?
> **Martim** – Tratar de problemas.
> **Almerinda** – Que problemas?
> **Martim** – Uma reunião de políticos, na casa de um amigo. Deu prá entender? Anda, vem me calçar.
> (**Almerinda**, *humilhada, vai calçar* **Martim** […]) (Silva, 2009, p. 108).

O núcleo doméstico, como se vê, com suas relações familiares fragilizadas, é um entrecho que Francisco Pereira da Silva insere em sua peça para melhor delinear o caráter das suas personagens. O foco da tragédia *Lazzaro*, no entanto, gira em torno do crime de Almerinda e a punição que recairá sobre ela.

O desenvolvimento dos acontecimentos na peça de Francisco Pereira da Silva se dá em ritmo de tragédia, entre o amanhecer – quase madrugada – e o anoitecer. É no silêncio noturno que se ouvirão os gritos vindos do casarão. É na calada da noite que os desejos afloram e as mãos despertam e arrebentam artérias. De fato, não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte e, em *Lazzaro*, ela aparece de modo imperativo, pois se verifica uma "força superior a ditar a precipitação dos acontecimentos" (Silva, 2021, p. 63). Não por acaso, o dramaturgo brasileiro, desde o início da peça, traz vários indícios – presságios – de que o assassinato de Rafael Mendonça não ficará impune.

A morte ronda, de fato, a cidade, mirando Almerinda. Esta, ao contrário da Clitemnestra grega, não foi acometida por sonhos noturnos que lhe perturbam a razão; nem mesmo sente ela remorso. No entanto, com suas mãos laboriosas, Almerinda está a construir coroas de flores para depositar, no Dia de Finados, sobre o túmulo do marido. Ou seria para decorar sua própria mortalha? Eis o primeiro indício da presença ameaçadora da morte.

Em *Coéforas* (v. 526-550), Clitemnestra tem um sonho perturbador com uma serpente que, ao se amamentar, nutria-se não de leite, mas de sangue. Na interpretação, com o Coro, Orestes diz ser ele a serpente enfaixada como criança. É a partir do sonho terrífico que Clitemnestra ordena às mulheres cativas que realizem as oferendas fúnebres, pois teme uma ameaça. Em *Lazzaro*, conforme antecipado, os rituais fúnebres são atualizados pelas coroas de flores que Almerinda leva ao túmulo do marido todos os anos, e sempre com os mesmos dizeres: "da saudosa Esposa para o sempiterno R. M." (Silva, 2009, p. 101). Aliás, a imagem da coroa fúnebre aparece em diversas passagens, conforme se pode observar na seguinte rubrica: "*vêem-se algumas coroas de flores de papel dependuradas pelas paredes.* **Almerinda** *apanha caixas e uma das coroas ainda em acabamento*" (Silva, 2009, p. 99). Em outra passagem, ao ficar sozinha em cena, Almerinda "*volta a sentar-se e a tecer a coroa com flores de papel-de-seda*" (Silva, 2009, p. 108). Essas coroas não são feitas porque Almerinda sente temor – trata-se de algo corriqueiro: "Habituei-me a dar-lhe flores" (Silva, 2009, p. 101).

Outro indicativo do fim trágico de Almerinda vem em forma de presságio – através da ave acauã e do voo dos pássaros –, ponto máximo empreendido pelo autor, não só do ponto de vista estético, mas também pelo fato de o autor trazer ao entrecho de sua reescrita mitológica os elementos do folclore e da cultura popular brasileira.

É importante destacar que o "vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu" (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 687). Na tragédia grega, o voo dos pássaros era um dos sinais a que os adivinhos recorriam para seus vaticínios, e estava relacionado aos presságios. É o que se pode encontrar na fala do Édipo sofocleano (v. 364-369), que, ao recorrer ao adivinho Tirésias pede-lhe que "não nos recuses a revelação dos pássaros" (v. 369). Ou, na fala do próprio Tirésias, na tragédia *Antígona*, que, ao dizer que viu "as aves se rasgavam e matavam com as garras" (v. 1000), evoca a luta entre os irmãos Etéocles e Polinices, induzindo Creonte a crer que a ira dos deuses foi provocada pelo *miasma* do fratricídio que ele tenta purificar através do decreto, isto é, que Polinices deve permanecer insepulto, sem os ritos fúnebres.

No que diz respeito à tragédia *Lazzaro*, em várias passagens aparecem referências ao voo dos pássaros e à ave chamada acauã (*Herpetotheres cachinnans*). Esta ave, também chamada de Macauoã, é uma "ave conhecida: mata cobras, sustenta com elas os filhos, e pendura-lhes, como troféu, as peles na árvore em que habita" (Dias, 1858, p. 40). Conforme destaca Dias (1858, p. 40), acauã tem "a cabeça grande, cor cinzenta, barriga, peito e pescoço vermelhos, costas pardas, asas e cauda pretas, malhadas de branco".

Além disso, a acauã está relacionada a uma moléstia, segundo registra Cascudo (2001, p. 30): no Amazonas, "diz-se *pegada pela acauã* a uma moléstia nervosa em que a doente, despertando do estado semiletárgico, grita o nome da ave imitando-lhe o canto". Dentre os sintomas, evidentemente que todos ligados à esfera da superstição, há tristeza, dores de cabeça, suores frios e delírios. Barbosa Rodrigues (*apud*[3] Cascudo, 2001, p. 30), diz ter visto uma moça "pega pela acauã" e fez o seguinte registro na *Antologia do folclore brasileiro*:

> Aí numa rede estava deitada uma tapuia ainda moça, solteira, reclinada molemente, como se dormisse com o sorriso nas faces, parecendo dormir, porém completamente sem sentidos. Arfava-lhe o peito fortemente, parecendo querer estalar, quando, cantando, pronunciava as palavras:

[3] RODRIGUES, Barbosa. Lendas, crenças, superstições. *In*: CASCUDO, Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**, 174-176. São Paulo, 1944, 46 (Sequência de dados conforme apresentados no texto).

> uacauan!... uacauan!... que repetia seguidamente, terminando numa gargalhada estrídula como a do pássaro. Passados alguns momentos de silêncio, recomeçava o canto... servia-me d'água fria. Borrifei-lhe as faces. Teve como que um movimento de susto e parou de cantar. Com uma colher descerrei-lhe os dentes e dei-lhe alguns goles, que engoliu, produzindo ânsia. Momentos depois, estendeu convulsamente os braços, arqueou o corpo para trás, fez um movimento de espreguiçar-se e entreabriu os olhos. Reanimou-se... Perguntando-lhe o que sofria ou estava sentindo, respondeu-me que uma ligeira dor de cabeça, opressão no peito e muito cansaço. Durante o acesso, os membros estavam em seu estado normal; não havia contração nervosa; o pulso era pequeno e sumido; a pele do corpo seca, coberta de suor frio na fronte; as extremidades também frias, e o peito arfava com força. Começa por tristeza e dores de cabeça. É um verdadeiro caso de histerismo. A causa desta moléstia, toda nervosa e contagiosa, é o efeito da superstição.

Ademais, os povos originários, "quando esperam algum hóspede, afetam conhecer pelo canto destas aves o tempo que aquele deve chegar" (Cascudo, 2001, p. 29). Em diversas regiões do Brasil, é de conhecimento que o canto da acauã é um indício de mau agouro, um prenúncio da chegada de alguém estranho que trará calamidade ou a iminência da morte. "Aquela que ouve cantar a uacauã fica certa de que iminente lhe está uma desgraça" (Rodrigues *apud*[4] Cascudo, 2001, p. 30).

No início de *Lazzaro*, Lurdes diz que "As avoantes voam no vento e as acauãs caem mortas. Uma névoa envolve Monte Azul" (Silva, 2009, p. 94). No diálogo do coro, a Primeira Lavadeira diz que viu "uma acauã, cantando, cantando. Nisso caiu morta. Ah, minha prima, me passou um arrepio pelo corpo" (Silva, 2009, p. 95). Em outra passagem, a Segunda Lavadeira diz que a acauã é agourenta e que, na cidade, "O vento morde e grita como um cachorro doido. As avoantes vão se embora e as acauãs caem mortas" (Silva, 2009, p. 96). Desse modo, pode-se interpretar que, no contexto da peça de Francisco Pereira da Silva, as referências à ave acauã estão relacionadas à chegada de Lazzaro.

Assim como Electra, quando o pai foi assassinado, Lurdes se antecipou e mandou o irmão ao exílio; ela incumbiu Anselmo da tarefa de fugir com Lazzaro. O motivo do retorno do rapaz – vingar a morte de Rafael – é antecipado em uma fala de Anselmo, que, ao se levantar de um sonho de pressentimento, viu que "As jibóias se assanhavam no quintal. Uma, de bote armado numa pomba" (Silva, 2009, p. 94). Nos velhos contos e lendas populares, a jibóia está relacionada às "forças maléficas" (Cascudo, s.d, p. 476) e, nesse contexto, a cobra pode ser lida como uma representação de Lazzaro, e a pomba, sua mãe, Almerinda.

[4] *Idem*, *ibidem*.

Lázaro é um nome bíblico, mas ao contrário do personagem criado por Francisco, não está relacionado às forças maléficas. Na mitologia judaico-cristã, Lázaro aparece em duas versões do Novo Testamento. Em João (11: 43-44), narra-se que ele vivia na cidade Betânia, juntamente com as irmãs Marta e Maria. Certo dia, Lázaro adoece e morre. Jesus, que estava ausente, não participou do sepultamento. Mas, ao chegar, pediu para que o morto saísse do sepulcro e Lázaro, milagrosamente, ressuscitou. Este episódio causou comoção na população. A segunda versão em que Lázaro aparece pode ser encontrada em Lucas (16: 20-21), em uma parábola narrada por Jesus: conta-se que Lázaro era um homem pobre e que, certo dia, encontrou um homem muito rico e avarento, que lhe recusou ajuda. Quando os dois morreram, Lázaro foi para o céu e o homem rico para o inferno.

Na peça de Francisco Pereira da Silva, a primeira fala de Lazzaro é "Estou na minha casa" (Silva, 2009, p. 102). Nesse contexto, metaforicamente, o "ressuscitar" está relacionado ao "regresso", não do mundo dos mortos, mas do exílio:

> **Lazzaro –** Estou na minha casa! Não parece um sonho? É como se eu tivesse morrido e ressuscitado. O tempo parado... Dez anos? vinte anos, um século? Lá, ainda no muro, o velho leão de louça, agora sem cabeça, sem juba. Meu telhado escuro... Pai dizia: o teto; mãe: o nosso lar […] (Silva, 2009, p. 102).

Ao chegar a Monte Azul, Lazzaro é recepcionado por Lurdes, que o leva a um interminável passeio pela cidade. O objetivo dela não é mostrar ao irmão os avanços e crescimento da cidade, mas postergar o encontro do rapaz com a mãe e o colocar a par dos fatos; afinal, há anos eles não tinham contato. Nem sabia ela que Lazzaro é um marinheiro e que vive de porto em porto. Pelo fato de Lurdes saber que o irmão estava a caminho do casarão, a cena do reconhecimento dos irmãos ficou em suspenso.

Com as lembranças já recordadas, é preciso, agora, como diz Lurdes, "matar todas as nossas frustrações" (Silva, 2009, p. 109), isto é, assassinar Almerinda. E Lurdes já se antecipou: solicitou a Anselmo um punhal, "Bom ferro esta prenda de Pajeú" (Silva, 2009, p. 95). O fato é que, ao ouvir as insinuações da irmã, Lazzaro volta-se a ela surpreso: "Afinal, o que aconteceu ou está acontecendo de tão grave? Me parece reservada, misteriosa... O que é, minha irmã" (Silva, 2009, p. 109).

De fato, em uma cena, antes do encontro entre Lazzaro e Lurdes, fica evidente que o rapaz de nada sabe sobre o que se passou no casarão, como nesse diálogo, entre Lazzaro e Anselmo, sobre o adultério de Almerinda com Martim:

> **Lazzaro –** Uma vez ele [Martim] se cortou nos vidros deste muro para pegar um ladrão.
> **Anselmo –** Não era ladrão...
> **Lazzaro –** Lembro-me que ele atirou, atirou para cima, sem dúvida, não ia matar o ladrão.
> **Anselmo –** E a bala pegou no seu próprio calcanhar, é engraçado.
> **Lazzaro** (*Irritado*) – Então, foi ele que pulou o muro?
> **Anselmo –** Pulou, hoje não pula.
> **Lazzaro –** O que está querendo dizer?
> **Anselmo –** Não digo, diziam. Hoje, não se diz mais.
> **Lazzaro** (*Fingindo não perceber as insinuações de* **Anselmo**) – Lembro-me de uma rosa, uma rosa vermelha, que minha mãe colheu no jardim, e aqui, no muro, a oferecer a alguém, a meu pai, decerto (Silva, 2009, p. 35).

Ao chegar exausto do passeio, Lazzaro adormece no colo de Lurdes. Almerinda, ao avistar o filho, tenta acordá-lo, mas é impedida pela filha. É nesse momento que aparece o relato em pormenor do crime de Almerinda e sua motivação. Aproveitando que Lazzaro está adormecido, Lurdes, ardilosamente, quer provocar a mãe, atiçando-a para que ela confesse a autoria do assassinato. Há aqui uma mudança significativa do conhecido enredo trágico: Lazzaro, ao contrário de Orestes, desconhece que a mãe é a assassina do próprio pai.

Durante o *agón* entre mãe e filha, Lazzaro finge estar dormindo e ouve o relato do crime de Almerinda que, ao contrário de Clitemnestra, não se utilizou de rede e machado para matar o marido, mas cacos de vidros triturados e misturados ao leite:

> **Almerinda –** Você de nada sabe. É uma louca com visões deformadas.
> **Lurdes –** O que se pode encobrir? Sei mais, sei da volúpia com que quebrava cacos de vidro e os moía.
> **Almerinda –** Lurdes?
> **Lurdes –** Moía, moía... um leve pó, tão fino... misturando-se ao leite, no café da manhã, no açúcar. Açúcar, açúcar, açúcar...
> **Almerinda –** Infame!
> **Lurdes –** E meu pai se aniquilava, os intestinos se desmanchavam vermelhos, os olhos mal continham espanto e horror. Meu pai me apertava, corria as mãos nas minhas frontes, seus dedos entravam nos meus cabelos, sentia que se esforçava por um segredo, um segredo que não queria revelar.
> **Almerinda** (*Cansada*) – Matei-o, matei-o.
> **Lurdes –** Afinal confessa […] (Silva, 2009, p. 110-111).

Diferentemente de Clitemnestra, não teve Almerinda uma filha sacrificada, o motivo do crime se deu por questões conjugais; nunca amou o marido: após o casamento com Rafael Mendonça, ela sempre viveu "Sufocada de véus, de cortinas, de cansaço"

(Silva, 2009, p. 110). Além disso, se nas versões das tragédias gregas Clitemnestra teve Egisto como cúmplice, em *Lazzaro*, Almerinda agiu inteiramente só:

> **Lurdes** – […] E acaso não foi ele, esse seu amante, que concebeu o plano? não foi esse execrável caixeiro que lhe ajudou a moer os vidros?
> **Almerinda** – Não, esse plano foi só meu, também tenho amor próprio (Silva, 2009, p. 111).

Lazzaro, que tudo ouviu, finge despertar. O mundo que ele acreditava conhecer vai por terra ao descobrir que a mãe é a assassina do pai: "Tudo me é estranho. Aquele mundo que levei comigo não mais existe. Por que eu havia de detestar a minha mãe?" (Silva, 2009, p. 112). O sentimento que aflora em Lazzaro difere do sentimento que consome Orestes, pois aquele se mostra dividido entre o amor materno e a lembrança paterna:

> **Lazzaro** – […] Onde me jogaram? Que vim fazer aqui? Ainda amo essa gente?... Meus gestos são puramente mecânicos. Porque está escrito que eu sou o irmão e o filho e que... (*Passeia pela sala*.) Por que estou agora neste dilema? Onde está o meu navio, o mar? Já é tempo de voltar – e nem bem cheguei – mas volto levando a alma arrebentada, porque tudo se foi. Então? Tinha mãe e irmã, sabia os gestos de cada uma, e as trazia a meu lado, eram os meus fantasmas e eu lhes tinha amor. Agora sou obrigado a nova revisão, e depois, onde fica o amor? (*Olhando para o retrato*.) Tu não mudas, continuas o mesmo, percebo a tua vigilância, teus bigodes, a energia que o fotógrafo te botou no olhar. Truques. (**Lurdes** *desce a escada, atenta ao comportamento de* **Lazzaro**.) É partir apenas, nada mais tenho a fazer (Silva, 2009, p. 112).

Mas não demora muito para que Lazzaro faça sua escolha: em vez de encher-se de ódio pela assassina do pai, como esperava Lurdes, o rapaz "*levanta-se, rápido, e abraça-se com a mãe*" (Silva, 2009, p. 43), e pede à irmã piedade e compaixão:

> **Lazzaro** – Esta casa é sufocante. Pesada. Abrigo de fantasmas. Por que foi me contar aquilo tudo?
> **Lurdes** – Será que os homens demoram tanto a despertar? Era necessário que soubesse.
> **Lazzaro** – Não sei... Tudo me é estranho. Aquele mundo que levei comigo não mais existe. Por que eu havia de detestar a minha mãe? Por que acreditar em fantasias? Isso, se aconteceu, foi com outra gente. Meu passado, agora, está no mar.
> **Lurdes** – Deixa o mar por um momento, ao menos. Acorda, te peço […].
> **Lazzaro** – Compaixão, também te peço.
> **Lurdes** – Te entendo, a bela palavra compaixão te deixa tranquilo...
> **Lazzaro** – Mas foi para 'aquilo' que você me esperava?
> **Lurdes** (*Em desespero, sem ver* **Almerinda** *entra*) – Sim, também como gritou a tua mãe: para matar! Para matar! (Silva, 2009, p. 112-113).

Em outra passagem, diz Lazzaro:

> **Lazzaro** – […] Ai Lurdes, Lurdes, minha irmã... A inútil volta. Pra que voltar? Para saber que tenho uma mãe assassina? E assassina de meu próprio pai... Por que voltar? Para aprender a fingir? Eu, a fingir. Como o fingir é terrível! Logo para quem? Tão bela, tão bela... Seu olhar a penetrar, fundo, no meu, a buscar compreensão. (*Chora.* **Lurdes** *vem abraçá-lo, acarinhando-o. O choro se torna convulso*.) Lurdes, minha irmã, te peço: piedade, piedade para ela. Mãe, a minha mãe... (Silva, 2009, p. 115).

Se Lazzaro não sabia que a mãe era uma assassina, ele também desconhecia que Martim, desde a morte do pai, passou a viver com Almerinda:

> **Lazzaro** (*Vacilante*) – Mãe, que faz esse homem na nossa casa?
> **Almerinda** – Homem? Oh, você me espanta. Fala de Martim?
> **Lazzaro** – Sim, é. Ele mora aqui?
> **Almerinda** – Ih, é uma história antiga... José Martim, seu primo, foi educado na nossa casa, desde rapazinho.
> **Lurdes** – Era o nosso caixeiro de secos-e-molhados.
> **Almerinda** – Quando teu pai morreu já era ele gerente dos seus negócios. Aqui sempre viveu, não era justo que eu fechasse a loja e o mandasse ir embora pela razão da morte de Rafael. Foi sempre nosso amigo.
> […]
> **Lazzaro** – Mas agora, que o assunto é o nosso primo, quero estar a par de tudo, ou há coisas que um filho não deve saber?
> **Almerinda** – Claro que não, meu anjo.
> **Lazzaro** – Por exemplo, quero uma razão para gostar de José Martim. Diga-me, você o ama?
> **Almerinda** (*Tomada de surpresa com a pergunta, parece confundida, depois demonstra uma tranquila segurança*) – Amo.
> **Lazzaro** – Vive com ele?
> **Almerinda** – Vivo.
> **Lazzaro** – Penso que só nós, de casa...
> **Lurdes** – Eu não minto. Sabemos nós, sabem os criados, sabe toda a cidade.
> **Lazzaro** (*Perturbado*) – Mãe, por que foi logo acontecer dessa maneira?
> **Almerinda** – Se sabe? No momento só sei te dizer que, para você, meu coração está aberto.
> **Lurdes** – Mas é impossível! É um bandido!
> **Lazzaro** – Cale-se. Não a ofenda. Sim, nossa mãe deve casar. Anunciemos o seu casamento! (*Vai beijar a mãe*.)
> **Almerinda** (*Abraçando Lazzaro*) – Eu lhe agradeço, meu filho! (Silva, 2009, p. 113-114).

Nesta passagem, como se pode observar, o fato de Lazzaro propor o casamento, o que se sobressai é o aspecto moral, pois quer o rapaz salvaguardar a honra da família. Os ânimos que estavam aflorados se acalmaram no casarão. Mas, ao que parece, não por muito tempo, porque a chegada de Martim com sua amante trará novas calamidades. Lazzaro, que havia perdoado a mãe, propondo que ela se casasse com Martim, fica

enfurecido ao ver o prefeito nos braços de uma prostituta e dentro da própria casa, diante dos olhos de todos:

> **Lazzaro –** Infame. Porco!
> (**Martim** *faz um movimento para se apossar do revólver que se acha na parede, mas é impedido por* **Lazzaro**, *que lhe desfecha um soco. A* **Mulher** *foge pela porta do fundo, fechando-a atrás de si.* **Lurdes**, *impassível, digamos, alegre, assiste à cena.* **Almerinda** *em desespero. Trava-se a luta, ambos rolam pelo chão. No segundo momento da luta,* **Lazzaro**, *sentando-se em cima de* **Martim**, *desfecha-lhe golpes com o braço.* **Lurdes** *tira o punhal que trazia escondido no vestido,* **Almerinda** *grita, procura impedir o gesto de* **Lurdes**.)
> **Lurdes –** Contenha-se. Você não gritou quando ele quis apanhar o revólver.
> **Almerinda –** Não! Não! (Silva, 2009, p. 116-117).

Lurdes, que não se conformou com a atitude de Lazzaro de perdoar a mãe assassina, enche-se de alegria e é ela quem coloca o punhal na mão do irmão.

> (**Lurdes** *põe o punhal na mão de* **Lazzaro**, *mas a mão trêmula de* **Lazzaro** *é impedida por* **Almerinda** *que tenta se colocar entre os dois.* **Martim** *melhora de posição e procura arrancar o punhal das mãos de* ***Lazzaro***.)
> **Lurdes –** Você prefere ver o seu filho morto.
> **Almerinda** (*Afastando-se aos gritos*) **–** Piedade!
> (**Lazzaro** *e* **Martim** *rolam por baixo da escada, a superioridade é então de* **Lazzaro**, *vendo-se apenas o brilho do punhal e a descida deste que irá alcançar* **Martim**. *Ouve-se um grito surdo*.) (Silva, 2009, p. 117).

Ao ver Martim sem vida e completamente atônita, Almerinda sobe a escadaria, em direção ao quarto. Lazzaro, que até então estava fora de si, mais uma vez recua horrorizado; mas não por ter se tornado um assassino e sim por se dar conta de que o homem que acabou de morrer é o homem que sua mãe amava:

> (**Lazzaro** *se levanta como um sonâmbulo, deixa o punhal cair e fica olhando, boquiaberto, para a escada*.)
> **Lazzaro –** Mãe... mãe! Estou aqui, mãe... aqui.
> (**Lazzaro** *sobe a escada, atrás de* **Almerinda**. **Lurdes** *torna-se parada, em alheamento. Um momento*.) (Silva, 2009, p. 117-118).

Os rastros de sangue e carnificina parecem não cessar no casarão. "O trágico não vem a conta-gotas" (Rosa, 1967, p. 40) e a morte decidiu fazer sua morada, pois o presságio anunciado no início da peça, sobretudo, por meio da ave acauã, acaba de fazer sua vítima, pois Almerinda está morta:

> (**Lazzaro** *desce a escada a passos lentos, a cabeça baixa*.)
> **Lazzaro** - Eu a matei. Eu a matei.
> **Lurdes** - Eu te escuto.

> **Lazzaro** - Não, não, foi sem querer, Lurdes, foi sem querer.
> **Lurdes** - Sim, mataste-a.
> **Lazzaro** - Cala-te!
> **Lurdes** - Eu te escuto (Silva, 2009, p. 118).

Mas, diferentemente do Orestes grego, a morte de Almerinda não se deu por vingança, pois o matricídio não ocorreu de modo intencional. Para Lurdes, não importa como se deu a morte da mãe – se por acaso ou se por vingança –; o fato é que Almerinda não vive mais, e o pai está vingado.

> **Lazzaro** – Eu a amo muitíssimo, Lurdes, muitíssimo... quis convencê-la, pedir-lhe perdão, mas não, ela amava mais o outro e me virou a face. Ela caiu, segurei-a pelo pescoço, minha boca beijava os seus olhos e eu lhe pedia perdão - foi sem querer, mãe, perdoa.
> **Lurdes** – Procuraste, à força, convencê-la do seu arrependimento. Mataste-a.
> **Lazzaro** – Minhas mãos foram se despregando... Não, não, que vim fazer aqui?
> **Lurdes** – Estamos vingados, Lazzaro.
> **Lazzaro** – Tu podes dizer isso?
> **Lurdes** – Acostumei-me, como uma gata faminta, a comer restos. Agora não, agora posso encarar a todos. Me orgulho de ti.
> **Lazzaro** – Um punhal... antes tivesse sido eu o morto (Silva, 2009, p. 118).

Em *Coéforas*, após as mortes de Egisto e de Clitemnestra, o Coro celebra a justiça e Orestes é visto como dúplice leão, pois o palácio real dos argivos está livre de dois poluidores: "O senhorial palácio/ baniu os males e a perda de haveres/ por dois poluidores,/ baniu a impérvia sorte" (v. 942-945). Aqui, o *miasma* se instalou no momento em que Clitemnestra e o amante dela mataram Agamêmnon. O *miasma* é uma força de desgraça "que engloba, ao lado do criminoso, o próprio crime, seus antecedentes mais longínquos, as motivações psicológicas da falta, suas consequências, a polução que ela traz, o castigo que ele prepara para o culpado e para toda sua descendência" (Vernant, 2014, p. 14).

Em *Lazzaro*, a névoa que envolvia a cidade, no início da peça, também pode ser interpretada como uma espécie de *miasma*, uma polução devido ao sangue outrora derramado; é o que sugere Lurdes na sua primeira fala na peça: "As ossadas esperam a chuva e, por sobre elas, o capim vai renascer" (Silva, 2009, p. 93). Pode-se entender que "as ossadas", em um contexto de seca, referem-se aos animais mortos. Por outro lado, metaforicamente, "as ossadas" são do próprio pai de Lurdes. A chuva, esperada pelos

moradores do sertão, representa não só um novo alvorecer, mas também a limpeza do crime.

No desfecho da tragédia de Francisco Pereira da Silva, após o assassinato de Almerinda, o coro diz que na cidade não há mais mancha no céu:

> **Segunda Lavadeira** – Não ouviremos os gritos nem mais avistaremos os calcanhares do falecido senhor Rafael.
> **Terceira Lavadeira** – E os criminosos responderão pelos seus crimes e por eles serão julgados.
> **Segunda Lavadeira –** E a terra há de ser limpa, lavada, sem manchas.
> **Primeira Lavadeira –** Não há manchas no céu (Silva, 2009, p. 120).

Conforme se pode observar na fala do coro, a atmosfera "sombria" da cidade estava relacionada ao *miasma* de Almerinda, que se deu a partir do momento em que ela matou o marido.

O fato é que, diferentemente do Orestes grego, após cometer os crimes, Lazzaro não é acometido pela loucura, nem irá responder pelos seus atos; Lurdes sugere que ele fuja, que volte ao mar para que afunde seu remorso:

> **Lurdes** – […] Parte, antes que te prendam. Transpõe a porta da rua ao menos para fugir. Nunca soubeste entrar pela porta da rua... Corre, ganha a estrada de Monte Azul que te leva ao mar, deixa a minha cidade porque eu saberei responder. Anda, parte (Silva, 2009, p. 119).

Lazzaro segue o conselho da irmã e foge "sem ver o fogo que há de consumir estas paredes sem teto" (Silva, 2009, p. 119). Por outro lado, Lurdes decide assumir a culpa dos crimes, quer ela se encerrar em uma prisão, a qual não lhe é um lugar estranho, pelo contrário, sempre lhe foi familiar.

> **Lurdes** – Responderei por tudo e pedirei justiça. Me levarão para a cadeia. (*Com um sorriso frio*.) A cadeia, aquela casa onde o sol é uma pequenina fresta no tijolo. Algumas vezes passei pela frente da cadeia, segurava com força o braço de meu pai, tinha medo. Agora é como se lá houvesse passado a infância, reconheço todos os seus cantos, o seu sujo piso de tijolos. Irei, e o meu coração leve será repartido entre eles, nem todos os presos são ladrões e mentirosos. E de lá avistarei esta casa, esperarei trinta anos para voltar aqui, mandarei caiá-la de novo, abrir todas as janelas e cuidarei de um jardim, um jardim como não haverá outro em Monte Azul […].
> **Lurdes** – Tenho muito a fazer, tu, não, nunca soubeste o que fosse esperar. Por que agora desistir? Nunca, e o meu silêncio, todos os anos que se foram? Poderei ver o céu entre grades, poderei ser enterrada viva, mas o pensamento que é só meu há de fugir para admirar o campo, essa grandeza, esse azul de promessa que tem o céu de dezembro (Silva, 2009, p.

119).

É interessante observar que Francisco Pereira da Silva constrói o caráter dos personagens protagonistas de modo completamente diverso: Lazzaro, desde sua aparição, avança e recua, é temeroso e age por impulso, sempre amparado pela irmã; Lurdes, ao contrário, desde o início mostrou-se fielmente presa no desejo de vingança – seu único ponto de vista. Nesse sentido, no âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos de Recepção, é possível estabelecer diálogos com a *Electra* de Sófocles, porque também é sobre a personagem feminina que o foco da ação recai inteiramente. Lesky (2015, p. 170) observa que já na estrutura de *Electra* sofocleana "decifamos aquilo que um estudo da personalidade de Electra nos confirma: ela é a figura central da peça, todos os eventos são orientados significativamente para seus sentimentos, pensamentos e projetos".

Nessa perspectiva, ao falar sobre esta particularidade do teatro sofocleano, Vieira (2009, p. 10) tece os seguintes apontamentos:

> A tragédia de Sófocles depende muito da polarização de oposições, e é provavelmente por esse motivo que ele nos apresenta um Orestes tão desinteressante, tão pouco grandioso, pois o interesse e a grandiosidade recaem fortemente sobre Electra que, apesar dos anos e da penúria, mantém-se fiel à memória do pai assassinado e do irmão exilado. […] O sofrimento da solidão, a humilhação da carência maternal, o envelhecimento da mulher solitária, nada, absolutamente nada demove Electra de seu afã de justiça. […] É a intensidade de sua obsessão que produz fascínio.

Em *Lazzaro*, do início ao fim, desde seu lamento, alimentado pelo ódio e pelo desejo de vingança, até o assassinato da mãe, Lurdes, predominantemente concentra o controle da ação; e quando o irmão recua, ela sempre esteve ali, firme e severa, para colocar o punhal na mão de Lazzaro. Este aspecto, que traz um delineamento mais latente sobre o caráter da heroína, é o que predomina no modelo sofocleano. Talvez, aqui, resida o ponto de maior confluência entre a peça brasileira e a *Electra* de Sófocles. Nesta tragédia, "a aparição de Electra em cena e o controle da ação inteiramente se voltam para ela própria" (Araújo, 2014, p. 31). De acordo com Araújo (2014, p. 17), "Nada é capaz de dissuadi-la das contínuas lamentações nem do rememorar a ausência paterna. E é essa solidez no caráter de Electra que a levará a dominar toda a ação da peça, fazendo dele a essencialidade do drama".

Considerações finais

Por mais que haja significativas alterações do enredo trágico grego, que envolve os irmãos Orestes e Electra, o dramaturgo Francisco Pereira da Silva procurou delinear e atualizar todos aqueles mecanismos de tragicidade que estão presentes nas tragédias gregas, a exemplo do tema da vingança e do matricídio, atrelados aos presságios e ao *miasma*. Na peça do autor brasileiro, o destino mais uma vez aparece com sua força avassaladora e destrutiva, que esmaga o homem e reduz suas ações a nada. Também em *Lazzaro*, são as ações das personagens, guiadas por crimes e desejo de vingança, que culmina na destruição e dizimação de toda uma família. O casarão, que abrigava todo o desamor de uma família arruinada e decadente, é, agora, um cemitério esquecido que abriga seus fantasmas. Ademais, a atualização do mito dos Atridas, inserido em um contexto regional, foi, sem dúvida, a contribuição mais significativa de Francisco Pereira da Silva para a dramaturgia brasileira, uma vez que o mito universal dialoga com as particularidades sociais e culturais regionais, em especial, do Nordeste Brasileiro.

Referências

ARAÚJO, Orlando Luiz de. "Electra: gênese de um matricídio" *In*: SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2014. p. 15-33.

BARROS, Luiz Alípio de. "No Festival do Autor Novo amanhã: Lazzaro". **Última Hora**, 2ª seção. Rio de Janeiro, ano II, n. 436, 11 de novembro de 1952, p. 3.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 5 de abril de 1952.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Vários tradutores. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DIAS, Gonçalves. **Dicionário da língua tupi**: chamada língua geral dos indígenas do Brasil. S/l: Lipsia; F. A. Brockhaus, 1858.

ÉSQUILO. **Coéforas**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2013.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14 ed. São Paulo: Edusp, 2012.

Festival do Autor Novo. Quem é o autor de Lázaro? **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, ano LI, n. 18.100, 25 de março de 1952, p. 9.

FIGUEIREDO, Guilherme. **Xântias**: oito diálogos sobre a criação dramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

HELIODORA, Barbara. "Pereira da Silva na UOS"; "Chapéu de Sebo". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1962, p. 4.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Vários tradutores. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MENDES, Murilo. **Poliedro**: Roma 1965/66. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MOLINA, Diego. **Teatro Duse**: o primeiro teatro-laboratório do Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

QUEIROZ, Rachel. "O desejado e Vilela" *In*: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v. 2, p. 63-65.

RODRIGUES, Barbosa. Lendas, crenças, superstições. *In*: CASCUDO, Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**, 174-176. São Paulo, 1944, 46 (Sequência de dados conforme apresentados no texto).

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. 2. ed. Tradução de Leonor Santa Bárbara.Lisboa: Edições 70, 2013.

ROSA, Guimarães. "Desenredo" *In*: ROSA, Guimarães. **Tutameia**. 4 ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1967.

SILVA, Francisco Pereira da. "Lazzaro" *In*: **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v. 1. p. 89-120.

SILVA, Maria de Fátima. "Entre a realidade a ficção: Ana Clitemnestra, de Carlos Henrique Escobar" *In*: PREZZOTO, Joseane; ARAÚJO, Orlando Luiz; SILVA, Renato Cândido da. **Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira**. Catu: Bordo-Grená, 2021. v. 2.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SÓFOCLES. "Édipo Rei" *In*: SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p.19-96.

SOUZA, Marília Luisa Amorim de (*et. al*). "O reflexo das práticas coronealistas no Nordeste: uma perspectiva sobre a política oligárquica da família Rosado no interior do Rio Grande do Norte". **Meu Norte é meu Nordeste**, v. 1, n. 1, 2022. p. 45-63.

VERNANT, Jean-Pierre. "Tensões e ambiguidades na tragédia grega". *In*: VIDAL-NAQUET, Jean. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 7-24.

VIEIRA, Trajano. "Sófocles ou Eurípides" *In*: VIEIRA, Trajano. **Electras(s)**: Sófocles/Eurípides. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Atiliê Editorial, 2009.

Submetido em: 22 nov. 2025
Aprovado em: 04 maio 2026