

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALINE DA VEIGA

“PALPITAÇÃO DE SOMBRAS E LUZES”: O INSÓLITO EM *VESTIDO DE NOIVA*, DE NELSON RODRIGUES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2020

ALINE DA VEIGA

“PALPITAÇÃO DE SOMBRAS E LUZES”: O INSÓLITO EM *VESTIDO DE NOIVA*, DE NELSON RODRIGUES

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, *Campus* Pato Branco.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariese R. Stankiewicz

PATO BRANCO

2020

V427p Veiga, Aline da.

Palpitação de sombras e luzes: o insólito em Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues / Aline da Veiga. -- 2020.

85 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Rodrigues, Nelson, 1912 - 1980. 2. Teatro brasileiro. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura fantástica. I. Stankiewicz, Mariese Ribas, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de PósGraduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por

Suélem Belmudes Cardoso CRB9/1630

Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus - Pato Branco
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Letras



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 44

“Palpitações de sombras e luzes: o insólito em Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues”

por

Aline da Veiga

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia quatro de fevereiro de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

**Profª. Drª. Mariese Ribas
Stankiewicz**
UTFPR/PB (Orientadora)

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB

Profª. Drª. Camila Paula Camilotti
UTFPR/PB

Profª. Drª. Raquel Terezinha Rodrigues
UNICENTRO/Guarapuava

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

À minha família, que jamais mediu esforços para que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos dois anos eu pude contar com o apoio de pessoas que eu não imaginava que surgiriam em minha vida, que foram de grande importância e merecem ser lembradas. Início com meu imenso e profundo agradecimento à Capes, ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e, de maneira muito especial, à minha orientadora, Professora Dra. Mariese Ribas Stankiewicz, que em nenhum momento duvidou de minha capacidade e sempre me motivou a ser melhor. Obrigada por fazer-me sentir confiante, por fazer-me dar cada vez mais o meu melhor e por, ao término de cada colóquio, mostrar-me a direção certa, sempre cheia de luz e carinho.

Com a oportunidade de trabalhar como substituta na UTFPR, *campus* Francisco Beltrão, conheci colegas maravilhosos e compreensivos que me auxiliaram imensamente nas descobertas da profissão e a conciliar os estudos e o trabalho. Agradeço especialmente à Professora Fátima Aparecida Cezarin Dos Santos, minha queridíssima colega e amiga, por me todo o crescimento que ela me proporcionou. Aos Professores Andriele De Pra Carvalho, Carina Merkle Lingnau e Celso Hotz, minhas chefias imediatas que se mostraram sempre muito solícitos, permitindo que eu pudesse me dedicar às tarefas da docência e do mestrado com tranquilidade. Às Professoras Ana Cláudia Biz, Mayara Cristina Pereira Yamanoe e Michelle Milanez França, pessoas que tornaram meus dias mais felizes na UTFPR-FB e, assim, também contribuíram para que eu desse continuidade aos estudos. A todos esses doutores e futuros doutores, minha gratidão!

Meu caminho também foi guiado pelos incríveis mestres que me acompanham desde a graduação no *campus* Pato Branco. Não posso deixar de lembrar do Professor Me. Ederson Henrique de Souza Machado que com suas aulas originais e divertidas garantiu meu apreço pelo teatro; e do Professor Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, meu orientador ao longo da graduação e no início deste mestrado, que despertou em mim o amor pela pesquisa. Também tive o prazer de ser aluna do Professor Dr. Maurício Cesar Menon, que foi meu guia pelas veredas da literatura fantástica, e da Professora Dra. Camila Paula Camilotti que com seu modo atencioso de conduzir as aulas atuou como um importante suporte ao longo de minha pesquisa. Estendo meu agradecimento ao Departamento Acadêmico de Letras que sempre se mostrou muito solícito e aos queridos colegas que com alegria também posso chamar de amigos. Todos crescemos intelectual e humanamente e sou grata por isso.

Obrigada!

Fez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior quanto no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu.

David Roas
A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas
2014

RESUMO

VEIGA, Aline da. “**Palpitação de sombras e luzes**”: o insólito em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. 2020. 85 p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2020.

O presente trabalho propõe uma leitura do texto dramático brasileiro *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1943), enfocando no diálogo entre as personagens e alguns elementos teatrais que podem despertar em leitores e em espectadores sensações como ambiguidade, hesitação e indecibilidade, as quais servem de gatilho para que surja o insólito na narrativa. Por deter-se apenas no estudo do texto teatral escrito, não contemplando nenhuma montagem e encenação específica, esta análise é de cunho bibliográfico. Ao longo dos capítulos defende-se que este texto dramático apresenta características da literatura fantástica, comprovadas ao estabelecer relação entre componentes do texto teatral – como os diálogos dos personagens, as rubricas do autor, entre outros – e teorias do fantástico. O primeiro capítulo apresenta o contexto de produção teatral brasileira em que *Vestido de Noiva* foi concebido e diferencia o texto dramático dos demais textos literários no intuito de demonstrar como é possível perceber alguns elementos do insólito no texto idealizado pelo autor. Em seguida é aprofundada a análise do texto no segundo capítulo levando-se em consideração que as discussões acerca das figuras femininas que a habitam foram idealizadas por um homem fruto de seu tempo e, portanto, são marcadas por alguns estereótipos. Além disso, destaca-se o diferencial deste estudo através de um breve levantamento da fortuna crítica da peça, posto que a leitura de *Vestido de Noiva* sob esta perspectiva mostra-se novidade no rol de pesquisas acadêmicas. Por fim, o terceiro capítulo explora alguns elementos fundamentais para a constituição da literatura fantástica procurando elucidar de que modo ele é apresentado no texto dramático. No conjunto teórico que fundamenta as discussões acerca do teatro destacam-se Peter Szondi (2001), Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2008) e Décio de Almeida Prado (1999 [2008]); enquanto as considerações sobre o insólito fundamentam-se especialmente em Tzvetan Todorov (1970 [2017]), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014). Conclui-se que de fato há a inserção do clima insólito nesse texto partindo principalmente de elementos atrelados ao estranho e à psicanálise. Por essa razão, Sigmund Freud (1919, 1933 [2010]; 1923 [2011]) e Jacques Lacan (1998) também fazem parte da fundamentação teórica deste estudo.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro. Nelson Rodrigues. *Vestido de Noiva*. Literatura Fantástica.

ABSTRACT

VEIGA, Aline da. “**Palpitation of shadows and lights**”: the uncanny in *Vestido de noiva*, by Nelson Rodrigues. 2020. 85 p. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2020.

The present work proposes a reading of the Brazilian dramatic text *Vestido de Noiva*, by Nelson Rodrigues (1943), focusing on the dialogue between the characters and some theatrical elements that can arouse in readers and spectators sensations such as ambiguity, hesitation and undecidability, which serve as triggers for the uncanny to emerge in the narrative. Because it only focuses on the study of the written theatrical text, not contemplating any specific assembly and staging, this analysis is bibliographic in nature. Throughout the chapters it is argued that this dramatic text presents characteristics of fantastic literature, proven by establishing relationship between components of theatrical text – such as the dialogues of the characters, the rubrics of the author, among others – and theories of the fantastic. The first chapter presents the context of Brazilian theatrical production in which *Vestido de Noiva* was conceived and differentiates the dramatic text from other literary texts in order to demonstrate how it is possible to perceive some elements of the uncanny in the text designed by the author. Afterwards, the analysis of the text in the second chapter is deepened, taking into consideration that the discussions about the female figures that inhabit it were idealized by a man born of his time and, therefore, are marked by some stereotypes. In addition, we highlight the differential of this study through a brief survey of the critical fortune of the play, since the reading of *Vestido de Noiva* from this perspective is new in the list of academic research. Finally, the third chapter explores some fundamental elements for the constitution of fantastic literature, trying to clarify how it is presented in the dramatic text. In the theoretical set that underlies the discussions about the theater stand out Peter Szondi (2001), Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2008), and Décio de Almeida Prado (1999 [2008]); whereas considerations about the uncanny are based in particular on Tzvetan Todorov (1970 [2017]), Remo Ceserani (2006) and David Roas (2014). It is concluded that in fact there is the insertion of the uncanny climate in this text starting mainly from elements linked to the *unheimlich* and psychoanalysis. For this reason, Sigmund Freud (1919, 1933 [2010]; 1923 [2011]) and Jacques Lacan (1998) are also part of the theoretical background of this study.

Keywords: Brazilian Theater. Nelson Rodrigues. *Vestido de Noiva*. Fantastic Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 MODERNIZAÇÕES NA ARTE MILENAR DO TEATRO	17
1.1 A CONSTITUIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO	17
1.2 O MODERNISMO NA DRAMATURGIA	25
1.3 O TEATRO BRASILEIRO	32
2 OS RETALHOS QUE COMPÕEM <i>VESTIDO DE NOIVA</i>.....	39
2.1 <i>VESTIDO DE NOIVA</i> : “O NASCIMENTO DO TEATRO MODERNO”	43
2.1.1 O PLANO DA REALIDADE	47
2.1.2 O PLANO DA MEMÓRIA.....	49
2.1.3 O PLANO DA ALUCINAÇÃO	51
2.2 FORTUNA CRÍTICA	54
3 O INSÓLITO NO TEXTO DRAMÁTICO.....	59
3.1 AS TEORIAS DO FANTÁSTICO	60
3.2 PERCEPÇÕES DO INSÓLITO EM <i>VESTIDO DE NOIVA</i>	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Situado na área de concentração *Linguagem, Cultura e Sociedade* do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco (UTFPR-PB), o presente estudo tem como propósito, em linhas gerais, identificar como a cultura literária brasileira realiza o intercâmbio entre diversos elementos sociais e as produções artísticas. Para tanto, detém-se na produção dramática de Nelson Rodrigues¹ do século passado, tendo como texto alvo o texto dramático *Vestido de Noiva*, do início dos anos 1940. A linguagem utilizada pelo autor mostra-se paradoxalmente objetiva, enxuta, como também marcada por um trabalho artístico enigmático que mantém o leitor em suspenso e em constante sensação de indecibilidade perante o texto, sendo este o ponto crucial desta investigação: compreender como a ambiguidade e a hesitação, suscitadas pelo texto dramático, fazem dele um texto marcado pelo insólito. Desse modo, situa-se na proposta da linha de pesquisa *Literatura, Sociedade e Interartes*, posto que, além de relacionar-se com diversas facetas da sociedade moderna brasileira (como as mudanças nos valores sociais e as relações interpessoais e afetivas), *Vestido de Noiva* evidencia a estrutura psicossocial dos sujeitos contemporâneos – especialmente das mulheres, apontando como lidam com seus desejos, fragilidades e impulsos (ou falham nesse processo) – articulando recursos da literatura fantástica com o teatro brasileiro moderno.

As duas mulheres que habitam *Vestido de Noiva* desde o início do texto dramático são evidente e profundamente problemáticas. Alaíde, a protagonista que, gravemente acidentada, passa todo o tempo em uma mesa de cirurgia até alcançar seu fim trágico, em forma de morte, precisa recordar-se de seu passado para compreender como chegou a essa situação. Sua mente, fragilizada pelo acidente e principalmente pelas repressões e traumas amorosos, vai aos poucos mostrando para o público-leitor que ela é uma forte candidata a entrar no rol das históricas. Quem a ajuda nesse trabalho de rememoração é Madame Clessi, uma cortesã que fora assassinada e apresenta-se assumindo a forma questionável de um fantasma. Diante disso, a pesquisa identifica que a presença do insólito é uma acusação da falha dos ideais morais tradicionais nos tempos modernos, escamoteada pelo autor.

Percebe-se também que a discussão da hegemonia masculina na esfera pública e a moral feminina, cerceada pela censura, têm sido pautas importantes no que tange às diferenças de

¹ A partir deste momento passarei a referir-me a Nelson Rodrigues como NR.

gênero e de liberdade pessoal. De fato, o avanço do ideal feminista está se fazendo cada vez mais presente na sociedade, com mulheres assumindo papéis que até pouco tempo eram considerados exclusivamente masculinos e, portanto, não eram bem quistos a elas.

No entanto, um dos assuntos que permanece ora um tabu, ora um mistério é a sexualidade feminina, temática explorada por NR por intermédio dos enredos dramáticos e, de maneira especial, em *Vestido de Noiva*; sendo essa uma das primeiras motivações para sua escolha dentre as produções rodriguianas². É válido considerar que se a sexualidade masculina pode ser facilmente um assunto de botequim e a feminina não, nota-se que há ainda algumas barreiras a serem transpostas. Muito disso vem das construções sociais acerca da dicotomia masculino-feminino – daí uma das possíveis explicações para os recursos insólitos estarem relacionados à protagonista e à cortesã; afinal, a sexualidade e a fertilidade feminina configuraram-se, ao longo da história da humanidade, como algo sagrado, incompreensível, sobrenatural, e por isso também profano e intocável. Em outras palavras, a relação da mulher com seu corpo mostrou-se, por séculos, como algo socialmente condenável; e no texto dramático esse assunto retorna marcado pela áurea do insólito, com os fantasmas e a ambientação fúnebre.

Iniciados os estudos, perceberam-se algumas tendências da comunidade acadêmica ao estudar *Vestido de Noiva*: como o texto orchestra arte e realidade de modo peculiar, já possibilitou discussões acerca da sua inovação dramatúrgica, tendo por objetivo demonstrar a teatralidade própria de NR. Outros estudos prezam por avaliar a recepção de seus textos dramáticos pela crítica e pelo público. E como é profundamente ligada aos interditos que circundam a sexualidade feminina, o texto também costuma ser analisado em razão de seu teor psicológico, explorado por meio dos dilemas da protagonista e sua sexualidade mal resolvida. Além disso, os recursos estéticos de *Vestido de Noiva* se assemelham muito ao que se vivenciava no contexto social: fragmentado e sem grandes esperanças em ideais como o matrimônio e a vida moral, algo que, em certa medida, dialoga com a presente análise. Diferentemente, aqui o texto dramático é analisado sob uma perspectiva inusitada: a da literatura fantástica, a fim de satisfazer a lacuna existente no que diz respeito a uma leitura fundamentada na presença do insólito, pois apesar de haver material literário que dê fôlego a essa leitura, a perspectiva fantástica mostra-se autêntica.

Portanto, esta análise procurou compreender como os recursos do teatro moderno foram utilizados pelo autor para desencadear a presença de elementos insólitos no texto dramático,

² Apesar de ser comum encontra-se a expressão “rodrigueano(a)” nos textos acadêmicos atualmente, optou-se pela grafia “rodriguiano(a)”, tal qual Sabato Magaldi utilizou no *Teatro Completo* (1993).

explicando de que maneira os elementos dramaturgicos (tais como o *set design*, o texto, os *props* e os discursos dos personagens, entre outros) corroboram com o modo fantástico. Assim, buscou-se comprovar a presença do insólito por meio do estudo de alguns componentes intratextuais, bem como dos recursos cênicos apontados nas rubricas, já que o texto apresenta elementos básicos para a criação do ambiente próprio do fantástico. Também é interessante buscar compreender por que, depois do Movimento Modernista brasileiro ter voltado tanto seus olhos para o futuro da arte nacional, a personagem de Mme. Clessi retoma o assunto milenar da prostituição. Essa temática, que se repete intermitentemente na sociedade, denuncia o homem que deseja ser científico, preciso, tecnológico, mas no fundo é carnal, é desejo e pulsão, é feito de vontades e vícios nem sempre éticos e morais e que, tal qual um herói trágico, apresenta falhas de caráter inevitáveis. Assim, investigar o porquê da escolha de uma cortesã para auxiliar a protagonista entre a vida e a morte é um fator importante para a caracterização do insólito no texto dramático, bem como a relação desta com a temática da histeria feminina, que surge em alguns momentos do texto.

Além disso, não se pode ignorar a postura da sociedade e do próprio autor diante da figura feminina e suas funções sociais de acordo com a moral do século XX. Afinal trata-se de um homem escrevendo sobre três posturas femininas, o que garante uma ligação direta com a visão masculina perante a mulher e seus desejos. Soma-se a isso o estudo psicanalítico da protagonista e de suas “projeções mentais”, identificadas pelas personagens Mme. Clessi (de suas alucinações) e Lúcia (de suas memórias), bem como uma breve análise da sociedade brasileira da década de 1940, relevantes para o desenvolvimento deste trabalho. Nesse sentido, a psicanálise auxilia tanto na análise da indecibilidade suscitada pelo fantástico quanto na compreensão da repressão sexual, representada por Lúcia, bem como da possível histeria de Alaíde.

Ao escrever *Vestido de Noiva*, o autor tomou para si a voz de três tipos femininos muito presentes na sociedade ao longo da história: a histérica, a conservadora e a prostituta, sendo um de seus principais objetivos com esse texto dramático:

[...] a criação de um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem subconsciente, uma zona em que se misturavam a fantasia e a realidade, a comédia e o drama, o cotidiano e o supranatural. Complexidade que é bem própria da tragédia moderna (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 192).

Sendo atropelada logo na primeira cena do primeiro ato, Alaíde vai em busca de Mme. Clessi, uma meretriz de luxo que fora assassinada no início do século, para recordar-se como chegou a essa situação. Essa procura simbólica de si mesma traz à tona uma verdade mal

disfarçada: Alaíde está cansada da vida matrimonial e anseia por aventuras. Diferente do primeiro texto dramático rodriguiano, em que Olegário testa a fidelidade da esposa até o extremo, em *Vestido de Noiva* sugere-se que Pedro, o marido de Alaíde, é “[...] bom, ‘bom a toda hora e em toda parte’ e cuja bondade inspira nojo à mulher, um nojo que ela própria não sabe a que atribuir, mas que é resultado de uma invencível monotonia: a monotonia do casamento” (BORBA in RODRIGUES, 1993, p. 195), que já não contenta mais as vaidades da protagonista. Assim, Alaíde alucina com o fantasma da prostituta que habitou as páginas de um diário lido por ela na adolescência e que fora o principal estímulo para suas fantasias, enquanto tenta decifrar a relação que Lúcia, sua irmã, e uma enigmática Mulher de Véu podem ter com seu estado físico, emocional e psíquico.

Uma das hipóteses defendidas é a de que as três personagens principais femininas são a personificação das três entidades psíquicas, de acordo com a teoria do Ego, Id e Superego³ desenvolvida por Sigmund Freud na década de 1920. Nessa proposta, Alaíde seria uma personificação do Ego, a seguir definido:

[...] vemos esse Eu como uma pobre criatura submetida a uma tripla servidão, que sofre com as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Super-eu. Três espécies de angústia correspondem a tais perigos, pois [a] angústia é expressão de um recuo ante o perigo. (FREUD, 2011, p. 53).

Assim, Mme. Clessi assume o papel do primeiro e do segundo perigo que atormentam o Ego, ou seja, é a personificação da lascívia do mundo externo e do próprio Id da protagonista. Tal qual esta instância, a cortesã é instintual, está diretamente ligada às paixões e é guiada pelo impulso do prazer, simbolizando as aventuras amorosas que Alaíde desejava ter. Ademais, ela colabora no desenvolvimento do enredo do texto dramático, pois age como uma autêntica psicanalista, guiando a protagonista em sua tentativa de compreender como tudo aconteceu e interferindo em suas memórias.

Enquanto isso, Lúcia é o terceiro perigo que ronda a mente da protagonista, na forma de Superego; pois diversas vezes a acusa e ameaça, numa evidente atitude de reprimenda e julgamento: “Não me desafie, Alaíde! Eu é que devia ser a noiva! Você é um monstro! O único homem que eu amei! Nunca me casei com os seus namorados! O que eu não tive foi seu impudor!...” (RODRIGUES, 2012, p. 59) – atitude esta que é própria do Superego, ao realizar uma ponte entre o que o Id quer e o que o Ego pode, moralmente, realizar. Nesse sentido, o Ego

³ Apesar de a versão do texto freudiano que fundamenta este estudo apresentar as expressões “Eu”, “Id” e “Super-eu”, optou-se por utilizar as já consagradas expressões “Ego”, “Id” e Superego” ao longo das análises, dada a maior familiaridade que o público-leitor brasileiro tem com estas últimas. Assim, as três primeiras formas aparecem ao longo deste estudo apenas nas citações diretas da obra *O Eu e o Id* (2011).

é definido como “[...] aquilo [nesse caso, *quem*] [...] conduz-se, na vida, de modo essencialmente passivo, que somos, como diz, ‘vividós’ por poderes desconhecidos e incontroláveis” (GRODDECK *apud* FREUD, 2011, p. 21, grifo nosso). Afinal, Alaíde é disputada pelos desejos que as duas personagens representam: tornar-se “santa” ou “pecadora” perante os estigmas e prazeres da vida.

Diante disso, é a configuração da sexualidade da protagonista que possibilita e assegura a análise do texto sob a perspectiva do insólito, posto que ela se passa quase integralmente entre os planos da alucinação e da memória de Alaíde. Logo, representa seus relatos psíquicos em uma mesa de cirurgia, entre a vida e a morte, e só retorna ao plano da realidade em esparsos momentos, fazendo com que o público-leitor mergulhe na sua mente “alucinante” e, portanto, pouco confiável, vacilante entre a realidade conhecida e convencionada e uma outra possível realidade que pode ser tanto resultante de seus transtornos psíquicos e emocionais quanto de fato a realidade do leitor, invadida pelo sobrenatural.

A indecibilidade entre a representação de uma crise de histeria e o apelo aos recursos fantásticos são aqui considerados elementos que buscam retomar a função metonímica do teatro através do insólito. Caso sua mente, estilhaçada pelo acidente que sofreu, tenha aberto espaço para sua conexão com o insólito, trata-se de um texto dramático com teor fantástico, onde convivem elementos dos dois mundos de uma maneira duvidosa, provocando hesitação, suspense e ambiguidade, elementos defendidos por diversos críticos do fantástico como essenciais para articular o real com aquilo que seria provável ou possível de acontecer (CAMARANI, 2014, p. 17-20).

Composta por diversos momentos fúnebres e fazendo referência direta a elementos como vultos, fantasmas e a misteriosa Mulher de Véu, *Vestido de Noiva* brinca com seus leitores e expectadores que são cúmplices de um enredo ao mesmo tempo fragmentado e envolvente. Mas o insólito surge não apenas por meio das representações dos elementos sobrenaturais, como também nos recursos artísticos utilizados, como as luzes “mórbidas” e as trevas que criam uma ambientação gótica. Afinal, o autor “[...] substancialmente encontra nessa penetração pelo mundo subconsciente o poderoso e inesgotável potencial fantasmagórico que converte em formas de uma poesia extremamente plástica, musical e sugestiva” (BORBA *in* RODRIGUES, 1993, p. 196).

Assim, enquanto Alaíde passa por momentos de angústia, o público-leitor depara-se com uma intrigante ambiguidade e estranheza de enredo próprias da narrativa fantástica. Ademais, o texto apresenta os três elementos básicos para a criação do fantástico: afirmações visionárias, insinuações de uma possível loucura por parte da protagonista e evocações de

sonhos (CAMARANI, 2014, p. 19), que criam um ambiente permeado pela dúvida, pois é onírico, misterioso e desconhecido, compondo uma variável do real convencionalizado.

Em tempo, é importante esclarecer que, apesar de reconhecer-se a importância da encenação da peça para uma experiência completa do teatro, a presente análise teve como suporte apenas o texto dramático, não se atendo a nenhuma performance de *Vestido de Noiva* em específico. Portanto, todo o estudo realizou-se a partir do texto dramático a fim de verificar especificamente como seria o texto dramático de acordo as idealizações do autor; sendo que uma análise que confronte o texto dramático com alguma(s) das diversas performances da peça pode vir a ser realizada em um estudo futuro, mais voltado para a transposição intermediária do texto para o palco. Assim, todo o estudo desenvolveu-se por meio de pesquisas bibliográficas.

Desse modo, para tratar do texto teatral e do teatro moderno e brasileiro no primeiro capítulo, Peter Szondi contribui com sua *Teoria do Drama Moderno* (2001), além das teorias de Décio de Almeida Prado, disponíveis em sua *História Concisa do Teatro Brasileiro* ([1999] 2008) e “A Personagem do Teatro”, capítulo integrante de *A Personagem de Ficção* (1987). Além disso, autores como Anne Ubersfeld (*Para Ler o Teatro*, 2005), Bárbara Heliodora (“O Brasil”, capítulo de *O Teatro Explicado Aos Meus Filhos*, 2008) e Patrice Pavis (*Dicionário de Teatro*, 2008) contribuem com suas teorias acerca do texto dramático e suas especificidades.

No segundo capítulo, o texto é analisado levando-se em consideração o seu período de produção e o impacto artístico que ela teve no contexto teatral brasileiro, sem desassociá-lo da figura pública de NR. Assim, o “Prefácio” e a “Fortuna Crítica” do *Teatro Completo* de NR (1993) somam-se às confissões do autor sobre sua vida e obra, presentes em *Memórias: A Menina Sem Estrela* (2015) e aos diversos estudos já realizados acerca de *Vestido de Noiva*, a fim de sustentar a autenticidade da presente pesquisa.

Como aporte teórico para tratar do insólito no terceiro e último capítulo, Tzvetan Todorov, com seu *Introdução à Literatura Fantástica* ([1970] 2017), Remo Ceserani, com *O Fantástico* (2006) e David Roas, com *A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas* (2014), mostram-se indispensáveis. O primeiro porque iniciou a sistematização da estrutura dos textos fantásticos; o segundo porque explorou ricamente a teoria de Todorov e as de outros críticos literários; e o terceiro dada a sua aproximação temporal do período de escrita de *Vestido de Noiva* e dessa análise. A perspectiva psicanalítica é lida como uma abertura para situações e transtornos que podem desencadear a presença do insólito na realidade, partindo do conceito de

Estranho (*unheimlich*)⁴, desenvolvido em “O Inquietante”⁵ ([1919] 2010), de Freud; e Jacques Lacan também contribui na análise da relação de Alaíde com Lúcia, e desta com sua transfiguração na Mulher de Véu, com a ideia de espelhamento. E as considerações de Ana Luiza Silva Camarani em *A Literatura Fantástica: Caminhos Teóricos* (2014) e de Marisa Martins Gama-Khalil disponíveis no artigo “A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo?” (2013) também dão suporte a esses teóricos e às hipóteses levantadas ao longo da leitura do texto.

Além disso, algumas considerações de ordem sociológica perpassam, com certa inevitabilidade, todos os capítulos. Afinal, apesar de a dramaturgia rodriguiana ter liberdade para criar um espaço diverso do real, assim como qualquer outra produção do meio artístico, é inegável que ela se apresenta tal qual uma metonímia da sociedade e dos costumes brasileiros, sendo influenciada por alguns dos principais acontecimentos do início do século XX. Por fim, pede-se ao leitor que esteja atento para o fato de que a perspectiva da autora está constantemente “atualizando” os textos e as teorias aqui apresentados, no intuito de evitar que a presente análise soe anacrônica. Além disso, não se deve jamais esquecer que NR foi um homem de seu tempo e que algumas percepções, posicionamentos, comportamentos, e comentários do dramaturgo que parecem ser preconceituosos, pejorativos e/ou machistas para a sociedade contemporânea, já foram consideradas naturais e adequados para a sociedade brasileira da década de 1940.

Diante disso, o capítulo a seguir apresenta as particularidades do texto dramático e as origens da dramaturgia brasileira a fim de compreender o contexto histórico de produção rodriguiana. Em seguida são exploradas as inovações que o autor trouxe para a dramaturgia brasileira moderna e a importância dramaturgicamente de *Vestido de Noiva* no teatro brasileiro e na carreira do autor. Dialoga-se também com o contexto histórico, social e cultural da figura feminina no nascer do período moderno, no intuito de verificar como a sociedade recebeu as mudanças propostas na vida pública e privada e entender como isso foi representado no texto dramático e estudado pela academia. Por fim, o capítulo que fecha esse estudo esclarece

⁴ Em alguns momentos deste estudo a expressão alemã *unheimlich* aparecerá traduzida como ‘estranho’ ou ‘inquietante’. No entanto, optou-se por priorizar o uso da palavra em sua língua originária, dada a dificuldade de traduzi-la em sua completude para a língua portuguesa, posto que se trata de uma expressão que significa, concomitantemente, “estranho” e “familiar”.

⁵ A primeira tradução para o português brasileiro da Conferência *Das Unheimlich*, realizada por Freud em 1919, foi publicada pela Editora Imago em 1996 no volume XVII da Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud com o título de “O ‘Estranho’”, como ficou popularmente conhecida. No entanto, optou-se pelo uso da edição da Companhia das Letras, sob o título de “O Inquietante”. Compreende-se que ambas as traduções não conseguem esclarecer de todo a expressão *unheimlich*, dada a ambiguidade própria da palavra alemã, intraduzível para a língua portuguesa em sua totalidade. Assim, quando se utiliza a expressão ‘inquietante’ ao longo do texto, refere-se especificamente ao texto teórico; e quanto utiliza-se a expressão ‘estranho’, trata-se das sensações causadas pelo texto literário no leitor.

conceitos caros à literatura fantástica, apresenta como os elementos fantásticos foram trabalhados no texto e explora as motivações do uso desse modo literário.

1 MODERNIZAÇÕES NA ARTE MILENAR DO TEATRO

Livre das peças canônicas, NR apresenta-se hoje, assim como em seu tempo, como um dramaturgo icônico e original. Com ousadia e grande sensibilidade artística, escreveu dezessete peças entre 1941 e 1978, renovando a produção teatral brasileira. Sua temática, variada e, ao mesmo tempo, de uma unidade inquestionável, demonstra seu apreço pela problematização de situações cotidianas, profundamente humanas – porque de grande densidade sentimental e psicológica –, transformando situações banais em textos dramáticos sublimes. Em concordância com o crítico teatral Sábato Magaldi, é possível afirmar que, de fato, “[e]m toda a dramaturgia, aliás, Nelson parece comprazer-se com entrecos ralos, de cuja aparente fragilidade extrai sugestões poderosas” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 13).

Marcado pela corrente modernista, o autor trabalhou em paralelo com as vanguardas e tirou a dramaturgia brasileira de um limbo em que vinha se debatendo desde a introdução do teatro na *terra brasilis* – afinal, as apresentações teatrais no país remontam ao período histórico da Descoberta, com o teatro de catequese; e, no entanto, sempre careceu de originalidade, com escassas produções de valor dramático (nas quais se destacam nomes como Gonçalves Dias, Martins Pena, José de Alencar, Oswald de Andrade e Ariano Suassuna).

Antes, porém, de dar início às discussões acerca da dramaturgia rodriguiana, o primeiro capítulo investiga conceitos basilares para o estudo do texto dramático, apontando seus principais elementos constituintes que interessam a esta análise, bem como a transição do teatro clássico para o moderno em linhas gerais e, de modo especial, no Brasil. Com isso, busca-se compreender quais características modernas foram trabalhadas por NR, reconhecido como um autor que antecipou algumas discussões futuras e alterou a forma de produção teatral nacional. Com isso, realiza-se um levantamento do espaço que o teatro de NR ocupa no *milieu* dramatúrgico brasileiro, prenunciando a relevância do autor na renovação de forma e conteúdo desse teatro, tendo sempre por base o texto dramático de *Vestido de Noiva*.

1.1 A CONSTITUIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e

instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma) [...]. Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre.

Anne Ubersfeld, 2005.

Os elementos constituintes do texto dramaturgico abaixo discutidos dizem respeito a algumas de suas particularidades e são retomados ao longo deste estudo nos momentos em que excertos de *Vestido de Noiva* são citados a título de exemplo. Para tanto, o Professor Patrice Pavis, especialista na área teatral, é o autor que fundamenta esta seção com sua obra *Dicionário de Teatro* (2008), aliado às considerações da Professora Anne Ubersfeld presentes em seu *Para Ler o Teatro* (2005). Vale lembrar que aqui são considerados apenas os aspectos relativos ao texto dramático, não sendo considerada a passagem do texto para o palco (montagem, interpretação, encenação etc.), pois os signos que compõem o texto não são os mesmos da representação, já que tratam de processos entrelaçados, mas distintos.

Como indica Pavis, é muito problemático tentar definir e limitar do que se trata o texto dramático no teatro ocidental atual. Isso porque, após a “crise do drama” apontada por Peter Szondi (2001), todo e qualquer texto pode vir a ser dramatizado, não sendo necessário, via de regra, haver a presença dos elementos da dramaturgia clássica tal qual surgiu na Grécia, com Aristóteles. Afinal, tanto a vida privada quanto a pública vêm sofrendo inúmeras transformações ao longo dos séculos; mudanças estas que as artes têm tentado expressar através da pintura, da poesia, da música, das artes plásticas, bem como do teatro e tantas outras formas de representação. Por essa razão, Pavis comenta que “[...] [a] tragédia não está mais em condições de representar os conflitos de nosso tempo. A forma *aristotélica*, por demais esgotada, deve dar lugar a outras dramaturgias” (PAVIS, 2008, p. 325, grifo do autor), ocasionando uma miscigenação de gêneros.

Seguindo as concepções do teatro aristotélico, as peças “dramáticas” eram consideradas diametralmente opostas às “épicas”, posto que as primeiras procuravam realizar uma imitação da vida e seus acontecimentos, enquanto as do segundo conjunto estariam mais preocupadas em relatar acontecimentos já passados. Em outras palavras, o “drama puro” ocorreria aqui e agora; e o épico remontaria ações já ocorridas. Todavia, atualmente reconhece-se e valoriza-se a relação dialética existente entre estas duas vertentes, considerando-se que elas não são excludentes e sim complementares (PAVIS, 2008, p. 110-112). Nesse sentido, *Vestido de Noiva* pode ser denominado, como o quis o autor, um “drama em três atos” e, concomitantemente, conter em toda sua estrutura elementos próprios do teatro épico, já que é um constante rememorar dos acontecimentos da vida da protagonista.

Considerando a estrutura diferenciada da narrativa teatral, o “ato” é uma de suas divisões mais marcantes. Geralmente divididas em episódios pelo coro nas tragédias gregas, em três ou cinco atos, os textos dramáticos sempre tiveram nessa estrutura uma forma de estabelecer e manipular o desenvolvimento temporal de sua narrativa. Trata-se, portanto, da “[...] subdivisão da ação de uma peça, que em geral compreende uma unidade temporal e desenvolve um estágio, ou fase, do conflito e da trama entre os personagens” (AGUIAR *in* RODRIGUES, 2012, p. 95). Nesse sentido, o ato “[...] se conclui quando há uma saída de todas as personagens ou quando há uma mudança notável na continuidade espaço-temporal, sendo a fábula⁶ cortada então em grandes momentos” (PAVIS, 2008, p. 29). Já a “cena” é a “[...] menor subdivisão da ação de um ato. [...] A mudança de espaço ou a entrada ou a saída de um personagem implicam o fim de uma cena e o início de outra” (AGUIAR *in* RODRIGUES, 2012, p. 95-96).

A expressão latina *dramatis personae* também aparece neste estudo e “[...] [t]rata-se do termo genérico mais abrangente para designar a personagem [...] e o termo técnico consagrado para a *lista de personagens*” (PAVIS, 2008, p. 112, grifos do autor). Esta lista comumente está localizada no início do texto dramático e tem por função situar o leitor, o encenador e o público, para que eles possam se familiarizar com a “[...] constelação de personagens, verificando seu parentesco ou suas relações sociais etc” (PAVIS, 2008, p. 229-230).

O *set design*, também chamado de “cenário” ou “cenografia”, é outra característica marcante do teatro. Trata-se “[da]quilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.” (PAVIS, 2008, p. 42). Além disso, como indica Flávio Aguiar (*in* RODRIGUES, 2012, p. 96), “[...] pode-se dizer também que as peças de NR, em geral, têm o Rio de Janeiro por cenário”, um artifício que aproxima o público-alvo do contexto em que se passa a narrativa. Assim sendo, não se resume apenas ao palco, às cortinas e aos objetos dispostos em cena; engloba também o “cenário verbal”, que existe apenas através dos comentários dos personagens, não necessitando existir fisicamente.

Em *Vestido de Noiva* o cenário verbal é explorado, por exemplo, nas cenas em que se faz referência ao caixão onde a cortesã está sendo velada: “HOMEM DE BARBA [...] – Está irreconhecível. / MULHER INATUAL – Também, uma navalhada no rosto! (*descrevendo o golpe*) – Pegou tudo isso aqui!” (RODRIGUES, 2012, p. 45); e nas cenas em que os personagens se referem ao corpo de Pedro, supostamente assassinado por Alaíde:

HOMEM – Quando quiser carregar o corpo, eu ajudo. (*sai*)

⁶ De acordo com o *Dicionário de teatro*, o termo “fábula” refere-se à sequência de acontecimentos que compõem a narrativa de uma obra (PAVIS, 2008, p. 157).

ALAÍDE – Ele está ali. Ali.
 CLESSI (*admirada*) – Ele quem?
 ALAÍDE (*baixo*) – Meu marido.
 CLESSI – Vivo?
 ALAÍDE – Morto.
 (*Alaíde guia Clessi. Aponta para um invisível cadáver*).
 ALAÍDE – Viu?
 CLESSI – Estou vendo. Mas você?...
 ALAÍDE – Eu. Olha os pés. Assim – **tortos**. (*faz a mímica correspondente*).
 (RODRIGUES, 2012, p. 22, grifos nossos).

(*Luz no plano da alucinação. Alaíde e Clessi sentadas no chão e no lugar em que, supostamente, está o cadáver invisível. As duas olham*).
 CLESSI – Vamos carregar o homem?
 CLESSI (*acariciando o morto presumivelmente na cabeça*) – Coitado! [...]
 CLESSI (*explicando*) – Olha, eu puxo por um braço e você por outro.
 ALAÍDE – Arrastando o corpo faz-se menos força.
 (*Cada uma puxa pelo braço de um invisível cadáver, arrastando-o. Realizam o respectivo esforço. Arquejam. [...] Fazem como se, cuidadosamente, estendessem o corpo da vítima no chão. Clessi passa por cima do cadáver*). (RODRIGUES, 2012, p. 27-28, grifos nossos).

Nota-se, com isso, que o cenário verbal coexiste com o “cenário figurado”, cuja existência imaginária é dramatizada pelos personagens, como também ocorre nas seguintes cenas: “[...] [a] 3ª mulher deixa de dançar e vai mudar o disco da vitrola. Faz toda a mímica de quem escolhe um disco, que ninguém vê, coloca-o na vitrola também invisível. Um samba coincidindo com este último movimento” (RODRIGUES, 2012, p. 10); “[...] Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que o valha, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmera lenta” (RODRIGUES, 2012, p. 26-27); “[...] [d]ois homens aparecem no alto das escadas, cada um empunhando dois círios; descem, lentamente [...]. Depois do que, cumprimentam-se e vão se ajoelhar diante de um cadáver invisível.” (RODRIGUES, 2012, p. 42).

O cenário trata-se, portanto, de “[t]udo o que serve para fabricar o espetáculo e que é identificável como tal na representação (painéis, paredes do edifício teatral, tablados, etc.) faz parte da *maquinaria* teatral” (PAVIS, 2008, p. 325, grifo do autor). Por fim, é válido considerar a existência dos cenários simultâneos que, de acordo com Pavis (2008, p. 44), representam a fragmentação do espaço, uma tendência do teatro atualmente, e, no caso deste texto dramático especificamente, corroboram com a composição despedaçada da vida amorosa e da mente da protagonista.

De modo geral, o texto é composto por duas partes principais: o diálogo e as didascálias. Enquanto o primeiro refere-se às vozes dos personagens e denomina-se “texto principal”, as “didascálias”, também chamadas de “rubricas”, “indicações cênicas” ou “direção de cena, compõem o que se denomina “texto secundário” ou “paratexto”. Semelhantes aos comentários do autor que aparecem em meio aos textos narrativos, é por meio delas que o dramaturgo

apresenta qual seu intuito com as cenas e as falas, podendo utilizar-se deste espaço para realizar suas considerações e, assim, mostrar aos leitores e à equipe quais suas idealizações em relação ao texto dramático. Portanto, englobam todo o texto “[...] não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome dos personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc.” (PAVIS, 2008, p. 206).

As rubricas também auxiliam no entendimento da passagem do tempo textual, pois “[...] [o] retorno ou a progressão das diferentes seqüências [*sic*] indica um tempo progressivo ou um tempo circular” (UBERSFELD, 2005, p. 134). No caso de *Vestido de Noiva*, é marcante a repetição das cenas que precedem o casamento de Alaíde e Pedro – adiante retomadas como “elipses” –, num constante retorno a diferentes momentos da discussão entre a protagonista e Lúcia, o que pode exemplificar esse tempo circular, no qual Alaíde não consegue superar a possibilidade de seu noivo manter um caso com sua irmã, ao fim do primeiro ato e ao longo do segundo ato, com pequenas e sutis alterações:

PEDRO (*levantando-se naturalmente e passando também ao plano da memória*) (*puxa o relógio*) – Está quase na hora. Temos que andar depressa; depois do nosso, tem outro casamento.

ALAÍDE – Quer dizer que o outro casamento vai aproveitar a nossa ornamentação?

PEDRO – Deixa. Não tem importância.

ALAÍDE – Ah! Pedro!

PEDRO – Que foi?

ALAÍDE (*numa atitude inesperada*) – Me esqueci que faz mal o noivo ver a noiva antes. Não é bom! (*vira as costas*)

PEDRO – Isso é criancice! Agora não adianta! Já vi!

ALAÍDE (*suplicante*) – Vá, Pedro, vá! (RODRIGUES, 2012, p. 31)

PEDRO – Está quase na hora. Temos que andar depressa; depois do nosso, tem outro casamento.

ALAÍDE (*queixosa*) – Quer dizer que o outro casamento vai aproveitar a nossa ornamentação?

PEDRO (*displicente*) – Deixa. Não tem importância.

ALAÍDE (*queixosa*) – Ah! Pedro!

PEDRO – Que foi?

ALAÍDE (*virando de costas com dengue*⁷) – Me esqueci que faz mal o noivo ver a noiva antes. Não é bom! (*vira as costas*)

PEDRO (*com bom humor*) – Isso é criancice! Agora não adianta! Já vi!

ALAÍDE – Vá, Pedro, vá! (RODRIGUES, 2012, p. 49)

Além disso, esse recurso evidencia a ironia rodriguiana com a mesma fala da sogra, Dona Laura, direcionada tanto para Alaíde, antes de seu casamento, como depois para Lúcia,

⁷ “Dengue: hoje se usa mais ‘dengo’, embora a forma dicionarizada originalmente fosse ‘dengue’. É possível que isso se deva tanto ao fato de usar muito a expressão ‘dengoso’ ou ‘dengosa’ e daí ter-se derivado a palavra ‘dengo’, quanto ao de se querer evitar a confusão com a doença comum no Brasil, a dengue” (AGUIAR in RODRIGUES, 2012, p. 48).

na mesma situação: “ALAÍDE (*faceira, expondo-se*) – Que tal sua nora? Muito feia? / D. LAURA – **Linda! Um amor!**” (RODRIGUES, 2012, p. 32, grifos nossos); “LÚCIA (*com dengue*) – Estou muito feia, d. Laura? / D. LAURA – **Linda! Um amor!**” (RODRIGUES, 2012, p. 85, grifos nossos).

É importante compreender que as rubricas aparecem marcadas por alguns recursos estilísticos a fim de serem diferenciadas do “texto principal”. Na edição de *Vestido de Noiva* utilizada neste estudo as rubricas aparecem marcadas pelo uso do itálico e entre parênteses. Por serem parte constituinte desse gênero textual, esses itálicos não são aqui indicados como grifos do autor; logo, a fim de diferenciá-las de nossos destaques, optou-se pelo uso do negrito, indicado como “grifos nossos”, como ocorre no seguinte exemplo: “(*Luz amortecida em penumbra. **Entra uma mulher, quase que magicamente. Um véu tapa-lhe o rosto. Luz normal***)” (RODRIGUES, 2012, p. 36, grifos nossos). E apesar de Ubersfeld (2005, p. 7) defender que “[...] [o] texto de teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da ‘personalidade’, dos ‘sentimentos’ e dos ‘problemas’ do autor”, entende-se que os textos dramáticos rodriguianos apresentam traços marcantes da vida, das opiniões e do período histórico em que o autor viveu, adiante comentados.

Entende-se também que o “espaço” e o “texto” podem relacionar-se com diversos aspectos, dos quais Ubersfeld (2005, p. 102, grifo do autor) destaca a relação com o seu contexto sociocultural, através de: “[...] a) o universo histórico no qual está inserido, e do qual é a representação mais ou menos mediatizada”, sendo que em *Vestido de Noiva* a tripartição do palco poderia remeter ao contexto social fragmentado do pós-guerras; e “b) com as realidades psíquicas; nesse sentido o espaço cênico pode representar as diferentes instâncias do *Eu*”, neste caso, de Alaíde; e “c) com o texto literário”.

Já as “indicações espaço-temporais” referem-se a um lugar ou um tempo específicos e contribuem com a verossimilhança do texto dramático (PAVIS, 2008, p. 208), sendo utilizadas por NR ao indicar o atropelamento de Alaíde na Glória, próximo ao relógio – um “[...] *bairro do Rio de Janeiro, relativamente próximo ao centro da cidade. Na época era tido como elegante*” (RODRIGUES, 2012, p. 11) –, ao referir-se a um piquenique em Paquetá – uma “[...] *ilha da Baía de Guanabara, tornada famosa pelo romance A Moreninha, de Joaquim Manuel de Macedo [...]*” (RODRIGUES, 2012, p. 43) –, a um suicídio na Tijuca – “[...] *bairro de classe média da zona norte do Rio de Janeiro. Designa também, e aqui é o caso, a Floresta da Tijuca, enorme parque montanhoso conhecido por seus jardins e recantos que os namorados frequentavam*” (RODRIGUES, 2012, p. 44) – e à realização da missa de sétimo dia de Alaíde,

na Igreja da Candelária (RODRIGUES, 2012, p. 82), tradicional e famosa igreja católica, reconhecida, dentre outros motivos, por sua bela arquitetura centenária.

Além disso, há outras referências a elementos reais, como a escolha da Marcha Nupcial: “ALAÍDE (*para o pai*) – Ou ‘Ave-Maria’ de Gounoud, ou, então, de Schubert. Faço questão. Outra não serve” (RODRIGUES, 2012, p. 32), sendo estes compositores francês e austríaco, respectivamente, cujas produções de fato são comumente utilizadas em casamentos; e as confusões que a protagonista faz em suas memórias com os personagens da ópera italiana *La Traviata* e do filme norte-americano *...E o Vento Levou*: “ALAÍDE (*microfone*) – Você está vendo, Clessi? Outra vez. Penso que estou contando o seu caso, contando o que li nos jornais daquele tempo sobre o crime, e quando acaba, misturo tudo! Misturo *Traviata*, *...E o vento levou*, com seu assassinio! Incrível! (*pausa*) Não é?” (RODRIGUES, 2012, p. 71).

Se essas referências ao mundo real têm importância e auxiliam no processo de verossimilhança, também o “título” influi na receptividade do público; afinal, “[...] ainda se vai ao teatro por causa de um título, mesmo que, como hoje, nos interessemos sobretudo pelo trabalho da encenação” (PAVIS, 2008, p. 411). Compreende-se, diante disso que o título não deixa de ser um provocante comentário metatextual, pois desperta no público-leitor inúmeras possibilidades imaginativas, criando expectativas em relação ao texto. Ademais, o véu e o vestido, para além de serem “objetos cênicos”, são *props* ou “signos”, posto que apresentam uma carga emocional, uma conotação social específica e se tratam de objetos materiais e estéticos concomitantemente (PAVIS, 2008, p. 326). Portanto, são marcados fortemente pela polissemia, “[...] associada sobretudo a esse processo de constituição de sentido: ao lado do sentido principal, dito denotativo (ligado em geral à fábula principal), sentido em geral ‘óbvio’, todo signo (verbal ou não-verbal) leva consigo significações outras, distintas da primeira” (UBERSFELD, 2005, p. 14). Assim, por serem bastante sugestivas, as escolhas de um vestido de noiva para intitular o texto dramático e do véu para encobrir Lúcia são retomadas adiante.

Como não dispõe de centenas de páginas narrativas à disposição tal qual o romance, o teatro tende à “estilização”, “[...] deforma[ndo] os processos sociais que descreve. A *unidade* de tempo e de lugar força o dramaturgo a apresentar o herói em ação em plena crise” (PAVIS, 2008, p. 324, grifo do autor), como é o caso de Alaíde, que já inicia a primeira cena do primeiro ato sendo atropelada e, somente a partir disso, dá início ao seu processo de rememoração dos fatos. Assim, dentre os diversos recursos explorados no texto dramático, o *flash-back* é de grande relevância. Este, consiste em trazer à cena um acontecimento anterior a ela e, para Pavis, deve ser apreensível ao espectador; isso porque vários *flash-backs* em sequência o desorientariam. “Em contrapartida, todos estes procedimentos tornam-se legítimos quando a

dramaturgia renuncia à linearidade e à objetividade da apresentação, quando brinca de imbricar inextrincavelmente as realidades umas nas outras” (PAVIS, 2008, p. 170), como é o caso de *Vestido de Noiva*, propositalmente disposta de maneira confusa e não confiável.

Os obstáculos também compõem o percurso dos personagens e podem ser reais, subjetivos e imaginários. No caso da protagonista, nota-se que é forte em sua trajetória o “obstáculo interior”, composto por sua cisão entre as duas personalidades que a põem em conflito; e, como indica a expressão, seu dilema tem origem interior, psicológica e/ou moral (PAVIS, 2008, p. 267). Daí a grande importância do “microfone” e do recurso de “voz off” no texto dramático, ambos bem quistos por NR, já que o autor reiteradamente utiliza-o tanto em *Vestido de Noiva*, quanto em outras produções; e por isso será retomado nos capítulos adiante como uma externalização dos pensamentos de Alaíde e de Mme. Clessi, principalmente. No entanto, Pavis não comenta especificamente sobre o microfone como sendo um recurso teatral, tratando apenas da voz off, cujo uso relaciona-se diretamente ao *voice off*, do cinema. Para o estudioso,

[...] [n]o teatro, a voz (mas também a música, os sons e a trilha sonora) pode vir dos auto-falantes, e não dos atores em cena. [...] ela provém de um instante extraficcional encarnado pelo encenador, pelo autor dizendo suas didascálias, por um narrador comentando a ação cênica, por uma personagem da qual se ouve ou da qual uma outra personagem imagina os pensamentos ou o monólogo interior (PAVIS, 2008, p. 433).

Como exemplo principal, há o atropelamento que abre a primeira cena do primeiro ato e é repetido inúmeras vezes: “MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio” (RODRIGUES, 2012, p. 9). Aliado a esses recursos, a “iluminação” ou a “luz” compõe um efeito essencial em *Vestido de Noiva*. Nas palavras de Pavis, não se trata de iluminar um espaço escuro, mas sim de “criar” a partir da luz; de modo que ela se torna semelhante a uma personagem, interferindo diretamente no desenvolvimento das cenas:

[...] ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos etc. (PAVIS, 2008, p. 202).

No texto dramático em questão, a luz indica a passagem entre os planos da memória, da alucinação e da realidade, realiza a citada ênfase em um ou outro personagem, além de indicar os *blackouts* da mente de Alaíde, em momentos em que tudo cai em plena escuridão e fazer os

leitores imergirem nos pensamentos e divagações da protagonista; como exemplifica o seguinte excerto, no qual somam-se os recursos da luz e do microfone:

ALAÍDE (*intransigente*) – [...] Também vou ler!

PEDRO – O quê?

ALAÍDE (*enigmática*) – Você nem faz ideia! Um diário! O diário de uma grande mulher!

(*Trevas.*)

ALAÍDE (*nas trevas, ao microfone*) – Ele não sabia por que eu estava mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma – o fantasma de madame Clessi – que me enlouquecia? (RODRIGUES, 2012, p. 24-25, grifos nossos).

Daí a justificativa do título deste estudo, uma expressão que, como o próprio NR comentou, perpassa não apenas este texto dramático, mas também suas outras produções teatrais: “[...] remontei, em *Vestido de noiva*, o velório de minha infância. E, por todo o meu teatro, há uma palpitação de sombras e de luzes. De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue” (RODRIGUES, 2015, p. 102). Considerando a áurea misteriosa de *Vestido de Noiva*, entende-se que este suspense gerado pelo jogo de luzes e sombras corrobora com a indecibilidade da última cena. Ademais, a “luz em resistência” é um efeito bastante explorado pelo dramaturgo “[...] pela atmosfera de ‘sonho’ que pode criar. Aumentar a intensidade da luz ou diminuí-la, ou ainda fazê-la variar durante o espetáculo são efeitos de luz em resistência” (AGUIAR *in* RODRIGUES, 2012, p. 97).

Por fim, é válido lembrar que nos dramas clássicos, o “apaziguamento final” era característico do desfecho do texto, proporcionando ao público a “[...] impressão de que tudo retornou à ordem – cômica ou trágica – que regia o mundo antes do início da peça” (PAVIS, 2008, p. 21-22). Em *Vestido de Noiva*, porém, o perfil moderno possibilita ao autor fugir dessa característica clássica, sendo que NR não apresenta um fim harmonioso para o conflito do texto dramático; e isso tem relação direta com o conceito de “ambiguidade”, de grande importância neste estudo, posto que se trata de um dos gatilhos que desencadeiam o insólito. No contexto teatral, é ela que “[...] autoriza vários sentidos ou *interpretações* de uma personagem, de uma ação, de uma passagem do texto dramático ou da representação inteira” (PAVIS, 2008, p. 11, grifo do autor). E, de maneira específica neste texto dramático rodriguiano, é o que deixa o desfecho em aberto.

1. 2 O MODERNISMO NA DRAMATURGIA

Decorre da era clássica o surgimento das três categorias do teatro, quais sejam, a épica, a lírica e a dramática. Esses gêneros, diversos entre si desde a *Poética* de Aristóteles, compõem-se, quando “puros”, de temáticas e estruturas próprias, unilaterais. Isso porque ainda não se levava em consideração a imbricada relação de forma e conteúdo, hoje trabalhada tendo por base a dialética hegeliana⁸. Assim, segundo a concepção tradicional aristotélica, concedia-se maior destaque ao texto dramático em detrimento à encenação; como se ele, por si só, já fosse o teatro, relegando ao espetáculo uma importância inferior. Preocupava-se, portanto, especialmente com a estética acurada, posto que os textos dramáticos tinham seu valor atribuído, em primeiro lugar, pelo texto. De acordo com o professor João Roberto Faria (2010, p. 9), “[n]o nosso tempo, ninguém mais pensa como Aristóteles, que o espetáculo é coisa secundária. Ao contrário, é a partir do que ocorre no palco que se deve escrever as histórias do teatro”; mas esse foi um longo caminho e, para chegar até aí, exigiu-se uma quebra de paradigma interno no fazer dramaturgico. Todavia, como apontado na “Introdução”, esta análise preocupa-se especificamente com o texto dramaturgico, apesar de reconhecer a importância da sua transposição para palco.

Com o advento do Renascimento, seguido do teatro elisabetano, gestou-se uma inovação no fazer teatral com um novo gênero capaz de “perpassar” as antigas categorias. Segundo Szondi (2001, p. 13), “[...] quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal”, forma e conteúdo assumiram uma postura dialética, podendo, inclusive, entrar em contradição; o que desencadeou uma “crise” no gênero dramático, evidenciada sobretudo a partir do século XIX. Eis o nascimento do drama moderno, interessado em representar novos temas, suscitados pelo início da Idade Moderna e seus desafios, retratando os desarranjos que, paulatinamente, os sujeitos vêm enfrentando desde então.

O termo “moderno” é aqui utilizado para referir-se às criações no teatro – e que por extensão também incluem a pintura, prosa, poesia, música, arquitetura e demais formas artísticas –, que demonstram, com ineditismo e experimentalismo, “[...] o anseio por uma autonomia artística absoluta, em que a orientação brota exclusivamente do íntimo do artista”; no intuito de “*make it new*”, como indica o lema criado pelo escritor Ezra Pound (*apud* GAY,

⁸ Segundo a qual o sistema dialógico forma-conteúdo transforma a épica, a lírica e a dramática em categorias históricas, onde “[...] o conteúdo não é nada mais que a conversão de forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma” (HEGEL *apud* SZONDI, 2001, p. 24).

2009, p. 20). Marcada por um forte otimismo científico, crente de que o futuro seria bem-sucedido por meio de “mitos promissores” (como a alta produtividade, o desenvolvimento científico e tecnológico, o capitalismo, a religião, a psicanálise etc.), a virada do século XX assistiu essa esperança ruir já no seu primeiro quartel, com as Primeira e Segunda Guerras Mundiais, que mudaram consideravelmente a forma de compreender o mundo e as relações inter-humanas (FEIX, 2007, p. 181).

Retomando o drama moderno, é válido considerar, contudo, que essa transformação estética não se trata de uma evolução do que lhe antecedeu, nem pretende mostrar-se superior ao teatro clássico. Pelo contrário, dá-se por meio da conversação das possibilidades de criação que cada categoria da tríade original proporciona, unificando os elementos estéticos que convêm para cada texto dramático, com destaque para os elementos épicos – progressivamente trabalhados no drama moderno, dado que seu traço estrutural presente na epopeia, no conto, no romance, entre outros, é marcado pelas sucessivas peripécias, originárias das tragédias e características das produções modernas. Isso porque “[...] [n]a época de crise do drama, os elementos formais épicos aparecem disfarçados em tema” (SZONDI, 2001, 80-81).

Dessa forma, diferente do drama clássico⁹, o drama moderno já não se esgota em si mesmo; ao contrário, denota relações, ora diretas ora disfarçadas, com o que lhe é externo, apresentando um caráter histórico próprio do “drama social”. Se analisada por esse viés, *Vestido de Noiva* é, portanto, uma maneira de representar dramaticamente situações socioculturais que desencadeiam, para além do mundo da arte, cenas semelhantes às que ela leva ao palco, pois caminha em paralelo com a sociedade. Isso não significa que é possível tomar a parte pelo todo; no entanto, é verificável uma identificação dos acontecimentos do microcosmo (do texto) com os do macrocosmo social em variados níveis (SZONDI, 2001, p. 77). Como o drama social refere-se a algo que lhe é extrínseco e apresenta um contexto específico, mostra-se como uma contradição em si mesmo, posto que essa é uma característica do gênero épico, não do dramático (SZONDI, 2001, p. 77). Logo, o texto dramático em questão, a exemplo de tantos outros escritos a partir do final do século XIX, na modernidade, também representa a supracitada crise do drama, já que é permeada desse e de outros elementos que não lhe pertenceriam originariamente.

⁹ Considerando a etimologia da palavra “drama”, em grego, Décio de Almeida Prado (1987, p. 91) constata que ela se refere a “ação” no drama clássico ou original, sendo válida a psicologia extrospectiva nesse caso e, portanto, as questões interiores da personagem têm menos relevância para o texto dramático. Já no drama moderno, com a “dramaturgia do eu”, a subjetividade da *dramatis personae* ganha destaque, prezando-se por recursos que evidenciem a sua situação psicológica, já que o texto dramático passa a girar em torno disso.

Um segundo aspecto que evidencia o drama moderno em *Vestido de Noiva* é a existência de um sujeito “forasteiro” e, portanto, “estranho” ao núcleo dos personagens (pois vem de fora do círculo social da protagonista). No drama social, esse estranho mostra-se como alguém cuja presença se faz necessária para o desenvolvimento do texto dramático; dado que sem seu auxílio e comentários os outros (os demais personagens) não seriam capazes de alcançar a representação dramática por si (SZONDI, 2001, p. 79). Este é um dos papéis de Mme. Clessi que, à parte do conjunto familiar de Alaíde, faz-se essencial para o entendimento dos acontecimentos centrais, ajudando-a a revelar a trama com seus comentários, como mostram os excertos abaixo:

ALAÍDE (*com volubilidade*) – Aconteceu uma coisa, na minha vida, que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? (*pausa*) Estou-me lembrando! (*Entra o cliente anterior com guarda-chuva, chapéu e capa. Parece boiar.*)
 ALAÍDE – Aquele homem! Tem a mesma cara do meu noivo!
 MADAME CLESSI – **Deixa o homem! Como foi que você soube do meu nome?** (RODRIGUES, 2012, p. 17, grifos nossos).

(*Entra a mãe de Alaíde.*)
 ALAÍDE (*com ar de sonâmbula*) – O bouquet, mamãe?
 CLESSI – **Sua mãe não pode ser.**
 (*A mãe volta em marcha a ré.*)
 CLESSI – Ela só apareceu depois! Você sozinha no quarto, sem ninguém, Alaíde? Uma noiva sempre tem gente perto. O quê? Você pode não se lembrar, mas lá devia ter alguém, sem ser sua mãe! Lembre-se. (RODRIGUES, 2012, p. 31, grifos nossos).

Além disso, em *Vestido de Noiva* também se percebe uma conversação entre forma e conteúdo, tendo por base um esquema triplo. Em relação aos elementos estruturais, o texto dramático é composto por três atos e são três os planos que compõem o cenário: realidade, memória e alucinação. Já no que tange à temática, são três as mulheres essenciais para o desenrolar do enredo (Alaíde, Lúcia e Mme. Clessi). É o triângulo amoroso Alaíde – Pedro – Lúcia o que desencadeia toda a tragicidade do texto dramático e, também, são três as possíveis personalidades da protagonista: Superego, Id e Ego / mulher idealizada socialmente, mulher libertina e a que se encontra nesse interstício. Nesse sentido,

O id, de forma muito resumida, é um grande “querer”. Sem limites, o id é a instância psíquica responsável pelos desejos, sendo a célula pulsional da personalidade. [...] É este o mundo das putas. [...] O outro par é o superego com as santas [...]. Nele congregam-se os limites, os impedimentos e a castração. [...] A santa acontece para interditar, aparar e moldar a puta que existe primariamente. (SALOMÃO, 2000, p. 112).

Todavia, apesar das diferenças existente entre essas instâncias observa-se que ambas pecam pelo extremismo, pois enquanto o Id é amoral pela sua postura desregrada, o Superego

é cruel. “Com o exagero que temos neste teatro, não podemos caracterizar a santa como uma instância que legitima um discurso moral e a puta como a que o denigre. Ambas são tão radicais e desmesuradas para abarcar qualquer moralidade” (SALOMÃO, 2000, p. 113). Por essa razão, Mme. Clessi mostra-se como uma ameaça para Alaíde por não se enquadrar no padrão idealizado de mulher, enquanto Lúcia é perigosa porque age com grande frieza para conquistar Pedro.

Outro elemento estrutural característico do drama moderno presente no texto dramático é o papel desempenhado pelo tempo da ação dos personagens, posto que ele “[...] não está em função do presente; ao contrário, este é apenas pretexto para a evocação do passado” (SZONDI, 2001, p. 43). Assim, *Vestido de Noiva* evidentemente apresenta marcas do épico, uma vez que os fatos já ocorreram e são apresentados no palco em uma sucessiva exibição dos acontecimentos por meio das memórias e alucinações de Alaíde. Na companhia do fantasma de Mme. Clessi, os diálogos servem como pretexto para rememorar os eventos passados de suas vidas e todo o caminho trágico da protagonista.

Seus diálogos são, porém, marcados por interrupções que podem indicar algumas possíveis paradas cardiorrespiratórias no plano da realidade que fariam com que Alaíde ficasse “fora do ar”; a citar os seguintes momentos em que ela paralisa a cena e já não consegue manter seu raciocínio, misturando suas memórias e passado com a vida da cortesã:

ALAÍDE (*baixo*) – O que é que você sabe?

MULHER DE VÉU – Se eu disser – Alaíde – duvido, e muito, que esse casamento se realize.

(Imobilizam-se mulher de véu e Alaíde. Depois, trevas.)

CLESSI (*microfone*) – Você parou quando a mulher de véu disse: “Duvido muito... (*Acende-se a luz. Só Alaíde e a mulher de véu, na mesma posição da cena anterior*). (RODRIGUES, 2012, p. 38, grifos nossos).

CLESSI – Você parece maluca!

ALAÍDE (*ao lado de Clessi*) – Eu?

CLESSI – **Você está fazendo uma confusão!** Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho.

ALAÍDE (*agoniada*) – **Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente.** (*num lamento*) É uma misturada! (RODRIGUES, 2012, p. 53 grifos nossos).

As várias pausas e elipses feitas por Alaíde ao longo do texto somadas à constante confusão em suas memórias e ao desfecho falho, porque é flutuante e incerto, são indícios do momento de transição em que tanto a personagem (entre a vida e a morte) quanto o texto dramático (no início do modernismo da dramaturgia brasileira) se encontram.

Considerando-se que no drama por excelência a situação é tida como ponto de partida para a ação e em *Vestido de Noiva* essa ordem inverte-se, sendo que a ação dos personagens consiste em retomar situações já ocorridas, entende-se também que a condição de Alaíde se assemelha à apresentada no “drama estático”, no qual os personagens se mostram passivos e assim se mantêm até se encontrarem com seus destinos, que geralmente vêm em forma de morte (SZONDI, 2001, p. 70). Afinal, toda a sua luta (ação) se dá internamente, ou seja, dentro de suas memórias-alucinações; mas no plano real ela permanece estática, em estado de choque, na mesa de cirurgia. Enquanto remonta o quebra-cabeça que é sua vida, não pode fazer nada concreto para mudar seu destino fúnebre. Mesmo no seu passado ela já se mostrava passiva, demonstrando medo diante das ameaças da irmã:

ALAÍDE (*cheia de ironia*) – Ela é muito escrupulosa, Pedro! Você não imagina! [...] MULHER DE VÉU (*com lentidão calculada*) – **Você se lembra do que eu lhe disse, Alaíde?**
 PEDRO (*curioso*) – O que foi?
 ALAÍDE – **Nada. Coisa sem importância**” (RODRIGUES, 2012, p. 48, grifos nossos).

E até nos momentos em que enfrenta Lúcia e Pedro suas atitudes não se concretizam; a citar quando:

1) Alaíde fala para Pedro e para Lúcia que iria procurar por Mme. Clessi, mas não o faz: “ALAÍDE (*exaltada*) – Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre! Tão bom!” (RODRIGUES, 2012, p. 26; grifo do autor); “ALAÍDE – [...] Vou ter uma aventura! Pecado. Sabe o que é isso? Vou visitar um lugar e que lugar! Maravilhoso! Já fui lá uma vez! [...] Está bem, Lúcia. **Não fui, menti**” (RODRIGUES, 2012, p. 79-80, grifos nossos).

2) Em sua imaginação – e somente assim – Alaíde mata Pedro:

HOMEM (*para Alaíde, sinistro*) – Assassina!
 CLESSI (*espantada*) – O quê? [...] (*assombrada*) – Você... Matou? Você?
 ALAÍDE (*desesperada*) – Matei, sim. Matei, pronto! [...] (*patética*) – Matei. Matei meu noivo. [...] (*histórica, para o homem*) – Agora me leve, me prenda – sou uma assassina. (RODRIGUES, 2012, p. 21).

“ALAÍDE (*nervosa*) – Ele vem aí, Clessi! Pedro! / CLESSI – **Mas você não tinha assassinado ele?** / ALAÍDE – **Pensei que tivesse. Mas deve ter sido sonho!**” (RODRIGUES, 2012, p. 73, grifos nossos).

Praticamente todo o texto dramático se passa, portanto, dentro da mente da protagonista; o que reitera o traço do movimento modernista que abraçou a introspecção e voltou-se intensamente para uma tentativa de representar o espírito desse período pelo interior de sujeitos

que viram muitas crenças serem abaladas (FEIX, 2007, p. 182). De acordo com Szondi (2001, p. 58), a tentativa de colocar o “eu” de um indivíduo no centro de um texto dramático também faz com que ela se distancie consideravelmente da construção tradicional do drama. Para o estudioso, essa “dramaturgia subjetiva” tem a intenção de trazer a vida psíquica à realidade dramática. Assim,

[o] drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, [...] apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama. (SZONDI, 2001, p. 58).

Isso porque no teatro, após dispensado o coro que, de certa forma agia como um narrador ao analisar os personagens e suas ações, fez-se necessário “[...] tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador [...] não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem” (PRADO, 1987, p. 88). Afinal, o teatral não tem um espaço temporal tão grande para construir, aos poucos, o perfil psicológico de seus personagens, como ocorre nos romances, por exemplo; e por isso recorre ao uso de outros recursos. Diferente, porém, do papel originário do drama subjetivo, *Vestido de Noiva* não demonstra uma relação direta entre autor-personagem. Se, num primeiro momento, importava ao dramaturgo da subjetividade dar ênfase ao seu personagem central – nesse caso Alaíde – para que ele incorporasse o próprio autor (SZONDI, 2001, p. 59), NR preferiu assemelhar-se ao que fez Brecht¹⁰, evitando identificar o seu ponto de vista com o da protagonista e falando indiretamente por meio de outros personagens, como Lúcia, a mãe de Alaíde e a mãe do namorado de Mme. Clessi, que se aproximam mais de sua ideia acerca da postura social adequada às mulheres da época.

Ademais, na fortuna crítica do *Teatro Completo* (1993), Álvaro Lins e José Cesar Borba apontam a “psicologia abismal” como uma das características mais marcantes do texto, na qual exploram-se as tendências humanas aos vícios em detrimento das virtudes; preferindo-se o pecado, o sexo, os instintos e demais “aberrações morais” que deveriam permanecer reclusas no íntimo dos sujeitos, mas que afloram com intensidade chocante em *Vestido de Noiva* (LINS; BORBA in RODRIGUES, 1993, p. 191-196). A protagonista “[...] constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação [...] do dramaturgo só começa a viver, só

¹⁰ Como escreveu Prado (1987, p. 97), Brecht – e por extensão NR – criou um método semelhante à maiêutica socrática, não dando respostas, mas fazendo perguntas ao público, despertando-lhe postura crítica e fazendo-o reagir à peça, tendo que refletir sobre as situações que lhe são expostas em busca da verdade (ou das possíveis verdades, no caso de *Vestido de Noiva*, já que seu desfecho é incerto).

adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino” (PRADO, 1987, p. 100-101). Independente, porém, da postura pessoal do dramaturgo, o fato é que os temas apresentados em *Vestido de Noiva*, somados à sua inovação estrutural ocasionaram uma revolução nos moldes estéticos do teatro brasileiro.

1. 3 O TEATRO BRASILEIRO

Acontece que, na Europa, todos tiveram tempo para suas culturas amadurecerem de dentro para fora, mesmo que com ocasionais intervenções externas, mas o Brasil, como os outros países da América, recebeu uma cultura pronta, que já tinha produzido até um Camões, e foi obrigado a assimilar o que lhe foi imposto para, só aos poucos, transformar o herdado em algo seu.

Bárbara Heliodora, 2008.

Ainda em 1985, o crítico literário Sílvio Romero afirmou em seu *História da Literatura Brasileira* que “[n]inguém lê dramas e comédias, ou os lê rarissimamente” (ROMERO *apud* FARIA, 2010, p. 18). Fechando o segundo decênio do século XXI o que se constata é que esse quadro não mudou significativamente, o que pode ser comprovado por meio da parca produção dramaturgic no cenário brasileiro e da pouca atenção que ela recebe nas histórias da literatura brasileira¹¹.

Historicamente, o gênero teatral tem sido estudado junto do literário. Até o final do século XIX “[...] a *história do teatro* se confundia com a *história da literatura dramática*, esta embutida na *história da literatura*” (FARIA, 2010, p. 10; grifos do autor), compondo um quadro que começou a mudar apenas com o despontar do século XX, quando se valorizou um de seus maiores diferenciais: o fato do personagem do teatro dispensar a presença de um narrador, pois sua ação “mostra” a história ao público. Os primeiros passos foram dados por um conjunto de dramaturgos e encenadores modernos que conduziram o drama por um novo caminho e o desmembraram com maior efetividade da alcunha literária. É válido lembrar que, se na literatura as produções brasileiras já sofriam com seu “complexo de vira-lata”, o teatro encontrava-se ainda um passo atrás, pois não dispunha de nenhuma produção autêntica:

¹¹ João Roberto Faria evidencia essa situação em seu artigo “O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira”, concluindo que “[...] a inclusão da dramaturgia em todas as obras aqui mencionadas nunca é plenamente satisfatória. [...] a impressão que fica é que a dramaturgia, quando não é deixada de lado, parece entrar na história literária como uma parente meio distante da poesia e da prosa” (FARIA, 2010, p. 24).

Os únicos ensaios dramáticos do primeiro período [que compreende desde o Descobrimento até meados do século XVIII] foram ou mistérios religiosos, ou [...] às vezes representações teatrais nas festas da corte [...] escritas em espanhol e os próprios atores representavam nesta língua. (WOLF *apud* FARIA, 2010, p. 11).

Com a chegada da Família Real no Brasil o teatro nacional recebeu incentivo, marcado pelos tons românticos na busca pela cor local, sendo Gonçalves de Magalhães o precursor desse movimento artístico na dramaturgia da primeira metade de 1800. Isso porque o vigor cultural que veio no navio lusitano fez com que a imprensa brasileira se desenvolvesse e houve o incentivo à abertura de Teatros.

Basta que nos lembremos que, com D. João VI, ganhamos a possibilidade do ensino superior, uma biblioteca, um museu, uma escola de música, um jardim botânico, além de passarmos a ter os portos abertos a navios estrangeiros e, ainda mais importante, uma imprensa. Não podemos esquecer tampouco a diferença política (e até mesmo psicológica) que fez para o Brasil a sua inesperada elevação a Reino Unido e sua capital (HELIODORA, 2008, p. 151).

A Independência, marco da tentativa de desligamento político e estético da ex-metrópole, também deu fôlego ao período romântico que, inspirado pelo realismo teatral francês, é considerado o mais rico da dramaturgia brasileira (FARIA, 2010, p. 18). A tendência romântica, seja na literatura, seja no espetáculo teatral, foi a principal proposta de formação de uma identidade nacional.

Outro elemento que contribuiu para o desenvolvimento da dramaturgia nacional foi o destaque da classe burguesa, que corroborou para o aumento dos centros urbanos e surgiu como um novo grupo de apreciadores de arte¹². No gosto desse novo público eram preferíveis textos considerados inferiores pelos críticos, pois distanciavam-se do chamado “teatro sério”, de cunho literário. Operetas, mágicas, farsas, revistas do ano, canções, burletas e comédias povoavam os palcos, deixando de lado elementos caros aos clássicos da dramaturgia (por exemplo temáticas humanas universais e atemporais, bem como elementos religiosos ou de origem sobrenatural) para dar espaço a insinuações erotizadas (PRADO, 2008, p. 161). Por essa razão, a palavra “decadência” foi recorrente na descrição do teatro desse período, pois concentrava-se especialmente em entreter o público.

¹² Na Inglaterra, o modernismo já havia iniciado no começo do século XVIII. Mas o seu desenvolvimento nos Estados Unidos, por exemplo, coincide com a ascensão da burguesia brasileira, em meados do século XIX, tendo a industrialização e urbanização do país como “[...] pré-requisito indispensável para a produção e consumo de massa dos bens de consumo, entre eles as belas-artes” (GAY, 2009, p. 34).

Martins Pena e Artur Azevedo se destacam nesse contexto, pois seus textos dramáticos dissimulam, com um tom debochado, denúncias e críticas dos costumes brasileiros; e, além disso, o conteúdo de alguns de seus textos se assemelha a temas que seriam explorados nos dramas de NR, décadas depois. De acordo com Romero (*apud* FARIA, 2010, p. 15), o primeiro tratou das relações sociais de modo mascarado, explorando a comicidade do cotidiano das classes, iniciando “[...] uma tradição de comédias por meio das quais se podia conhecer a sociedade brasileira, especialmente seus vícios e problemas”. Todavia, Bárbara Heliodora irônica e assertivamente assinala que o grande problema para a carreira teatral de Martins Pena “[...] foi ele ter sido tão brasileiro, quando a população que aqui vivia ainda queria fingir-se européia [*sic*]” (2008, p. 154). Seguindo esse perfil, o segundo expôs, dentre outras temáticas, a “[...] moralidade sexual, branda e complacente com os homens, rígida com a mulheres” (PRADO, 2008, p. 153). Seus textos dramáticos evidenciam também como a sexualidade estava se tornando cada vez menos reprimida, uma marca da liberdade não só artística, mas também pessoal que os anos modernos trouxeram.

É válido lembrar que mesmo no século XIX já existiam dramaturgos preocupados com montagens de qualidade e que não deixassem a desejar em relação ao texto dramático. A citar Qorpo Santo que foi inclusive chamado de louco por trazer à dramaturgia ideias que depois seriam reconhecidas como modernas. Afinal,

[...] longe de utilizar uma linguagem muito pomposa em suas peças, não só inseria palavras de uso mais coloquial como, muitas vezes, as escrevia do modo como se fala, a fim de criar uma língua portuguesa própria e próxima da língua falada. Além disso, as personagens femininas de Qorpo Santo também não eram donzelas inocentes e ‘apagadas’ no enredo: tinham um espaço, por vezes, maior do que o das personagens masculinas; e o que fez Nelson Rodrigues senão trabalhar a mulher em sua volúpia transgressora? Seja como for, se Qorpo Santo foi verdadeiramente taxado de louco, Nelson Rodrigues o foi também, mas de maneira satírica: não foi considerado louco, de fato, mas os críticos não encontravam outra palavra para definir nosso ‘anjo pornográfico’. (COSTA, 2010, p. 22).

Já no início dos anos 1910, o nome de Roberto Gomes pode ser lembrado como outro dramaturgo que deu início ao trabalho que NR daria continuidade. Apesar de demonstrar apego à estrutura clássica do teatro, mantendo-se tradicional no que diz respeito à forma, Gomes foi um dos precursores que trataram de conteúdos não convencionais. Como indica Elen de Medeiros (2010, p. 19), “[...] ele usa como objeto de conflito de suas peças angústias e desconfortos do homem moderno, temas tabus como o incesto e a traição feminina”, sendo um dos dramaturgos brasileiros que mais ressalta a “crise do drama” no cenário que precedeu NR. Soma-se a ele Renato Vianna que na década de 1930 produziu textos dramáticos que prezaram

por temas freudianos. Como afirma o crítico teatral Sebastião Milaré (*apud* MEDEIROS, 2010, p. 24), os diálogos nos textos de Vianna são “[...] secos, rápidos, cortante [*sic*]. Que antecipam Nelson Rodrigues. A influência de Renato Vianna sobre Nelson para mim é clara. Mesmo porque Roberto Rodrigues, o irmão de Nelson, foi amigo de Renato e colaborou como ilustrador em jornais editados por ele”.

No entanto, a influência das estéticas do exterior ainda estava arraigada no imaginário dos escritores e dramaturgos brasileiros e perpassou muitos dos textos canonizados da época. Isso porque a independência política não gerou, necessariamente, uma independência ideológica. Sem estrutura artística que lhe sustentasse, o movimento acabou encontrando, ironicamente, abrigo nos próprios modelos estéticos europeus que desejava refutar.

Vivíamos um paradoxo: mercado teatral crescente, produção nacional decrescente. O teatro era a diversão coletiva por excelência, antes que o cinema e o futebol viessem a disputar essa primazia. Mas não tínhamos condições econômicas e artísticas para concorrer com os estrangeiros. Estávamos relativamente a par do que se fazia nos palcos da França, Itália, de Portugal, um pouco menos da Espanha, porém sem entrar com a parte que em princípio nos competia. (PRADO, 2008, p. 161).

Machado de Assis em seu “Instinto de Nacionalidade”, artigo publicado em 1873, é franco ao tratar especificamente do teatro brasileiro, afirmando que suas considerações sobre a produção da época se reduzem a uma breve linha reticente: “[...] [n]ão há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. [...] se representa o drama e a comédia – mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original” (ASSIS, 2001, *s/p*). Diante disso, foi com o intuito de mudar este cenário que Machado retomou as comédias de Pena, dando a elas seu próprio tom;

[...] e comparando os dois, é possível sentir, de forma viva, as mudanças que já haviam tido lugar na vida da cidade; ambientes e ações têm menos sabor de cidadezinha de interior, tudo é mais urbano, um tanto mais requintado no trato social e nas atividades profissionais. [...] suas comédias são virtuais instantâneos da vida brasileira, sem a busca de cenas de sofrimento ou sacrifícios a serem manipulados para finais com lições de moral. (HELIODORA, 2008, p. 161).

Do outro lado da balança, o teatro da época trazia ainda outra característica que ganhava por vezes maior ou menor destaque: a valorização da moralidade patriarcal, marcada por interditos à inovação modernista que lhe batia à porta por meio da censura de temas considerados subversivos ou tabus.

Em outras palavras, se por um lado a sociedade já dava evidências da instabilidade dessa moral repressora do patriarcalismo, em contrapartida havia um grupo, onde se destaca a classe

elitizada, que insistia em rememorar a ordem, a disciplina e o bom comportamento de homens e mulheres que viviam sob a égide de instituições sociais reguladoras como a religião, o matrimônio, a maternidade e a hierarquia familiar. Entende-se, portanto, que o riso provocado pelos textos dramáticos de escárnio era superficial e escamoteava uma intensa aflição diante da vida cada vez mais modernizada; pois enquanto atriz e meretriz eram sinônimos,¹³ enfrentava-se um intenso período de crise existencial. Como resultado, segundo Milaré,

[...] Essa ausência de reflexão crítica sobre a realidade e a impossibilidade de buscar as causas mais profundas das pretensas distorções comportamentais anulavam as tentativas da criação do drama romântico, cuja crítica social é imperativa, e mais ainda o drama realista com seus questionamentos sobre a moral burguesa. (MILARÉ, 1994, p. 26).

Diante de tantos empecilhos oriundos de uma tradição cultural de rebaixamento ou até apagamento da dramaturgia, os artistas, escritores e dramaturgos brasileiros ansiavam por romper todas as relações com a ex-metrópole e criar um novo padrão artístico nacionalista, sendo que as propostas vanguardistas que ganharam impulso no início do século XX foram de grande valia para a renovação do teatro brasileiro. Empréstado um termo utilizado por Heliadora (2008, p. 168), a “precariedade da atividade teatral” que se fez evidente durante a Semana de Arte Moderna, de 1922, reitera o lugar de segundo plano que cabia ao teatro no início do século XX. Por outro lado, o teatro foi indiretamente agraciado com a onda que o movimento gerou, como comenta Érico Veríssimo em sua *Breve História da Literatura Brasileira* (1945), ao destacar as produções de Joracy Camargo, Ernani Fornari, Maria Jacinta, Oduvaldo Vianna, Carlos Lacerda, Raimundo Magalhães Júnior, Renato Vianna e Oswald de Andrade. Já na *História da Literatura Brasileira* de Antônio Soares Amora (1955), o “Teatro de Brinquedo” de Álvaro Moreyra é lembrado ao lado da renovação estética que NR trouxe aos palcos (FARIA, 2010, p. 20-21).

Nas palavras de Manuel Bandeira, a dramaturgia moderna era de qualidade porque sacudia o público e NR o fazia com “força nos pulsos” (BANDEIRA *in* RODRIGUES, 1993, p. 181). Este modernismo, considerado um fenômeno urbano, encontrou na inauguração dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro (1909) e de São Paulo (1911) uma representação simbólica da modernização da dramaturgia brasileira. Além disso, serviu como uma “libertação psicológica” tanto para o público quanto para os autores, pois lhes deu oportunidade de dar vazão à sua veia criativa, “[...] de encarar com indiferença os cânones que por tantos séculos

¹³ Afinal, os chamados “teatros campestres” dispunham de um espaço privilegiado para a libertinagem em seus jardins frequentados pelo público e pelos atores e atrizes, vistos pela moral pública como “[...] seres diferentes, suspensos entre o ilícito e o artístico, aos quais não se aplicavam as regras comuns” (PRADO, 2008, p. 172).

havia ditado os temas e as técnicas, de decidir se era o caso de modificar – ou, mais radicalmente, de derrubar – os critérios vigentes, e que seriam *elas* a empreender a revolução” (GAY, 2009, p. 45; grifo do autor).

Mas se houve, nesse período, uma importante inovação no uso dos recursos estruturais, por outro lado o século XX assistiu o alcance social do teatro decair. Isso porque o gosto do público foi sendo substituído por outras artes e, “[...] [c]om o tempo, as inovações ofensivas (ou pelo menos desconcertantes) nos teatros, museus e salas de concerto perderam a capacidade de chocar” (GAY, 2009, p. 25). Assim, “[...] a sombra do teatro profissional, mas não ligado a ele, desenvolvia-se uma considerável atividade amadora” (PRADO, 2008, p. 170), onde encontrava-se, inclusive, o grupo Os Comediantes que deu vida a *Vestido de Noiva* e conseguiu restaurar o deslumbramento e a hostilidade próprios desse teatro.

Segundo Heliodora, a década de 1930 foi marcada por uma onda de insatisfação com a “[...] mesmice dos textos e o tom antiquado das interpretações”. Assim, como “[...] acontece em todo o mundo, é com os amadores que esses movimentos começam”. E foi “[...] com o aparecimento de Os Comediantes [...] já quase no final da década, que se deu o momento mais importante de toda essa transformação” (2008, p. 168/170). Isso porque, apesar dos críticos não valorizarem os espetáculos de amadores, Os Comediantes era composto por sujeitos “bonitos, bem-nascidos e inteligentes”, além de ter “[...] a seu favor o insaciável apetite promocional de Nelson”, o que garantiu visibilidade à sua atuação (CASTRO *in* RODRIGUES, 1993, p. 186).

Partindo de uma ideia corriqueira – a protagonista rouba o namorado da irmã e se casa com ele – o texto é descrito, por um lado, como “[...] um processo e uma revolução”; mas do mais “puro e desvairado caos” (RODRIGUES, 2015, p. 166). Afinal, NR conferiu grande poeticidade ao triângulo amoroso, apresentando-o por meio dos três planos que remontam a mente delirante de Alaíde. Como indicou Bandeira (*in* RODRIGUES, 1993, p. 182), “[...] o teatro desse estreante desnorteia bastante porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física”, razão pela qual o próprio autor acreditava que o público não entenderia o texto e corria o risco de ser um fracasso.

A autonomia com que NR trata da sexualidade não apenas nesse texto dramático, mas em toda a sua produção dramaturgical, lembra o que fizera o dramaturgo sueco August Strindberg décadas antes com *O Pai* (1887) e *Senhorita Júlia* (1888), “[...] como respostas críticas às peças convencionais e sexualmente discretas que então ocupavam os palcos” (GAY, 2009, p. 28). Daí a censura e a convicção de alguns críticos adversários dos modernistas que, não poupando invectivas, afirmavam que estes eram artistas sórdidos e tecnicamente incompetentes.

Como escreve Peter Gay (2009, p. 27), “[...] o que mais surpreende nessas efusões é a histeria descontrolada, a hipérbole impotente dos bons cidadãos ameaçados, forçados a encarar verdades até então reprimidas de suas vidas” e que NR também fez questão de trazer à tona. Assim, levando-se em consideração o momento literário em que os textos dramáticos rodriguianos foram escritos, faz-se adiante uma leitura de *Vestido de Noiva* enquanto um texto dramático que apresenta muitas das características do drama moderno, tal como foi descrito por Peter Szondi (2001). Também é apresentado um panorama de importantes pesquisas realizadas acerca dos textos dramáticos em questão no intuito de averiguar como a comunidade acadêmica tem desenvolvido seus estudos acerca desse texto.

2 OS RETALHOS QUE COMPÕEM *VESTIDO DE NOIVA*

Nelson Rodrigues era um repórter de ouvido agudo, e pela primeira vez o seu texto trouxe para o palco o português tal como ele é falado no Brasil. Pela brasilidade de sua linguagem, os brasileiros podiam finalmente reconhecer a ação como gerada pela sua realidade.

Bárbara Heliodora, 2008

O itinerário teatral de Nelson nunca foi pacífico. A ousadia artística, o gosto da provocação, o senso de publicidade, o desafio à crítica situavam todas as estréias [sic] no terreno da polêmica.

Sábato Magaldi, 1993

O papel de santa leva gradativamente todas as mulheres para a deterioração tanto física quanto mental. Paradas em seus desejos, as namoradas que se transformaram em esposas, e que não desvirtuam do percurso a ser seguido, terminarão abandonadas, até mesmo por suas próprias memórias.

Irã Salomão, 2000

Obsessivo. Eis como NR se define reiteradamente em suas *Memórias* (2015). De fato, os predicados que cercam o nome do dramaturgo podem não ser de todo agradáveis, assim como seu trabalho artístico. Mórbido,¹⁴ irônico e com um pensamento nitidamente marcado, mas também intuitivo, original e atemporal, o autor nunca abandonou sua veia jornalística, trazendo para suas colunas nos jornais, bem como para suas crônicas e textos dramáticos teatrais a realidade nua, expondo as fraquezas e obscenidades humanas, a fim de mostrar que no mundano também cabe o sublime – daí a genialidade e a permanência de seus textos.

Nascido em 1912 em Pernambuco, NR mudou-se para o Rio de Janeiro aos quatro anos de idade. Ainda na adolescência, aos treze anos, começou a trabalhar no jornal de seu pai, *A Manhã*, estando em contato com as mais diversas realidades cariocas desde cedo. A paixão pelos assuntos cotidianos aparece em todos os seus trechos dramáticos, divididas entre Peças psicológicas, Peças míticas e Tragédias cariocas¹⁵ e, como confessa o próprio autor, “[...] as

¹⁴ Essa definição, tão atrelada ao autor, é digna de atenção; já que, segundo Magaldi, “[m]uitas vezes o qualificativo mórbido foi aplicado a Nelson Rodrigues, com o objetivo de enfraquecê-lo. Tenho para mim que a morbidez funciona, nele, para aguçar a sensibilidade, abrindo desvãos psicológicos que de outra forma continuariam vedados” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 14).

¹⁵ À guisa de esclarecimento, NR definiu *Vestido de Noiva*, inicialmente, como sua primeira Tragédia carioca. Mais tarde, porém, com a organização e edição do *Teatro Completo* por Magaldi, o texto migrou para o conjunto das Peças psicológicas, de acordo com a seguinte lógica: junto dos outros textos dramáticos desse conjunto (*A*

minhas experiências de Mangue¹⁶ e da reportagem policial [...] me ensinaram muito e, eu quase dizia, me ensinaram tudo; e, mais tarde, iam influir em todo o meu teatro” (RODRIGUES, 2015, p. 206). O diferencial rodriguiano está nos meandros que seus textos carregam, sendo ao mesmo tempo poéticos e ácidos; pois, semelhante a um *flâneur*, NR soube observar as sutilezas do dia a dia e expressá-las em suas cenas, revelando a face hedionda e mascarada da família burguesa e dos subalternos por meio de seu “teatro desagradável”.

Definido como um atributo próprio dos modernistas por Gay (2009, p. 20), o “fascínio pela heresia” é uma marca do confronto com o convencionalismo das artes e foi amplamente explorado por NR que, prestando um desserviço ao patriarcado, retratou inúmeros interditos como sexualidade, traição, fetiches, ciúmes, assassinato, prostituição e incesto com uma irreverência nunca antes presente no teatro brasileiro. Por essa e outras razões, hoje seus textos dramáticos dividem espaço com os de grandes dramaturgos como Oswald de Andrade e Ariano Suassuna; posto que se preocupam em problematizar a cor local, abraçando um projeto teatral condizente com o perfil dos espectadores, além de poucos escritores revelarem, “[...] como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 12).

É incontestável que NR foi um cidadão conservador. E tal qual, esteve diretamente ligado aos ideais do pudor e do amor que “[...] começa depois dos instintos e contra os instintos” (RODRIGUES, 2015, p. 188). Em “O Feminino de Todos Nós”, Irã Salomão (2000, p. 71) enfatiza o fato de sermos “[...] nós, a sociedade e os nossos dramas, a fonte de inspiração de Nelson, por isso é possível observarmos as mesmas situações, as mesmas artimanhas e caminhos, fora do palco”. Partindo desse pressuposto, o autor discorre sobre dois perfis femininos que povoam as os textos dramaturgícos rodrigueanos e que também surgem em *Vestido de Noiva*. A primeira é chamada de “santa” e comparada à figura da mãe, que habita o espaço da casa e é tida como pura. Por outro lado,

[...] [a] expressão ‘mulher da rua’, tão utilizada pejorativamente pelo povo brasileiro, fala por si. A rua, como lugar do desregramento, é onde o homem faz-se animal perpetuamente solteiro e as mulheres tornam-se ali possuidoras dos dotes profanos, sendo mais um objeto a ser cassado e adquirido.

mulher sem pecado, Valsa nº 6, Viúva, porém honesta e Anti-Nelson Rodrigues), ela explora os limites tênues entre o consciente e o subconsciente, podendo ser analisadas sob a perspectiva da psicanálise. Ademais, é válido lembrar que os textos dramáticos rodriguianos compartilham de uma vigorosa unidade, de modo que “[a]s peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afloram da tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 12).

¹⁶ Onde iniciou sua vida sexual.

Em seu delírio, Alaíde tenta posicionar-se em um terceiro lugar, já que não se encaixa satisfatoriamente em nenhuma dessas duas opções. Invejando as mulheres da rua ao mesmo tempo em que valoriza os costumes burgueses a protagonista falha na luta com seus desejos e paga por sua ousadia com a própria vida. Afinal, em uma sociedade que prezava pela ordem (nem que fosse apenas de fachada), o caos de sua mente não poderia ter chance de perpetuar e, portanto, devia ser punido exemplarmente.

Mas a sociedade estava mudando. De acordo com as *Memórias* de NR, a Gripe Espanhola que irrompeu no Rio de Janeiro em 1918 foi o estopim da vulgaridade nas ruas, quando homens e mulheres teriam mudado seu modo de encarar a vida após vivenciarem a cada esquina a onda de morte em massa que a doença trouxe:

[e]u diria que era a morte, sim, a morte que desfigurava a cidade e a tornava irreconhecível. A Espanhola trouxera no ventre costumes jamais sonhados. E, então, o sujeito passou a fazer coisas, a pensar coisas, a sentir coisas inéditas e, mesmo, demoníacas. [...] O que quero dizer, ainda, sobre o carnaval da Espanhola, é que foi de um erotismo absurdo. Daí a sua horrenda tristeza. (RODRIGUES, 2015, p. 61-62).

Mas certamente não foi apenas a epidemia que mudou o comportamento das pessoas; o movimento modernista estava no ar e carregava consigo revoluções ainda mais chocantes que o erotismo carnavalesco, característico do Rio de Janeiro. Nessas suas confissões, o autor demonstra ser um defensor do recato e da decência. O seu apreço pela castidade é personificado, a título de exemplo, em Olegário, protagonista de *A Mulher sem Pecado*, que defende que a mulher amada não deveria ser, jamais, possuída. E em Jonas, protagonista de *Álbum de Família*, que afirma que o amor verdadeiro é casto e que por isso ele não poderia manter relações com a mãe de seus filhos. Em *Vestido de Noiva* (escrita entre ambos os textos dramáticos citados), porém, é a consciência dividida de Alaíde que compõe toda a trama; e a dúvida que a assola é diametralmente oposta aos problemas apresentados por Olegário e Jonas: deveria ela adequar-se aos padrões sociais dela exigidos, cumprindo com o ideal feminino que a cercava, ou entregar-se à uma vida libertina, satisfazendo seus desejos?

Assim, o autor mostra-se ambíguo e, por vezes, tão confiável quanto um Bento Santiago. De fato, o NR confesso é fundamentalmente oposto ao NR dramaturgo. Isso porque, enquanto cidadão, ele é capaz de polemizar e espantar-se, por exemplo, com a gratuidade do uso de biquínis e a “orla de umbigos” que vagam pelo Rio de Janeiro todos os dias (RODRIGUES, 2015, p. 31). Por outro lado, ao apropriar-se de sua licença poética, ele traz ao palco os tabus supracitados com uma naturalidade insuspeitada.

Aqui, a postura do autor não se iguala à das personagens centrais, como é o caso da cocote Clessi. No entanto, o dramaturgo utiliza-se da figura da cortesã para construir a profunda crítica presente no texto dramático, direcionada às mulheres comuns que, segundo ele, carregam consigo, desde o início dos tempos, o desejo se igualar às prostitutas em algum momento da vida, de alguma forma. E para tanto, nada melhor do que o teatro, onde as atrizes, “[...] representando a prostituta, se transfiguravam. [...] Percebia-se que estavam crispadas de sonho, doentes de voluptuosidade. [...] Era como se, naquele momento, cada uma estivesse cumprindo *um imortal hábito feminino*” (RODRIGUES, 2015, p. 207, grifos nossos). Assim, considerando-se a “ambivalência radical” que compõe o teatro rodriguiano, entende-se que

[...] este universo da rua pode ser entendido naquilo que dá movimento afetivo ao teatro. Sem o universo das putas, o apodrecer estático das santas obriga a obra a ser finalizada. Da mesma forma, o universo do desregramento e do desejo, não tendo apoio no seu par oposto, torna-se vencido pela sua própria desmedida, conduzindo da mesma forma a obra para o seu fim (SALOMÃO, 2000, p. 91).

Talvez por demonstrar essa relação dialética entre as duas personalidades complementares das pessoas, seu relacionamento com o público e a crítica oscila entre amor e ódio. Se o teatro não se esgota no texto dramático, necessitando da encenação, esta também não basta por si; é preciso, como aponta o autor, a reação do público para que o espetáculo se concretize. Por essa razão, ao analisar *Vestido de Noiva*, Magaldi (in RODRIGUES, 1993, p. 13) chega a se questionar “[...] se o receio de não atingir o público, familiarizado apenas com as comédias de costumes e o dramalhão, não determinou aqui, e em muitas outras peças, o caráter folhetinesco da narrativa”. Afinal, para ele o teatro não é nada sem a reação da plateia, posto que ela “[...] pensa, sente, influi, aplaude e vaia. O autor não tem nada a ver com o sucesso. Quem o faz é o público” (RODRIGUES, 2015, p. 159), simbólica e depreciativamente representado pelo autor como uma “senhora gorda como as viúvas machadianas”.¹⁷

Mas essa relação hostil com os espectadores, via de regra, burgueses, não é característica apenas desse dramaturgo. Ao longo de todo o modernismo o ataque à classe burguesa foi evidente. Gustave Flaubert, autor da célebre *Madame Bovary* (1857), é um ícone nessa empreitada contra o burguês, tendo inclusive criado um termo ao se autodefinir¹⁸ como “burguesóforo”. Essa “caça ao burguês” considerava a classe incapaz de apreciar as artes criadas pelo movimento que, por sua vez, “[...] caricaturavam o sólido burguês por todas as

¹⁷ “Dos gregos a Shakespeare, de Ibsen a O’Neill, todos escreveram para a senhora gorda. Portanto, eu diria, ainda hoje, que ela é coautora de cada texto dramático” (RODRIGUES, 2015, p. 159).

¹⁸ Em carta ao poeta e dramaturgo francês Louis Bouilhet, de 1852.

partes, em peças, romances, poemas, charges, pinturas, e pediam que o público risse ou escarnecesse dele” (GAY, 2009, p. 30). E, ironicamente, foi essa mesma sociedade de massa que sustentou tamanha revolução cultural. Assim, a despeito das provocações, os artistas modernistas almejavam reconhecimento e NR não fugiu à regra:

[e]is o que eu queria dizer: eu também andei de chapéu, ou de pires na mão, pedindo pelo amor de Deus que me elogiassem. [...] Tudo o que escrevia saía mostrando, de porta em porta. Eu me lembro de minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. [...] Eu queria o elogio, não simplesmente falado, cochichado. Queria o elogio impresso. [...] Escrevera *Vestido de noiva* com uma seriedade desesperada, suicida. Mas sonhava com o elogio supremo. O primeiro a ler foi Manuel Bandeira. Dois dias depois, telefonei [...]. Atraquei-me ao telefone: ‘Você escreve? Escreve?’ E, ao mesmo tempo, eu sentia asco do meu próprio apelo. (RODRIGUES, 2015, p. 156-157, 161).

Diante disso, compreende-se que enquanto o público pode ter falhado ao não ser receptivo nem compreender as inovações propostas pelos modernistas – vide as reiteradas vaias que os artistas brasileiros receberam durante a Semana de Arte Moderna –, estes também pecaram com seu esnobismo, próprio do pessimismo cultural¹⁹ de artistas que se consideravam incompreendidos.

2.1 VESTIDO DE NOIVA: “O NASCIMENTO DO TEATRO MODERNO”²⁰

Em primeiro lugar: o que é Vestido de noiva? Um delírio põe a heroína num prostíbulo. Logo se percebe que ela estava ferida pela nostalgia da prostituta. Alaíde procura Madame Clessy, a meretriz antiga e fenecida. E assim o mito da prostituta se irradiava para a plateia e cada espectadora ficava tensa de sonho.

Nelson Rodrigues, 1967

Vestido de Noiva foi montada pela primeira vez em 28 de dezembro de 1943. Um ano depois de sua estreia nos palcos com *A Mulher Sem Pecado*, NR conquistou lugar de destaque na dramaturgia brasileira com sua irreverente maneira de revelar os tabus da família patriarcal. Imensamente exigente, o dramaturgo não mediu esforços para que a encenação fosse perfeita; e para tanto, contou com o trabalho de Ziembinski, diretor polonês que abraçou o desafio e

¹⁹ O “[...] pessimismo cultural estava em sintonia com a opinião predominante de que apenas uma minoria eleita é capaz de mobilizar a erudição e a flexibilidade psicológica necessárias para buscar e apreciar qualquer coisa que ultrapasse o trivial e o corriqueiro” (GAY, 2009, p. 39).

²⁰ Consideração de Paulo Bittencourt, jornalista do *Correio da Manhã*, acerca de *Vestido de Noiva* após sua primeira encenação (RODRIGUES, 2015, p. 175).

orquestrou, com grande genialidade, os três planos que compõem o texto dramaturgicamente, iluminando-a²¹ “poética e dramaticamente” (RODRIGUES, 2015, p. 169), e que junto de Santa Rosa, responsável pelo figurino e arquitetura cênica, criou “[...] um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem subconsciente, uma zona em que se misturavam a fantasia e a realidade, a comédia e o drama, o cotidiano e o supranatural. Complexidade que é bem própria da tragédia moderna” (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 192), sendo descrita por Medeiros (2010, p. 185) como a “maior representante do drama brasileiro”:

Vestido de noiva rompe com as estruturas normativas do drama. Quando a peça estreou, em 1943, o público brasileiro já conhecia autores modernos da literatura dramática mundial e havia muito se tentava alçar os primeiros vôos nesse campo cênico entre nós, todavia, sem muito sucesso. Com um significativo salto qualitativo entre *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, o dramaturgo se insere definitivamente nas malhas do expressionismo, do freudismo e do drama moderno.

O trabalho do grupo Os Comediantes também é louvável. Apesar de amadores, Ziembinski substituiu “[...] o velho estilo do predomínio do astro pelo desempenho da equipe, ensaiando-se e valorizando-se com igual carinho todos os intérpretes” como verdadeiros profissionais, de modo que “[...] o elenco abandonou as convenções do palco tradicional por formas estilizadas, adotando, contrapontado com as cenas de puro realismo, o grotesco de inspiração expressionista” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 18). Dessa maneira, mesmo tendo em Alaíde uma protagonista, o texto funciona como um sistema onde todos devem estar muito bem articulados. Ademais, como afirma Prado, “[...] [a] modernidade é dada principalmente pelo corte do diálogo, por um certo ar de improvisação, pelo ritmo menos narrativo e mais oral das frases, se as compararmos ao formalismo estrito da tragédia clássica” (PRADO, 1987, p. 100).

Outra marca dos textos modernistas, de acordo com a teoria de Gay (2009, p. 20-21), é o compromisso dos autores com a representação das subjetividades do eu, em um “exame cerrado de si mesmo”. Daí *Vestido de Noiva*, por ser tanto uma peça psicológica quanto um drama subjetivo, preocupar-se em fazer com que o inconsciente da protagonista seja externalizado e se encontre com o consciente. Este trabalho, por sua vez, “[...] é o que revela a psicanálise já em sua terminologia, na qual o inconsciente se apresenta como o *id*” (SZONDI, 2001, p. 62; grifo do autor).

²¹ Até *Vestido de Noiva*, não havia grande preocupação com a luz adequada, de modo que “[...] o velho teatro não era iluminado artisticamente” (RODRIGUES, 2015, p. 169). Já com o trabalho de Ziembinski, o texto recebeu inúmeros refletores e mais de uma centena de jogos luminosos que, somados à construção cênica de Santa Rosa, consagraram a peça.

Quando escreveu esse texto dramático, NR considerava-se um escritor e leitor de romances, mas não via futuro para si na dramaturgia²², de modo que “[...] [n]inguém entendia como [ele], sem nenhuma obra anterior [salvo *A Mulher Sem Pecado*] e num país sem tradição dramática, pudesse ousar a experiência formal de *Vestido de Noiva*” (RODRIGUES, 2015, p. 167). Por outro lado, é interessante notar que, sendo um sujeito contraditório, o dramaturgo demonstrava certo prazer em afirmar ter lido pouco ou quase nada de teatro antes de produzir seus textos de teatro, passando uma ideia de “inculto”. Todavia,

[...] [d]e concreto mesmo, sabe-se que, entre ‘A mulher sem pecado’ e ‘Vestido de noiva’, Nelson leu peças como ‘Ricardo III’ (1592), de Shakespeare; ‘O inimigo do povo’ (1882), de Ibsen; e ‘O luto assenta Electra’, de O’Neill – as duas últimas em espanhol, única língua, além da sua, com a qual ele ia para a cama. (Ainda não havia O’Neill em português. O que ele leu foi a edição argentina de 1940, ‘Nueve dramas’, da Editorial Sudamerica, de Buenos Aires.). (CASTRO *apud* MEDEIROS, 2010, p. 35).

De qualquer modo, o reconhecimento que veio logo após a estreia de *Vestido de Noiva* abriu espaço para que o autor desse liberdade à sua mente criativa; tanto que teve de encarar, também, a censura da primeira fase do Estado Novo (1937-1945), com o texto dramático que se seguiu, *Álbum de Família*.

Após a estreia da “leve, ágil, diáfana pirueta” que foi *A Mulher Sem Pecado*, NR já gestava *Vestido de Noiva*, seu “grande salto mortal” (RODRIGUES, 2015, p. 158). O título, muito deliberado pelo autor, chegou a oscilar entre “véu” e “vestido” de noiva. Por fim, o véu foi reutilizado no mascaramento de Lúcia, enquanto o vestido, mais imponente e simbólico, o compôs. “Lírico” e “recendendo a água de flor de laranjeira” (CASTRO *in* RODRIGUES, 1993, p. 187), a imagem do vestido de noiva, geralmente branco e carregado dos ideais de pureza e castidade, no contexto brasileiro, faz parte do imaginário social e, especialmente, das fantasias femininas ainda hoje. Como comentado anteriormente, é válido lembrar que os sentidos denotativos e conotativos sugeridos por esses signos têm relação direta com o imaginário do público e seu contexto social e este jogo de sentidos é um artifício comumente explorado no teatro. Assim, enquanto para a sociedade brasileira o vestido branco das noivas remete à sua honra, “[...] na Ásia, o branco conota não a inocência, mas o luto e a morte; na Índia, uma

²² Como se pode observar na seguinte afirmação do dramaturgo: “[...] Eis a verdade: até a estreia de *Vestido de noiva*, eu não lera nada de teatro, nada. Ou por outra: lera, certa vez, como já disse, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Sempre fui, desde garoto, um leitor voracíssimo de romance. Eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler, nem ver teatro. Depois de *A mulher sem pecado* é que passei a usar a pose de quem conhece todos os autores dramáticos passados, presentes e futuros. Na verdade, sempre achei de um tédio sufocante qualquer texto teatral. Só depois de *Vestido de noiva* é que tratei de me iniciar em alguns dramaturgos obrigatórios, inclusive Shakespeare” (RODRIGUES, 2015, p. 173-174).

mulher vestida de branco não é uma virgem, mas uma viúva” (UBERSFELD, 2005, p. 14). Daí a necessidade de compreender estes signos no seu contexto de produção.

E como nada é gratuito na dramaturgia rodriguiana, entende-se que há algo por baixo dos panos desse vestido. A título de exemplo, a cena em que Pedro vê Alaíde vestida antes do casamento e prenuncia um mau agouro à união do casal já é um indício do desfecho trágico que se segue, e que posteriormente Lúcia procura evitar:

ALAÍDE – Ah, Pedro!

PEDRO – Que foi?

ALAÍDE (*numa atitude inesperada*) – **Me esqueci que faz mal o noivo ver a noiva antes. Não é bom!** (*vira as costas*)

PEDRO – Isso é criancice! Agora não adianta! Já vi!

ALAÍDE (*suplicante*) – Vá, Pedro, vá! (RODRIGUES, 2012, p. 31, grifos nossos).

LÚCIA – Será que Pedro já chegou?

MÃE – D. Laura aparece, quando ele chegar.

LÚCIA (*retocando qualquer coisa no espelho*) – **Eu só quero que ele me veja lá na igreja.** (RODRIGUES, 2012, p. 85, grifos nossos).

Retratando um casamento infeliz e cercado de mentiras e omissões, o texto denuncia a falha da instituição familiar e a repressão que o desejo sexual feminino enfrentava no matrimônio. Nesse sentido, *Vestido de Noiva* contrapõe as duas faces do casamento: “[...] o aspecto orquestral e litúrgico da cerimônia, com Ave-Marias, longos véus, convidados, etc., e no aspecto íntimo: a luta por um mesmo homem, conquistado com vilania, mas por quem a vitoriosa, depois de casada, esgota inteiramente a curiosidade” (BORBA *in* RODRIGUES, 1993, p. 195).

Essa, que é a problemática central do texto, é apresentada de maneira confusa, já que desde o início do segundo ato a memória de Alaíde não é mais confiável – se é que pode ser considerada confiável em algum momento –, pois está “[...] *em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixam de ter ordem cronológica*” (RODRIGUES, 2012, p. 42) e os três planos se misturam. Ainda assim, cada um cumpre com uma função particular no texto, como comentado a seguir. Por isso, é válido lembrar algumas considerações de Magaldi:

[...] os diálogos e as situações de *Vestido de noiva* resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória. O acidente desagrega, de um lado, a personalidade, que, de outro, procura reconstituir-se, ao recuperar as lembranças. Nesse território, tudo é livre, para o dramaturgo soltar a imaginação e confiar-se às associações poéticas. Pode-se dizer, em outros termos, que os planos da alucinação e da memória se passam no subconsciente de Alaíde. (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 18-19).

2.1.1 O PLANO DA REALIDADE

Na década de 1940, o Rio de Janeiro já se modernizara consideravelmente e a crítica recebeu bem *Vestido de Noiva*. Todavia, o contexto histórico que lhe precedeu e, portanto, viu o autor crescer física e artisticamente era, a seu ver, “[...] medieval, feudal ou que outro nome tenha. Psicologicamente, ainda não ocorrera para nós a abertura dos portos. A mulher que ia ao ginecologista sentia-se, ela própria, uma adúltera” (RODRIGUES, 2015, p. 61). Um tanto quanto saudosista, NR manifesta em suas *Memórias* certo descontentamento com a sociedade, afirmando que já não se faz mais jornalismo como outrora; nem se ama, trai e morre como antes. Em consonância com essa ideia, o triângulo amoroso representado no texto dramático denuncia falhas de caráter que nas décadas antecedentes seriam impensáveis – ou, quem sabe, mais escondidas. Assim, o plano da realidade se constitui de forte “fatalidade” e “desafeto”.

É válido lembrar que o repórter policial é uma figura reiterada em toda a obra rodriguiana e em *Vestido de Noiva* não é diferente, o que possibilita a primeira característica desse plano. Assim, a realidade é alternada entre:

1) as conversas de diversos jornalistas, bem como com uma testemunha, que anunciam, de início, o atropelamento, seguido da agravação do estado da protagonista e sua morte, com frieza e ironia que denunciam o quanto “[...] Nelson repudia a realidade, grosseira, caótica, hostil” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 20):

(*Trevas. Luz no plano da realidade. Redação e casa.*)
 MULHER (*gritando*) – Quem fala?
 REDATOR DO DIÁRIO (*comendo sanduíche*) – O DIÁRIO.
 MULHER (*esganiçada*) – Aqui é uma leitora.
 REDATOR DO DIÁRIO – Muito bem.
 MULHER – Eu moro aqui num apartamento, na Glória! **Vi um desastre horrível!**
 REDATOR – Uma mulher atropelada.
 MULHER – A culpa toda foi do chofer. Eles passam por aqui, o senhor não imagina! Então, quem tem criança!...
 REDATOR DO DIÁRIO – Claro!
 MULHER – Quando a mulher viu, já era tarde! **O DIÁRIO podia botar uma reclamação contra o abuso dos automóveis!**
 REDATOR DO DIÁRIO – Vamos, sim! (*desliga*) (RODRIGUES, 2012, p. 30, grifos nossos).

É importante notar que, apesar de relatar como “horrível” o atropelamento de Alaíde, a leitora não demonstra sensibilidade diante do acontecimento e usa-se da situação para reclamar do trânsito.

2) a mesa de cirurgia onde Alaíde está sendo operada por médicos que acentuam o inexorável destino dela. Seus comentários cheios de apatia e indiferença evidenciam o distanciamento entre profissional e paciente, que mais parece um objeto a ser consertado. E isso se assemelha à frieza das relações familiares da protagonista; afinal, “[...] é dentro de sua solidão que Alaíde sofrerá as maiores manifestações de sua angústia e acabará, como compensação para suas carências de afeto, buscando companhia no protegido reduto de suas fantasias” (LINS *apud* NASCIMENTO, 2011, p. 46):

1º MÉDICO – Pulso?
 2º MÉDICO – 160. [...]
 3º MÉDICO – Agora é ir até o fim.
 1º MÉDICO – Se não der certo, faz-se a amputação.
 [...]
 (*Rumor de ferros cirúrgicos.*)
 1º MÉDICO – Aqui é amputação.
 3º MÉDICO – Só milagre.
 1º MÉDICO – Serrote.
 [...]
 PEDRO (*comovido*) – Eu me chamo Pedro Moreira.
 MÉDICO – Pois não.
 PEDRO – (*comovido*) – Sou o marido dessa senhora que está sendo operada. [...]
 (*expectante*) O estado dela – qual é, doutor? Muito grave?
 MÉDICO (*reticente*) – Bem, o estado dela não é bom. [...]
 PEDRO (*agoniado*) – E ela sofreu muito, doutor?
 MÉDICO – Não. Nada. Chegou em estado de choque. Nem vai sofrer nada.
 (RODRIGUES, 2012, p. 20; 41; 60).

Quanto ao desafeto, as cenas abaixo merecem destaque. Os dois excertos a seguir demonstram a rivalidade das irmãs pela forma com que Lúcia se refere a Alaíde, comprovando que ela a considerava uma mulher qualquer:

MÃE – Você ainda está aí? Todo o mundo já desceu!
 MULHER DE VÉU – Eu não vou. Eu fico! [...]
 MÃE (*olhando-a, chocada*) – Mas não vai por quê?
 MULHER DE VÉU (*com raiva concentrada*) – Porque não – ora essa! (*noutro tom*)
 (*de frente*) Vou lá ao casamento dessa mulher!
 MÃE (*sentida*) – Oh! Isso é termo, “mulher”?
 MULHER DE VÉU (*sardônica*) – Não tenho outro!
 MÃE – Que foi isso, de repente? Vocês, tão amigas!
 MULHER DE VÉU – (*com amargura*) – Amigas, nós? Oh! meu Deus! Como se pode ser tão cega! (*noutro tom*) Eu ir a esse casamento, quando eu é que devia ser a noiva!
 (RODRIGUES, 2012, p. 52).

MÃE – Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia!
 LÚCIA (*exaltadíssima*) – Chamo, sim! Mulher, mulher e mulher!
 MÃE – Vou chamar seu pai! Você não me respeita! [...] Isso é coisa que se faça!
 Rogar praga para sua irmã! (RODRIGUES, 2012, p. 55).

E a passagem abaixo se dá após a morte de Alaíde, na qual se constata que o luto de Pedro é tão superficial que serve apenas para manter as aparências; e que em questão de pouco tempo é esquecido, com a realização de seu casamento com Lúcia:

PEDRO (*cruel*) – Então ela ficou impressionadíssima com as mulheres vestidas de amarelo e cor-de-rosa. Uma vitrola! Duas fulanas dançando!
 LÚCIA (*chorosa*) – Não fale assim! Ela está ali. Morreu.
 PEDRO (*sardônico*) – Era louca por toda mulher que não prestava. Vivia me falando em Clessi. Uma desequilibrada!
 LÚCIA (*revoltada*) – Você deve estar bêbado para falar assim!
 (RODRIGUES, 2012, p. 82).

Esse triângulo amoroso é desenvolvido também nos outros dois planos, de maneira pouco confiável, pois não é possível compreender a globalidade e a profundidade do relacionamento de Lúcia e Pedro; a relação entre as irmãs é marcada pelo cinismo – tanto que a própria mãe delas não entende o desafeto das duas –; e até mesmo a distinção dos planos não é obedecida em todos os atos, obscurecendo mais ainda o que pode ser real e o que pode ser criação da imaginação de Alaíde sobre o caso da irmã com seu marido.

2.1.2 O PLANO DA MEMÓRIA

A memória é essencial no texto dramático em questão para que o público entenda o que aconteceu com a protagonista até o momento do acidente que abre *Vestido de Noiva*, indicando em linhas gerais do que se trata o enredo do texto. Junto da alucinação, esses dois planos monopolizam os três atos e, por essa razão, Mme. Clessi é descrita por Borba (*in* RODRIGUES, 1993, p. 193) como uma espécie de Virgílio que guia Alaíde rumo ao seu inferno interior.

É nesse plano que a mãe da protagonista prenuncia uma possível influência da cortesã sobre Alaíde (que dorme no quarto que fora seu antes do assassinato), afirmando que “[...] A alma de madame Clessi pode andar por aí... e...” (RODRIGUES, 2012, p. 19) talvez suscitar pensamentos impróprios a uma moça casadoira, como era o seu caso. E de fato essa influência se concretiza através do diário da cortesã que ela recupera e começa a tecer suas primeiras fantasias amorosas.

Também é esse plano que traz a revelação de que Alaíde roubou o namorado da irmã e onde ela recebe as ameaças que vão transtornar sua mente e seu casamento: “MULHER DE VÉU – Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. (*acintosa*) Só isso” (RODRIGUES, 2012, p. 42). Essa promessa feita por Lúcia cria um medo crescente na

protagonista que, inicialmente temerosa de que o seu casamento falhasse, depois de casada já não suporta manter as aparências e ameaça fugir e se “transformar numa madame Clessi” (RODRIGUES, 2012, p. 23), já que deixou de gostar de Pedro desde o fatídico dia da cerimônia (RODRIGUES, 2012, p. 25).

Por fim, a outra função do plano da memória é mostrar ao público o relacionamento de Mme. Clessi com o jovem rapaz responsável por seu assassinato, ainda em 1905. Nestas cenas, muito do pudor social é exposto nas rubricas, bem como nos diálogos entre a cortesã e a mãe dele que a procura a fim de evitar que o romance dos dois desonre o nome da família:

CLESSI (*sonhadora*) – Tenho chorado tanto! (*noutro tom*) Nunca tive um amor. É a primeira vez. A senhora, se já amou, compreenderá.
 MÃE (*perdendo a cabeça*) – Indigna!
 CLESSI (*com a mesma doçura*) – Eu sei que sou. Sei. [...]
 MÃE (*tapando o rosto com a mão*) – Meu filho metido com uma mulher desmoralizada! Conhecida! [...] Vou falar com meu marido! (RODRIGUES, 2012, p. 71-72).

Todavia, conforme o final do texto dramático e a morte vão se aproximando da protagonista, sua memória vai se tornando cada vez menos confiável e mescla-se com a alucinação, como na cena em que os jornaleros anunciam inverdades (a mulher, na primeira fala, seria Alaíde, mas ela não assassinou o marido, de fato) e notícias sem nexos:

(*Trevas. Luz no plano da memória. Quatro jornaleros, um em cada arco.*)
 1º PEQ. JORNALEIRO – Olha. *A NOITE! O DIÁRIO! A mulher que matou o marido!*
 2º PEQ. JORNALEIRO – Vai querer? *A NOITE! O DIÁRIO!* Tragédia em Copacabana!
 3º PEQ. JORNALEIRO – *A NOITE! O DIÁRIO!* Morreu o coisa!
 4º PEQ. JORNALEIRO – *DIÁRIO!* Violento artigo! Já leu aí?
 1º PEQ. JORNALEIRO – **Olha a mulher que engoliu um tijolo! O DIÁRIO!** (RODRIGUES, 2012, p. 29, grifos nossos).

Isso se dá principalmente durante o segundo ato, quando se invertem as funções dos planos da memória e da alucinação, sendo que no primeiro se desenrola o casamento de Alaíde com uma interrupção realizada por Lúcia que, na verdade, não teria acontecido (seria uma “invenção alucinante” da protagonista), enquanto no segundo são lembrados o assassinato e velório de Mme. Clessi; informações que Alaíde obteve por meio de suas leituras do diário e de notícias e que, portanto, “estariam alocadas em suas memórias”. Toda essa confusão gera o questionamento: “[...] [o]s planos da ação seguem essa confusão e, então, já não é possível apontar os seus limites. Eles se intercalam, se mesclam, a ponto de perguntarmos: não terá sido *tudo* alucinação?” (MEDEIROS, 2015, p. 106, grifo nosso).

2.1.3 O PLANO DA ALUCINAÇÃO

As alucinações de Alaíde se dão ao lado do fantasma de Mme. Clessi, sendo este o plano mais marcado pela presença da cortesã e que procura explicar quem foram ela e seus amantes, e por que ela tem influência na vida sexual de Alaíde. Em cenas que oscilam “[...] entre o conceitual e o poético” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 15) a morte e a sexualidade gratuita são exploradas, bem como recursos estruturais especiais; enquanto Mme. Clessi tece comentários marcantes para o texto dramático ao constatar, por exemplo, o seguinte: “[...] (*inquieta*) – Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições [...] (*espantada*) – Gente morta, como fica!...” (RODRIGUES, 2012, p. 57).

O dramaturgo demonstra, tanto no teatro quanto em suas crônicas, um apreço especial à temática da morte. Os acontecimentos que vivenciou na adolescência e os traumas familiares marcados, principalmente, pelo assassinato do irmão seguido da morte do pai são sempre, de alguma forma, lembrados e metamorfoseados em seus textos, numa “[...] [i]ronia do destino, no melhor sentido moderno da Moira grega, que NR incorporou, com a verdade da experiência pessoal, ao seu teatro” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 14). Mas para além da real morte física de Alaíde e Mme. Clessi, percebe-se uma outra, mais subjetiva e cabível na alucinação: para levar uma vida ideal aos olhos da sociedade, a protagonista teria que “matar” os desejos de cortesã que haviam dentro de si. Por outro lado, se se permitisse levar uma vida marcada pela prostituição, a mulher ideal que fora educada para ser, seria assassinada.

Desse modo, pode-se afirmar que as cenas que se passam nesse plano sempre acabam estabelecendo alguma ligação com a sexualidade. Seja na cena que abre o texto dramático, em que Alaíde conversa com as mulheres do bordel; no relacionamento de Mme. Clessi com seu namorado e até mesmo no funeral da cortesã. No velório, que recebe atenção especial com o jogo de sombras e luzes, acentuado pela presença dos círios, esquece-se rapidamente da tragicidade do assassinato e do horror da navalhada no seu rosto e esquematiza-se um encontro, como indicam as rubricas:

MULHER INATUAL (*ajeitando qualquer coisa no vestido*) – Eu acho que vou-me embora.

HOMEM DE BARBA (*depois de olhar para o lado e faunescos*²³) – Já?

²³ Flávio Aguiar explica que essa expressão é bastante comum nos textos de NR, remetendo a “[...] um homem que age com ar demoníaco, travesso, com segundas intenções de natureza sexual” (AGUIAR *in* RODRIGUES, 2012, p. 58); como acontece, por exemplo, em uma das crônicas que compõem o livro *Memórias*: “[...] [c]om 18

MULHER INATUAL – É tarde.
 HOMEM DE BARBA (*olhando outra vez para os lados*) – Mora longe?
 MULHER INATUAL – Assim, assim. Mas o lugar é muito escuro. Fico com receio.
 HOMEM DE BARBA (*concupiscente*) – Posso acompanhá-la.
 MULHER INATUAL – Não vale a pena.
 HOMEM DE BARBA (*com um novo gesto*) – Eu ia sair mesmo.
 MULHER INATUAL – Ah, então... (RODRIGUES, 2012, p. 58, grifos nossos).

Quanto aos recursos cênicos explorados pelo autor, já comentado, a luz soma-se ao uso do microfone, com apartes e vozes que surgem no palco, quando engolido pela escuridão. Artificio introspectivo, NR já experimentara o uso do microfone em *A Mulher Sem Pecado* para dar amparo a Olegário em seu ciúme doentio. Em *Vestido de Noiva*, é Mme. Clessi quem mais o utiliza a fim de manter Alaíde recordando-se de seu passado e questionar a veracidade de suas lembranças:

ALAÍDE (*nas trevas, ao microfone*) – Ele [Pedro] não sabia por que eu estava tão mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma – o fantasma de madame Clessi – que me enlouquecia?
VOZ DE CLESSI (*microfone*) – Só o meu fantasma não. E os outros dois fantasmas? A mulher de véu e Lúcia? (RODRIGUES, 2012, p. 24-25).

(*Trevas.*)
 VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.
VOZ DE CLESSI (*microfone*) – Mas como foi que você arranhou o ferro?
 VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Sei lá! Apareceu! (RODRIGUES, 2012, p. 27, grifos nossos).

ALAÍDE (baixo) – O que é que você sabe?
 MULHER DE VÉU – Se eu disser – Alaíde – duvido, e muito, que esse casamento se realize.
 (Imobilizam-se mulher de véu e Alaíde. Depois, trevas.)
CLESSI (*microfone*) – Você parou quando a mulher de véu disse: “Duvido muito...”
 (Acende-se a luz. Só Alaíde e a mulher de véu, na mesma posição da cena anterior).
 (RODRIGUES, 2012, p. 38, grifos nossos).

CLESSI (*microfone*) – Então você tirou os namorados da mulher de véu? (pausa para uma réplica de Alaíde que ninguém ouve)
CLESSI (*microfone*) – Também você não se lembra de nada! Procure vê-la sem véu. Ela não pode ser uma mulher sem rosto. Tem que haver um rosto debaixo do véu.
 (Pausa para outra réplica não ouvida.)
CLESSI (*microfone*) – Daqui a pouco você se lembra, Alaíde. (RODRIGUES, 2012, p. 41, grifos nossos).

CLESSI (*microfone*) – Então a mulher de véu não foi [ao casamento]?
 ALAÍDE (*idem*) – Não.
 CLESSI (*idem*) – Por quê?

anos de vida conjugal, acha ele que o amor não cabe mais no seu lar. E o fato de desejar a esposa, ainda que por um segundo fulminante, o dilacerou de vergonha e remorso. Sentia-se um desses faunos de tapete que, nos terrenos baldios, atropelam as ninfas desacompanhadas” (RODRIGUES, 2015, p. 73).

ALAÍDE (*idem*) – Não quis ir. De maneira nenhuma. (RODRIGUES, 2012, p. 51).²⁴

“CLESSI (*microfone*) – Ah! Quer ver uma coisa? Quem foi que d. Laura beijou na testa, depois que falou com você? [...] Ah! outra coisa! Quem foi que vestiu você? Foi sua mãe? Não? Pois é, Alaíde!” (RODRIGUES, 2012, p. 35); “CLESSI (*microfone*) – Então aconteceu o quê, na igreja?” (RODRIGUES, 2012, p. 63).

As ameaças trocadas entre Lúcia e Alaíde também ocorrem, de maneira sombria, por meio do microfone. A citar:

(*Trevas. Luz no plano da alucinação. Pedro e Alaíde, de noivos, ajoelhados diante da cruz [...]*).

VOZ DE LÚCIA (*microfone, em crescendo*) – Eu faço escândalo. Se seu disser uma coisa que sei!... Não me desafie, Alaíde! Eu é que devia ser a noiva! Você é um monstro! O único homem que amei! Nunca me casei com os seus namorados! O que eu não tive foi seu impudor!... (RODRIGUES, 2012, p. 58-59, grifos nossos).

(*Lúcia fala com a cabeça entre as mãos. Alaíde responde através do microfone escondido no bouquet. Luz cai em penumbra, durante o diálogo evocativo.*)

ALAÍDE (*com voz lenta e sem brilho*) – **Nem que eu morra, deixarei você em paz!**
LÚCIA (*falando surdamente*) – Pensa que eu tenho medo de alma do outro mundo?
[...]

ALAÍDE (*microfone*) – **Você não terá um minuto de paz, se casar com Pedro! Eu não deixo – você verá!**²⁵ (RODRIGUES, 2012, p. 78-79, grifos nossos).

Por fim, o desfecho, que teoricamente se dá no plano da realidade, é um dos maiores indícios de que todo o texto dramático pode ter se passado nas alucinações de Alaíde, já que é ela quem, depois de morta, entrega o buquê para Lúcia casar-se com Pedro. Szondi afirma que, em sua acepção original, “[...] o drama é, como algo absoluto, sua própria realidade; ele deve ter um fim que possa figurar como fim por excelência e não permita questões posteriores” (SZONDI, 2001, p. 85). Mas, conforme já exposto, *Vestido de Noiva* situa-se em um entre-lugar, não se caracterizando como um drama puro, e foge à regra apresentando diversos elementos que a tornam moderna. Nesse sentido, “[a]ssim como são tênues as fronteiras entre os planos da memória e da alucinação, nada impede que Alaíde, no hausto final, antecipe o que ocorreria na realidade” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 19-20), entregando o buquê de casamento à irmã, acompanhada da figura fantasmagórica de Mme. Clessi. Essa construção,

²⁴ Essa cena aconteceria, de acordo com as rubricas, no plano da memória. Mesmo assim, o microfone é um recurso utilizado de modo especial por Mme. Clessi em sua tentativa de manter Alaíde recordando-se dos acontecimentos passados, mostrando que isso ocorre com maior frequência no plano da alucinação, mas não estritamente.

²⁵ De acordo com as rubricas, essa cena se passaria no plano da realidade. Contudo, dada a proximidade do desfecho do texto e a quebra da divisão entre os planos, entende-se que o seu teor racional é questionável e “[...] talvez não seja total despautério afirmar que o plano da realidade pode (e deve) ser relido de acordo com essas dúvidas lançadas pelos outros planos, especialmente pelo plano da alucinação” (MEDEIROS, 2015, p. 102).

que quebra com a unilateralidade dos três planos, leva à hipótese do fantástico, como discutido no terceiro capítulo, “O insólito no texto dramático”.

2.2 FORTUNA CRÍTICA

Abre-se aqui um parêntese a fim de explicar melhor a necessidade da leitura de *Vestido de Noiva* no viés do fantástico, realizada no capítulo a seguir. Não se trata de um estudo aprofundado e completo da fortuna crítica de *Vestido de Noiva*, pois não é este o objetivo central do trabalho, além de ser este um campo imensamente vasto para ser resumido nas poucas páginas que compõem esta seção. No entanto, destaca-se a necessidade de compreender quais os principais olhares lançados em direção ao texto dramático até o presente momento para evidenciar o diferencial desta análise no rol de pesquisas acadêmicas.

Ao tentar explicar os porquês desse mundo, as artes serviram de suporte para as mais diversas criações que unem a realidade com o plano onírico, dando origem a metonímias do real. Charles Nordier (*apud* CAMARANI, 2014, p. 13-15), precursor nos estudos do modo fantástico na literatura, já assinalava que desde os primórdios a imaginação criativa do homem esteve diretamente ligada à hiperbolização do mundo. Logo, as manifestações artísticas iniciais foram marcadas pela presença do inexplicável, do insólito e do fantástico. Assim também foi no teatro, a citar o trabalho do expoente da dramaturgia ocidental, William Shakespeare, que não hesitou em trazer a dúvida e a ambiguidade a textos como *A Tempestade*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Ricardo III* ou *Sonho de Uma Noite de Verão*, “[...] onde o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal” (CAMARANI, 2014, p. 55), pois exploram o fantasmagórico e o sobrenatural e faz presente na mente dos personagens.

Já o despontar do século XX carregou consigo uma intensa aflição diante da vida cada vez mais modernizada. Enfrentava-se um intenso período de crise existencial: as famílias tradicionais, cujos pilares centravam-se na religiosidade e no patriarcado, perdiam seu sustento, uma vez que as esperanças nos mundos científico e espiritual vinham enfrentando um crescente esgotamento. Esse sujeito social que percebeu que o sonho do deslumbramento havia falhado e tudo estava fora do lugar, numa sociedade estilhaçada e individualista, foi levado a questionar conceitos que até então mostravam-se completos, sólidos.

Dentre as discussões que revolucionaram esse período e abalaram os pilares do otimismo científico até então vigente estão a da “ideologia” e o do “inconsciente”, conceitos

cunhados respectivamente por Karl Marx e Sigmund Freud, que mostram o quanto o homem é dominado por forças que fogem de seu controle e regem sua vida íntima e social.

Nesse período, NR mostra-se como expoente do teatro nacional. Além de dramaturgo, foi um proeminente cronista e repórter que trouxe muito de suas experiências para a literatura e os palcos. Com uma vida perpassada por momentos trágicos, o autor apresenta-se como alguém que foi (e ainda é) ao mesmo tempo amado e odiado por seus leitores. As temáticas por ele abordadas unem ações corriqueiras e banais às grandes questões humanas, trazendo assuntos universais (como o pecado, a morte, a moral social, a sexualidade, entre outros) para um recorte específico de tempo e espaço, onde o brasileiro é o protagonista. Modernista, participou à sua maneira do processo de nacionalização do teatro, encontrando na denúncia da falsa moral e da hipocrisia brasileiras uma forma de criar uma arte mais de acordo com as novas luzes de seu período. Com NR o teatro nacional retomou o trabalho iniciado por outros dramaturgos e começou “[...] a tomar forma, a deslindar suas estruturas, a se destacar do limbo, a formar uma consciência crítica – como, de resto, ocorria com a sociedade brasileira” (MILARÉ, 1994, p. 31).

De uma acidez cortante, o dramaturgo deu destaque às figuras femininas em inúmeros textos, paradoxalmente libertinos e conservadores. Isso porque neles, assim como vem ocorrendo ao longo da história, “[...] [a] figura do feminino é discutida por meio de um sujeito que não é o que representa, mas sim outro sujeito: o masculino”; e que, portanto, não passou pela experiência do condicionamento imposto à ela pela educação, cultura e sociabilidade (SANTOS; RODRIGUES; RIBEIRO, 2015, p. 18). Com os memoráveis pseudônimos Myrna e Suzana Flag, NR tratou de assuntos polêmicos tomando para si a voz e a postura de mulheres ideais aos olhos da sociedade carioca.

Já em seus textos dramáticos, essa mesma voz feminina surgiu, por um lado, com a função de denunciar tabus sexuais e, por outro, endossou o estereótipo de que toda mulher deseja, no fundo, ser prostituta. Afinal, mesmo tendo adiantado algumas tendências artísticas, ele foi um homem fruto de seu tempo; daí a dificuldade de julgar, numa leitura atual, sua postura como sendo machista, por exemplo. O drama *A Mulher Sem Pecado* (1942), a tragédia *Álbum de Família* (1945) e o monólogo *Valsa nº 6* (1951) são alguns exemplos de sua preocupação com a representação de jovens mulheres que não se sentem confortáveis com sua sexualidade ou mostram-se insatisfeitas com seus companheiros. Em seu tempo, situações como essas não encontravam outro fim senão a corrupção de sua índole, o que culminava em traição ou incesto; atitudes estas punidas com a desonra da entrega aos instintos e até com a morte.

Apesar de já ter completado mais de 70 anos, *Vestido de Noiva* continua despertando novas interpretações que tendem, especialmente, a uma leitura de cunho psicológico. Isso se deve sobretudo ao fato de seu *Teatro Completo* ter sido dividido, ainda na década de 1980, por Magaldi, em três conjuntos: Peças psicológicas, Peças míticas e Tragédias cariocas, estando *Vestido de Noiva* na primeira parte, dada a intensidade com que o subconsciente da protagonista vai se apresentando ao longo do texto. Vale destacar que Magaldi é um renomado crítico da produção de NR e suas considerações acerca de *Vestido de Noiva* abrangem tanto os aspectos estruturais quanto os estéticos.

Em sua dissertação de mestrado de 2004 intitulada *Sobe o Pano: A Crítica Teatral Moderna e a Sua Legitimação Através de Vestido de Noiva*, Aline Andrade Pereira avaliou como a crítica jornalística recebeu o texto dramático em questão, qual foi sua repercussão na imprensa e quem eram os seus principais críticos. Seu recorte foi bem específico: trabalhou com textos veiculados em dois jornais de destaque no país, A Noite e Correio da Manhã, entre novembro de 1943 e março de 1944, a fim de verificar como o teatro brasileiro moderno foi legitimado a partir de *Vestido de Noiva*.

Em 2008, Elielson Carlos de Oliveira se propôs a analisar a história de Alaíde como uma representação das amarras sociais impostas aos indivíduos, tendo por base os valores morais que limitam suas escolhas e atitudes. Para tanto, a dissertação de mestrado *Repressão e Transgressão: Elementos de Construção de Vestido de Noiva* desenvolveu-se a partir do pensamento de Michel Foucault, fundamentando seus comentários principalmente na obra *História da Sexualidade* (1976). O autor observou as falas dos personagens e as rubricas rodriguianas a fim de avaliar a angústia pela qual a protagonista passa, em razão de estar cindida entre duas morais sociais, uma de acordo com os valores convencionados à mulher e a outra voltada à libertinagem sexual, tendo que aceitar o controle social sobre seu corpo ou resistir a ele.

Em estudo semelhante, *A Fortuna Crítica de Vestido de Noiva e Álbum de Família, de Nelson Rodrigues: Casamento e/ou Divórcio?*, de 2010, Leticia Tomazella Costa procurou averiguar em sua dissertação de mestrado a recepção desses dois textos, (a pérola de NR e um dos textos que compõem seu “teatro desagradável” e permaneceu censurada entre 1946 e 1965), tendo por base suas fortunas críticas publicadas num recorte entre os anos 1940, que marcam o início da produção dramatúrgica do autor, e 1980, década em que o dramaturgo faleceu. Nesse estudo, a autora coletou e explorou o trabalho da crítica teatral brasileira, averiguando que o gosto dos críticos inevitavelmente aparece em seus trabalhos e indicando como a imprensa pode enaltecer ou depreciar arte e artista.

No mesmo ano, Elen de Medeiros investigou em sua tese de doutorado intitulada *A Concepção do Trágico na Obra Dramática de Nelson Rodrigues* como os textos dramáticos rodriguianos apresentavam a tragédia, verificando os recursos trágicos que o autor utilizou nos textos *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *A Falecida* e *O Beijo no Asfalto*, também pontuando esses mesmos elementos em outros textos. Trata-se de um estudo minucioso que pensou os elementos e a estrutura da tragédia no clima moderno em que NR produziu.

Com a dissertação de mestrado intitulada *Os (Des)caminhos das Mulheres no Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Articulação Entre o Teatro e a Psicanálise* (2011), Juliana M. G. Carvalho Nascimento desenvolveu um estudo fundamentado em teorias da psicanálise, pois fez uma leitura voltada às paixões que acometem as figuras femininas em três textos dramáticos: *Vestido de Noiva*, *Senhora dos Afogados* e *A Serpente*. Abrangendo todo o enredo do texto que interessa ao presente estudo, a autora deu destaque à histeria, aos recalques, às pulsões e às fantasias sexuais de Alaíde.

Nesse mesmo sentido, Victor Hugo Adler Pereira trouxe em seu livro *Nelson Rodrigues, o Freudismo e o Carnaval nos Teatros Modernos* (2012) diversos ensaios acerca da obra rodriguiana, comentando, dentre outros assuntos, sobre a psicologização do cotidiano realizada pelo dramaturgo; seus diálogos com a natureza humana, o existencialismo, a moral, etc.; e como o dramaturgo expressou as influências teatrais que recebeu nas produções nacionais.

No artigo “Nas Trilhas da Memória – Um Percorso Pelos Caminhos de *Vestido de Noiva*” (2015), Elen de Medeiros refez o caminho de Alaíde, mergulhando em seus devaneios no intuito de demonstrar como NR preocupou-se em elaborar uma montagem inaugural para o enredo do texto, subvertendo os paradigmas do teatro clássico com as confusões entre os planos da realidade, da memória e da alucinação. A autora preocupou-se de modo especial com o plano da memória, bem como com o formato dramático desse texto. E apesar de ter apontado a variedade de interpretações somada à indecibilidade e ao questionamento suscitados especialmente pelo desfecho, além de referir-se aos “[...] fantasmas da mente em alucinação da protagonista” (p. 104), não se ateve à possibilidade de esse fator abrir espaço para a presença do fantástico.

Em 2017, Medeiros publicou, junto de Maria Emília Tortorella, um artigo intitulado “Modernidade Dramática em Dois Tempos: Carlos Alberto Soffredini e Uma Homenagem a Nelson Rodrigues”, no intuito de averiguar o que as autoras chamaram de “retomada respeitosa” dos recursos estilísticos de *Vestido de Noiva* realizada por Soffredini na peça *De Onde Vem o Verão* (1989-1990). Observou-se de modo especial o apreço pelo hibridismo dramático e pelas

formas fragmentadas em ambos os textos dramáticos, sendo que NR os utilizou de maneira vanguardista enquanto Soffredini os retomou para repensar a modernidade e a contemporaneidade no teatro nacional.

Já em 2018, Mariese Ribas Stankiewicz publicou “Noivas em *Vestido de Noiva*: Leitura de uma Condição Indecidível”, capítulo integrante do livro *Nelson Rodrigues: Literatura, Sociedade e Política*, no qual discorre quanto ao não-pertencimento de Alaíde aos valores morais apregoados às mulheres no século XX, fundamentando-se em explicações psicanalíticas para desenvolver suas considerações acerca dos efeitos que as repressões causam na protagonista. Nesse mesmo estudo, que apresenta um suporte crítico desconstrucionista, observando o teor psicológico que parece ser inerente a esse texto, a autora verifica a instabilidade da linguagem e, conseqüentemente, das leituras possíveis de *Vestido de Noiva*, ou seja, explica a dificuldade que leitores ou espectadores podem ter para a assertividade em relação às várias passagens do texto dramático.

Diante do exposto, é notável a necessidade de trazer à academia a presente discussão que, para além dos aspectos supracitados, evidencia o uso do modo fantástico em *Vestido de Noiva*. Com esse objetivo, o capítulo a seguir apresenta uma breve introdução das teorias da literatura fantástica e procura demonstrar como alguns aspectos insólitos estão presentes no texto dramático.

3 O INSÓLITO NO TEXTO DRAMÁTICO

O fantástico não é próprio do teatro, mas encontra na cena um campo de eleição, visto que sempre há produção de ilusão e de denegação. A alternativa não está só entre a ficção e a realidade; ela opõe natural e sobrenatural.

Patrice Pavis, 2008.

Historicamente, quando o homem não conseguia decifrar a realidade, recorria ao mito como explicação para os males que o rondava; e os principais infortúnios do período moderno postos em evidência por NR são a independência e o autoconhecimento psicológico, sentimental e sexual, progressivamente alcançados pelas mulheres. Portanto, recorrer ao elemento fantástico do fantasma demonstra que o autor procurou denunciar com esse texto dramático a falha da moral tradicional – e, especificamente, do matrimônio – na nova lógica instaurada pela era moderna.

No Brasil, diversos autores são reconhecidos como adeptos profícuos da literatura fantástica; enquanto sustenta-se que outros sofreram influências indiretas das produções desse modo ao longo de suas carreiras, como explica o Professor Maurício Cesar Menon em seu artigo “Percepções da história e da crítica literárias acerca dos desdobramentos do Gótico na literatura brasileira do século XIX e o despontar do século XX” (2014). Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Raul Pompéia, Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Rodolfo Teófilo, Afonso Arinos, Coelho Neto, Rocha Pombo, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena ganham destaque no caminho traçado por Menon na busca pela identificação de elementos insólitos que brotem do próprio cenário brasileiro e observa-se que cada um desses escritores imprimiu suas perspectivas do fantástico em seus textos, alguns com maior afinco, outros de maneira mais sutil. Com as considerações expostas adiante, pretende-se incluir NR neste grupo de autores que têm apreço pelo insólito, identificando-se que o dramaturgo traz alguns desdobramentos do fantástico em *Vestido de Noiva*.

Elementos como o véu que encobre Lúcia e os fantasmas de Mme. Clessi e Alaíde foram determinantes para a defesa da presença do modo fantástico em *Vestido de Noiva*. Somados a outros elementos estruturais anteriormente comentados (como a luz, o microfone, a tripartição do palco, as cenas cíclicas, as rubricas, etc.), esses signos corroboram com o insólito, pois abrem

espaço para hesitação, a dubiedade e levam ao questionamento de até que ponto o texto está de fato no plano real ou é uma mistura de memórias e alucinações, apenas.

Diante disso, as sessões abaixo têm como finalidade identificar como alguns elementos caros à literatura fantástica fazem-se presentes em *Vestido de Noiva*. Para tanto, inicia-se com um levantamento histórico do modo fantástico ao longo da literatura; e adiante são investigadas algumas cenas e características do teatro e do texto que possibilitam a sua leitura sob essa perspectiva.

3.1 AS TEORIAS DO FANTÁSTICO

Apesar de as teorias acerca do fantástico na literatura voltarem-se particularmente a contos e romances, as contribuições de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, David Roas, entre outros, são aqui adaptadas ao serem transpostas para o gênero dramático. Isso porque o modo fantástico não pertence somente a um tipo de produção literária, podendo ser amplamente explorado por outros gêneros literários, já que “[...] [a] variedade de manifestações do fantástico no teatro moderno serve ainda mais para reforçar a convicção de que o fantástico deve ser considerado um *modo* literário e performativo mais do que um gênero” (MURPHY *apud* CESERANI, 2006, p. 149; grifo do autor).

A título de esclarecimento, ressalta-se que os teóricos aqui utilizados se aproximam, mas também divergem em alguns aspectos em suas teorias; e uma das diferenças mais evidentes é o uso dos termos “gênero” e “modo” fantástico. Apoiando-se nas considerações da Professora Marisa Martins Gama-Khalil presentes no artigo “A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo?” (2013) é possível estabelecer melhor como se dão tais semelhanças e divergências no campo das teorias, considerando-se que:

[...] [a] construção da narrativa fantástica pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos [...]. Assim, uma grande dificuldade é a nomeação da literatura que faz brotar em seu enredo o insólito. Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em ‘gêneros’. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do ‘modo’. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 19).

Autores como Todorov e Roas são adeptos do primeiro termo, dado o perfil mais estrutural de suas teorias, enquanto Ceserani e outros preferem a expressão modo, expandindo

sua repercussão para os demais campos literários. Aqui, optou-se pelo uso de “modo” a fim de não confundir a ideia de gênero fantástico com outros gênero literários; além de o termo “gênero” comumente reduzir o campo de ação do fantástico a um período (como é o caso da teoria todoroviana que finda a literatura fantástica na passagem do século XVIII para o século XIX) ou a um tipo de narrativa específica, geralmente prezando-se pelos contos e em detrimento ao teatro. Assim,

[...] [p]ela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30).

Um segundo aspecto a ser considerado diz respeito aos dois principais caminhos teóricos que se mostram possíveis nos estudos da literatura fantástica. O primeiro tem como ponto de partida as definições de Todorov²⁶, posto que foi ele o primeiro a sistematizar as teorias que lhe antecederam, limitando o campo do fantástico a um número reduzido de produções. Isso porque para a existência da categoria do “fantástico puro”, teorizada pelo autor em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, fazem-se necessárias a hesitação e a ambiguidade para garantir a emersão do fato insólito na narrativa. Em oposição a essa teoria está a “[...] que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor de produção literária” (CESERANI, 2006, p. 8), abrangendo toda sorte de textos que “[...] tende[m] a utilizar o termo ‘fantástico’ como uma grande categoria geral, sinônimo de ‘irrealidade’, ‘ficção’ ou ‘imaginário’” (CAMARANI, 2014, p. 132), a citar as utopias, fábulas, ficção científica, produções góticas, entre outros.

De fato, a capacidade criativa sempre esteve ao lado da imaginação fantasiosa dos artistas; e ao longo dos anos de estudo e teorização acerca do fantástico, os críticos vêm divergindo quanto à nomenclatura dos recursos estéticos e à sua classificação. No entanto, independentemente da teoria, conceitos como “conflito”, “incerteza”, “ambiguidade”, “vacilação”, “*unheimlich*” (estranho / inquietante) e “hesitação” trabalham juntos quando se

²⁶ A teoria desenvolvida por Todorov na década de 1970 foi precursora na discussão e valorização do modo fantástico. A partir dela, “[...] foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna” (CESERANI, 2006, p. 7-8). Por essa razão, “[...] não há dúvida de que o livro de Todorov, saído em um momento de forte renovação dos estudos literários, tenha sido recebido como ‘pioneiro’: primeiro exame sistemático e original de uma modalidade literária até então pouco estudada, ou relegada a segundo plano, como a literatura de gênero ou de consumo” (CESERANI, 2006, p. 135).

trata de despertar a desconfiança quanto à presença ou não do elemento sobrenatural na realidade. Isso porque é a partir dessa brecha despertada pela hesitação que o personagem, o leitor ou ambos não conseguem resolver a trama, fazendo com que a obra possa ser lida de – pelo menos – duas formas diferentes. Assim, o modo fantástico se faz presente enquanto há a dúvida, o questionamento, a indecibilidade. A partir do momento em que o texto ou o leitor resolve seu conflito – seja sob a perspectiva racional, seja pela aceitação do sobrenatural –, o fantástico propriamente deixa de existir:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2017, p. 47-18).

Todavia, em seu *A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas* (2014), o crítico literário contemporâneo David Roas sustenta que:

[...] a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim [...]. Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquela em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p. 43).

Soma-se a isso a necessidade de criação de uma realidade verossímil, pois é fundamental que o pacto ficcional seja bem estabelecido para que o leitor tenha a sensação de que tais acontecimentos podem fazer parte do real (ROAS, 2014, p. 51).

Diante dessa introdução a alguns termos caros ao fantástico, vejamos brevemente sua evolução histórica. Se durante um longo período no início das civilizações os povos recorreram às explicações sobrenaturais para tudo aquilo que estivesse fora de sua compreensão, no Iluminismo as produções científico-culturais tiveram um salto, posto que o racionalismo e a ciência desse período substituíram muitas das respostas outrora disponíveis apenas numa outra ordem que não a real tal qual a conhecemos. Nas palavras de Guy de Maupassant (*apud* CESERANI, 2006, p. 53; grifo do autor), depois que as explicações racionais e “[...] a dúvida finalmente penetr[aram] nos espíritos, a arte se tornou mais sutil. O escritor [...] [e]ncontrou efeitos assustadores ficando na fronteira do possível, jogando as almas na hesitação (*hésitation*), no ofuscamento da razão”.

A partir do Romantismo, voltou-se a reconhecer a existência do “demoníaco”²⁷; constatado, porém, não mais em objetos mágicos ou na natureza, mas sim no próprio ser humano. Assim, compreende-se que as teorias que surgiram no romantismo abalaram de tal forma a posição central e racional do homem na ordem do universo que deram início a um “[...] processo de descentramento do humano consciente e racional: a dúvida sobre sua centralidade especial em Darwin, a sua subordinação a forças inconscientes em Freud e as forças econômicas em Marx, a fragilidade de sua produção de verdade em Nietzsche” (BELLEI, 2000, p. 21). Nesse sentido, o homem mostrou-se seu próprio monstro e em especial a partir de Freud, com o advento das teorias psicanalíticas, “[...] [f]ez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior quanto no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar” (ROAS, 2014, p. 50). Assim surgiu, no século XX, uma nova noção acerca do homem e do mundo, tendo como elemento sobrenatural a própria realidade de onde nasce a narrativa; encontrando na ideia de espelhamento um meio de expressar essa monstruosidade inerente ao homem, como será discutido adiante.

Efetivamente, as mudanças dentro do mundo e da cultura da modernidade – de que o fantástico romântico foi uma das primeiras expressões – foram, nesse tempo, numerosas e profundas. O modo fantástico mostrou, em todo este período, uma extraordinária vitalidade e capacidade de inspirar formas sempre distintas de representação e de estruturas do imaginário [...] [Além de] experiências como aquelas das vanguardas e em particular do surrealismo, não só em literatura mas também e talvez mais na pintura e no cinema [bem como no teatro], colocaram à disposição do modo fantástico instrumentos novos de representação, linguagem e uma concepção também nova da literatura. (CESERANI, 2006, p. 122-123).

E *Vestido de Noiva* está em consonância com essa tendência, como indicam Carlos Vogt e Berta Waldman (in RODRIGUES, 1993, p. 197):

Do plano das relações objetivas, Nelson Rodrigues passa para o plano da memória e deste para o subconsciente, no qual, através da obsessiva introspecção das personagens, o autor mergulhará no inconsciente primitivo, chegando a características não propriamente sociais, mas a verdadeiros arquétipos da natureza humana. Muito do que foi descoberto por Freud pode ser encontrado no teatro de Nelson Rodrigues. *Vestido de noiva* abre a série de peças que caracterizam esse processo de introspecção e de aprofundamento do inconsciente. A ela seguem-se, por exemplo, *Álbum de família*, *Dorotéia*, *Senhora dos afogados* e *Valsa n° 6*.

Se na literatura fantástica clássica era necessário que os elementos de outra ordem irrompessem na realidade, no modo fantástico inaugurado a partir do romance *A Metamorfose*

²⁷ Conceito cunhado por Johann Wolfgang von Goethe, segundo a qual “[...] [o] demoníaco é o que não pode ser explicado nem pela inteligência, nem pela razão” (GOETHE *apud* ROAS, 2014, p. 50).

(1915), de Franz Kafka, tudo tem origem na realidade, inclusive os elementos de fronteira²⁸; e mesmo assim o texto situa-se na realidade do leitor, não pertencendo a um outro mundo, como ocorre no universo maravilhoso. Nessa obra icônica da literatura tcheca, não há a emersão do elemento sobrenatural e sua presença não incomoda como deveria, na ordem desse mundo; pelo contrário, a hesitação tradicional é substituída pela aceitação do fenômeno sobrenatural. Reitera-se, porém, que não se trata do universo do maravilhoso, pois como indica Todorov (2017, p. 180),

[...] [o] maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por esse fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “A Metamorfose”, trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. [...] O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer admissível.

Assim, é a própria realidade se mostra demasiadamente *unheimlich* e é dela que brota, com naturalidade, o elemento insólito, de modo que, frente ao elemento estranho, não há evasão por parte dos personagens nem do narrador. Contudo, “[...] a inexistência de espanto, de inquietude, nos personagens, não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado” (ROAS, 2014, p. 64-65); e é por isso que os personagens e o leitor podem reagir com certo estranhamento. A exemplo disso há as sugestões das rubricas de NR que indicam que o mesmo ator que representa Pedro deve aparecer em toda a peça, com roupas e personalidades diferentes, enfatizando a possível histeria de Alaíde, que vê o rosto do marido em todos os homens com quem se encontra, e comenta, “(aterrorizada) – Tem o rosto do meu marido. (recua, puxando a outra) A mesma cara! [...] Tem a cara do meu noivo. Os olhos, o nariz do meu noivo – estão-me perseguindo. Todo o mundo tem a cara dele” (RODRIGUES, 2012, p. 12; 15). Logo, até mesmo os estranhos acabam mostrando-se familiares aos seus olhos e lhe trazem a lembrança da constante sensação de ameaça que ela sentia. A substituição da provocação do medo pela perplexidade e inquietude também chama a atenção em *Vestido de Noiva*. Segundo Roas (2014, p. 67), “[...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade”.

O recurso *unheimlich* aproxima a obra da teoria freudiana, sendo crucial para a criação das sensações de familiaridade e inquietação concomitantemente frente a situações que

²⁸ Nas produções fantásticas até o século XIX o monstro (qualquer criatura que fugisse da lógica física, corporal e espiritual convencionais) era um ser de fronteira, pois era ele quem invadia a ordem natural.

deveriam ser comuns, mas se apresentam de maneira extraordinária e, portanto, estranha. Gama-Khalil (2013, p. 21) defende que a narrativa do estranho tem como marca evidente a capacidade de provocar medo; e assim como Gregor Samsa em *A Metamorfose*, a protagonista do texto dramático também “acorda” em uma realidade tão deformada que o que menos choca é a presença do fantasma de Mme. Clessi. Logo, a personagem de fronteira não é o fantasma, mas a própria Alaíde, humana, que está na corda bamba entre a vida e o *post mortem*²⁹, ao mesmo tempo curiosa e amedrontada diante da possibilidade de descobrir quais acontecimentos a fizeram chegar nessa situação; e tem-se em Lúcia – encoberta pelo véu e, portanto, estranha, mas que não deixa de ser a irmã, familiar –, um dos principais elementos amedrontadores devido às suas ameaças constantes:

MULHER DE VÉU (*excitada*) – Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?
 ALAÍDE (*entre suplicante e intimativa*) – Você não vai fazer nada!
 MULHER DE VÉU (*com desprezo*) – Ah! Está com medo! (*irônica*) Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha. (RODRIGUES, 2012, p. 37).

Assim, Mme. Clessi, apesar de ser o principal aspecto monstruoso do texto dramático, situa-se “[...] permanentemente na fronteira [e, desse modo,] tanto confirma quanto questiona a identidade e a norma do que está contido do lado de dentro” (BELLEI, 2000, p. 21-22).

3.2 PERCEPÇÕES DO INSÓLITO EM *VESTIDO DE NOIVA*

Como o texto explora de modo especial os planos da memória e da alucinação, tendo um número mais restrito de cenas no plano da realidade, esse é o primeiro indicativo de que o que se passa no texto dramático é incerto e suspeito. E como o insólito tem origem no real, o plano da realidade é por si só estranho, pois além de ser amedrontador, também é de certo modo encoberto. Soma-se a isso o fato de que tudo o que se desenvolve no texto se reduz ao olhar e às percepções de Alaíde; suas lembranças das experiências já ressignificadas por seu subconsciente, vão remontando sua vida até o momento do acidente. Esse recurso se assemelha à narração em primeira pessoa, bastante utilizada nos contos fantásticos com o intuito de fazer a tradução “[...] da própria vida interior, dos motes do coração e da mente, dos desejos e das paixões secretas, das visões e dos sonhos” dos personagens (CESERANI, 2006, p. 70).

²⁹ Afinal, como indica Todorov (2017, p. 182), nas narrativas sobrenaturais escritas a partir do século XX, “[...] [o] homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção”.

Partindo da protagonista, nota-se que toda sua trajetória é *(un)heimlich*, já que, gravemente acidentada, precisa recordar-se de seu passado para compreender como chegou a essa situação, recorrendo constantemente ao processo de rememoração de suas lembranças. Como sua mente está comprometida pelo acidente e principalmente pelas repressões e traumas amorosos, o processo mnemônico ora se apresenta mais fiel à sua suposta realidade, ora é invadido pelas repressões e defesas do subconsciente. Ao esforçar-se para sustentar um casamento infeliz, a protagonista frustra-se na busca pela superação da tensão que a aflige, bem como ao negar a moral social que a enche de amarras, entregando-se aos seus desejos mais íntimos. Nesse sentido, ela parece estar presa em uma situação não solucionável, na qual a autoridade social imiscui paulatinamente sua personalidade, podendo despertar-lhe a histeria.

Intensamente marcado pelos estudos de casos de histeria, o findar do século XIX e início do século XX mostraram-se preocupados em compreender as razões dessa patologia, majoritariamente associada às mulheres. De acordo com os pós-freudianos, os sintomas histéricos dos chamados “casos clássicos” são verificáveis em atitudes de passividade e infantilidade apresentadas pelas pacientes que desejam ser cuidadas e receber atenção. Como Freud defendeu em seus estudos, ser mulher e feminina era resultado da união entre as distinções físicas e psíquicas delas em relação aos homens, de modo que “[...] [a] garota é, via de regra, menos agressiva, teimosa e autossuficiente; parece ter necessidade de que lhe demonstrem carinho, daí ser mais dócil e dependente” (FREUD, 2010, p. 270).

Isso implicaria em um alto grau de narcisismo, “[...] de modo que ser amada constitui, para a mulher, uma necessidade mais forte do que amar” (FREUD, 2010, p. 290). Daí surgiria a vontade de Alaíde constantemente afirmar-se “mais mulher” que a irmã, por ter lhe roubado o namorado. Amar Pedro ficaria em segundo plano, tanto que seu casamento falhou; por isso, vê-lo trocando-a por Lúcia, mesmo que nas alucinações, é frustrante e amedrontador. Também por essa razão, ela amaldiçoa a união de Lúcia e Pedro e promete retornar dos mortos para atrapalhar sua união. Há ainda uma outra forma que Alaíde poderia encontrar de alimentar seu narcisismo, tornando-se igual a Mme. Clessi, o maior símbolo sexual e de mulher sedutora que habitou seus delírios:

ALAÍDE – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (*arrebata*) Tão lindo, ele!
 CLESSI (*forte*) – Quer ser como eu, quer?
 ALAÍDE (*veemente*) – Quero, sim. Quero. [...] (*forte*) Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (*doce*) Acho espartilho elegante! (RODRIGUES, 2012, p. 19-20).

Já na era contemporânea, soma-se a essa ideia inicial da histeria o condicionamento social que acompanha a figura feminina – ainda à espera de atitudes idealizadas como a submissão, a passividade e a complacência, além do anseio pelo matrimônio e maternidade. Essa espera social mostra-se como peça fundamental desse transtorno que se apresenta, hoje, também na forma de “[...] transtornos depressivos de ansiedade, alimentares, de personalidade, entre outros” (BERTANHA, 2011, p. 79).

Na sociedade carioca da primeira metade do século XX, em que a o texto dramático é ambientado, as figuras femininas enfrentaram diversos dilemas e tiveram de encarar, de um lado, os grilhões do pudor, da castidade e das negligências sexuais que procuravam mantê-las presas numa sociedade marcada pela violência simbólica na busca por uma “feminilidade ideal”, legitimada pelos discursos religiosos e, inclusive, médicos; e de outro, a abertura à vida pública, ao trabalho fora de casa e conquistaram, paulatinamente, sua voz na sociedade. A histeria era vista, até então, como uma patologia inerente às mulheres que não se casavam ou que, mesmo casadas, não conseguiam ter filhos e, como sintomas, poderiam desenvolver fantasias no intuito de se defender de suas frustrações e insatisfações; recalçando e sublimando seus desejos. Daí a possibilidade de entender Alaíde como uma mulher que, em meio a esse turbilhão de mudanças que ocorreram em sua época, foi acometida por essa patologia; já que, após casada, continuou sonhando com a possibilidade de viver as aventuras que leu no diário de Mme. Clessi, desencantou-se com o matrimônio e não chegou a vivenciar a maternidade. Em outras palavras, Alaíde vê-se cerceada pela moral social ao mesmo tempo em que é uma mulher “ativa” em relação aos seus desejos e não consegue retornar ao estado passivo, renunciando-os. Um embate duro que poderia desencadear uma crise psicológica.

[...] Fruto de uma libido enclacrada em meio a restritos padrões morais e comportamentais, aqui se articulam pulsões que o cerceamento de roupas, móveis, hábitos e padrões encobrem, mutilam, coíbem. É o mal-estar da civilização engendrando a psicopatologia da vida cotidiana.

Freud [...] permite entrever nesta construção os alicerces da poética rodrigueana, toda articulada em condensações e deslocamentos, na mesma chave onde operam o sonho e o imaginário. Cortar, trinchar, navalhar, serrar, sangrar. São muitos os verbos espalhados nos diálogos [*sic*] que metaforizam a castração, que reenviam pela sua persistência ao choque traumático original deste *enredo histérico*: Lúcia. (MOSTAÇO *in* RODRIGUES, 1993, p. 205).

Há muitas dúvidas para poder afirmar-se que Alaíde foi acometida por essa patologia ou não; e o texto dramático deixa essa hipótese em suspenso. De qualquer modo, a protagonista atinge o ápice de seu transtorno no momento que precede a última cena fúnebre do texto e gera um impasse entre a problemática de sua sexualidade e a presença do insólito, com a alucinação

/ o fantasma de Mme. Clessi e as memórias / sentimentos da moral relacionados à sua irmã Lúcia.

Mme. Clessi é uma personagem intrigante porque se por um lado ela é um elemento do sobrenatural, em contrapartida suas aparições não são fantasmagóricas. Pavis (2008, p. 163) comenta que no teatro o fantasma “[...] assume todas as aparências possíveis: lençol, sombra, espectro horrendo, voz d’além-túmulo, fantasia encarnada etc. O teatro e seu gosto pelo truque, pela ilusão e pelo sobrenatural é um lugar de eleição para tais criaturas”. No entanto, esse recurso tétrico, também bastante explorado pelos contos góticos, não apresenta, em *Vestido de Noiva*, a aura macabra, densa e fúnebre que o retorno de um morto pressupõe.

Se na narrativa fantástica tradicional “[...] [a] aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal [...], mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam o nosso mundo” (ROAS, 2014, p. 31-32), a presença do fantasma no texto não tem como objetivo causar horror no leitor, mas apenas despertar o efeito de estranheza. Assim, esse elemento habita as cenas com naturalidade desde sua primeira aparição; e ao mesmo tempo continua sendo extraordinário e insólito, provocando uma reação de desconfiança no público-leitor e tornando possível a aceitação ou não da presença do fantasma no nosso mundo. A única personagem que se mostra amedrontada pela possibilidade de cruzar com o fantasma da cortesã é a mãe de Alaíde, que comenta: “[...] Cruz! Até pensei ter visto um vulto – ando tão nervosa. Também esses corredores! A alma de madame Clessi pode andar por aí... e...” (RODRIGUES, 2012, p. 19). Já Pedro, na alucinação da protagonista, age naturalmente ao encontrar-se com o fantasma da cortesã:

PEDRO (*amável*) – A senhora é uma que foi assassinada?

CLESSI – Pois não.

ALAÍDE – Foi, sim. Em 1905. Aquela que eu lhe contei, Pedro.

PEDRO – Eu me lembro perfeitamente. O namorado era um colegial, não é? Deu uma punhalada? (RODRIGUES, 2012, p. 74).

Por outro lado, ao término deste mesmo diálogo, ele fala dirigindo-se à Mme.Clessi, “[...] *cínico*) – Apareça!” (RODRIGUES, 2012, p. 74), sugestivamente evocando seu fantasma ou debochando de sua existência. E nas próprias rubricas, NR refere-se ao caixão onde supostamente encontra-se o corpo de Mme. Clessi como sendo “fantástico” (RODRIGUES, 2012, p. 46). Somando-se esses indicativos, chega-se uma das cenas emblemáticas do cruzamento entre o real e o insólito, quando a cortesã recebe, chocada, a notícia de que está assistindo ao seu próprio velório e, em seguida, vai encarar seu rosto, transfigurado pela navalhada que lhe tirou a vida:

HOMEM DE BARBA – Clessi nem podia pensar que hoje estaria morta!
 CLESSI (*no alto da escada, levantando-se e descendo*) – Clessi... (*com espanto e medo*) Clessi!...
 ALAÍDE (*trionfante, levantando-se também e descendo*) – Agora me lembro! De tudo, tudinho! Seu nome! É você – a morta é você!
 (*Alaíde e Clessi aproximam-se do esquife.*) (RODRIGUES, 2012, p. 54)

CLESSI (*inquieta*) – Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições! Eu fiquei muito feia?
 ALAÍDE – O repórter disse que não. Disse que você estava linda.
 CLESSI (*impressionada*) – Disse mesmo? Mas... (*pausa, com o olhar extraviado*) E o talho no rosto? (*abstrata*) Uma punhalada no rosto não é possível! Foi navalhada, não foi? (*noutro tom*) Eu queria tanto me ver morta!
 (*Aproxima-se dos círios. Hesita. A mulher inatural faz que levanta um invisível lenço a cobrir um invisível rosto*)
 CLESSI (*espantada*) – Gente morta como fica!...
 (*Foge com Alaíde. [...]*) (RODRIGUES, 2012, p. 57).

Já Lúcia, inicialmente apresentada ao leitor como Mulher de Véu, traz consigo um dos sistemas temáticos apontados por Ceserani (2006, p. 83-84) como um dos mais recorrentes nas obras fantásticas: o duplo. Este é um tema literário bastante explorado no teatro e que frequentemente surge sob a forma de “[...] um irmão inimigo [...], um *alter ego* [...], um executor de serviços sujos [...], um cúmplice [...], um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo (PAVIS, 2008, p. 117-118, grifos do autor). A dupla personalidade de Lúcia faz-se evidente quando, diante da irmã, a personagem se mostra dissimulada e má, ao mesmo tempo que busca cumprir com os ideais da sociedade patriarcal e conservadora, tentando alcançar o matrimônio para adequar-se ao padrão sociocultural a ela imposto de mulher recatada e esposa gentil. Para tanto, ela é capaz de passar por cima dos sentimentos de Alaíde, ameaçando roubar-lhe o marido e tornando-se suspeita de tramar a sua morte ao lado dele.

A ideia de espelhamento teorizada por Lacan e transfigurada na literatura aponta que os sujeitos seriam duplicados de maneira bastante maniqueísta, numa luta entre o bem e o mal ou o belo e o feio, como ocorre, por exemplo, no romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890), no conto “O Espelho”, de Machado de Assis (1882), entre outros. Esse processo tem relação com o narcisismo e a libido, dada

[...] a importância da imagem corporal como fonte de investimentos dirigidos aos objetos sexuais. [...] Em casos “patológicos” extremos, como o caso do sujeito apaixonado, temos um investimento libidinal excessivo no objeto. Na psicose ocorreria o contrário, ou seja, um excesso de investimento no eu. Lacan retira desse texto de Freud [*Introdução ao narcisismo*] uma importante conclusão, que jamais havia sido enunciada desse modo: *o eu é um objeto*. (COUTINHO JORGE; FERREIRA, 2005, p. 38, grifo do autor).

Para Lacan, o estágio do espelho é a fase em que o sujeito dá início à estrutura ideal do eu, “[...] cuja lei é o transativismo: o eu é o outro” (COUTINHO JORGE; FERREIRA, 2005, p. 41). Assim, a imagem duplicada do ideal de mulher, para Alaíde, é sua irmã, mais adepta à moral social do que ela, e surge no texto dramático como uma ameaça. Da mesma forma que ocorre a “identificação” do bebê com seu reflexo (ou *imago*) no espelho, Lúcia e Alaíde também podem identificarem-se ou, então, alienarem-se nas projeções que fazem de si; pois Lúcia, mesmo agindo como boa moça aos olhos da sociedade, também é má e alimenta o desejo de vingança em relação a Alaíde: “MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo” (RODRIGUES, 2012, p. 45). E como já indicado, a protagonista mantém-se constantemente “duplicada” entre ser a boa esposa que a sociedade esperava que ela fosse ou uma mulher libertina.

Esse mimetismo ou duplicação tem por função “[...] estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* [mundo interior] com o *Umwelt* [mundo circundante]” (LACAN, 1998, p. 100, grifos do autor), e ocorre como um impulso na tentativa de sanar a sensação de incompletude ou insuficiência do ser humano. Assim, a formação do Eu ocorreria em “[...] dois campos de luta opostos em que o sujeito se embarça na busca do altivo e distante castelo interior, cuja forma [...] simboliza o *isso* de maneira surpreendente” (LACAN, 1998, p. 101).

Nesse sentido, é válido reiterar que o tema do duplo “[...] é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, de suas fixações e projeções” (CESERANI, 2006, p. 83), geralmente explorado na forma de retratos, espelhos e, nesse caso, de uma personalidade encoberta, da Mulher de Véu, e outra desmascarada, de Lúcia. Logo,

[a] temática do duplo (*doppelgänger*), vastamente utilizada no período romântico e em muitos aspectos precursora da teorização freudiana do inconsciente, representa o humano como um ser dividido entre um eu e um ‘alter ego’, este último normalmente responsável por forças instintivas mas que pode também, excepcionalmente (como no caso de ‘William Wilson’, de E. A. Poe), ser apresentado como uma consciência incriminadora. (BELLEI, 2000, p. 21).

Por fim, em Pedro o insólito não é tão evidente. Destaca-se o fato já comentado de sua personagem ter o rosto de todos os demais homens que interagem com Alaíde (exceto os médicos e os jornalistas, que permanecem no plano da realidade, e o seu pai), sendo ao mesmo tempo estranho e familiar para ela. E há duas cenas intrigantes que envolvem Pedro: na primeira a atitude de desrespeito com a moral e a afronta à religião, representada pelo signo da cruz, seria uma suposta premonição da perseguição do fantasma de Alaíde que ele sofreria, caso se

casasse com Lúcia; e na segunda é reiterada a ideia de que ele não tem respeito algum pela esposa, agora morta, e, além disso, é tocado diretamente no assunto da loucura, uma das aberturas mais comuns para a irrupção do insólito na realidade textual:

PEDRO (*olhando em torno*) – Não tem cadeira. Então vou-me ajoelhar. Ajoelhar também descansa.

(*Ajoelha-se diante da cruz.*)

D. LÚCIA (*repreensiva*) – Você precisa respeitar mais a religião, Pedro!

(*E vai-se sentar, ao lado de Pedro, de costas para a cruz.*) (RODRIGUES, 2012, p. 66).

LÚCIA (*com desespero*) – Foi você quem botou isso na minha cabeça – que ela devia morrer!

PEDRO (*com cinismo cruel*) – E não devia?

LÚCIA (*desesperada*) – Você é um miserável! Nem ao menos espera que o corpo saia! Com o corpo, ali, a dois passos. (*aponta para a direção do que deve ser a sala contígua*) Você dizendo isso! [...]

PEDRO (*com veemência, mas baixo*) – Ou você ou ela tinha que desaparecer. Preferi que fosse ela.

LÚCIA (*com angústia*) – Essa conversa quase diante do caixão! [...] (*revoltada*) – Você deve estar bêbado para falar assim!

PEDRO (*sério*) – Ou louco... (*grave*) Não tenho o menor medo da loucura (RODRIGUES, 2012, p. 80-82, grifos nossos).

Ainda outros temas presentes no texto dramático são reconhecidos como típicos do estranho e, por extensão, do fantástico, a citar as presenças e coincidências sobrenaturais que visam a manter o maior tempo possível o leitor sobre o fio da incerteza quanto ao que é contado – se aquilo é fruto do maravilhoso ou é fruto de coincidências reais (CESERANI, 2006, p. 20).

Como comentado acima, enquanto nas produções fantásticas até o século XIX partia-se do familiar e do natural para o desconhecido e sobrenatural, os textos cronologicamente mais próximos da atualidade evidenciam um descompasso do real, tal qual o concebemos. Assim, nesses textos podem ocorrer dois processos principais: 1) a naturalização do sobrenatural – assemelhando-se aos textos do maravilhoso, ocasionando uma aceitação final da presença do elemento sobrenatural na realidade – e 2) a sobrenaturalização do natural – criando-se uma atmosfera tão estranha que faz o sobrenatural emergir naturalmente na narrativa. A mente conturbada da protagonista é um campo fértil para esses tipos de acontecimentos, sendo aceitáveis, ou seja, veríssimos, os diálogos com um fantasma dentro de suas alucinações e memórias duvidosas. Como exemplo do primeiro caso, é interessante notar que se por um lado os planos e as cenas não são confiáveis, pois estão constantemente envolvidos pela lógica onírica

ou da loucura e da histeria, em contrapartida acabam sendo aceitos; pois mesmo as situações mais paroxísticas e incabíveis entram em cena com grande naturalidade.

Já em relação ao segundo processo, é importante lembrar que uma das marcas essenciais para efetivar o fantástico é o apreço pela verossimilhança, na tentativa de implantar a semente da dúvida seja na personagem, seja no leitor ou em ambos. Nesse sentido, para o crítico inglês S. S. Prawer (*apud* CESERANI, 2006, p. 25-26), autores como Hoffmann, Poe, Dickens e Dostoiévski “[...] representaram a cidade como lugar das presenças inquietantes, aquelas mesmas presenças que, em tempos mais antigos, habitavam os castelos do romance gótico ou de Sade, ou as montanhas e os bosques das primeiras fábulas de Tieck”. Como *Vestido de Noiva* situa-se nos tempos modernos, a escolha rodriguiana pela ambientação no meio urbano mantém a lógica dos demais escritos ficcionais do autor, além de aproximar o texto da realidade do leitor, estreitando o pacto ficcional, de modo que “[...] [a] narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (ROAS, 2014, p. 54), já que põe humanos e fantasmas lado a lado em cena. Logo, o fantástico “[...] está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve” (ROAS, 2014, p. 52).

De acordo com Medeiros (2010, p. 177), “[...] ainda que [*Vestido de Noiva*] tenha como primeiro plano as divagações psicológicas de Alaíde, é a cidade seu ambiente consagrado”, onde ocorre o atropelamento e são divulgadas as notícias sobre a sua fatalidade, sendo que o envolvimento da imprensa com o caso também reforça o processo de verossimilhança, posto que é algo característico da esfera urbana:

(Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação)

PIMENTA – É o Diário?

REDATOR – É.

PIMENTA – Aqui é o Pimenta.

CARIOCA-REPÓRTER – É *A Noite*?

PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher.

REDATOR D’ *A NOITE* – O que é que há?

PIMENTA – Aqui na Glória, perto do relógio. [...]

REDATOR D’ *A NOITE* – Morreu?

CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não. Mas vai. (RODRIGUES, 2012, p. 11-12).

(Trevas. Luz no plano da realidade. Redação e sala de imprensa)

1º FULANO (*berrando*) – Diário!

2º FULANO (*berrando*) – Me chama o Osvaldo?

1º FULANO – Sou eu.

2º FULANO – É Pimenta. Toma nota.

1º FULANO – Manda.

2º FULANO – Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, rua Copacabana. Olha...

1º FULANO – Que é?

2º FULANO – Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

1º FULANO – Sei, me lembro. Continua.

2º FULANO – Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo. [...] Ainda está na mesa de operação. (RODRIGUES, 2012, p. 72).

Roas (2014, p. 34) afirma que “[...] [q]uando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso”. No entanto, como demonstrado, é possível identificar a realidade em *Vestido de Noiva*, o que exclui a possibilidade de existência de um “outro mundo” que não o real. Diante disso, “[...] poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de ‘hiper-realismo’, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens” (ROAS, 2014, p. 53). E esse confronto não deixa de ser uma acusação daquilo que Prado denominou de “imediações morais do crime” que rondam os personagens e, seguindo essa lógica, também estariam tentando o próprio público. Afinal, mesmo que muitos acontecimentos rememorados por Alaíde não tenham ocorrido de fato, o ato de sonhar com eles ou imaginar a possibilidade de alguns acontecimentos demonstra o quanto todos os personagens são amorais:

[...] Alaíde não matou Pedro, seu marido, mas *quis* matá-lo. Pedro e Lúcia não matam Alaíde – mas o acidente em que ela morre é como que uma *projeção dos seus pensamentos* (ao mesmo tempo, diriam os psicanalistas, que é uma *forma inconsciente de suicídio*). Não se chega ao fato brutal, mas se aproxima dele o suficiente para ter o arrepio da consciência culpada, a voluptuosidade do remorso. [...] Considere-se, por exemplo, a figura da protagonista. Os traços psicológicos que demarcam sua personalidade são a necessidade de roubar o namorado da irmã, de compartilhar com ela o amor do mesmo homem, *bordejando o incesto*; a *tentação* de ler às escondidas o diário de madame Clessi e tudo o que se refira ao crime; e a *volúpia* de se identificar, ela, filha de família, com uma mulher que morreu com uma navalhada no rosto, assassinada sórdida e liricamente por um rapazinho ingênuo. (PRADO in RODRIGUES, 1993, p. 200, grifos nossos).

Ainda no intuito de reforçar a verossimilhança do texto fantástico, os escritores dispõem de alguns recursos, como é o caso dos “objetos mediadores”. Estes vêm sendo explorados nos contos fantásticos como indícios do sobrenatural, reforçando e testemunhando a veracidade da narrativa. Semelhante à função dos objetos, em *Vestido de Noiva* há a “presença mediadora” de Mme. Clessi, que se faz “[...] o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista [Alaíde] efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão da realidade” (CESERANI, 2006, p. 74), qual seja, sua *psique*, ou subconsciente.

Outro procedimento narrativo próprio do fantástico são as “elipses”: espaços em branco ou paradas repentinas no texto que reiteram a incerteza no leitor e causam estranhamento e/ou

surpresa (CESERANI, 2006, p. 74). No caso do texto, são as paradas no plano da realidade, já comentadas anteriormente, que se aproximam desse recurso. Além disso, a “teatralidade” é interessante para o modo fantástico e para este texto dramático, pois o apreço por esse procedimento “[...] ocorre em decorrência do gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ilusão, que termina por levar à duplicação dos elementos ou eventos representados” (CAMARANI, 2014, p. 138). A exemplo disso há as rubricas de NR, sempre atentas a uma construção poética e dramática das cenas, por exemplo quando Alaíde imagina ter matado Pedro:

ALAÍDE (*deixando cair a pulseira*) – Pedro, minha pulseira caiu. Quer apanhar para mim? Quer?
 (Pedro vai apanhar. Abaixa-se. **Rápida e diabólica**, Alaíde apanha um ferro, invisível, ou qualquer coisa que o valha, e, **possessa**, entra a dar golpes. **Pedro cai em câmera lenta.**) (Trevas.)
 VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. **Ele deu arranques antes de morrer, como um cachorro atropelado.** [...] (Luz no plano da alucinação. Alaíde e Clessi sentadas no chão e no lugar em que, supostamente, está o cadáver invisível. As duas olham.) (RODRIGUES, 2012, p. 26-27, grifos nossos).

E soma-se a esse recurso o “detalhe” que, de acordo com Ceserani (2006, p. 150-151), tem importância decisiva nas experiências e produções modernas e pode ser encontrado na cena em que Pedro vê Alaíde vestida antes do casamento e, carregada de superstição, prenuncia a tragicidade da união do casal ainda no primeiro ato, sendo, de certa forma, uma experiência visionária:

ALAÍDE – Ah, Pedro!
 PEDRO – Que foi?
 ALAÍDE (*numa atitude inesperada*) – **Me esqueci que faz mal o noivo ver a noiva antes. Não é bom!** (*vira as costas*)
 PEDRO – Isso é criança! **Agora não adianta! Já vi!**
 ALAÍDE (*suplicante*) – Vá, Pedro, vá! (RODRIGUES, 2012, p. 31, grifos nossos).

Recorda-se também que, de acordo com Roas (2014, p. 61), nos contos fantásticos a narrativa “[...] se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista”; e em *Vestido de Noiva* ocorre um processo bastante semelhante. No final do segundo ato, a protagonista, no plano da alucinação, delira com a possibilidade da invasão de seu casamento, um de seus grandes medos. A cena demonstra a crença dela de que, em confronto direto com a Lúcia, Pedro escolheria esta última e Alaíde não poderia mais dizer-se “mais mulher” que a irmã:

(Luz no plano da alucinação. Pedro e Alaíde, de noivos, ajoelhados diante da cruz. [...] De repente, surge Lúcia, correndo, vestida de noiva.)

LÚCIA – Pedro!

ALAÍDE – Você?

PEDRO – Ah, você, Lúcia! Até que enfim!

(Lúcia abraça-se a Pedro. Falam-se quase boca com boca.) [...]

PEDRO (cínico) – Se você chegasse um pouquinho mais tarde, o casamento teria se realizado!

LÚCIA *(desprendendo-se de Pedro, gritando, com o punho erguido, como na saudação comunista)* – Eu é que devia ser a noiva!...

ALAÍDE *(exaltadíssima, também com o punho erguido)* – Mentirosa! Sua mentirosa! Roubei seu namorado e agora ele é meu! Só meu! (RODRIGUES, 2012, p. 59, grifos nossos).

Apesar de não ser o fantasma de Mme. Clessi quem cause medo em Alaíde (e sim sua iminente morte, somada à consolidação do fim de seu casamento), conforme a o texto encaminha-se para o final a tensão e as elipses se tornam cada vez mais recorrentes, além do caos que se instala nos três planos que já não se diferenciam entre si, apontando para o colapso que ceifará a vida de Alaíde, fazendo dela o segundo fantasma do texto dramático.

Assim, o desfecho, que teoricamente se dá no plano da realidade, sustenta a hipótese de que o texto não era apenas uma alucinação de Alaíde, mas o sobrenatural faz parte de sua realidade, já que é ela quem, depois de morta, entrega o buquê para Lúcia casar-se com Pedro, como indicam as rubricas do dramaturgo:

(Trevas. Luz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas. Iluminam-se as duas divisões extremas do plano da realidade. À direita do público, sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Arranjo da 'Marcha nupcial' e da 'Marcha fúnebre'. [...] Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção à irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. [...] Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da 'Marcha fúnebre'. Trevas.) (RODRIGUES, 2012, p. 84-85).

Essa última cena possibilita tanto uma leitura racional, entendida como uma projeção final da mente alucinante da protagonista; quanto uma leitura no nível do maravilhoso, com a aceitação de sua presença fantasmagórica, ao lado de Mme. Clessi, cabendo ao leitor fazer suas escolhas ou manter-se na indecibilidade. Contudo, é válido reiterar que, para que o texto mantenha sua característica fantástica, mesmo havendo a possibilidade de escolha, preza-se mais ainda por evitar limitar a leitura entre uma ou outra perspectiva, garantindo-lhe a dupla possibilidade de entendimento. Afinal, nota-se que as duas opções de análise perpassam todo o texto dramático, sendo que o desfecho do texto não apresenta solução para as dúvidas que levantou.

Como indicado no início deste capítulo, existem diversas linhas teóricas que se conversam ao estudar a estrutura e as temáticas caras ao modo fantástico. No presente estudo de *Vestido de Noiva*, a perspectiva psicanalítica foi a que mais nos interessou porque dialoga diretamente com a linguagem do inconsciente, despertando as frustrações e repressões sexuais da protagonista, além de ser o ponto de partida das leituras fundamentadas no conceito de *unheimlich*. Quanto a isso, o crítico francês Jean Bellemin-Noël, adepto dessa vertente, afirma que “[...] o fantástico é estruturado como o fantasma psíquico” (*apud* CESERANI, 2006, p. 60), e sustenta que:

Cada ficção romanesca em geral se compraz em contrapor ao nosso mundo experimental um mundo de palavras: um outro mundo com as nossas palavras que são (do) nosso mundo. A ficção fantástica, ao invés disso, produz um outro mundo com outras palavras que não são (do) nosso mundo – que pertencem ao *un-heimlich*. Mas, por questão de justiça, esse outro mundo não saberia existir alhures: é lá embaixo, é aqui (escondido/indizível), é o tal *heimlich* que não conseguimos reconhecer como tal. A leitura do fantástico e o desnudamento dos seus procedimentos nos fizeram perceber a pertinência daquilo que dizia Freud: *o fantástico é a interioridade que aflora e se desenvolve* (BELLEMIN-NOËL *apud* CESERANI, 2006, p. 62; grifos do autor).

Diante disso, é possível retornar aos questionamentos iniciais: as cenas de *Vestido de Noiva* aconteceram na realidade ou não? Trata-se da interioridade de Alaíde aflorando em suas alucinações ou de Mme. Clessi retornando dos mortos para ajudar a protagonista antes que sua vida fosse também ceifada? Acreditamos ser possível afirmar que ambas as possibilidades são plausíveis e devem ser levadas em consideração. Afinal, da mesma forma que acontece no clássico conto “O Homem de Areia” de E. T. A. Hoffmann, a ambiguidade das cenas coloca em imbricada relação aquilo que é “latente” e aquilo que é “manifesto” à consciência (CESERANI, 2006, p. 20), de modo que os desdobramentos e expressões da histeria de Alaíde teriam gerado o enredo ambíguo do texto; ou ela teria realmente retornado dos mortos para, quem sabe, arruinar o casamento de Lúcia e Pedro. Logo, a última cena vai ao encontro do que geralmente acontece nos textos fantásticos, deixando a solução (ou não) desse texto dramático por conta do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encaminhando-se para o encerramento desta análise, destaca-se que sensações como a hesitação e a indecibilidade perpassam os três Atos de *Vestido de Noiva* e estão atreladas a recursos do insólito, como a ambiguidade e o fantástico, tendo como principal representante a imagem do fantasma, bem como a morte iminente de Alaíde e o funeral de Mme. Clessi que criam um ambiente de mau agouro e por vezes alucinante. Ao lado dessas temáticas está o matrimônio, mostrado por NR como um ideal falho, visto que é marcado pela infidelidade, pela insatisfação e pela disputa, que comprometem a manutenção do relacionamento. Como se o desejo fosse também um fantasma que ronda a relação, mas não consegue alcançar marido e mulher satisfatoriamente e passa a assombrar seus sentimentos. Ademais, diversas situações relacionadas diretamente ao trio de figuras femininas composto por Alaíde, Lúcia e Mme. Clessi lembram muito as características do estranho freudiano e do espelhamento lacaniano. Tais discussões não podem deixar de serem atreladas às teorias psicanalíticas que, de certo modo, suscitam o fantástico.

A presença de Mme. Clessi nos três atos que compõem o texto e o reaparecimento da própria Alaíde, já morta, na última cena do terceiro ato sustentam a ideia de que o elemento insólito pode estar presente não apenas na sua mente, como também no mundo real, o que deixa o final em aberto. Além disso, como a lembrança de Lúcia traz medo e aflição à protagonista, acaba lhe causando certos “desvios da imaginação”. O motivo de sua presença ser encoberta pelo véu até o final do segundo ato estaria no medo que Alaíde sente de ser assassinada por ela, sensação essencial para que o mistério surja nos enredos literários, já que é um fator decisivo para desencadear alucinações (CAMARANI, 2014, p. 27). Da mesma forma que o fantasma de Mme. Clessi é complexo e inquietante, Lúcia é duplicada e oscila entre quem é no plano da realidade e a Mulher de Véu das memórias da protagonista. Nesse sentido, ela evoca uma sensação de estranheza e gera aflição diante de algo ao mesmo tempo conhecido e oculto para Alaíde. Em outras palavras, a irmã lhe é estranhamente familiar, característica que serve como gatilho para pôr o insólito e a psicanálise em contato novamente, por meio do conceito freudiano de *unheimlich*.

Lúcia também personifica o próprio público puritano de fachada alfinetado por NR ao mostrar que mesmo a mulher ideal do texto é corrompida, já que nutre um intenso (e correspondido) desejo por Pedro, seu cunhado. Dissimulada, ela consegue dançar melhor que a irmã no baile de máscaras – ou melhor, de véus – que a sociedade burguesa costumava dar.

Todavia, decorados os passos da dança, Lúcia vai ora em direção aos bons costumes, agindo semelhante ao Superego freudiano, ora pisando em falso e mostrando sua verdadeira face ameaçadora. Com a morte da irmã, casa-se com Pedro, mas não se pode afirmar que tenha sido a vencedora da história. A dubiedade suscitada pela construção fantástica do desfecho do texto onde Alaíde, a mais nova fantasma, entrega o buquê à Lúcia, deixa o público com dúvidas quanto à conduta de cada uma das três personagens e reitera a presença do insólito.

O caminho traçado para chegar a estas conclusões foi distribuído ao longo dos três capítulos que compõem este estudo, sempre procurando exemplificar as teorias com excertos do texto dramático por compreender-se que este diálogo direto entre obra e teoria facilita o entendimento das hipóteses levantadas. O primeiro capítulo em que questões particulares do texto dramático são elucidadas teve por objetivo central contextualizar a produção dramatúrgica para o leitor, tanto em relação à sua história e percurso de produção no mundo e no cenário brasileiro quanto em relação aos elementos fundadores de sua narrativa diferenciada.

Como principal hipótese comprovada tem-se que NR explorou diversos recursos teatrais para ambientar *Vestido de Noiva* em um espaço cênico marcado pelo caos e a morte. Os jogos com a luzes e o microfone são marcantes, dada a inovação técnica e a possibilidade de inserir ainda mais o público-leitor na mente da protagonista, onde se passam as diversas perspectivas da narrativa de maneira fragmentada, tendo o cenário como um forte aliado, além dos *props* fundamentais: o vestido de noiva e o véu. Produzida em um período marcado pelo modernismo, pela dialética teatral e a “crise do drama”, o dramaturgo soube criar elos entre a sociedade de produção e seu texto, não deixando de ser um autor fruto de seu tempo, mas também teve a maestria necessária para universalizar algumas discussões como a moral social e a sexualidade.

Em seguida é aprofundada a análise do texto levando-se em consideração que as discussões acerca das figuras femininas que habitam o texto foram idealizadas por um homem que inevitavelmente foi influenciado pelo seu contexto de produção, apresentando um pensamento datado e, portanto, são as personagens principais marcadas por alguns estereótipos evidentes.

O segundo capítulo preocupou-se especialmente com a vida e produção dramatúrgica rodriguiana, na qual *Vestido de Noiva* foi de suma importância, posto que foi o texto dramático que proporcionou maior visibilidade ao autor no meio teatral, além de ser considerada o marco inaugural do teatro moderno brasileiro, dada a originalidade e renovação que ela trouxe. Verificando-se o entrelaçamento existente entre os três planos em que se passam as cenas, procurou-se diferenciar algumas de suas principais características e funções no texto, sem esquecer que existe tamanha confusão entre eles que a interpretação de seus acontecimentos

pode ser variada. Daí surge um importante *gap* para a inserção do insólito na narrativa e que permanece até seu desfecho, ficando ao encargo do público-leitor fazer suas escolhas interpretativas ou manter-se na dúvida.

No intuito de reiterar a relevância da análise deste texto sob tal perspectiva, esse capítulo encerra-se com um levantamento de algumas das mais relevantes pesquisas acadêmicas desenvolvidas a partir dos anos 2000, identificando-se que estas tendem geralmente à análise da recepção crítica da obra, sua inovação e importância no contexto de produção teatral brasileiro e sua explícita relação com elementos da ordem da psicanálise. Diante disso, explorar a presença do insólito na no lixo acrescenta ainda mais em suas futuras leituras, pois abre mais um caminho a ser trabalhado.

O terceiro e último capítulo apresenta os principais componentes da literatura fantástica e procura elucidar como diversos componentes textuais se encaixam nos padrões do insólito, afim de comprovar que ele perpassa todo o enredo do texto. Tal percepção é uma contribuição para os estudos do teatro brasileiro e, por procurar apresentar exemplos relacionados aos principais personagens presentes nos três Atos e trabalhar especificamente com o texto dramático, esta análise ainda pode ser explorada e ampliada, pois *Vestido de Noiva*, bem como os demais textos dramáticos de NR, é repleto de planos e camadas que vão sendo expostas em meio ao caos.

A partir desses resultados, muitas discussões podem vir a agregar nos estudos desse e de outros textos dramáticos de autoria de NR e de outros dramaturgos brasileiros. Aqui, a perspectiva do insólito aliado à psicanálise, principalmente, foi o caminho traçado para identificar aspectos do fantástico; o que não significa que outros caminhos podem ser descobertos, adiante. Abre-se, com isso, espaço para novas leituras, podendo inclusive ser observado como se dá a passagem desse ideal de NR, presente em suas rubricas, para o palco, questionando-se o que se mantém, o que se perde, o que é alterado e o que é criado nesse processo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: BERND, Zilá (Org.). **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/index.htm>. Acesso em: 10 mar. 2019.

BELLEI, Sérgio L. P. Definindo o monstruoso: forma e função histórica. In: _____. **Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural**. Florianópolis: Insular, 2000. p. 11-22.

BERTANHA, Valesca Bragotto. Dora: Fragmento da análise de um caso de histeria. In: LEAL, Glaucia; DUNKER, Christian Ingo Lens. **Mente e cérebro**. [coleção casos clínicos]. v. 1. São Paulo: Duetto Editorial, 2011. p. 62-79.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <https://www.fclar.unesp.br/#!/instituicao/administracao/divisao-tecnica-academica/apoio-ao-ensino---staepe/laboratorio-editorial/publicacoes/colecoes/colecao-lettras/colecao-lettras---n-9/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COSTA, Leticia Tomazella. **A fortuna crítica de *Vestido de Noiva e Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues: casamento e/ou divórcio?** 2010. 169 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP, São José do Rio Preto, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99131>. Acesso em: 22 jul. 2019.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio; FERREIRA, Nadiá Paulo. O imaginário: “Eu é um outro”. In: _____. **Lacan, o grande freudiano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 37-44.

FARIA, João Roberto. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. n. 10. **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas. São Paulo: USP, 2010. p. 9-25. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57426>. Acesso em: 21 fev. 2019.

FEIX, Tania Alice. O teatro na pós-modernidade: uma tentativa de definição estética. n. 2. **Artefilosofia**. Ouro Preto: IFAC (Instituto de Filosofia, Artes e Cultura), 2007. p. 180-191. Disponível em: <http://taniaalice.com/artigos/>. Acesso em: 25 abr. 2019.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In _____. **O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. [coleção Sigmund Freud, obras completas em 20 volumes. Coordenação de Paulo César de Souza]. [obras completas volume 16]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9-64.

_____. A feminilidade. In _____. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 263-293.

_____. O inquietante (1919). In: _____. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. [coleção Sigmund Freud, obras completas em 20 volumes. Coordenação de Paulo César de Souza]. [obras completas volume 14]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-283.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra Roxa e Outras Terras** – Revista de Estudos Literários. v. 26. UEL: Londrina, dez. 2013. p. 18-31.

GAY, Peter. Um clima para o modernismo. In: _____. **Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 17-45.

HELIODORA, Barbara. O Brasil. In: _____. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 147-179.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 97-103.

MEDEIROS, Elen de. **A concepção do trágico a obra dramática de Nelson Rodrigues**. 2010. 206 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270339>. Acesso em: 22 jul. 2019.

_____; TORTORELLA, Maria Emília. Modernidade dramática em dois tempos: Carlos Alberto Soffredini e uma homenagem a Nelson Rodrigues. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 50, p. 468-487, jan./abr. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100468&lang=pt. Acesso em: 22 jul. 2019.

_____. Nas Trilhas da Memória – um percurso pelos caminhos de *Vestido de Noiva*. **Repertório – Teatro e dança**, Salvador, n. 25, p. 101-108, 2015. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15400>. Acesso em: 01 ago. 2019.

MENON, Maurício Cesar. Percepções da história e da crítica literárias acerca dos desdobramentos do Gótico na literatura brasileira do século XIX e o despontar do século XX. n. 27. **Soletras**. ISSN 2316-8838. 2014. p. 62-79. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/11270>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro. n. 28. **Travessia** – Revista de Literatura Brasileira. Nelson Rodrigues. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 15-47.

NASCIMENTO, Juliana M^a. G. Carvalho. **Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues**: uma articulação entre o teatro e a psicanálise. Dissertação (Mestrado em Psicanálise e práticas clínicas). 2011. 105 f. Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2232?locale=en>. Acesso em: 22 jul. 2019.

OLIVEIRA, Elielson Carlos de. **Repressão e transgressão**: elementos da construção de *Vestido de noiva*: dissertação em três atos. 2008. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Maceió, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/447>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Vitor Hugo Adler. Freudismo e realismo psicológico no teatro moderno. In: _____. **Nelson Rodrigues: o freudismo e o carnaval nos teatros modernos**. 2012. p. 47-68.

PEREIRA, Aline Andrade. **Sobe o pano**: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de *Vestido de noiva*. 2004. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2004. Disponível em: http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_novidades_links.html. Acesso em: 02 ago. 2019.

PRADO, Décio de Almeida. A passagem do século: a burleta; o teatro no Rio de Janeiro. In: _____. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 139-166;167-172.

_____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. [coleção debates]. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987. p. 81-101.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

RODRIGUES, Nelson. **Memórias**: a menina sem estrela. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. Prefácio; Fortuna crítica. In: _____. **Teatro completo**: volume único. organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova aguilar, 1993. p. 9-131; 133-288.

_____. **Vestido de noiva**: drama em três atos. [notas e roteiro de leitura de Flávio Aguilar]. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SALOMÃO, Irã. O Feminino de Todos Nós. In: _____. **Nelson Rodrigues, feminino e masculino**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

SANTOS, Magda Guadalupe dos; RODRIGUES, Carla; RIBEIRO, Djamila. Especial Simone de Beauvoir e a filosofia da condição feminina. In: **CULT** – Revista Brasileira de Cultura. n. 207. ano 18. São Paulo: Bregantini, nov. 2015. p. 10-20.

STANKIEWICZ, Mariese Ribas. Noivas em Vestido de Noiva: leitura de uma condição indecível. In: Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (Org.). **Nelson Rodrigues: literatura, sociedade e política**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018. p. 89-119.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.