

Revista de Literatura, História
e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 17 - Nº 29 - 2021

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 210-231

A MORAL RELIGIOSA NAS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA CARIOCA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

Religious morality in the representations of carioca culture in the theatre of Nelson Rodrigues

Leandro Antônio dos Santos¹

RESUMO: Este artigo procura abordar as interferências religiosas no teatro de Nelson Rodrigues, em duas peças teatrais (*Anjo Negro* - 1948 e *Dorotéia* - 1950), ambas o dramaturgo envolve as personagens dentro de uma estrutura familiar conservadora que determina os sujeitos da casa. Essa, por sua vez, marcada por forte influência da religião católica no processo de construção das subjetividades e afetos presentes nas narrativas

dramáticas. Percebe-se que as relações amorosas estão circunscritas por todo o tempo, sob a égide da religião, como controladora dos corpos e dos discursos, aspecto muito forte na sociedade republicana no início do século XX. Nelson Rodrigues projeta a influência religiosa em suas peças como uma forma de irrupção da memória, nostalgia da infância e juventude na zona norte do Rio de Janeiro, quando chegou na cidade, em 1916, marcando o seu teatro com dilemas morais oriundos da formação familiar carioca, emergindo um clima de tensões e conflitos, em suas representações teatrais em torno do pecado e da salvação.

PALAVRAS - CHAVE: Teatro; Religião; Moralidade; Pecado; Memória.

ABSTRACT: This article seeks to address the religious interference in the theater of Nelson Rodrigues in two plays (*Anjo Negro* - 1948 and *Dorotéia* - 1950), both the playwright involves the characters within a conservative family structure that determines the subjects of the house. This in turn, marked by the strong influence of the Catholic religion in the process of constructing the subjectivities and affections present in the dramatic narratives. It can be seen that love relationships are circumscribed for all time under the aegis of religion as the controller of bodies and discourses, a very strong aspect in republican society at the beginning of the 20th century. Nelson Rodrigues projects the religious influence in his plays as a form of memory irruption, nostalgia for childhood and youth in the northern part of Rio de Janeiro, when he arrived in the city, in 1916, marking his theater with moral dilemmas arising from the Rio family formation, emerging a climate of tension and conflict in its theatrical depictions of sin and salvation.

KEYWORDS: Theater; Religion; Morality; Sin; Memory.

*O pudor é a mais afrodisíaca das virtudes.
Nelson Rodrigues*

A dramaturgia de Nelson Rodrigues possui, em sua essência, a interpretação implícita ou explícita da moral² religiosa presente na sociedade carioca, visto que algumas peças

¹ Graduado em História pela Universidade Federal de Goiás (2013); Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (2016); Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (2020).

² A moral é fortemente empregada por Nelson Rodrigues, e atravessa toda a sua dramaturgia, com ambivalências

teatrais trazem esse aspecto de forma intrínseca à sua construção dramaturgica. Duas, em específico, deixam transparecer a moral religiosa impregnada na família carioca, ambas deixam claras as pressões sociais sobre os indivíduos, na dualidade do pecado e da salvação, repercutindo no íntimo pessoal das personagens femininas (como em *Dorotéia*) e na simbologia cristã na construção da trama (em *Anjo Negro*).

Destacando acerca das práticas culturais, pode-se verificar que a investigação se ancora no marco teórico considerado amplo, dentro da corrente historiográfica chamada de História Cultural, pelos temas aqui investigados, principalmente, a família, trazendo preocupações vinculadas ao campo da cultura, mas que diz respeito também ao mundo social, até mesmo político e econômico. A leitura das práticas culturais e das representações constituem abordagens inspiradoras para a compreensão dos aportes documentais escolhidos.

Veremos, então, que, se as “práticas” referem-se ao fazeres, aos usos sociais, aos modos de agir, de isolar ou sociabilizar o outro, de constranger os indivíduos à ação ou à inação, de se apropriar da própria natureza ou de transformar os objetos materiais para recriar as condições da vida humana e social, já as “representações” remetem aos modos de ver e conceber o mundo, de entendê-lo e representá-lo *stricto sensu*, seja por meio de imagens, de esquemas mentais ou de grades classificatórias. É deste entrelaçamento entre “fazer” e “conceber”, um por dentro do outro, que emerge a urdidura social e cultural entre “práticas” e “representações”. (BARROS, 2011, p. 12).

Então percebe-se que o imaginário se configura “como expressão do pensamento, e manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade” (PESAVENTO, 1995, p. 15). Outra referência importante, ao pensar a abordagem do imaginário na pesquisa histórica, ao explorar as fontes documentais que serão analisadas, está na perspectiva de Bronislaw Baczko, fazendo uma referência ao imaginário social, dentro de um contexto de regulação da vida cotidiana, aquilo que está acima do tangível, algo que perpassa a todos, e cria expectativas para o futuro, traduzindo sentidos sobre a trajetória dos homens e mulheres, e que, dificilmente, pode ser modificado através “das forças reguladoras da vida coletiva” (BACZKO, 1984, p. 309).

Essa dificuldade de mutação coloca a categoria do imaginário dentro da apreensão da cultura moral, que passa mais devagar, está impregnado nos sujeitos os quais dele “alimentam-se” e reproduzem, como o valor do casamento, a honra feminina, os valores do

do que é estar presente dentro da família, e dela fazer o lugar “sagrado” da existência humana. Os desdobramentos do que é ser um sujeito moral, maior, por parte das mulheres de sua época, intensifica o lugar dessa sociedade moderna, e a reprodução de seus valores.

lar, o cuidado dos filhos, a preservação dos preceitos cristãos que revestem toda a perfectibilidade do moralismo exacerbado cujas relações humanas, presentes também na vida do escritor, são implementados na sua escrita.

Percebe-se que existe estruturas que, na visão de suas personagens, estão difíceis de decomposição, e fazem parte do convívio social da população, por exemplo, a moralidade hipócrita e o patriarcalismo, e que se impõe em vigorar mesmo em condições diferentes das quais se originaram. Nota-se o nítido reconhecimento por essas estruturas que arregimentaram a família, e que se fazem presentes no âmbito doméstico, mantidas, sob outras formas, no transcurso do século XX. Nelson Rodrigues aponta uma incompatibilidade do universo da casa, em não acompanhar, na mesma dinâmica, o mundo da rua, gerando atritos entre diferentes sujeitos presentes no interior do núcleo familiar.

Evidencia-se um quadro de mudanças muito vertiginosas nas cidades brasileiras, desde o início do século XX, sendo o Rio de Janeiro o centro das intervenções de reformulação do espaço público e dos comportamentos reconhecidos como arcaicos ou mesmo “atrasados”, no centro da cidade, repercutindo diretamente na criação de novas formas de contato com os espaços de sociabilidades, sendo alvos do processo de higienização e adequação aos valores modernos, tanto em *Anjo Negro*, como em *Dorotéia*, há como pano de fundo a cidade, já tendo consolidados os processos de “regeneração” do espaço urbano. As peças trazem algumas dicotomias de como a cidade, em sua modernização incompleta, repercutiu em determinados sujeitos, dentro do universo da casa, alterando valores, trazendo novidades advindas do ambiente urbano, redefinições do que é ser homem e mulher para os setores conservadores. Muito se modificou, como a presença da mulher no espaço público. Sendo que:

As mudanças no comportamento feminino ocorridas ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas de “boa família”, que se aventuraram sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que se fizesse necessário. Dada a ênfase com que os contemporâneos interpretaram tais mudanças, parecia ter soado um alarme. (MALUF; MOTT, 1998, p. 368).

O ciclo de mudanças potencializou transformações irreversíveis para as mulheres, conferindo uma incipiente liberdade, pois “era nas cidades, as quais trocavam sua aparência paroquial por uma atmosfera cosmopolita e metropolitana, que se desenrolaram as mudanças mais visíveis” (MALUF; MOTT, 1998, p. 371). Essa onda de novidades foi captada pelo

dramaturgo, reverberando, em sua escrita, as tensões de algumas mulheres que negam a ânsia tão esperada pela liberdade (como em *Dorotéia*), ou pela mulher que é alvo do poder patriarcal, repressor e machista do homem (em *Anjo Negro*).

A primeira peça a ser analisada é *Anjo Negro*, que, para Sábato Magaldi (1993), representa parte do ciclo específico das denominadas peças míticas³, nas quais a família aparece como o centro de todos os conflitos, em um ambiente que transcende o humano. Permeados por uma intensa força do mal, potencializadora das ações humanas. O marcante personagem masculino, “o altivo negro Ismael, “Deus ouve”, médico ricoço de meia idade e altamente complexado. Por isso só se veste de branco num terno de linho engomado que representa a falsa luz de seu intelecto e poderio mundano reprimindo sua sagrada negritude” (CUNHA, 2000, p. 49), e representando a feminilidade aprisionada pelos ditames patriarcais que lhe atravessa está a “sua jovem e sensual e bela e sofrida esposa branca Virgínia, ao negro fataliza. Ela só se veste de luto porque mata seus anjinhos mestiços na água rasa de um tanque, mal acabaram de nascer e sob as vistas do marido: criações do homem assassinadas pelo racionalismo de nosso tempo” (CUNHA, 2000, p. 49), são personagens que:

[...] Através de suas mãos temos crimes violentos, pecados e monstruosidades que acometem o espectador de repulsa e indignação. O pecado em linguagem religiosa designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão. A imputação consiste em consignar um sujeito responsável a uma ação suscetível de apreciação moral; a acusação caracteriza a própria ação como violação de um código ético dominante e a repreensão designa a condenação em virtude do qual o autor da ação é considerado culpado e merecedor de punição. O mal radical ou extremo, ao revelar o que os protagonistas são capazes de fazer ao semelhante, instaura a possibilidade do inumano no humano. A natureza subjetiva do mal nos coloca em face do problema referente à prática voluntária da perversidade, pois os desvios humanos em *Anjo Negro* podem ser considerados a encarnação do mal, onde encontramos a monstrificação dos seres humanos. (ANJOS, 2009, p.1-2).

Nelson Rodrigues apresenta a banalização do mal, a face mais violenta do ser humano, o que é de mais sórdido que possa ser encontrado na natureza humana. Por detrás de toda a carga de eventos catastróficos que a peça revela, está instaurada a questão do pecado, como destino dos sujeitos dentro da família. A forma como o dramaturgo problematiza o mal está em buscar a identificação no espectador e perceber que as mazelas interiores podem existir dentro de nós mesmos. Em uma de suas frases, está expressa a sua concepção de que “o

³ As peças míticas são uma das categorias de organização das peças de Nelson Rodrigues criada pelo crítico Sábato Magaldi, são elas: *Album de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhoras dos Afogados*.

desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador volta para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros”. (RODRIGUES, 1997, p. 109)

Essa luta de forças atua em cada um dos personagens, criando uma disputa interna, que reflete na percepção de que o mal sempre vence, nas relações humanas, no núcleo familiar, desgastam-se a cada nova revelação sórdida, que emerge nos diálogos do texto, numa cascata de tragédias a somarem para o lado obscuro do ser humano.

A tônica desta obra é a violência em suas mais variadas formas. O pecado, a violência, os atos monstruosos e a crueldade estão quase sempre associados ao mal e, no texto de Rodrigues, tais manifestações tornam-se evidentes a partir da ação das personagens entre si. A natureza subjetiva do mal nos atos dos personagens nos coloca em face da prática voluntária da perversidade e do crime. Nessa perspectiva, gostaríamos de identificar e analisar esses atos perpassando pelo tema do sacrifício de crianças enquanto pecado, crime e monstruosidade: sendo estes a morte dos filhos pelas mãos da mãe com a permissividade do pai (Ismael compactua com os crimes da esposa); a rejeição de Virgínia em relação aos filhos como uma negação da cor negra, tanto por ele como por ela, que impossibilita a geração de descendentes (a sociedade em que estão inseridos é fortemente racista o que quase os impele para o erro, para o crime, para o pecado) e pelo crime de estupro. (ANJOS, 2009, p. 1).

Por trás de toda a carga racista (presente no imaginário social) que engloba o enredo da peça, está a visão conservadora e tradicional na qual os personagens de Nelson Rodrigues atuam, transitando seus sentimentos e emoções pelos padrões de moralidade vigentes. Os elementos que aparecem, em cada momento da peça, coadunam com a sociabilidade existente na *belle époque*, transformando todos os dramas em um momento de irrupção psíquica, através das personagens que desviam-se dos padrões de moralidade idealizados, e relativizam a ordem, principalmente, a moral religiosa, sendo a grande problemática que abrange as situações vivenciadas.

Nessa peça abre-se a problematização do racismo na sociedade brasileira, o dramaturgo deixa implícito no texto sua percepção do social de que o negro possui uma energia diferente, uma representação que transborda, ora para a força física, e também para ser o tipo de cor que engendra o conflito interno pelo inconsciente coletivo que perpassa o drama.

Ismael, negro, médico. Segundo seu irmão Elias, Ismael sempre quis ser branco: “Desde menino tem vergonha; vergonha, não, tem ódio da própria cor”. Ismael nega suas origens para tentar ser aceito no mundo branco; ao ser

rechaçado subjuga, através do poder sexual, uma mulher branca – Virgínia – com quem tem três filhos. A tentativa de branqueamento de sua prole é duplamente frustrada: seus filhos são negros como ele e, por isso, assassinados pela mãe que não suporta ver em sua descendência o reflexo do marido. Frantz Fanon, no mesmo período em que estreava *Anjo Negro*, discorria sobre o perigo de dois caminhos antagônicos que o negro tem a sua frente, na tentativa de resolver esse problema. Ao aceitar as diferenças impostas pela sociedade branca e colonizadora, há dois caminhos: ambicionar ser branco, alienando-se, para ser aceito pela sociedade ou exaltar sua negritude. Em sua opinião, os dois caminhos estão fadados ao fracasso. Sobre o primeiro, não há necessidade de argumentos; sobre o segundo, a questão é complexa: a valorização da negritude se dá, muitas vezes, pela exaltação de valores que a cultura branca impôs sobre ela, como o excesso sexual e sensual, a brutalidade física, etc.. (LEAL, 2011, p. 69).

Em todos os discursos dos personagens, está presente, de forma atuante, a influência da Igreja Católica, como mecanismo de assujeitamento do indivíduo e enquadramento aos valores burgueses como modelos ideais de conduta, e que se manifestam na linguagem cultural, tanto de Ismael como de Virgínia.

Trataremos do homem como ator e palco do mal, materializando-o por sua postura e gestual. A violência aparece como forma intencional de provocar dano e dor ao corpo de outra pessoa; é uma violência perversa que deseja o aniquilamento do outro. Temos, por parte de Ismael, agressões físicas e verbais, um ambiente tenso e angustiante. Para mostrar o enclausuramento do casal, Rodrigues rodeou a casa de janelas e muros altíssimos. Simbolicamente, não existe teto e não se vê o sol. Sob a casa de Ismael e Virgínia reina a escuridão eterna. À medida que eles se fecham em seu mundo particular, completamente alheio às convenções da sociedade, os muros da casa vão aumentando. (ANJOS, 2009, p. 2).

A tentativa de aprisionamento dos sujeitos da casa é um arranjo teatral de Nelson Rodrigues, no qual propicia um recolhimento forçado do próprio casal, e dos seus dependentes, como salienta na construção dos grandes muros, isso, em grande parte, é uma metáfora de preservação dos valores morais perdidos (ou dificuldade dessa manutenção), esfacelados pela modernidade, mas que não se cansam de proliferar pelos discursos conservadores, expressos, ao seu máximo, nas palavras de Ismael, que faz de tudo para manter o poder do macho dominador, e de todo o sistema que emerge junto a essa estrutura de pensamento.

Geralmente sua obra é atravessada pelo questionamento de como os sujeitos encaram a moralidade burguesa, munida dos preceitos cristãos para sua sustentação. Por isso, em uma ou outra peça, a problemática moral acaba por eclipsar conotações cristãs. Assim a relação maniqueísta da civilização, entre o bem e o mal, ganha contornos dramáticos, que os seus

personagens vivenciam de maneira catártica, chegando, às vezes, a desembocar no desfecho trágico, violento.

A violência, nos textos de Nelson Rodrigues, aparece recorrentemente e de forma banalizada. Tanto entre os membros das famílias como entre grupos familiares diferentes. Aproximando-se da análise de outro importante cientista social – Luis Costa Pinto –, diversas situações dramáticas freyreanas se constituem a partir de lutas entre famílias, entre vizinhos, em ramos de uma mesma família (primos, tios, cunhados). Essas relações pessoalizadas, marcadas pelos laços familiares, geram uma série de conflitos entre os grupos e dentro dos grupos também: conflitos entre a mulher adúltera e o marido, entre o pai e a filha ingênua que aparece grávida, entre o tio e a sobrinha que se encontra com um deputado em um prostíbulo, etc. Todas essas situações rapidamente resvalam para atitudes fortemente violentas: tapas, socos, cuspes na cara, tiros, pontapés se repetem inúmeras vezes em seus textos. (GUSMÃO, 2008, p. 102).

A repressão à sexualidade é idealizada ao extremo por alguns personagens, outros procuram burlar essa repressão, caindo no sentimento de culpa. Como também a noção de pecado é uma prerrogativa inerente às suas representações, quando o sujeito procura se desvencilhar das normatizações culturais. Nesse processo criativo, podemos ver, de forma bem sutil, a presença dos traços da personalidade de Nelson Rodrigues, tecendo os seus personagens, no que confere às suas certezas morais e contradições existenciais. Sua escrita carrega um traço moralista, que se abastece de sua imaginação crítica à forma como os indivíduos estão agindo dentro do modelo de família burguês, de classe média ou baixa. Mais detidamente ele vê com desconfiança e pessimismo as novas tendências comportamentais que se afastam dos padrões preconcebidos.

Por isso nos encontramos dentro de um fulcro primordial, que requer uma atenção especial no discurso tachado de “imoral”, de Nelson Rodrigues. Entendo que o escritor não era contrário ao modelo de família burguesa sob o qual foi criado desde a infância, mas era crítico na forma como os indivíduos recebiam e agiam no uso dos códigos desse sistema em um momento de aparecimento de uma nova sociabilidade urbana que se disseminava pelos habitantes da cidade em meados da década de 1950. Essa percepção é uma chave de leitura a ser usada na compreensão de sua escrita.

A visão do espaço sagrado pode ser observada quando o autor se refere ao ambiente onde os sujeitos vivem, já no início da narrativa, na qual “a casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores” (RODRIGUES, 2017, p. 425). Nelson Rodrigues, nessa passagem, evidencia a relação entre o espaço do sagrado e do profano. Pensando mais a fundo essa relação com o sagrado, podemos perceber que, na concepção criada para a casa, existe

uma “homogeneidade do espaço” (ELIADE, 1992). Isso quer dizer que a experiência humana, segundo Mircea Eliade, é pautada pela sacralização do mundo, estabelecendo fronteiras entre o sagrado e o profano. Sobre o aspecto religioso atribuído a preceitos morais da família burguesa, os indivíduos percebem que existe essa fronteira de forma nítida, em que se encontram formas do sagrado na cultura em circunstâncias mais ou menos intensas no cotidiano.

A conotação religiosa vinda da moral cristã instituída está circunscrita nas representações da cultura em quase toda a sua obra teatral. Os discursos e manutenção de determinados papéis eram amplamente solidificados pela visão cristã. Na composição da atmosfera cênica da peça, revela-se um intenso ambiente marcado pela sacralidade. Os símbolos e interpretações cristãs se verificam em várias passagens. Nas rubricas de Nelson Rodrigues, já, de início, nota-se a presença de um:

[...] pequeno caixão de “anjo” — de seda branca — com os quatro círios, bem finos e longos, acesos; sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave-marias, padre-nossos. (RODRIGUES, 2017, p. 425).

As senhoras representam o senso comum, a crítica social, as vozes que emolduram e comentam os acontecimentos em várias cenas, se transformam em discursos carregados de tênues preconceitos e juízos de valor. Percebe-se que essa caracterização pode ser referenciada na trajetória do dramaturgo, quando chega ao Rio de Janeiro, em 1916, e se estabelece na Rua Alegre, região da Zona Norte, onde os velórios “ [...] eram a grande atração da rua – ia-se à casa do defunto não para vê-lo pela última vez, mas para se assistir ao desespero da mãe ou checar a sinceridade da viúva [...] não havia morte que passasse em branco” (CASTRO, 1992, p. 242).

Está aí, possivelmente, a inspiração para a construção da peça acima referida, que tem, no momento de escrita, uma lembrança marcante na memória social de Nelson Rodrigues. O dramaturgo traz à tona a sua vivência e experiência para a construção estética de suas peças. O apego pelas reminiscências da infância torna-se critério para emoldurar as representações no presente. As senhoras descritas aparecem na cena em uma intensa prédica religiosa: “**Todas** — Ave Maria, cheia de graça... (perde-se a oração num murmúrio ininteligível) Padre nosso que estais no céu... (perde-se a oração num murmúrio ininteligível)” (RODRIGUES, 2017, p. 426). Uma verdadeira obsessão dramática, em que tecem comentários carregados de conseqüências atribuídas à Providência Divina, pelas atitudes

humanas, culpabilizando o desejo como um mal, uma terrível maldição sobre os homens:

SENHORA — O preto desejou a branca!

SENHORA (*gritando*) — Oh! Deus mata todos os desejos!

SENHORA (*num lamento*) — A branca também desejou o preto!

TODAS — Maldita seja a vida, maldito seja o amor!.

(RODRIGUES, 2017, p. 426).

Nesse excerto da peça, os desejos são vistos, pela ótica cristã, como um sentimento que corrompe e afasta o humano de sua essência. O amor é execrado na visão das senhoras, pois trazem os males para Ismael e Virgínia. Para as senhoras, o amor é a origem incitante de todos os problemas que sucedem no decorrer da peça. O desejo e a repulsa dos personagens tornam-se opostos e dão sentido à trama, os personagens nutrem, a todo o momento, a sua permanência ou fuga das situações vivenciadas.

Toda essa atmosfera de sexualidade emana da peça que se revela sobre intensa intolerância e repressão, são encaradas por Nelson Rodrigues como um desvio perceptível, principalmente, nas personagens femininas. Representadas à imagem da Virgem Maria, as mulheres descritas por ele, na maioria das vezes, são a sua verdadeira imagem e semelhança. No caso de Virgínia, encontramos o seu oposto, uma desvirtuadora dos padrões cristãos, entregue à própria sorte pelos erros cometidos em seu passado.

Os quatro círios descritos nas rubricas do dramaturgo transformam o ambiente cênico em verdadeiro purgatório, no qual os pecados humanos serão julgados pelas senhoras no início do primeiro ato cênico. Fica evidente a presença da maldição, que perpassa toda a peça, na fala de Ismael:

ISMAEL (*caindo em abstração*) — Deus marcou minha vida, eu sei que é Ele, só pode ser Ele. Ninguém sabe como foi: Virgínia se distraiu um momento, um segundo, e o menino desapareceu. (*com excitação*). Não estava em lugar nenhum. (*com espanto*) Então eu me lembrei: o tanque! Fui correndo — ele estava pousado no fundo do tanque, muito quieto — e morto. Mas a água é tão rasa, bate na cintura de uma criança. Ele não podia ter-se afogado ali!

ELIAS — Devia ser uma criança linda!

ISMAEL — É o terceiro que morre. Todos morrem. (*com veemência*) Eles não se criam — ouviste? — não se criam. Nenhum, nenhum! (*muda de tom*) Você não verá meu filho! Não quero que ninguém veja. A não ser eu e a mãe dele — nós dois, ninguém mais! Vai-te e não voltes nunca!

ELIAS (*também com veemência*) — Se eu tivesse beijado teu filho, talvez calasse o que tua mãe mandou dizer.

ISMAEL — Pois então fala.

ELIAS — Você sabe que sua mãe está entrevada?

ISMAEL — Ouvi dizer.

ELIAS — Antes de minha partida, me pediu por tudo...

ISMAEL — Sei.

ELIAS — ... e eu jurei que viria dizer apenas estas palavras: “Ismael, tua mãe manda sua maldição!”. (RODRIGUES, 2017, p. 429-430).

A “água” tem um papel fundamental, por ser ela, no simbolismo cristão, a que dá a vida e abençoa, mas, na narrativa, atua para a condução da morte. Virgínia mata seus filhos, provocando uma inversão de sentidos. Por isso que “o contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida” (ELIADE, 1992, p. 65), o que na peça ocorre o contrário.

Virgínia torna-se a imagem oposta da mãe idealizada, no contexto social da época, em que toda uma vocação para a maternidade era pensada para o domínio do lar, pois:

Na representação santificada da mãe-esposa-dona de casa ordeira e higiênica, a sexualidade só aprecia associada à procriação. A ascensão da figura da mãe inibia a sexualidade conjugal. A mulher destinada à maternidade não podia procurar prazer, e a ideia de orgasmo materno se torna escandalosa, impensável. O amor aos filhos deveria ser o principal fator de união dos casais. (DEL PRIORE, 2017, p. 405).

Com Virgínia ocorre o oposto, o surgimento de um novo filho, somente aumenta a tensão dentro do lar, e provoca instabilidades trágicas, ao mesmo tempo que ela sente pulsões sexuais pelo cunhado, que aparece na trama como o grande detonador dos conflitos existentes. Em *Senhora dos Afogados*, outra peça do ciclo mítico, também está presente a simbologia da água, quando o dramaturgo se refere ao “mar”, que, carregado por forte mistérios, é onde os membros da família estão mortos e desaparecidos. Nelson Rodrigues compõe outra visão da água, completamente diferente da simbologia cristã, que é de destruição do próprio ser.

A presença da maldição pode ser observada através dos textos bíblicos. O escritor “pincela”, em alguns momentos, e em outras, de forma mais delicada, de como a moral cristã é reveladora de significados inerentes à concepção familiar carioca. Em suas entrevistas, fica expressa a tendência de pensar essa influência em sua escrita:

Eu tinha tias protestantes, minha mãe tinha uma certa tendência ao protestantismo. Nós frequentávamos uma igreja no Méier. Eu achava a Igreja Protestante muito feia, seca, árida, sem graça nenhuma. E voltava de lá sempre com dor de cabeça. Agora, sempre tive uma fascinação total pela Igreja Católica. Por causa dos santos. Eu fazia à Igreja Protestante esta restrição gravíssima, de não ter santos. Eu não prescindia dos santos, do senhor morto na Sexta-Feira da Paixão. Eu tinha vontade de ser coroinha, naquele tempo, tinha vontade de ser frade. (RODRIGUES, 2012, p. 23).

Nesse tocante, está a sensibilidade de um dramaturgo com suas experiências do passado, a trazerem ressonâncias para o presente em que escreve. Em uma sociedade extremamente marcada pela moral cristã, *Anjo Negro* está imerso visceralmente nessa realidade, tendo como base os comportamentos éticos fundamentados pela religião. Em outro trecho da peça está, mais uma vez, evidenciada essa faceta. Vejam-se os diálogos de Virgínia e Ismael:

VIRGÍNIA — Outro dia, ouviu? Eu me lembrei de um rosto, mas não sabia de quem era, não conseguia me lembrar do nome. Não havia meio. Depois, então, me lembrei — era o de Jesus, o rosto de Jesus.

(Aperta o rosto entre as mãos. Está devorada pelo desespero. Passeia pelo quarto, enquanto o marido permanece impassível.)

VIRGÍNIA *(num apelo)* — Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus não tem o teu rosto, não tem os teus olhos — não tem, Ismael!

ISMAEL — Não — aqui não entra ninguém.

VIRGÍNIA — Mas, é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa — eu ponho ali, na parede. Não é bom lugar? Aqui, Ismael! Se você quiser, nem olho, é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael?

ISMAEL *(segurando-a)* — Não quero, não deixo! Se eu quis viver aqui, se fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; se ninguém entra em minha casa — é porque estou fugindo. Fugindo do desejo dos outros homens. Se mandei abrir janelas muito altas, muito, foi para isso, para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre. *(com uma paixão absoluta)* Virgínia, olha para mim, assim! Eu fiz tudo isso para que só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! — só o meu, que é preto...

VIRGÍNIA *(dolorosa)* — Se não fosse Hortênsia, que, às vezes, fala comigo, eu não saberia que existe alguém além de nós... Você traz o quadro?

ISMAEL — Não!

VIRGÍNIA *(mais agressiva, num crescendo)* — Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim?

(Ismael está de costas para ela.)

VIRGÍNIA — Se fosse um Cristo cego, não tinha importância. Mas não há Cristo cego!

ISMAEL — Não deixo, nem quero... *(espantado)* Esse Cristo, não; claro, de traços finos.... (RODRIGUES, 2017, p. 434-435).

Nesse sentido, uma constatação que se verifica, na passagem da peça, está na determinação da Igreja Católica na configuração dos padrões familiares, devido à influência cultural de normatização da mulher, muito sentida na sociedade carioca. Nelson Rodrigues traz esse elemento modelador das relações sociais, em suas particularidades textuais, principalmente, sobre o corpo feminino, que a moral cristã mais imperava.

Esta obra nada tem de pessimista, nada! Seu pessimismo está somente nos que lêem assim. Ela é sumamente otimista. Mas realista também. Essa realidade, entretanto, nós não aceitamos porque antes de ser social ela está

DENTRO de nós. Jogamos no poeta a culpa pela nossa ignorância de Deus, ignorância que ele escancara e condena. Usamos o artista como bode expiatório de nosso medo do divino, medo cruelmente projetado em nossos semelhantes, principalmente nos mais fracos e sensíveis. O otimismo da obra está evidente nas quatro verdades em que se baseia, pois todas têm um final felicíssimo. Na fábula bíblica Ismael é um grande vencedor apesar do pão do diabo que fora obrigado a comer [...] Aborda com total clarividência a questão negra no Brasil e países onde ela acontece igual. Do ponto de vista formal do texto é perfeito em sua clássica harmonia. Se encenado segundo a sua própria e ímpar grandeza será necessariamente um deslumbre no palco, uma obra humanizadora como poucas. (CUNHA, 2000, p. 54).

O artigo intitulado “*Anjo Negro*”, de Nelson Rodrigues: *prolongamentos do Cristianismo*”, da pesquisadora Liliane Negrão Pinto, revela que a obra do referido, de forma mais ampla, foi recebida pela recepção crítica de forma equivocada, haja vista que o dramaturgo, com atenção especial para *Anjo Negro*, traz, de forma muito forte, a questão da influência do cristianismo na realidade brasileira (especificamente a carioca) e suas interferências dentro da trama:

É do grupo mítico que se pode extrair a peça *Anjo Negro*. A partir dela, é possível demarcar um caminho que sustenta a presença de conceitos oriundos da mitologia cristã, o que permitirá questionar a caracterização comumente aceita da obra rodriguiana como pornográfica, torpe, amoral e imoral. Entre as peças míticas, *Anjo Negro* é a que se destaca pela recorrência dessas referências, embora outras peças do autor também tragam alguns indícios da moralização do cristianismo. (PINTO, 2008, p.1).

Em *Dorotéia*, uma das peças do ciclo mítico de Nelson Rodrigues, percebe-se também traços da forma como a moral religiosa adentra a casa de D. Flávia, que se torna “a única personagem de todas as dezessete peças deste teatro, que, do primeiro ao último instante de uma peça, permanece incólume como santa” (SALOMÃO, 2000, p.104). Sua personalidade, repercute no comportamento íntimo de suas filhas e na oposição da protagonista que leva o mesmo nome da peça, sendo ela o contrário do exagero da mulher santa, idealizada pelo modelo vigente. Na construção cênica da peça, está presente a intensa atmosfera de repressão aos desejos, pois estão predestinadas a sentirem náuseas na noite de núpcias.

Essa náusea seria um claro elemento metafórico da repressão e disciplinarização em relação ao desejo e ao ato sexual, delegando um papel muito claro para a mulher de família: ela não poderia realizar plenamente seus desejos sexuais com um homem – mesmo com o marido, o desejo deveria ser acompanhado de uma náusea, um mal-estar. Outra metáfora colocada é a impossibilidade de as mulheres da família verem homens. Para

elas, todos os homens seriam invisíveis e, assim, a mulher nem concretizava seu prazer sexual e nem poderia, sequer, ver o homem, o que evidencia um exagero (no caso, até mesmo uma caricatura) na criação de valores burgueses e morais entre os personagens rodriguianos. (GUSMÃO, 2008, p. 104).

A todo o momento, percebe-se que há a tentativa de romper com o círculo da moralidade instaurada. Nesses moldes, cria-se um ambiente onde a repulsa é o principal sentimento das mulheres que ali estão circunscritas, e vivem buscando sentidos para suas vidas, ao mesmo tempo, em uma completa crise existencial. Em momentos da narrativa, irrompem-se sentimentos contraditórios, fazendo com que as personagens femininas começassem a infringir, de forma subjetiva, a moralidade imposta pela família.

As situações vivenciadas pelas mulheres, D. Flávia, Carmelita e Maura, são de máxima repressão aos desejos internos e frustração emocional, por não serem capazes de canalizar seus instintos, pois a casa onde vivem inibe as relações amorosas e sexuais, de tal modo, que são fadadas a viverem infelizes, rechaçando o amor, os desejos e as volúpias.

As personagens femininas dominam a cena, havendo apenas referências ao “primeiro sexo”. É bem verdade que a presença masculina encontra-se inserta nas atitudes e palavras das cinco mulheres, desencadeando a pseudo-repulsão pelos homens e pelo sexo. Todo o tipo de sonho ou desejo é duramente reprimido pela moral castíssima das primas e liberado dramaticamente no final da peça. (BOFF, 1991, p. 52).

Os homens, na peça, são representados como “jarros”, comportam-se muito permissivos, agentes violadores da moral, as botinas também representam a atração pelo masculino, também há outros elementos que transmitem a ideia de serem violadores da moral (ou mesmo reforçadores do destino esperado no comportamento da mulher honesta), no qual o autor emoldura como símbolos construtores de sentidos na narrativa teatral. Por isso:

Aqui podemos começar a antever o caráter simbólico dessas imagens, isto é, como elas se constituem e de que valores estão investidas. O valor é sempre ambíguo: as imagens (o jarro, as botinas, a invisibilidade do noivo, o filho morto e insepulto, a ameaça das chagas de Nepomuceno) são todas motivo de repulsão, por simbolizarem o pecado, o sexo, o mal, e de completo fascínio, *pelo mesmo motivo*. São, portanto, símbolos da inevitável ambiguidade dos seres humanos, que aspiram ao mesmo tempo a purezas impossíveis e a todos os pecados mais do que possíveis. O motivo central que organiza a peça, portanto, é o dilaceramento do espírito humano e o delírio que se constitui através da fissura. Usando uma expressão da nossa gíria, podemos dizer que as personagens (e os masculinos também, embora ausentes) são todos “fissurados”: ou seja, são completamente fascinados por algo que não podem realizar, a convivência entre prazer e pureza, e ao

mesmo tempo são cortados ao meio pela tensão daí decorrente, que termina por destruir as formas de vida. (RODRIGUES, 2012, p. 60-61).

As infundáveis representações as quais o autor deixa na peça demonstram a capacidade de Nelson Rodrigues de falar pelas imagens de sua infância e de sua relação com a cultura. Como, por exemplo, a imagem do jarro, que surge no contexto de escrita da peça, pois “[...] muitas casas no Brasil não dispunham de banheiros disponíveis para todos. Nas casas de meretrício então... E as pessoas costumavam ter jarros e bacias nos quartos, para se lavar” (RODRIGUES, 2012, p. 60). Outra representação emblemática é das botinas, que, na peça, carregam toda a associação ao masculino, item usado no trabalho, que remete ao universo não pertencente às mulheres da casa. Elas são a identificação do “[...] homem que se despe. Elas são uma imagem, portanto, evocadora da nudez que, por ser provocadora numa suposta noite de núpcias, passa a ser mútua. A botina descalça é uma provocação ao desejo” (RODRIGUES, 2012, p. 60).

Nas rubricas de Nelson Rodrigues, logo, no início da peça, está a atmosfera cujo autor quer apresentar e provocar a imaginação do espectador, calcada em traços surrealistas da composição das personagens e do espaço cênico. Assim:

Casa das três viúvas — d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras. (RODRIGUES, 2017, p. 505).

As influências cristãs são percebidas no traje das personagens, que guardam consigo o excesso do ideal de castidade esperado pelas mulheres, mas, na peça, esse valor moral, altamente valorizado pela época em que a peça foi escrita e encenada, passa a ser visto, nessas personagens femininas, como uma doença, um exagero patológico, beirando a insanidade, apesar de serem viúvas. O autor concebeu as personagens, nesse sentido, revelando a loucura contida nesse comportamento transformado em algo caricatural. Sendo que:

A castidade feminina era um valor inquestionável, acentuado pelo fato de a população brasileira ser maciçamente filiada à Igreja Católica, cujo culto à Virgem elimina a possibilidade de quebrar o mito da virgindade. Preservar a castidade antes do casamento era um dever da mulher que a sociedade controlava, utilizando os mais diversos mecanismos de punição quando a

regra era infringida. (ARAÚJO, 1993, p. 89).

O papel da Igreja Católica está plenamente realizado, quando observamos a atmosfera repressora em que as mulheres estão descritas, não podem sentir os seus desejos, perseguem a castidade de forma visceral, e escondem seus sonhos para que não se percam na missão de não se deixarem levar pelo pecado. As mulheres são extremamente devotas, rezam incessantemente, são herdeiras por completo dos valores cristãos que construíram os pilares da família carioca.

D. Flávia tem nas suas atitudes o modo da casa, sendo a própria encarnação do arquétipo da santa. Olhando os seus gestos, acreditamos que ela conseguiu o que nenhuma outra personagem pôde fazer: ser inteiramente um modelo de extremo feminino, mais rígido. Mesmo estando no lugar mais sólido, no arquétipo das santas, D. Flávia não é algo deslocado do ser humano. Na construção deste personagem, Nelson não deslocaria D. Flávia de características humanas; nenhuma personagem prescinde de traços humanos e esta não é exceção. Ela pode não encontrar seu próprio “jarro”, metáfora de seu órgão genital, mas seus desejos e sonhos têm de falar por algum caminho, por alguma válvula de escape. Quem a denuncia é sua própria linguagem. Ao mesmo tempo que construiu a moralidade cristã em pessoa, Nelson colocou em sua boca uma das falas mais poéticas de seu teatro. (SALOMÃO, 2000, p. 105).

As máscaras sociais são outro recurso que o autor apresenta para evidenciar a hipocrisia social existente no interior da família, como forma de esconder os desejos inconfessos, escondidos do olhar do outro, além também de estratégia para que as mulheres não fossem cotejadas e observadas por nenhum outro homem, resultando em intensa frustração na possível manifestação de sentimentos que destoassem da honra feminina, mas que por outro lado, estariam presentes no universo feminino como perturbadores da mulher honesta (como é o caso de D. Flávia, que se deixa conduzir por desejos por vezes contrários aos seus, revelando a hipocrisia social). A presença de Dorotéia causa espanto entre as mulheres da casa, pois ela é vista como pecadora e indigna de adentrar naquele recinto, pois infringe o comportamento das outras. A casa onde habitam não possui quartos, para que não pensem ou corrompam-se com seus desejos inconfessos. No diálogo que corrobora essa conduta:

D. FLÁVIA (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) — Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...

CARMELITA (*sob a proteção do leque*) — E nem dormimos...

MAURA (*num lamento*) — Nunca dormimos...

D. FLÁVIA (*dolorosa*) — Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem.... (RODRIGUES, 2017, p. 514).

A chegada de Dorotéia desestabiliza o clima repressor e vicioso, levando as mulheres a refletirem sobre suas próprias condições. Dorotéia quer permanecer a todo custo, mas D. Flávia hesita em deixar ficar. Essa correlação de forças acaba sendo positiva para Dorotéia, que é aceita na casa, mas obrigada a negar a sua própria feminilidade, e sua beleza física.

D. FLÁVIA (*feroz*) — Agora escuta: vou-te dizer qual será tua salvação. E me agradecerás, assim, de joelhos...

(*Na sua veemência d. Flávia está agarrando Doroteia pelos cabelos.*)

DOROTEIA (*ofegante*) — Só não queria sardas... Acho muito feio sardas...

D. FLÁVIA (*lenta*) — Precisa de chagas...

DOROTEIA — Eu?

D. FLÁVIA (*lenta e feroz*) — Sim... Precisa de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum, nenhum...

DOROTEIA (*atônita*) — Em mim? No meu corpo?

MAURA (*feroz*) — E no teu rosto!

DOROTEIA — Não!...

D. FLÁVIA — No teu rosto... pelo menos, numa das faces... no ombro...

CARMELITA (*ávida*) — No seio também!

DOROTEIA — Se ainda fosse só varíola!...

D. FLÁVIA (*fanática*) — Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!...

DOROTEIA — Não que eu queira desculpar meus encantos... longe de mim... Já disse que estou arrependida de ser como sou... Mas me dá pena... Não sei, mas me dá uma pena como você não imagina!... (*agarrando-se a d. Flávia*) E se eu pudesse ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto...

D. FLÁVIA — Aceitas as chagas? Se não aceitares, te levaremos de rastro! Sabes o que te acontecerá? Serás cada vez mais linda... e mais amorosa...(*apavorada*). (RODRIGUES, 2017, p. 522-523).

Outro símbolo que o autor apresenta são as chagas associadas a Jesus Cristo, simbologia bíblica da religião católica como evidência da remissão dos pecados pela humanidade. Cabendo a Dorotéia também experimentar esse mesmo suplício, para sua purificação e aceitação pelas mulheres da casa, simbolizando a sua redenção cristã. Desse modo a protagonista aceita o destino conferido por elas e acaba renegando a sua beleza na busca de sua absolvição pela vida mundana em que vivia.

Ao tratar da família moderna, nuclear e burguesa (sem deixar outras classes sociais), procura-se evidenciar os códigos cristãos presentes em sua formação, como um fator natural, e, ao mesmo tempo, de imposições culturais, de sujeição do feminino, principalmente. Com

sua dificuldade de se manter atualizada, uma considerável mudança de mentalidade é colocada como premissas de comportamentos inerentes a uma nova sociabilidade, que exigia um remodelamento na maneira como a família patriarcal se organizava no processo civilizador da República.

Na perspectiva burguesa, tem-se um maior cuidado com os filhos, o amor romântico ganha contornos mais evidentes, normas relativas à intimidade e privacidade são colocadas em prática, alterando significativamente o modelo familiar herdado anteriormente da família colonial do nordeste brasileiro. Mas, por sua vez, não deixou sucumbir à noção por completo de patriarcalismo, que, mesmo após passar por processos de alteração, esse *modus operandi* continua, renitente, em nossos dias, a formatar a imagem do que se espera pelo masculino, apesar da sua atuação ser alterada no tempo, ou mesmo reformada, para adaptar a um novo contexto.

O posicionamento da Igreja Católica não deixa de ser conservador, privilegiando o *status quo*, aliado ao papel do Estado na preservação da moralidade e dos bons costumes. Na verdade, consistiu em um projeto político-jurídico, um paradigma rígido e coeso, que imprimia comportamentos disseminados pela classe dominante burguesa como forma de controle das demais classes sociais. Uma série de prerrogativas foram embasadas na tentativa de emoldurar a virtude dos sujeitos e a inviolabilidade dos valores impostos, como o casamento, a castidade, a virgindade, todos apregoados e idealizados por referências cristãs.

Nelson Rodrigues deixa transparecer a mentalidade cultural de seu contexto, na forma como as personagens encaram esses valores e os usam, reproduzem e até mesmo confrontam com o sistema. A criação de um ambiente conservador, marcado pelos preceitos religiosos, carregados pela moralidade viciante, detona situações conflituosas, que reverberam momentos limites de extravasamento moral e decomposição de valores românticos:

A “maldição do amor” encontrada em *Dorotéia* é muito significativa dentro da obra de Nelson Rodrigues. A noção de amor romântico e que se configura como a motivação para a realização do matrimônio e para uma união conjugal venturosa e honesta é cara ao autor, como se revela em várias de suas falas, seja na ficção, seja em seus depoimentos, seja na voz de seus pseudônimos. Sua concepção de amor é muito representativa do que este significa para mulheres e homens contemporâneos. A concepção de amor casto, esvaziado de paixão, desejo e erotismo, e o matrimônio realizado por motivações outras que não o amor, mas em acordos familiares que almejavam a contenção da sexualidade e a geração de prole conveniente, legítima e não mestiça, acomete os valores contemporâneos, e permanece no imaginário brasileiro como uma espécie de espectro, de assombro. Isto é bem ilustrado na obra rodrigueana, permeada de casamentos desprovidos de amor e nos quais predomina o infortúnio, enquanto impera a busca pela

realização emocional ou sexual em relações extraconjugais. Em *Dorotéia*, temos a explicitação desta lógica que, de maneira mais sutil, acaba por permear toda obra rodrigueana. Aqui, a condenação da união nupcial destituída de amor é evidente e aparece como a primeira marca trágica da peça. (PASSOS, 2011, p. 2).

O esvaziamento de sentido do amor romântico, muito perseguido por Nelson Rodrigues, produz situações de extrema perda de identidade nas personagens, como D. Flávia, que procura a felicidade outrora vivida, mas que, no presente, perdeu-se, prova a dor, a repulsa, a tristeza psicológica. O dramaturgo deixa subtendido o caminho percorrido por suas personagens para a perda da visão romântica da vida, do casamento, das relações amorosas, a decadência moral e psíquica do sujeito.

Em *Dorotéia* o autor privilegia a mulher-sentimento: mulher-beleza; mulher-prazer. Num grau de maior normalidade e de atrativos físicos, a prostituta triunfa sobre as viúvas até certo ponto, pois o final é, como de hábito, implacável para essa mulher. Sempre há um castigo, uma desgraça, uma punição para aquela que "ousou" ser bela, sexualmente ativa, psicologicamente normal. E *Dorotéia* "apodrece" junto à prima D. Flávia, com o rosto e o corpo tomado pelas chagas. (BOFF, 1991, p. 52).

Para entender melhor o emprego da moralidade cristã em seus escritos, torna-se necessário recorrer à formação religiosa de Nelson Rodrigues. Na infância e adolescência, recebeu forte influência para tal, seus pais praticavam a doutrina batista, e suas tias eram católicas. Essa vivência experimental nessa cultura acabou por reverter em temáticas cristãs e atmosferas marcadas pelo sentimento religioso em suas peças, resultando em personagens lutando contra o bem versus o mal, o pecado versus a salvação. Um fato que vai repercutir diretamente em sua visão de mundo é a morte de seu irmão Roberto em 1929, em plena redação de um jornal onde trabalhava, dali em diante, sua obra reverberou esse sentimento de dor, que o acompanha incessantemente em seus dramas.

Se detivermos o nosso olhar em sua obra, verificaremos a sua sensibilidade de escritor e suas percepções da cultura mediante os conflitos religiosos internos dos sujeitos de sua época.

Depois da publicação de *O anjo pornográfico* em 1992, sua biografia escrita por Ruy Castro, e de todas suas crônicas nos anos seguintes, ninguém mais pode duvidar da importância do Drama da Paixão na formação do poeta que nasceu e cresceu num ambiente fortemente religioso. Sua mãe foi batista praticante e o pai obrigado a fazer-se pastor para casar, ao passo que suas tias católicas e protestantes o doutrinavam sem cessar e por isso aparecem em suas peças como

parcas. Essa lavagem cerebral deveria ter-lhe castrado toda a criatividade, mas sua grandeza consistiu justamente em haver absorvido das sagradas escrituras não a letra morta que as comadres quiseram lhe impor, senão o seu sentido da Vida [...] Aos dez anos já escrevia a estória de uma adúltera (Madalena) assassinada pelo marido (Jesus satanás) que, em seguida, ajoelhado e contrito (Cristo), pede perdão à morta (Virgem) enquanto o amante da primeira (satanás) foge na escuridão da noite. Redação que lhe deu o primeiro lugar na classe deixando boquiabertas sua professora e sua mãe e na qual já estão presentes todos os arquétipos evangélicos de seus futuros dramas. (CUNHA, 2000, p. 13-14).

O sujeito moderno, pincelado pelo dramaturgo, em seus dramas, é aquele que está totalmente imerso nos códigos de sua cultura, e que reproduz pelo efeito disciplinador, seja pertencente à classe média (em sua maioria) ou baixa, os comportamentos exigidos pela alta camada da sociedade. Esse é o interesse do Estado, das leis, juristas, higienistas, médicos, etc, em normatizar o cotidiano pela legitimidade do modelo dominante. A capacidade de inserção desses valores morais é altamente aplicável, pois foram base para a vida em sociedade, conforme expresso em *Anjo Negro*.

Em suma, precisamos dessa peça, sabemos que a própria rejeição da mesma torna-se reflexo da sociedade daqueles tempos sombrios. Serve, em princípio, de alerta à classe dominante que não se ajustara, até então, aos negros que tentavam ocupar seu espaço na suposta sociedade “branca”. A amargura encontra-se relacionada ao isolamento social sofrido pelos sujeitos afro-descendentes que tentavam inutilmente alcançar um posto significativo numa sociedade que promove a invisibilidade dos negros. A violência física, simbólica e destrutiva presente no texto é a manifestação da própria crueldade, talvez por essa razão a peça nos desagrade tanto. Aniquilar o outro por sua descendência, sacrificá-lo por sua cor de pele, impedir sua existência no mundo é parte do rito sacrificial de Virgínia em relação aos próprios filhos. Reconhecer a presença de uma sociedade racista e os dissabores por ela causados é perfeitamente identificável em *Anjo Negro*. (ANJOS, 2009, p. 6).

Muito disso está na percepção de Nelson Rodrigues do ambiente da infância e juventude no Rio de Janeiro (e também do Recife, onde nasceu em 1912), plasmado na vivência e experiência de situações nas quais a religião era o manual moral e ético dos cidadãos da cidade, visto que os valores morais permeavam com vigor, principalmente, o espírito da classe média carioca da Zona Norte. Nesses lócus deixou-se contaminar pela cultura e tornou-a um modelo balizante e norteador da forma de viver e conceber o mundo em relação a outros lugares da cidade.

Detentor de visões conservadoras, em seus temas, e do enfrentamento dos sujeitos com a moral em voga, de uma época que estava em constante estranhamento ao olhar

modernizante, Nelson Rodrigues consagrou-se como um escritor que deu o acabamento estético-narrativo das coisas de outrora, quando o ritmo de vida era mais cadenciado pelo olhar do outro e da rotina urbana, pelo zelo do casamento, na orientação religiosa da vida, no cotidiano marcado pela tradição e visão menos sexualizada das relações conjugais, aspectos sentidos em *Dorotéia*. Então que:

Para Nelson Rodrigues, pecar contra o amor é tão grande falta, é tamanho pecado, que a punição não se volta apenas a quem o comete, mas é transmitida de geração a geração. Assim, todas as mulheres da família estão fadadas a ter a indisposição na noite do casamento. Tal indisposição remete justamente à violência ligada à noite de núpcias em uma época em que se esperava não apenas a virgindade, mas a completa inexperiência sexual das donzelas e os casamentos convenientes não implicavam laços afetivos entre os noivos. E esta maldição, ao longo da peça, percebemos ter implicações além do peculiar distúrbio de visão e da indisposição nupcial, mas resulta na transformação das suas vítimas em verdadeiras deformidades. (PASSOS, 2011, p. 3).

O que Nelson Rodrigues pretendeu foi apresentar como os sujeitos lidam com a cultura, do ponto de vista do amor, das relações amorosas, do proibido e do desejo. Além de conceber os sujeitos envolvidos em uma estrutura de poder, que se modifica lentamente, e, nesse processo de deslocamentos, desgastam-se, não conseguindo reinventar-se pela via moral. Ou seja, homens e mulheres, que, apegados com a moral familiar e cristã, veem-se imersos em um dilema histórico, ao se defrontarem com as transformações na esfera familiar, oriundas da modernização e urbanização das cidades.

Ao perceber o social do ponto de vista comum, Nelson Rodrigues expõe os confrontamentos do modelo de vida burguês com as demais classes sociais da cidade ao passar pelas novidades que o advento urbano suscitava na segunda metade do século XX. Uma série de prerrogativas e modelos de vivência, pautados na modernidade, passou a existir uma incompatibilidade em suas representações da assimilação desse modo de vida, por seus personagens, mas, pensando por outro prisma, na incapacidade de ressignificação do conhecido paradigma burguês, já imposto sobre a família. Sua obra ganha sentido ao observarmos essas divergências, que adquirem formas de percepção de historicidade em seus escritos.

Está clara a retomada de Nelson Rodrigues para o passado, onde morou, na Zona Norte do Rio de Janeiro, ali a religião enraizou-se no estrato social e acabou revertendo em temas e simbologias em sua obra. O autor traz para o presente suas percepções do passado, como também colabora para compor uma análise do processo de mudanças que a esfera

familiar vem passando na década de 1950, período de escrita das peças *Anjo Negro* e *Dorotéia*. Esse contexto começa a evocar mudanças comportamentais, que destoam do modelo de família da *belle époque*, sendo esse conjunto de sentidos culturais trazido como pano de fundo para sua escrita, revelando sentimentos, subjetividades e formas de conceber o mundo apreensíveis e passíveis de relevância para o entendimento da nacionalidade e formação cultural carioca.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Sônia Aparecida dos. “Crime, pecado e violência: a experiência do mal em anjo negro, de Nelson Rodrigues”. **Anais do SILEL**. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt04_artigo_2.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2020.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: **Enciclopédia Einaud** v.5, Antropos / Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

BARROS, José D’Assunção. Representações e práticas sociais: rediscutindo o diálogo das duas noções no âmbito da História Cultural Francesa. In: SANTOS, Regma Maria dos. BORGES, Valdeci Rezende (organizadores). **Imaginário e Representações sociais: entre fios, meadas e alinhavos**. Uberlândia, MG: Aspectus, 2011.

BOFF, Maria Luiza Ramos. “**Nelson Rodrigues: a mulher em três planos**”. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/30356977.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CUNHA, Francisco Carneiro. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: República – Memórias (1889-1950)**. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

GUSMÃO, Henrique Buarque. “Nelson Rodrigues leitor de Gilberto Freyre: o projeto teatral rodriguiano em aliança com a Sociologia freyreana”. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 89-112, jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v23n1/a04v23n1.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

LEAL, Mara Lucia. “Anjo Negro: sexo e raça no teatro brasileiro”. **Revista Urdimento**, Nº 16 | Junho de 2011. Disponível

em:<<file:///C:/Users/leand/Desktop/Tese/Referencias/Anjo%20Negro%20%20sexo%20e%20raça%20no%20teatro%20brasileiro.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**, Teatro Completo. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador-geral da coleção); SEVCENKO, Nicolau (organizador do volume). **História da vida privada no Brasil: República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MIRCEA, Eliade. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PASSOS, Juliana da Silva. “Dorotéia: a maldição do amor e a desumanização feminina”. **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética**. UFPR – Curitiba, Brasil. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1004-1.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: ANPUH, v.15, nº 29, 1995. Disponível em: <https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=14>. Acesso em: 24 abr. 2015.

PINTO, Liliane Negrão. ““Anjo Negro”, de Nelson Rodrigues: prolongamentos do Cristianismo”. **XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências**. USP. São Paulo, Brasil. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/029/LILIANE_NEGRAO.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

RODRIGUES, Nelson. **Flor de obsessão: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, Nelson. **Doroteia: farsa irresponsável em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Sônia. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SALOMÃO, Irã. **Nelson Rodrigues, feminino e masculino**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

*Recebido: 28/09/2020
Aprovado: 02/03/2021*