

## **ESTEREÓTIPOS UNIVERSAIS NA POÉTICA DE NELSON RODRIGUES: UMA TRANSGRESSÃO AOS LIMITES REGIONALISTAS**

Prof<sup>ª</sup>a. Dra. Sandra Amélia de Luna Cirne Azevedo (UEPB)  
Mestranda Ariela Fernandes Sales (UEPB)

### **Resumo:**

O presente trabalho tem a intenção de discorrer sobre os dois protagonistas de *A mulher sem pecado* (2006), os personagens Lídia e Olegário, de modo que se perceba o delineamento de seus perfis a partir de uma posição estereotipada – e, portanto, universal – dos mesmos, sendo a primeira a esposa infiel e o segundo, o marido ciumento. A relação estabelecida entre regional/universal se dá a partir do entendimento de que mesmo que a maioria dos escritos de Nelson Rodrigues esteja situada cronologicamente como próxima ao dito período regionalista da literatura brasileira, e ainda que sua obra evidencie tempo e espaço conhecidos em perspectiva histórico-social, sua poética em pouco, ou quase nada se preocupa com tal engajamento. Para realizar tal análise, contextualizaremos o trabalho do dramaturgo ressaltando seus feitos formais e temáticos de suma importância ao modernismo brasileiro, bem como ao seu apenas tangenciamento do regionalismo brasileiro, a partir dos autores Magaldi (1999), Telles (2009), Almeida (1999) e Lopes (2007).

**Palavras-chave:** Modernismo, Regionalismo, Teatro brasileiro, Nelson Rodrigues.

### **1 Introdução**

Discutir o uso do conceito “regionalismo” em relação a um dramaturgo como Nelson Rodrigues, com sua poética tão afeita às subjetividades humanas, é colocá-lo sob um escopo pouco usual, dadas as temáticas bastante universais (tabus e tragédias) por ele trabalhadas.

O trabalho se baseará na peça *A mulher sem pecado* (2006), observando como os perfis dos personagens principais nos remetem a ações universalmente conhecidas no âmbito dos relacionamentos, em que se tem um marido ciumento, possessivo e obsessivo e uma esposa tomada como infiel.

Até chegarmos à análise propriamente dita, precisamos entender os conceitos e as bases do movimento em que o escritor supracitado se insere (o Modernismo) e qual a relação entre estes e a vertente regionalista, também contemporânea ao Modernismo brasileiro.

## 2 Modernismo, regionalismo e teatro moderno: relações possíveis

Resultado da Semana de Arte Moderna de 22, o Modernismo brasileiro reuniu diversos intelectuais interessados em trazer a arte brasileira a um nível de valorização nacional, ainda não alcançado até então, mesmo que os movimentos do século XIX (Romantismo e Realismo-Naturalismo) já tivessem lançado suas tentativas para tal empreitada.

Mesmo recebendo nítidas influências de algumas vanguardas europeias – com eles mais próximos ao Futurismo e ao Espiritonovismo, principalmente – nosso Modernismo desenhou traços bastante específicos ao seu próprio respeito, os quais os críticos nos apresentam de forma fragmentada, em uma espécie de retalho cubista. Unindo as visões de alguns críticos, podemos afirmar que o Modernismo brasileiro foi à favor do nacionalismo e da liberdade formal, como nos diz Alfredo Bosi (2006), retomou aspectos coloquais da fala e instaurou a constante pesquisa da linguagem, como afirma Gilberto Mendonça Telles (2009), e que instaurou todos esses traços à luz da valorização da tradição, em uma postura de complementaridade passadista e futurista.

Dentre alguns grupos que compunham o Modernismo, o grupo Anta e o Antropofagia são mais comumente abordados pela crítica. Ambos com um propósito nacionalista, sendo a diferença uma visão mais hibridizada da cultura por parte do Antropofagia, em oposição ao radicalismo proposto pelo Anta. Contemporâneo a estes movimentos, esteve o Regionalismo, defendido por Gilberto Freyre dentre tantos por Gilberto Fryre e Joaquim Inojosa.

José Maurício Gomes de Almeida, em *A tradição regionalista no romance brasileiro*, mostra-nos a necessidade de definir precisamente o uso do termo “regionalismo” para não incorrerem em uma utilização leviana do mesmo. Tomando-o como eixo central no qual também se alicerça o sertanismo, de acordo com sua visão, o regionalismo se volta para a valorização de elementos presentes em determinadas regiões e faz crescer “uma consciência orgulhosa dos valores locais e um desejo de vê-

los afirmados, reconhecidos no plano nacional.”<sup>1</sup>. E mesmo que o tratado se pautasse do regionalismo no romance, é nítido que o conceito se aplica ao presente contexto.

Ainda que Telles (2009) afirme que o manifesto regionalista, publicado por Gilberto Fryre seja falso – por ter sido cunhado, na verdade em 1952 e não em 1926 como se pensava – vê-se que as ideias presentes no mesmo tinham originalidade, no sentido de atender às expectativas regionalistas: a valorização dos elementos de uma determinada região, e no caso do manifesto, da região Nordeste.

A aproximação com o Modernismo é latente: por reafirmar os valores de uma região, acaba-se também por valorar a cultura nacional. Entretanto, as insatisfações por parte dos integrantes do Antropofagia, em especial Mário e Oswald de Andrade com o regionalismo são notáveis. Segundo Maria Armindo do Nascimento Arruda, em *Regionalismo e Modernismo: entre tradição e inovação* (2011), os principais integrantes do Antropofagia não concordavam com o aspecto de ordem que o movimento regionalista trazia consigo, fator oposto ao ideal de liberdade formal a que se propunha o grupo. Vejamos como essas duas formas de representação artística se conectam com a dramaturgia brasileira.

As relações entre o movimento pós 22 e a modernização do teatro brasileiro também é bastante perceptível, apesar de a última ter ocorrido quase duas décadas após a primeira. A intenção a partir de 1943 – com a publicação da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues - passou a ser a de investir na inovação formal e temática da linguagem teatral de forma inventiva e não mais abordá-la como cópia dos moldes europeus.

No que tange ao regionalismo, há também pontos de convergência com o teatro. Nomes como Ariano Suassuna e Jorge de Andrade. Sendo o primeiro paraibano e com fortes participações em movimentos pernambucanos, como o movimento armorial, foi este o dramaturgo que reuniu as características do mais elaborado regionalismo da época – com as peças *Auto da compadecida*, *A pedra do reino*, *O santo e a porca* - do tipo que nos leva a reconhecimento de questões universais, como já nos ensinara Guimarães Rosa com seus contos e romances. Traço recorrente em sua obra é a menção

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. P. 54.

ao catolicismo e o trabalho com aspectos medievais e populares, ambas características do movimento armorial.

Por sua vez, Jorge de Andrade foi apontado por Sábato Magaldi em *Panorama do teatro brasileiro* (1999) como merecedor também da assim dita “revolução” do teatro brasileiro. Além de inovar no que tange à temporalidade das peças, sobrepondo tempo passado e presente, como havia preconizado Nelson Rodrigues, Andrade foi também responsável por levar adiante a questão nacionalista nas suas peças, de forma menos idealizada e a partir, inclusive, de alguns traços regionalistas. *A moratória* retratou o período brasileiro do café, ao passo que outras duas peças, *Pedreira das almas* e *A confraria* retratam o ciclo de ouro em Minas Gerais.

O entrecruzamento do Modernismo, regionalismo e teatro moderno brasileiro, portanto, parece ser evidente. Ressaltar características de certa região é, como dito anteriormente, um dos pressupostos do referido movimento. Entretanto, outro traço apresenta notável recorrência: a relação do lugar de origem do autor com o tema realizado. Ariano Suassuna, Guimarães Rosa e tantos outros escritores fincaram pé em temáticas próprias às suas regiões, levando-nos a um falso silogismo de que o autor de determinada região escreve necessariamente sobre ela. Não é isso que ocorre com aquele que inaugurou o moderno teatro brasileiro: Nelson Rodrigues.

### **3 Estereótipos em conflito e perfis psicológicos universais**

O precursor do teatro moderno brasileiro, com a encenação da peça *Vestido de noiva* (1943), recebeu algumas claras influências do Modernismo – movimento contemporâneo à sua ascensão teatral – quais sejam: a valorização da fala coloquial, criando diálogos mais dinâmicos e a inovação da linguagem teatral, fator análogo à constante pesquisa estética a que se propunha o movimento pós Semana de Arte de 22.

Contudo, Nelson Rodrigues pouco apresenta relação com o regionalismo. Ainda que ele seja pernambucano, sua obra não rememora suas raízes, além de todo o seu teatro ter sido planejado e encenado em terras cariocas. O destaque do trabalho do autor se dá especialmente por duas esferas: o desenvolvimento da teatralidade nos palcos brasileiros, conceito utilizado por Angela Leite Lopes, em *Nelson Rodrigues: trágico, então moderado* (2007) e tão importante quanto, está o interesse do autor em pautar seus

conflitos na esfera psicológica dos seus personagens, por mais que seja também possível discernir nas obras um cunho de discussão ou denúncia de mazelas sociais e certa preocupação filosófica acerca do homem.

Sua primeira peça lançada, *A mulher sem pecado*, já revela os traços frutíferos que seriam desenvolvidos pelo autor com maior maturidade, posteriormente. Mesmo tendo sido a primeira peça do dramaturgo a estreiar nos palcos brasileiros, não foi ela a responsável pelos olhares mais atentos dos críticos à produção rodrigueana, mas sim sua sucessora, *Vestido de noiva*. Por fazer parte do primeiro ciclo e por ter sido cunhada em um período tão próximo, obviamente há resquícios de semelhança entre ambas, funcionando *A mulher sem pecado* como um prenúncio do que viria a ser teatralizado alguns anos depois, uma vez que já apresenta o trabalho de desenvolver a trama “nos planos da realidade, da memória e da alucinação”<sup>2</sup>, principalmente a partir da figura de Olegário, assim como também ocorre com a questão do subconsciente da peça que, em termos, lhe é parelha.

O trabalho com essas temáticas chamou atenção pela inovação que traziam consigo, contudo, não se pode deixar de afirmar que a maior contribuição do dramaturgo foi a formal. Desvelar os inconscientes dos personagens interpretados só foi possível devido aos astutos manejos de tempos e espaços distintos do tempo real.

A peça em questão apresenta dois personagens principais que figuram a noção estereotipada – e, portanto, universalista – da caracterização feita pelo autor, em um relacionamento amoroso: Lídia e Olegário, esposa e marido que se encontram em constante embate, devido ao ciúme excessivo de Olegário em relação à esposa.

A peça já se inicia com o desespero que se mostra constante em Olegário, ao perguntar seguidas vezes à empregada Inézia e ao motorista Umberto sobre o paradeiro de Lídia. A procedência de quem manda cartas, telefona ou aparece em sua casa não passa despercebida por Olegário. Um fator que já chama atenção do grau de obsessão em que se encontra este personagem é a posição desimportante que sua mãe ocupa na trama. Trancada em um quarto, dona Ana indicia uma loucura que sua família parece não querer perceber e a deixa em segundo plano, pois o que avulta na trama é a loucura de Olegário por sua esposa.

---

<sup>2</sup> MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 43.

Outro fator que influencia a atitude gradativamente insana de Olegário é o aparecimento de uma menina, apenas imaginária, durante a peça. O primeiro momento em que ela é mencionada e representada na peça indicia uma participação propícia em momentos de elevados níveis de stress do protagonista, que começa a perturbá-lo, pelo início das suas suspeitas de que algo não está bem.

Censurar a esposa à parte e louvá-la perante outrem tem implicações outras no relacionamento dos personagens aqui trabalhados. Revela que o incômodo e a suspeita de Olegário em relação a Lídia não passam de conjecturas, de algo ainda não-concreto, mas que se ecoadas publicamente, podem ter outras conotações no imaginário coletivo. Decorre, então, que o maior (e concreto) medo de Olegário é a consequência moral – e por isso, social - dos possíveis atos de sua esposa.

É este, por assim dizer “medo social” que Olegário possui, mesmo sem provas concretas de traição de sua esposa, que faz com que este permaneça em um dilema contínuo de atirar-lhe impropérios, por um lado, e por outro, protegê-la. Há ainda um agravante nesse quadro que se delineia a partir da mentira de Olegário em relação à sua paralisia: por este motivo as intenções entre ambos há muito não se pautam pelo lado sexual, mas apenas por uma relação familiar.

Afora o medo – do cumprimento do destino quanto a todas as ‘previsões’ feitas e/ou do que a sociedade pode imaginar do passado da esposa - a insegurança e a desconfiança em relação a Lídia, outro fator também influencia todo o processo: Olegário carrega consigo uma excêntrica idealização da imagem da mesma. O estranhamento desta idealização dá-se justamente por tantas acusações dirigidas à Lídia, ao lado de uma tentativa de vê-la como casta, como mostra o trecho:

Olegário: Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite! (...) Mas eu quero te dizer ainda uma coisa. E vou dizer (...) Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova fronteira. P. 43-44.

Vê-se que a mentalidade do personagem supracitado antecede qualquer movimento de sua esposa, sendo algo de existência apenas interna. Independente das ações da mesma, os conceitos de Olegário sobre casamento, castidade e mulheres não apresentam relação direta com as atitudes de Lídia. A única exigência dela, que incitou os dizeres acima citados, está ligada à convivência comum entre marido e mulher, que ainda assim, é negada pelo marido.

O posicionamento do personagem acima citado nos remete aos dizeres de Affonso Roman de Sant'anna, em *O canibalismo amoroso* (1993). Tal obra trata em pormenores dos aspectos psicanalíticos intrínsecos às criações literárias do período do Romantismo e ao imaginário coletivo – e portanto dos escritores – que apontavam a mulher negra como símbolo de algo a se temer/servir/comer de acordo com a condição submissa desta e a mulher branca como o ser idealizado, mais santa do que humana.

Com as devidas adequações à obra que nos interessa, tem-se um comportamento análogo por parte de Olegário em relação à esposa. Ainda que não se mencione nenhuma outra personagem com quem o mesmo poderia ter se relacionado, com as características da mulher como amante, descrita por Affonso Roman, o que emerge dos dizeres do protagonista é a sua idealização em relação à esposa que de tão densa, o impossibilita até de ‘maculá-la’ com o amor de qualquer homem, incluindo-se o seu. De fato, é tamanha a idealização que mesmo o banho da esposa Olegário haveria de tentar controlar. A possibilidade de que ela própria se encantasse com seu corpo a daí satisfizesse necessidades que o marido lhe nega, seria ainda uma mácula em seu entendimento.

Já aí se deságua em um completo controle sobre a vida e vontade de Lídia, culminando concomitantemente ao surgimento de outras vozes que bradam insistentemente a infidelidade de Lídia. A indefinição e generalização das vozes que influenciam o comportamento obsessivo de Olegário nos remetem à função à função da voz do povo, elemento reincidente na dramaturgia, desde as tragédias gregas.

Sandra Luna, em *Drama social, tragédia moderna* (2012), nos alerta para o fato de que não se confundem o coro grego com a voz do povo. Nas palavras da autora: “O coro é, por excelência, representativo da dignidade própria do gênero trágico. O povo,

ao contrário, não está preso a esse código de honra, por vezes deixando-se flagrar agenciando comportamento indigno, baixo.”<sup>4</sup>

Dessa forma, as vozes que se apresentam apenas como ‘homem’, ‘mulher’ ou ‘diferentes vozes’, nitidamente proferem maledicências em relação à Lídia, assumindo mesmo o caráter de agente denigrador. Neste caso, seria um coletivo representando a voz insidiosa e apedrejadora do povo, tomando Lídia como infiel. E apesar de ser função do coro – tido como personagem – a característica de trazer elementos desconhecidos à trama, a voz do povo na referida peça toma-lhe o papel e apresenta ela mesma alguns fatos externos às vozes dos personagens.

Ocorre que a informação de que Lídia já era infiel, conhecida como ‘V-8’ não é nova e não são as vozes que a apresentam pela primeira vez. É Sampaio, por intermédio de Joel, que afirma tal situação. Daí resulta compreender que além de representar a voz coletiva e o imaginário em relação à mulher da época, o coro de vozes amorfas também apresenta função de perturbar o imaginário do próprio Olegário, adensando sua obsessão.

Apesar de a peça apresentar crescentes em relação às crises de Olegário, o movimento de apresentar momentos que distraem e amenizam a atenção do mesmo é constante e isto ocorre principalmente em relação a Umberto, como dito. Mas em meados do segundo ato, Umberto faz uma revelação responsável por tirar-lhe completamente da mira do Olegário: alega ser eunuco, por razões de uma vingança endereçada a seu pai.

Ao ser questionado sobre a veracidade desta revelação Umberto até afirma ter visto Lídia de roupão e nada sentido em relação a isso. É a partir deste momento que dois fatores imprescindíveis para a presente análise se cruzam: o medo do que não pode ser dito (e do porvir), a voz interior que confronta tal medo. Além de o marido de Lídia temer uma futura ação traidora da esposa, teme também que seu nome seja dito de forma maliciosa por outrem. Na via oposta, é a voz interior que fala, e, portanto concretiza todos os medos de Olegário, funcionando como o motor para que este siga com suas desconfianças e sendo até definida pelo mesmo como o inferno que mora dentro de si.

---

<sup>4</sup> LUNA, Sandra. *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: UFPB, 2012. P. 54.



O fato é que, apesar da falta de precisão em saber se o encontro entre tais personagens é recorrente, apreende-se, senão uma completa entrega de Lídia a Umberto, uma conivência com o ilícito ato de uma possível traição. Não fosse uma relativa colaboração da parte de Lídia – ou por medo da reação do marido ou mesmo por uma paixão repentina despertada – Umberto poderia ser denunciado por ela própria, sobre o ocorrido.

À medida que a peça vai findando, mais correta vai se tornando a voz que pressente a traição. A última intervenção desta voz se dá pela figura de uma mulher que diz: “Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização”<sup>5</sup>. Lídia também acaba por se convencer do que diz a voz que toma forma a partir da voz de Olegário, afirmando que ele estava fazendo de tudo para que ela fosse infiel. Ela tanto se convence do que lhe foi dito que promove um solilóquio - já que fala apenas para Dona Aninha, mãe de Olegário, que é tida como louca e não fala - revelando a absorção do desejo de ser cínica e da morte do marido.

Vê-se, então, como o trabalho com estereótipos indica uma direção universalista da poética de Nelson Rodrigues. A questão de ter nascido no Nordeste encontra-se em segundo plano, ao passo que o interesse pelo delineamento psicológico dos personagens avulta e compõe o quadro das maiores realizações inovadoras do teatro moderno brasileiro.

Mas vale nesse momento remexermos o conceito regionalista, atentando para detalhes da poética do próprio Nelson Rodrigues. Vimos anteriormente que é a valorização de elementos de uma própria região, celebrados por um artista dessa mesma região que parece constituir o termo aqui em questão. Entretanto, podemos ponderar sobre os seguintes tópicos: Nelson Rodrigues é menos regionalista apenas por não engrandecer as regiões periféricas do país? Descrever minuciosamente aspectos da cidade do Rio de Janeiro em sua peça, também não é conceder valor a esta região? Preencher o contexto da vida das personagens a partir de fatores históricos não é também uma das tônicas do regionalismo?

A resposta a essas questões está no próprio texto rodrigueano. As menções à confeitaria Colombo, às ruas do Rio de Janeiro, a condição social da família de classe

---

<sup>5</sup> RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: nova fronteira, 2005. P. 64.

média sustentada por um empresário, no caso da peça aqui analisada, trazem marcas temporais e espaciais bastante significativas para uma problematização do que seria mesmo o regionalismo.

Nitidamente, o foco do autor em destaque continua a ser a especulação sobre os sofrimentos e desequilíbrios humanos, transpostos em um trabalho estético que prioriza a teatralidade. Contudo, não se pode negar a existência de mais uma faceta rodrigueana que enriquece, literalmente, a cena brasileira: um cenário camufladamente regional que revela a tradição e se põe em segundo plano, ante a inovadora abordagem que torna urgente a encenação dos percalços e relacionamentos humanos.

### **Referências bibliográficas**

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 23, n. 2, novembro de 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2009.

LUNA, Sandra. *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: UFPB, 2012

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

\_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998

RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.