

A reconfiguração do trágico: surrealismo e elementos do teatro do absurdo na dramaturgia de *Los traidores*, de Silvina Ocampo e J. R. Wilcock

The Reconfiguration of the Tragic: Surrealism and Elements of the Theatre of the Absurd in the Dramaturgy of Los traidores, by Silvina Ocampo and J. R. Wilcock

Patrícia Names

Pont. Univ. Católica do Rio Grande do Sul
(PUCRS) | Porto Alegre | RS | BR
namespatricianames@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-2130-0242>

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a reconfiguração do trágico na peça *Los traidores*, de Silvina Ocampo e Juan Rodolfo Wilcock, escrita em meados do século XX, a partir da articulação entre procedimentos surrealistas e elementos característicos do teatro do absurdo. Parte-se do pressuposto de que recriações dramatúrgicas, baseadas na tradição clássica, produzem novos sentidos ao serem atravessadas por questões estéticas, culturais e políticas contemporâneas. Nesse sentido, a peça estabelece um diálogo com matrizes clássicas, ao reinscrevê-las em uma configuração estética própria da modernidade. A metodologia adotada consiste em uma abordagem teórico-analítica, fundamentada nos estudos de literatura comparada e teoria da dramaturgia. A análise privilegia, de um lado, a configuração surrealista da obra, compreendida como a justaposição de planos, imagens e registros, sem articulação lógica explícita, de outro, examina a presença de elementos do teatro do absurdo e sua articulação com a dimensão trágica, entendida como um procedimento estético estruturante. Os resultados indicam que, em *Los traidores*, a dramaturgia reinterpreta elementos da tradição clássica, a partir de tensões políticas e estéticas do presente, produzindo novas camadas de significado. Conclui-se que a reescrita contemporânea de eventos históricos evidencia a vitalidade dessas narrativas e reafirma o teatro como um lugar privilegiado de interlocução crítica entre passado e presente. O referencial teórico mobilizado apoia-se nas contribuições de Brandão (2021), D'Onofrio (2001) e Esslin (2018), cujos estudos



abordam a permanência dos clássicos, as relações intertextuais e os processos de adaptação e recriação.

Palavras-Chave: absurdo; Silvina Ocampo; surrealismo; tragédia.

Abstract: This article aims to analyse the reconfiguration of the tragic in the play *Los traidores* by Silvina Ocampo and Juan Rodolfo Wilcock, written in the mid-20th century, through the interplay between surrealist techniques and elements characteristic of the theatre of the absurd. It is based on the assumption that dramaturgical reworkings, rooted in the classical tradition, generate new meanings when intersected by contemporary aesthetic, cultural and political issues. In this sense, the play establishes a dialogue with classical models, by re-inscribing them within an aesthetic framework characteristic of modernity. The methodology adopted consists of a theoretical-analytical approach, grounded in comparative literature and dramaturgy theory. The analysis focuses, on the one hand, on the work's surrealist structure, understood as the juxtaposition of planes, images and registers without explicit logical articulation; on the other hand, it examines the presence of elements of the theatre of the absurd and their articulation with the tragic dimension, understood as a structuring aesthetic procedure. The results indicate that, in *Los traidores*, the dramaturgy reinterprets elements of the classical tradition, drawing on the political and aesthetic tensions of the present, thereby producing new layers of meaning. It is concluded that the contemporary rewriting of historical events highlights the vitality of these narratives and reaffirms theatre as a privileged space for critical dialogue between past and present. The theoretical framework draws on the work of Brandão (2021), D'Onofrio (2001) and Esslin (2018), whose studies examine the enduring nature of the classics, intertextual relationships, and the processes of adaptation and recreation.

Keywords: absurdity; Silvina Ocampo; surrealism; tragedy.

1 Introdução

Nascida em 1903, em Buenos Aires, a escritora argentina Silvina Ocampo provinha de uma família aristocrática tradicional. Sua formação intelectual ocorreu em grande parte na Europa, especialmente em Paris, onde teve contato precoce com diferentes idiomas, aprendendo a ler em francês e em inglês, antes mesmo de dominar plenamente o espanhol (Enriquez, 2022). Antes de se dedicar à literatura, sobretudo à poesia e ao conto, Silvina Ocampo desenvolveu interesse pelas artes visuais, estudando desenho e pintura com importantes nomes da cena artística europeia. Entre seus mestres figuram o pintor surrealista e escritor Giorgio de Chirico e o pintor, escultor e cineasta Fernand Léger, ambos associados a movimentos estéticos do século XX. Esse percurso formativo revela a amplitude de referências culturais que marcaram a trajetória artística da autora. Apesar da intensa inserção no meio intelectual argentino, Silvina Ocampo manteve, ao longo da vida, uma postura reservada. Conhecida por sua timidez, evitava entrevistas e raramente comentava, publicamente, seus procedimentos de escrita ou aspectos de sua vida privada. Essa discrição contribuiu para a construção de uma figura literária envolta em certa aura de mistério. Em depoimentos de contemporâneos, contudo, emergem traços mais íntimos de sua personalidade (Ocampo, 2014).

O romancista, crítico teatral e jornalista Ernesto Schoo, colaborador do jornal *La Nación*, recorda que a autora possuía grande sensibilidade musical e amplo repertório cultural. Conforme citado na obra *A irmã menor: um retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enriquez (2022), Schoo descreve a escritora como uma personalidade simultaneamente desconcertante e encantadora, dotada de gostos artísticos variados. Após sua morte, em 1993, parte de sua produção continuou a ser publicada, como ocorre com o livro de contos *Las repeticiones y otros inéditos*, lançado postumamente em 2006. No campo das relações literárias, destaca-se, também, a proximidade de Ocampo com o escritor ítalo-argentino Juan Rodolfo Wilcock, poeta, crítico e tradutor que, na década de 1950, se exilou na Itália. Durante o período em que viveu na Argentina, Wilcock manteve intensa convivência intelectual com Silvina Ocampo, compartilhando interesses estéticos e participando de frequentes encontros literários (Enriquez, 2022). Esse diálogo criativo entre ambos resultou em uma colaboração significativa no âmbito teatral.

Foi nesse contexto que, por volta de 1948, Ocampo e Wilcock iniciaram a redação de *Los traidores*, publicada em 1956. A obra dramatiza um episódio inspirado na história do Império Romano, reconfigurando-o por meio de uma narrativa que enfatiza conflitos familiares e disputas políticas pelo poder. No centro da trama encontra-se uma traição familiar motivada pela sucessão imperial, em que as relações entre irmãos são atravessadas por ambição, rivalidade e violência. A elaboração dramática da peça evidencia um processo de recriação literária, que combina referências históricas com procedimentos estéticos heterogêneos. Ao recorrer a acontecimentos do passado romano, Ocampo e Wilcock (1956) recontextualizam o material histórico, mediante estratégias literárias híbridas e complexas, deslocando os acontecimentos de seu contexto documental para uma elaboração ficcional. A singularidade da obra reside, justamente, na combinação desses múltiplos elementos complexos, com procedimentos paródicos, referências à tragédia clássica e manifestações próximas ao surrealismo e ao teatro do absurdo. Nesse sentido, busca-se evidenciar contribuições pouco exploradas da escrita de Silvina Ocampo, sobretudo, no que se refere à construção de um imaginário teatral dramático.

Essa escolha também se justifica pelo processo de redescoberta crítica da escritora, cuja obra, no século XXI, vem sendo relida e valorizada com intensidade comparável à de autores contemporâneos. Tal movimento evidencia não apenas a atualidade de sua escrita, mas também a complexidade de sua poética, marcada pela construção de um imaginário singular, no qual o insólito, o onírico e o perturbador se articulam de modo recorrente na escrita da autora. Diante desse caráter híbrido, este texto prioriza a análise da peça a partir da voz, da visão e da perspectiva de Silvina Ocampo, ainda que a autoria seja compartilhada com Juan Rodolfo Wilcock. A escolha se justifica pelo fato de que, no âmbito da pesquisa acadêmica, são ainda escassas as análises dedicadas, especificamente, a essa obra dramática, sendo mais frequentes as leituras orientadas pela produção e pela poética de Wilcock (Bourbotte, 2024; Ghezzani, 2025). Com isso, busca-se identificar as marcas da poética de Ocampo no texto dramático coletivo.

2 Teatro e literatura

Ao conceituar o dramático, D'Onofrio (2001) observa que parte da crítica entende o gênero como uma arte autônoma em relação à literatura, uma vez que é na representação cênica que o teatro se realiza. Apesar dessa autonomia artística, o gênero dramático mantém estreitas relações com a literatura, como se demonstrará a seguir. D'Onofrio (2001) destaca que o êxito de uma peça depende da capacidade do diretor de articular as diferentes linguagens envolvidas, de modo a integrá-las em uma visão de conjunto, sem que nenhuma delas se sobressaia isoladamente. Como destaca o autor, no trecho a seguir:

A essência da arte dramática repousa no conflito, no choque entre vontades opostas, na colisão entre diferentes objetivos das personagens. Conflito que gera constantemente surpresa e tensão. Tensão expressa formalmente através do diálogo. [...] Enquanto no gênero narrativo predomina o ponto de vista de um narrador [...] no teatro temos várias perspectivas ideológicas: o espectador fica sabendo dos fatos através da fala das personagens, cada qual expondo ideias e sentimentos do seu ponto de vista, geralmente em conflito com a visão das demais personagens (D'Onofrio, 2001, p. 127).

Segundo D'Onofrio (2001), o texto literário da peça ocupa um lugar central no teatro, por ser o elemento que confere estabilidade à obra, deixando de operar apenas como objeto literário e passando a adquirir os contornos próprios da dramaticidade, no contexto da encenação. Sendo assim, sua organização interna pode estruturar-se em atos, de modo análogo à divisão em capítulos presente no romance. O drama, assim como o romance, organiza-se a partir de um enredo vivido por personagens, situado em determinado tempo e espaço, e orientado por um tema ou problema existencial. A partir dessa proximidade estrutural, torna-se possível compreender que o que distingue esses dois gêneros não é a natureza da matéria narrativa, mas as formas de sua construção e os meios expressivos mobilizados pelo dramaturgo para dar corpo à ficção (D'Onofrio, 2001).

Ao mencionar o uso de máscaras pelos personagens do teatro antigo, D'Onofrio (2001, p. 133) se refere a um ambiente no qual as máscaras podem ser compreendidas como verdadeiras “personagens fixas”, na medida em que condicionam a forma de expressão e de percepção das figuras em cena. Sendo assim, ao recorrerem ao uso de máscaras, vestimentas e

calçados específicos para a composição de seus papéis, o aspecto físico dos atores era deliberadamente ocultado, sendo a identificação do personagem construída, sobretudo, por meio da voz e dos traços tipificados da máscara. Nessa perspectiva, tal procedimento favorecia a encenação de arquétipos reconhecíveis pelo público, prática que se estendia tanto à tragédia, quanto a determinadas formas da comédia.

Em *Los traidores*, logo após a descrição dos personagens, é informada a rubrica segundo a qual “Todos os personagens devem usar máscaras, algo que mude a expressão de seus rostos” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 5, tradução própria). Nessa lógica, ao retomar, explicitamente, o uso de máscaras materiais, conforme indicado na rubrica da peça, Ocampo e Wilcock (1956) realizam um movimento de ressignificação desse modelo teatral. Assim, as máscaras deixam de funcionar apenas como recurso de tipificação e passam a evidenciar o caráter artificial, repetitivo e, em certa medida, estereotipado das identidades em cena, aproximando-se de uma estética que expõe a tensão entre aparência e subjetividade, na construção dramática. Esse destaque dado à dimensão expressiva dos personagens remete ao papel da encenação como alicerce da interpretação no teatro. No que se refere à encenação, esta desempenha, no teatro, função análoga à da descrição no gênero narrativo, na medida em que torna visível o espaço em que as personagens se inserem e no qual se desenrolam suas ações e destinos. No capítulo a seguir, situa-se o enredo da peça.

3 *Los traidores*, de Silvina Ocampo e J. R. Wilcock

O título *Los traidores* enfatiza o núcleo da ação dramática, centrado no conflito entre Marco Aurelio Antonio Basiano, chamado Caracalla, e Publio Geta, filhos de Julia Domna, que disputam a herança do poder de Roma. Nesse contexto, a ação é situada no período de declínio do Império Romano, no ano de 211 d.C., momento em que imperador Septímio Severo falece, após ser envenenado (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6 e 11). A partir da morte do imperador, intensifica-se o conflito sucessório que estrutura o enredo. Antes de sua morte, Septímio Severo havia proclamado seus dois filhos, Basiano e Publio, co-governantes do império, com o propósito de assegurar uma administração conjunta do poder. Contudo, a tentativa fracassa e a disputa pelo trono conduz a um desfecho violento entre os irmãos. Basiano ordena o assassinato de Publio e essa ação evidencia a dimensão trágica e política do conflito familiar criado por Ocampo e Wilcock (1956). *Los traidores* inicia com o imperador já morto, à espera do sepultamento. No entanto, alguns personagens próximos ao soberano fingem que ele está apenas enfermo (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 8), sustentando uma encenação que prolonga, artificialmente, a aparência de normalidade na corte.

Esse recurso dramático contribui para instaurar uma atmosfera de dissimulação e instabilidade política, na qual a morte do governante é, momentaneamente, ocultada. A ocultação da verdade sobre a morte do imperador, mantida por meio de uma espécie de encenação coletiva, produz um efeito de estranhamento que desloca a narrativa histórica para um plano ambíguo, no qual a lógica da realidade parece se fragmentar. Esse tipo de aproximação com o insólito, que tensiona os limites entre o real e o imaginário, constitui uma característica recorrente na escrita de Silvina Ocampo, cuja produção literária, frequentemente, explora situações em que o cotidiano é atravessado por elementos perturbadoras e inexplicáveis

¹ “Todos los personajes deberían llevar máscaras, algo que les cambie la expresión de la cara.” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 5).

São nesses momentos da narrativa que se observa um deslocamento significativo em relação aos modelos estruturais da tragédia clássica, uma vez que o drama abandona, progressivamente, a lógica causal típica do gênero, como por exemplo, a sucessão do poder, o conflito familiar e a crise política, para aproximar-se de efeitos que evocam o insólito, o absurdo e o surreal. É nesse cenário de incerteza que Julia Domna passa a desempenhar um papel central na condução do império deixado pelo imperador morto. Diante do conflito de poder instaurado pelos filhos, ela assume a direção da administração e do governo do império, restabelecendo, ainda que de modo indireto, uma lógica de poder que remete ao matriarcado.

A obra escolhida estabelece um diálogo entre a estrutura trágica clássica e os procedimentos narrativos característicos do século XX. Tal articulação sugere que a obra se inscreve em uma zona híbrida da dramaturgia contemporânea, na qual tragédia clássica, surrealismo e teatro do absurdo coexistem no mesmo enredo. Esses aspectos, que evidenciam a complexidade estética da peça, serão examinados de forma mais detalhada nos capítulos seguintes deste artigo, por meio da análise de personagens, atos e enredos da peça, tomados como exemplos.

4 A tragédia em *Los traidores*

Ao subverter as convenções do gênero trágico, Ocampo e Wilcock (1956) frustram a expectativa de produzir, no espectador, os sentimentos de terror e piedade, tradicionalmente associados ao gênero trágico. A estrutura da peça incorpora um conteúdo cômico que relativiza e ironiza a solenidade própria da tragédia. A obra selecionada desenvolve uma composição estilística complexa e heterogênea, ao articular elementos do trágico, com intervenções características do teatro do absurdo e do surrealismo. O exagero poético dos diálogos e a intensidade das ações dos personagens produzem um efeito de choque com a realidade ordinária, sobretudo nas situações marcadas pela tensão entre sentimentos opostos, como o amor e o ódio na relação entre Julia Domna e seu filho Basiano. Nesse movimento, Ocampo e Wilcock (1956) parecem ocultar, por trás das interações e dos gestos cênicos, experiências humanas profundamente sensíveis.

Essas experiências, por sua vez, são, frequentemente, atravessadas pelo humor, mas também por traços de insolência, o que acaba por evidenciar aspectos mais rudes e inquietantes da natureza humana. É justamente nesse entrelaçamento entre o simbólico e o perturbador que se pode traçar uma aproximação com as características da tragédia grega. Assim como no início do párodo lírico da tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo (2013), em que surge um presságio estranho e agourento, também o início de *Los traidores* se mostra perturbador. A personagem Favonia entra em cena trazendo uma gaiola com um pássaro que pretende oferecer como presente ao imperador Septímio Severo. Esse gesto, desde o princípio, carrega uma dimensão prenunciadora. Ao apresentar o pássaro, Favonia declara:

Para o nobre e aflito Imperador, trago este rouxinol. É um presente [que veio] de um bosque de Siracusa; alimenta-se de tâmaras, azeitonas e corações vermelhos de outros pássaros. [...] Sabe imitar o canto dos pássaros e devorar corações. Sabe falar latim e grego (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 10, tradução própria).²

² “Para el doliente y noble Emperador, traigo este ruiseñor. Es un regalo De un bosque en Siracusa; se alimenta de dátiles, de olivas, de corazones rojos de otros pájaros. [...] Sabe imitar el canto de los pájaros y devorar los corazones. Sabe hablar en latín y en griego.” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 10)..

A referida citação, combina traços, aparentemente, naturais com características inverossímeis, antecipa o caráter profético que o pássaro falante assumirá no desenvolvimento da cena. Favonia, como se aceitasse, naturalmente, a presença de um interlocutor improvável, dirige-se ao pássaro, em voz baixa, e pede que ele se cale, afirmando que o imperador Septímio Severo está apenas dormindo, quando na verdade o homem está morto. Em seguida, o pássaro diz, em tom profético, que o imperador foi envenenado. O personagem Primeiro Médico diz: “Suspeito que seja a voz do rouxinol, cheia de fantasia, como sempre”³ (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 11, tradução própria). Nesse sentido, a voz do pássaro, que anuncia o envenenamento do imperador, parece assumir uma função que remete ao papel exercido pelo coro nas tragédias clássicas, uma vez que o coro, frequentemente, comenta acontecimentos, interpreta sinais e denuncia a ambiguidade das aparências. Não obstante, na tragédia clássica, é a coletividade humana quem reflete o destino trágico dos personagens. Em *Los traidores*, é a figura insólita de um pássaro capaz de falar, quem interrompe o espaço cênico e anuncia aquilo que os demais personagens tentam ocultar.

5 A tragédia de Ésquilo e as Eumênides argentinas

Em continuidade aos apontamentos sobre a tragédia clássica, a peça *Eumênides* constitui a terceira e última parte da trilogia *Oresteia* de Ésquilo (2013), apresentada em 458 a.C, sendo precedida por *Agamêmnon* e *Coéforas*. No plano narrativo, a peça acompanha o desfecho do ciclo de vingança que marca a história da casa dos Atridas, especialmente, após o assassinato de Clitemnestra por seu filho Orestes. Nesse contexto, destacam-se as Erínies, divindade da mitologia grega responsáveis por punir crimes graves contra a ordem familiar e social, particularmente, os crimes de sangue (Brandão, 2021). Essas figuras, conhecidas na tradição romana como Fúrias, são tradicionalmente identificadas como Alecto, Megera e Tisífone, sendo descritas em muitas representações como entidades sóbrias, de aparência monstruosa, associadas à ira, ao rancor e à perseguição implacável dos culpados.

No desenvolvimento da tragédia esquiliana, essas divindades passam por uma transformação simbólica fundamental. Inicialmente apresentadas como forças vingadoras movidas pela fúria, elas perseguem Orestes em razão do matricídio. Contudo, o conflito culmina em um julgamento realizado no tribunal do Areópago, em Atenas, presidido pela deusa Atena. Após a decisão do tribunal, marcada pelo chamado voto de Minerva, Atena persuade as Erínies a abandonarem a vingança privada e a assumirem um novo papel como divindades protetoras da ordem pública e da harmonia em Atenas. A partir desse momento, as Erínies passam a ser denominadas de Eumênides, termo que significa “as benevolentes”. Sendo assim, a tragédia esquiliana encena o fim do ciclo de violência hereditária que caracteriza a maldição dos Atridas e afirma a vitória do *logos*, entendido como razão, lei e deliberação coletiva, sobre o *páthos*, associado à fúria e à paixão vingativa.

Curiosamente, a mesma figura mítica da fúria vingadora ressurge, em chave literária distinta, na obra de Silvina Ocampo, autora da coletânea de contos *A fúria e outras histórias*, indicando a persistência simbólica dessas imagens na literatura contemporânea. À luz dessas considerações, retomando a ideia de sobreposição de planos temporais, *Los traidores*

³ “Sospecho que es la voz del ruiseñor, llena de fantasía, como siempre” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 11).

apresenta notáveis referências à contemporaneidade. Um exemplo significativo ocorre quando o coro de Eumênides se define como composto por mulheres argentinas, como se observa no seguinte trecho:

TISÍFONE: Não falem de coisas tão pessoais. Nós somos argentinas como a lua sobre a água.
ALECTO: Falamos de pessoas importantes.
TISÍFONE: Ninguém é mais importante do que nós. Nós somos como o ar ou como o sol indispensável (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 71, tradução própria)⁴.

Nesse sentido, as Eumênides ocupam uma posição singular na encenação, pois assistem à peça sentadas na plateia, vestidas “com roupas atuais” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6, tradução própria), enquanto os outros personagens ignoram, ou fingem ignorar a morte do rei: “As Eumênides, com roupas atuais, estão sentadas entre o público e sobem ao prosccênio pelas laterais” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6).⁵ A presença dessas figuras míticas no espaço da plateia reforça a fusão entre tempos e realidades distintas, aproximando o universo trágico da experiência contemporânea. A referência esquiliana em *Los traidores*, particularmente no que diz respeito ao coro de Eumênides, confere a esse elemento uma função decisiva na dinâmica dramática. Como observa Torrano (2013, p. 16), o coro se torna o “agente do drama”, intervindo de modo determinante no desenvolvimento da ação, como se observa na citação a seguir:

AS TRÊS EUMENIDES
Ah! Sempre falamos das mesmas coisas!
TISÍFONE: De que outras coisas falaríamos?
MEGERA: Assim como a água se turva nos pântanos entre répteis e ervas podres, assim se turva a alma vingativa.
TISÍFONE: Assim como as colunas de fumaça profundas de um incêndio se elevam, ocultando em suas tulhas as chamas vermelhas, as mentiras constroem seus templos.
MEGERA: Assim como uma floresta dourada no outono, onde se esconde a serpente verde, cobre a bela face dos dias, esta história sinistra.
ALECTO: Senhores do futuro: em breve verão aparecer a sombra de uma família nobre de Roma.
TISÍFONE: Ah! Sempre existirão homens como estes, ambiciosos, mortais e traiçoeiros? Respondam-me, Senhores do presente. Neste teatro, respondam-me quando tiverem ouvido nestes diálogos a voz da tragédia inevitável como um incêndio sobre o mármore frio.
AS TRÊS EUMENIDES: Por trás dessas cortinas espessas, vocês verão aparecer na penumbra, entre uma floresta de vozes, a aflição, o ódio e o amor. Sempre falaremos das mesmas coisas (Ocampo; Wilcock 1956, p. 6-7, tradução própria).⁶

⁴ “TISÍFONE: No habléis de cosas tan personales. Nosotras somos argentinas como la luna sobre el agua. ALECTO: Hablamos de personas importantes. TISÍFONE: Nadie es más importante que nosotros. Nosotros somos como el aire o como el sol indispensable.” (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 71).

⁵ “Las Euménides, con vestimentas actuales, están sentadas entre el público y suben al prosccenio por los costados.” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6).

⁶ LAS TRES EUMÉNIDES: ¡Ah! ¡Siempre hablamos de las mismas cosas! TISÍFONE: ¿De qué otras cosas hablaríamos? MEGERA: Como el agua se enturbia en los pantanos entre reptiles y podridas hierbas, así se enturbia el alma vingativa. TISÍFONE: Como se elevan las columnas de humo profundas de un incendio, que ocultan en sus tules rojas llamas, edifican sus templos las mentiras. MEGERA: Como una selva de oro en el otoño donde se esconde

Convém destacar que, na tradição trágica grega, as Eumênides, como apresentadas por Ésquilo, revelam um aspecto sombrio e ameaçador ao surgirem no santuário de Apolo (Torrano, 2013). Em contraste, as Eumênides de Silvina Ocampo e Juan Rodolfo Wilcock (1956), ao pronunciarem os diálogos iniciais da peça, assumem um tom simultaneamente cômico e poético. Nesse sentido, a presença das figuras míticas que conduzem o desenrolar da peça pode ser compreendida como uma recriação das figuras trágicas esquilianas, transpostas para as chamadas Eumênides argentinas. Esse gesto evidencia a retomada do mito clássico, em diálogo com o contexto cultural e histórico da Argentina do século XX. Assim, contaminado por referências políticas e históricas locais, o enredo trágico antigo é reconfigurado como um ato crítico contemporâneo.

6 Aproximações ao teatro do absurdo

Martin Esslin (2018, p. 23) afirma que o “Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo”. Esslin (2018, p. 356) assevera que:

Na tragédia grega, os espectadores tomavam consciência da posição desesperada, mas heroica, do homem diante das forças inexoráveis do destino e da vontade dos deuses, o que tinha um efeito catártico sobre eles e os tornava mais aptos a enfrentar sua época. No Teatro do Absurdo, o espectador é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero.

Em *Los traidores*, os eventos de caráter absurdo se intensificam com a aparição de Filemón de Siracusa,⁷ um sábio inventor, cuja obsessão consiste em viajar pela terra e pela água, atravessando, ocasionalmente, o palco com um escafandro. Eis o que diz o personagem, em determinada cena:

O fundo impenetrável do lago Nemorense já não esconde em vão, de Roma, o tesouro perdido nos navios do nosso amado imperador Calígula. Este escafandro, que parece um urso, reclama as profundezas da água. [...] Com ele, o romano que quiser enriquecer a sua pátria alcançará o conhecimento dos mistérios aquáticos. [...] O importante é experimentar este escafandro (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 63-4, tradução própria).⁸

la serpiente verde cubre la faz hermosa de los días esta ominosa historia. ALECTO: Señores del futuro: pronto veréis aparecer la sombra de una familia noble de Roma. TISÍFONE: ¡Ah! ¡Siempre existirán hombres como éstos, ambiciosos, mortales y alevosos? Contestadme, Señores del presente. En este teatro, contestadme cuando hayáis escuchado en estos diálogos la voz de la tragedia ineludible como un incendio sobre el mármol frío. LAS TRES EUMÉNIDES: Detrás de estos espesos cortinados veréis aparecer en las penumbras entre un bosque de voces la aflicción, el odio y el amor. Siempre hablaremos de las mismas cosas (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6-7).

⁷ “Filemon de Siracusa, dramaturgo da nova comédia ateniense, viveu mais de quatrocentos anos antes do tempo histórico de Septímio Severo, Julia, Basiano e Publio Geta” (Berthold, 2001).

⁸ “El fondo impenetrable del lago Nemorense ya no encierra en vano para Roma el tesoro perdido en dos galeas de nuestro amado emperador Calígula. Esta escafandra que parece un oso reclama la profundidad del agua.

Enquanto Basiano resolve questões da sucessão do Império, Filemón fala que o importante é provar o escafandro, trazendo um toque sutil de riso e desconforto à cena. Nesse contexto, o trecho mencionado dialoga com o que disse Esslin (2018, p. 356): “é o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido e descarregado por meio do riso libertador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do Universo”. Esse recurso cênico de Ocampo e Wilcock (1956) intensifica o efeito crítico da encenação ao introduzir um escafandro na cena. Esse objeto de estranhamento que rompe com a lógica dramática convencional, produz, assim, aquilo que o teatro do absurdo, essencialmente, privilegia, isto é, “a evocação de imagens poéticas concretas destinadas a comunicar ao público a sensação de perplexidade que seus autores sentem quando confrontados com a condição humana” (Esslin, 2018, p. 360).

Outro exemplo que se aproxima do absurdo é a língua estranha dos três delegados da Alemanha, personagens que falam um idioma incompreensível e que perguntam coisas e riem. O trecho a seguir apresenta uma cena de perplexidade e comicidade, em que os três estrangeiros pronunciam palavras exóticas, provocando curiosidade e indignação em Basiano, que se retira, abruptamente, da cena:

BASIANO: Quem são esses homens?

PRIMEIRO DELEGADO: Mmmm...

ALEJANDRO: Quem estão procurando, senhores?

SEGUNDO E TERCEIRO DELEGADO: Mmmm... [...]

PRIMEIRO E SEGUNDO DELEGADO: Ah, ja, ja, ja, espetusna!

BASIANO: Que cena intolerável! (Ocampo; Wilcock 1956, p. 37-8, tradução própria).⁹

Por fim, outro exemplo de diálogo que se aproxima do absurdo: Alejandro diz que não se chama Alejandro, mas se chama apenas Alexis. Faustina diz que não pode chamá-lo de Alexis, “Para mim, você sempre foi o Alejandro”, mas quando Alejandro sai, em segundos, ela o chama de Alexis, contrariando o que dissera: “Pobre Alexis, como ele te ama!”¹⁰ (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 38-39, tradução própria). Em síntese, os trechos analisados evidenciam que a peça apresenta uma dimensão do insólito, procedimento típico da literatura ocampiana, e promove uma ruptura com a lógica causal, aproximando-se das estratégias do teatro do absurdo. Desse modo, a peça provoca desconforto e risos como formas de evidenciar a precariedade do sentido e a fragmentação da experiência da condição humana.

[...] Con ella alcanzará el conocimiento de acuáticos misterios el romano que quiera enriquecer su patria. [...] Lo importante es probar esta escafandra” (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 63-64).

⁹ “BASIANO: ¿Quiénes son esos hombres?

PRIMER DELEGADO: Mmmm...

ALEJANDRO: ¿A quién buscáis, señores?

SEGUNDO Y TERCER DELEGADO: Mmmm... [...]

PRIMER Y SEGUNDO DELEGADO: ¡Ah, ja, ja, ja, espetusna!

BASIANO: ¿Qué escena intolerable!”

¹⁰ “El pobre Alexis, ¡cómo te ama! (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 39)

7 A presença da cena surrealista

O conceito de surrealismo, criado em 1917, pelo poeta e dramaturgo Guillaume Apollinaire, com o intuito de caracterizar a natureza de sua peça, *As mamãs de Tirésias*, rapidamente se expandiu e o termo passou a ser referência, no âmbito das vanguardas de Paris (Breton, 2024). Segundo Berthold (2001, p. 481), o surrealismo: “era uma nova palavra de ordem para uma forma de arte que pretendia ser não-naturalista, não-realista, super-realista”. Desse modo, desde sua origem, o termo é associado a concepção de “criação que quebra com a regra clássica da arte enquanto imitação da natureza” (Breton, 2024, p. 403)¹¹. Esse impulso ganha maior sistematização com o manifesto escrito e publicado em Paris, em 1924, no qual o surrealismo é definido como um “automatismo psíquico puro”, voltado à expressão do “funcionamento real do pensamento”, livre de qualquer controle da razão ou de “preocupações estéticas e morais” (Breton, 2024, p. 39). Nessa perspectiva, ao ser compreendido como um movimento vivo, o surrealismo ultrapassa delimitações históricas temporais e afirma sua potência crítica e criativa.

Retomando essa discussão no contexto do teatro surrealista de Apollinaire, no prefácio de *As mamãs de Tirésias*, o autor sublinha a necessidade de uma renovação estética, fundada não na imitação da realidade, mas na criação de novas formas de expressão, capazes de ultrapassar os limites do realismo tradicional (Lima, 2008, p. 361). A esse respeito, afirma o dramaturgo:

Servi-me, para caracterizar meu drama, de um neologismo que de vez em quando me ocorre, forjando a palavra surrealista. E para tentar, não digo uma renovação do teatro, mas pelo menos um esforço pessoal, julguei ser necessário voltar à própria natureza, sem no entanto imitá-la à maneira dos fotógrafos. Quando o homem quis imitar o andar, inventou a roda, que nem por isso se parece com uma perna. Assim foi, sem o saber, com o surrealismo. Pensando bem, é-me impossível decidir se este drama é ou não sério. Seu objetivo é despertar interesse e divertir. É aliás o objetivo de toda obra teatral. Visa igualmente salientar uma questão vital para os que ouvem a língua em que foi escrita: o problema do aumento demográfico. Prefiro todavia um tom menos sombrio, pois não acho que o teatro deva desesperar a quem quer que seja. Escrevi meu drama surrealista, sobretudo para os franceses, como Aristófanes escrevia suas comédias para os atenienses.

Assim, Apollinaire propõe uma dramaturgia que, inspirada na natureza, não a reproduz mimeticamente, mas a reinventa por meio de associações inesperadas, deslocamentos e imagens insólitas, com o objetivo de despertar o interesse e provocar o espectador, sem submetê-lo a uma lógica, estritamente, racional (Lima, 2008, p. 361). Berthold (2001, p. 481) afirma que os “conceitos de Apollinaire exerceram influência mais duradoura sobre o teatro do que suas peças. Dito isto, teatro e surrealismo não são instâncias incompatíveis (Fraga, 1988), elas podem se articular de modo produtivo, especialmente quando a cena se abre à experimentação e à ruptura com os modelos tradicionais de representação. Partindo desse horizonte estético, a peça de Ocampo e Wilcock (1956) pode ser compreendida como um campo de experimentação que dialoga com princípios próximos ao trágico, ao absurdo e ao surrealismo, como se verifica nos exemplos a seguir.

¹¹ “Nesse cenário, iniciativas como a de Ivan Goll, que chegou a fundar um “Teatro Surrealista”, ainda que sem obter os meios necessários para sua consolidação.” (Breton, 2024, p. 409), evidenciam o esforço de transpor a ideia de liberdade na criação para o campo da cena.

O personagem Habrotono é um familiar de Julia e denominado, por Augusta, de “inseto” (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 40). Ao se aproximar de Julia, Augusta e Faustina, Habrotono emite um zumbido “zum, zum, zum, zum, zum, zum” (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 41) e pergunta a Augusta se tal som a incomoda. Em seguida, afirma alimentar-se de restos de alimentos encontrados nos aposentos de Julia, revelando sua predileção pelas sujeiras da casa, como se observa no trecho a seguir:

HABROTONO: Um pedaço delicioso. Por baixo das cortinas claras dos quartos de Julia, encontro sempre uma iguaria digna dos deuses. Gosto dos resíduos desta casa: as fitas, os blocos de notas com a caligrafia perfeita de sua dona, os buquês já murchos e as folhas que entram pelas janelas no outono (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42, tradução própria).¹²

O inseto afirma a Faustina e Augusta que suas asas lhe permitem escapar de espaços monótonos, conduzindo-o a outros lugares mais intensos, onde a repetição não impera¹³. Nesse contexto, ao introduzir um personagem que oscila entre o humano e o animal, instaurando um efeito de estranhamento, a referida cena evidencia uma lógica que tensiona o realismo. A metamorfose do personagem e a naturalização do grotesco, representado pela sujeira como fonte de prazer, aproxima-se de uma estética surrealista, na qual o insólito é sua ferramenta principal, associação essa que emerge como elemento constitutivo da subversão da realidade representada. Um homem inseto é algo que remete ao espírito kafkiano e ao fantástico. Habrotono configura-se um personagem insólito, concebido como uma espécie de transfiguração de inseto, como se o humano pudesse incorporar ou metamorfosear-se, adquirindo traços próprios desse universo: “Os diálogos tranquilos das famílias imperiais me atormentam, cujas brincadeiras infantis e ferozes me atraem e me afastam a cada dia!”¹⁴ (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42, tradução própria).

A presença do surrealismo, contudo, não se restringe apenas ao enredo ou à construção dos personagens, mas se manifesta, também, na própria estrutura composicional de *los traidores*. Assim, ao articular uma estrutura fragmentária que mescla tradições cênicas, a peça insere-se em um horizonte mais amplo de renovação estética, em consonância com o que Maurice Nadeau (2024) identifica como o impulso transformador do surrealismo, responsável por reconfigurar não apenas as formas artísticas, mas também os modos de percepção e pensamento. Assim, *Los traidores* parece operar por excertos sucessivos de situações e tonalidades, produzindo um efeito de estranhamento que não visa à unidade orgânica da obra, uma vez que o estilo dos autores argentinos aproxima-se de uma lógica experimental que aproxima e articula uma dramaturgia fundada na união de cenas que não fazem par, que tensionam e expandem os limites entre as diferentes formulações cênicas, libertando a criação artística das regras convencionais.

¹² “Habrotono: Un terrón delicioso. Debajo de las pálidas cortinas de los cuartos de Julia siempre encuentro un alimento digno de los dioses. Me agradan las basuras de esta casa; las cintas, las tabletas que contienen la escritura perfecta de su dueña, los ramos ya marchitos, y las hojas que entran por las ventanas en otoño.” (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42).

¹³ “Mis alas me trasladan a otros sitios menos monótonos [...]” (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42)

¹⁴ “¡Me atormentan las tranquilas conversaciones de las familias imperiales, cuyos juegos infantiles y feroces me atraen y me alejan cada día!” (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42).

8 Considerações finais

A peça *Los traidores*, ao contar a história de Basiano, Geta e Julia Domna, em uma temporalidade atravessada por anacronismos e ressignificações contemporâneas, elabora uma dramaturgia marcada pela hibridez estética. A escolha por um procedimento estético de reimaginação da realidade histórica aproxima a obra de um surrealismo dramático em que eventos históricos são sobrepostos a enredos ficcionais, enquanto a obra faz conexão ao teatro do absurdo, evidenciando a falta de sentido, a violência cíclica e a fragilidade das instituições humanas.

Nesse universo cênico, figuras da tradição clássica surgem deslocadas, como as Eumênides representadas como argentinas, ao passo que personagens insólitos, como a passagem pelo palco de um sábio louco trajando um escafandro, introduzem cenas associados ao absurdo. Ao articular o drama clássico com recursos paródicos e com a lógica do absurdo, a peça elabora uma releitura crítica da tradição trágica, aproximando-se do surrealismo por meio de imagens, aparentemente, desconexas que emergem na cena. Assim, a criação literária pode ser compreendida como uma antecipação de procedimentos estéticos que se tornariam recorrentes em produções dramáticas posteriores, sobretudo, pela maneira como tensiona as fronteiras entre ficção e experimentação cênica.

Referências

- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOURBOTTE, J. *La autotraducción en el proyecto autorial de Juan R. Wilcock (1960-1963)*. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Universidad Nacional del Litoral, 2024. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/handle/11185/7821>. Acesso em: 22 mar. 2026.
- BRETÓN, A. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Marcus Rogério Salgado e Diogo Cardoso. São Paulo: 10/cabeças, 2024.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2021.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2001.
- ENRIQUEZ, M. *A irmã menor: um retrato de Silvina Ocampo*. Tradução de Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- ÉSQUILO. *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- FRAGA, E. *Qorpo-santo: surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988.

GHEZZANI, A. Humor y disolución de lo real en *Los traidores* (1956) de Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo. In: PEZZÈ, A.; CANTONI, F. (org.). *Sorriso amaro: el humorismo en las letras hispano-americanas entre los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Teseo, 2025. p. 215-232. Disponível em: https://unora.unior.it/retrieve/19f8d08d-7909-4cf6-821f-3309094b493c/Cantoni_Pezz%C3%A8_Sorriso_Amaro.pdf. Acesso em: 22 mar. 2026.

LIMA, C. O teatro surrealista: revolução e utopia. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 354-378.

NADEAU, M. *História do surrealismo*. Tradução de Diogo Paiva. Porto: Porto editora, 2024.

OCAMPO, S. *El dibujo del tiempo: recuerdos, prólogos, entrevistas*. Buenos Aires: Lumen, 2014.

OCAMPO, S.; WILCOCK, J. R. *Los traidores*. Argentina: Losange, 1956.