

Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística

**Repressão e transgressão: elementos de construção de
Vestido de noiva
(Dissertação em três atos)**

Elielson Carlos de Oliveira

Maceió
2008

Elielson Carlos de Oliveira

**Repressão e transgressão: elementos de construção de
Vestido de noiva
(Dissertação em três atos)**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

Orientadora: Profa. Dra. Sheila Diab Maluf

Maceió
2008

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- O48r Oliveira, Elielson Carlos de.
 Repressão e transgressão : elementos de construção de vestido de noiva :
 dissertação em três atos / Elielson Carlos de Oliveira. – Maceió, 2008.
 85 f.
- Orientadora: Sheila Diab Maluf.
 Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística : Literatura Brasileira) –
 Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação
 em Letras e Lingüística. Maceió, 2008.
- Bibliografia: f. [204]-211.
1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Crítica e interpretação. Vestido de noiva.
 2. Literatura brasileira (Drama). 3. Teatro brasileiro. 4. Repressão sexual. I. Título.
- CDU: 869.0(81)-2.09

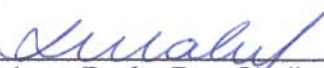
Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística

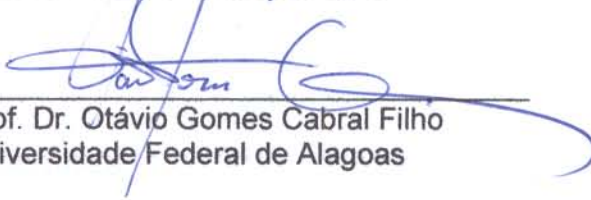
Termo de aprovação

Elielson Carlos de Oliveira

**Repressão e transgressão: elementos de construção de
Vestido de noiva
(Dissertação em três atos)**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:


Orientadora: Profa. Dra. Sheila Diab Maluf
Universidade Federal de Alagoas


Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho
Universidade Federal de Alagoas

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba

Maceió
2008

Dedicatória

Dedico este trabalho à Rosângela Cerqueira da Luz e Sheila Diab Maluf que, na árdua jornada em busca do sonho de um futuro melhor, diminuíram a distância materna suprimindo a carência de proteção e apoio.

Agradecimentos

À minha mãe que num ato de doação e dedicação possibilitou a minha formação pessoal e profissional.

À minha orientadora pela paciência e conhecimentos que tornaram esta *via crucis* menos dolorosa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística representados nas pessoas de Belmira Magalhães e meu eterno professor Otávio Cabral.

Às minhas amigas Ana Margarida e Amanda, companheiras nesta jornada.

Aos meus amigos da Residência Universitária que sem perceber foram fundamentais nesta conquista – Alisson Willian, Alisson Haide, Albano, Celso Beserra, Maria Cristiane e Michele.

Às minhas amigas Fifi (Feliciano Lyra) e Socorro Monteiro pelas palavras de apoio e incentivo.

À Fapeal por ter investido em minha formação profissional.

As personagens são janelas abertas para a verificação da complexidade do ser humano e a potência da escrita dos grandes narradores.

Beth Brait, *A personagem*

Sinopse

Este trabalho dissertativo trata dos aspectos referentes à personagem no teatro rodriguiano, tendo como objeto de estudo o texto dramático *Vestido de noiva*. A peça estreou no cenário histórico-social de 1943, e com ela uma nova fase na dramaturgia brasileira, o teatro moderno brasileiro. O estudo evidencia como as categorias da repressão e da transgressão atuaram no trabalho de criação por meio da seleção e organização dos caracteres que colocam a personagem Alaíde como representante do ser humano com a liberdade cerceada por rígidos valores que ditam o comportamento em sociedade. Busca-se o significado de tais categorias no pensamento de Michel Foucault, expresso em *História da sexualidade Vol. I A vontade de saber* (1993), sob uma óptica social.

Palavras-chave: Literatura dramática. Nelson Rodrigues. Personagem. Repressão. Transgressão

Resumen

Este trabajo disertativo trata sobre los aspectos referentes al personaje del teatro rodriguiano, tomando como objeto de estudio el texto dramático *Vestido de novia*. La pieza se estrenó en el escenario histórico social de 1943, y con la misma comenzó una nueva fase de la dramaturgia en Brasil, el teatro moderno brasileño. El estudio evidencia como actúan en el trabajo de creación las categorías represión y transgresión, por medio de las cuales se seleccionan y organizan las características que colocan al personaje de Alaíde como representante del ser humano con la libertad cercenada por rígidos valores que dictan el comportamiento en la sociedad. Se busca el significado de dichas categorías en el pensamiento de Michel Foucault, expresado en *Historia de la sexualidad Vol. I La voluntad de saber* (1993), desde una óptica social.

Palabras claves: Literatura dramática. Nelson Rodrigues. Personaje. Represión. Transgresión.

Programa

Prólogo

Abrindo as cortinas 09

I ato

A dona do vestido 18

II ato

O vestido 39

III ato

O espartilho cor-de-rosa 57

Epílogo

Baixando as cortinas 74

Referências 80

Prólogo

Abrindo as cortinas

Este trabalho dissertativo tem como objeto de análise o texto dramático *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues¹. Texto emblemático da dramaturgia no cenário nacional por ser a obra inaugural do teatro moderno brasileiro devido às inovações formais de uma estética que tem na verve de sua cena o que há de mais visceral na humanidade: o espírito humano.

Entramos neste labirinto procurando desvelar as questões da sexualidade concernentes às categorias da repressão e da transgressão que acreditamos estruturar a obra. A análise tem como esteio a categoria literária da personagem, uma vez que, o todo ficcional é sustentado por esse elemento atuante e comunicativo que, juntamente com o enredo, exprime os intuitos da obra, os significados e os valores que a animam.

A personagem é uma configuração esquemática, um discurso que se organiza segundo modalidades próprias da ficção, o que faz da mesma um ser integrante de uma organização lingüística que carrega as idéias e opiniões de seu autor sobre a vida. Assim, a personagem atende não só a conceitos formais, ela é o agente de uma ideologia, comunicando idéias e pensamentos, atuando como um elemento do processo de comunicação entre autor e público, o que faz da mesma um ícone que condensa um tema.

Sob o nome de Medéia, Eurípides empreendeu sua abordagem acerca da violência das paixões sobre o ser humano. Sob o nome de Otelo, Shakespeare tratou da traição e do ciúme como componentes inerentes à natureza humana, isso

¹ Apesar de ter conseguido notoriedade como dramaturgo, principalmente quando suas peças são transpostas para o cinema a partir da década de 1960, Nelson Rodrigues também produziu contos, crônicas, romances e novelas.

porque os seres humanos em suas relações sociais estão sempre traindo ou sendo traídos (VASCONCELOS, 2005, p.15).

Com Nelson Rodrigues temos Alaíde, protagonista de *Vestido de noiva*, jovem senhora da sociedade carioca da década de 1940 que, ao ler o diário de uma prostituta que foi assassinada em 1905, toma conhecimento de uma realidade oposta à sua. A vida da meretriz passa a lhe causar fascínio, despertando o desejo de ter a mesma liberdade no âmbito sexual.

Neste enredo, a sexualidade se configura como espinha dorsal dando relevância às categorias da repressão e da transgressão, uma vez que estas se relacionam intimamente com o comportamento sexual. Ao fazer a heroína seguir o caminho dos desejos sexuais, Nelson Rodrigues a coloca ante um obstáculo intransponível, o cumprimento das normas sociais que organizam a vida em sociedade e fazem brotar o sentimento de culpa diante da transgressão, mesmo em pensamento.

O impasse entre o coletivo e o individual, o social e o natural, estabelece o dilema que submete a personagem a uma série de desdobramentos que faz funcionar a engrenagem dramática de *Vestido de noiva* e lhe dá o tom trágico que se justifica no sentimento de perda, pois, qualquer que seja o caminho escolhido por Alaíde – obediência às normas ou realização do desejo de liberdade sexual – está implícita a “queda trágica”, uma vez que, os seres rodriguianos desconhecem o ideal do equilíbrio, implicando na angústia, sofrimento e pessimismo tão recorrentes no universo ficcional de Nelson Rodrigues.

Daí dizermos que, em *Vestido de noiva*, as categorias da repressão e da transgressão atuam como princípios organizadores da estrutura textual por estabelecerem o conflito que determina o desenvolvimento da cadeia de ações que

erguem o mundo de Alaíde. Para confirmação de tal hipótese, fundamentamos nosso estudo no pressuposto de Anatol Rosenfeld (1998, p. 13-14) ao observar que a obra literária é uma estrutura binária que atende a um aspecto real, sinais tipográficos, e um irreal, que abrange os fonemas, configurações sonoras; unidades significativas de vários graus, constituídas pelas orações. Estas orações lançam os contextos objectuais, que seriam as relações atribuídas ao objeto, que, por sua vez, determinam as objectualidades.

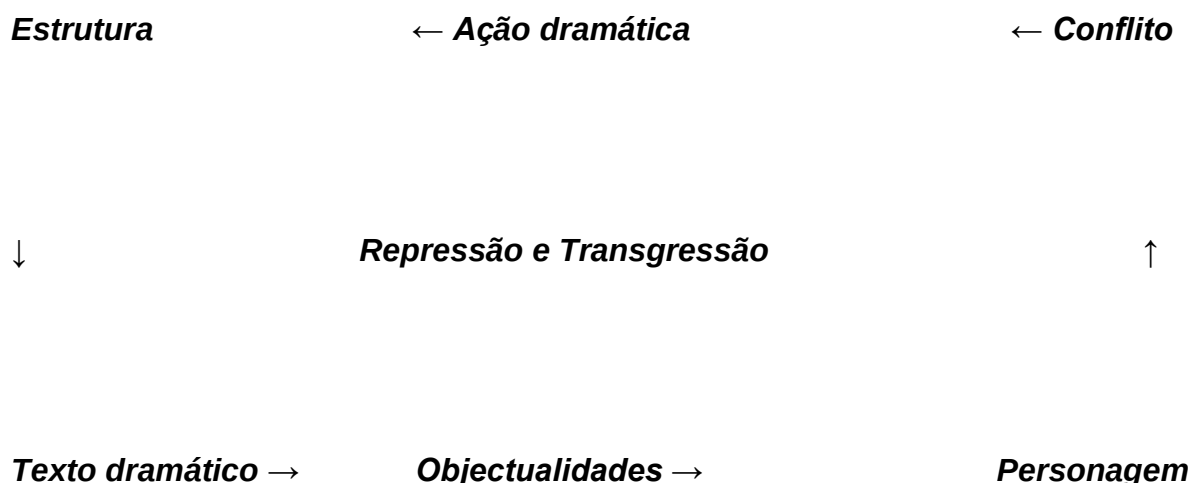
Consideramos as objectualidades como sendo o conjunto de informações que vão dar a percepção da personagem, os elementos de sua caracterização. Neste processo observam-se os aspectos esquemáticos ligados à seleção cuidadosa da palavra certa com suas conotações peculiares que podem referir-se à aparência física ou psíquica da personagem, no caso Alaíde e, por meio dela, o funcionamento das categorias da repressão e da transgressão na estruturação da obra, pois a personagem se constrói no texto e é por meio dela que o mesmo se dá a conhecer. Ao ocupar o lugar de sujeito na sintaxe das ações dramáticas ela catalisa todos os sentidos que estão espalhados pelo texto sob a forma de discurso.

No gênero dramático, as objectualidades são fundadas pelas personagens, quando absorvem as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se fonte delas. Talvez esta seja a diferença mais visível entre a personagem dramática e a romanesca. A primeira organiza com autonomia o seu discurso, enquanto a segunda encontra-se subordinada à vontade de um narrador. No texto dramático, esta função está implícita nas rubricas que fazem do autor o sujeito fictício dos enunciados, mas este desaparece no palco quando o texto se torna visível nas personagens.

Investigamos as objectualidades considerando o texto dramático em sua totalidade, e Carlinda Nuñez (1999, p. 97) deixa claro que este envolve o “discurso

ficcional”, as falas das personagens, e o “metatexto”, indicações autorais para a composição da cena dramaturgicamente. Assim, analisamos Alaíde por meio das objectualidades projetadas pelas falas das personagens e rubricas, observando como as categorias de repressão e transgressão atuaram no trabalho de estruturação da obra.

Sistematizamos nosso pensamento na seguinte estrutura:



O homem e a sociedade são a essência da arte, conteúdo que carrega as representações sociais e culturais que compõem o significado da obra literária. Dessa forma, para compreendermos o funcionamento de *Vestido de noiva*, em nossa leitura, enfocamos repressão e transgressão como aspectos sociais e culturais que fazem parte da estrutura social que serviu de estímulo e forneceu o material que foi selecionado e organizado para produzir as personagens como seres definidos e definitivos. Assim, é a leitura social que conduz este trabalho dissertativo.

Buscamos os significados das categorias da repressão e transgressão sob a luz do pensamento do filósofo francês Paul-Michel Foucault em *História da sexualidade vol. I, A vontade de saber* (1993), uma arqueologia do pensamento que fez da sexualidade um dispositivo de poder que se observa tanto no ato de reprimir, quanto de transgredir. A sexualidade, grande temática do conjunto artístico de Nelson Rodrigues, sendo observada no desenvolvimento das ações contidas no contexto de *Vestido de noiva*, por meio da categoria de personagem, salientando os mecanismos repressivos e transgressivos que estão vinculados ao tema.

Na análise da sexualidade Foucault mostra novas possibilidades para pensar repressão e transgressão, a partir da arqueologia da episteme² do século XVIII, do qual herdamos a idéia de repressão como proibição das práticas sexuais. Para o filósofo, esta é uma idéia falsa criada no modelo social vitoriano. Assim, o caráter de proibição é descartado e Foucault fala de repressão em termos de controle dos corpos, da população. Dentro deste pensamento, controle é entendido como um mecanismo de aplicação do poder na malha da vida através da interiorização das normas no processo de subjetivação. Mas, tal processo não se dá linearmente em uma unilateralidade de poder, pois a repressão instiga a transgressão.

Foucault pensa a transgressão como forma de resistência, descrevendo o modo pelo qual o indivíduo consegue, de maneira voluntária ou fortuita, escapar dos dispositivos de identificação, classificação e de normalização dos discursos. A resistência se instala nas relações de poder, sendo o princípio que as fundamentam, como também o resultado delas. Isso faz da resistência o lugar da possibilidade de transformação e inversão em toda parte (REVEL, 2005, p. 74).

² Foucault chama de episteme o conjunto de pressupostos, preconceitos e tendências que estruturam e delimitam o pensamento de qualquer época (STRATHERN, 2003, p.37).

Organizamos este trabalho em uma estrutura constituída de três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos os aspectos inerentes à categoria literária da personagem em um caminho que tem como ponto de partida informações de caráter histórico e formal sobre *Vestido de noiva*, objetivando situá-la no estatuto estético do teatro moderno brasileiro. Seguimos esta trilha até chegarmos a Alaíde, heroína trágica de *Vestido de noiva*, personagem bastante significativa, por ser aquela que é apontada pela crítica teatral como estreada do rol de personagens do teatro moderno, e por nos ajudar a entender o funcionamento das categorias da repressão e transgressão no todo ficcional. Por isso, intitulamos este capítulo de “A dona do vestido”.

Com as questões concernentes à personagem expostas, passamos para o segundo capítulo, no qual procuramos entender a repressão sexual sofrida pela personagem e os mecanismos utilizados pela sociedade para que essa repressão torne-se efetiva. Assim, procuramos salientar a atuação dessa categoria na estruturação da obra por meio da seleção e concentração dos caracteres que fazem Alaíde surgir ante nossos olhos como um ser às voltas com a carga censora que disciplina o convívio em sociedade.

A condição de mulher implica em uma série de obrigações que proporcionam espaço para a atuação das forças repressivas, principalmente no contexto social no qual a obra foi concebida, sociedade de cunho machista na qual as mulheres jamais seriam educadas para a liberdade. Sua postura deveria ser virtuosa e recatada, e, por isso mesmo, destinada a assumir as funções de rainha do lar, esposa e mãe. A situação de dependência da mulher ocasionará obediência aos rígidos códigos, eclesiásticos e civis, observados nos relacionamentos familiares.

Ao discutirmos os aspectos da repressão, discutimos também a condição do feminino na estética rodriguiana, bem como a representação da família, uma vez que, segundo Marilena Chauí, em *Repressão sexual essa nossa (des) conhecida* (1991), a família atua como guardiã dos valores morais considerados intocáveis e inquestionáveis, com este poder sendo legitimado pela ordem sagrada e jurídica, fazendo do casamento o ente legitimador da repressão.

Diante do que foi exposto, percebemos no título da peça em questão o primeiro indício dos assuntos abordados por Nelson Rodrigues, repressão e transgressão, e fazendo uma alusão ao título da obra, denominamos este capítulo de “O vestido”, porque visualizamos o vestido de noiva como signo que remete à castidade e exige a postura virtuosa e honrada, logo, um símbolo do sistema repressivo.

A repressão faz brotar o inconformismo, a ânsia por uma realidade mais condizente com os desejos e as fantasias dos seres humanos, por isso repressão e transgressão atuam em uma relação dialética. Ao ter seus desejos cerceados pelo estatuto da conduta moral da sociedade carioca, Alaíde revela sua insatisfação em seu desejo transgressor, que se configura como causa do conflito que se estabelece e conduz a personagem por um caminho vertiginoso.

Alaíde, cuja resistência implica na vivacidade do desejo de transgressão, mostra que nas relações de força o poder circula entre opressor e oprimido alterando constantemente a posição de liderança na batalha que faz da sexualidade um dispositivo de poder.

Estamos no terceiro capítulo, no qual discutimos as questões de *Vestido de noiva* que gravitam na órbita da categoria de transgressão. Dentro deste espaço surge uma personagem de grande importância para a economia do texto, Madame

Clessi, personificação romântica da imagem da prostituta. Madame desfrutou de plena liberdade sexual até ser assassinada, em 1905, por seu amante, um jovem colegial no qual a meretriz vê a imagem de seu filho. Clessi surge mitificada para Alaíde, fascinação despertada pelos objetos que pertenceram à cortesã e que agora estão sob sua posse: um diário e um espartilho cor-de-rosa que fazem do passado de luxúria, o ideal de vida para Alaíde.

O espartilho como simbolização material do desejo de Alaíde, incitação à transgressão, referência ao erotismo, sensualidade, oposto ao vestido de noiva fechado e pesado, que impõe a responsabilidade com a família e com a honra, servindo muitas vezes como uma camisa de força para os impulsos sexuais. Por tudo isso, intitulamos o terceiro capítulo de “O espartilho cor-de-rosa”.

Primeiro Ato

A dona do vestido

Vestido de noiva estréia no cenário histórico-social de 1943, evidenciando, não apenas na esfera artística, mas social e cultural, um período de transformações que se refletiam no palco, na nova dramaturgia, o que não aconteceu na Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, que, apesar da preocupação que teve em atualizar o Brasil com uma proposta de produção artística que colocasse a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, ao mesmo tempo em que pregava a tomada de consciência da realidade brasileira, não proporcionou novas bases de pensamento à produção teatral da época.

Os palcos brasileiros nutriam-se do ciclo vicioso das chanchadas, que parodiavam produções estrangeiras, e das comédias de costume, como os textos de Armando Gonzaga; *Ministro do supremo* (1921) e *Cala boca Etelvina!* (1925). Propostas cômicas fundamentadas em quíproquós³ e improvisações que marcaram a dramaturgia das décadas de 1920 e 1930, dando destaque aos primeiros atores, tornando-os ídolos populares como Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. O evento teatral girava em torno destes astros, isso porque a figura do diretor não tinha função nas primeiras montagens da época, apenas era o responsável em dar uma visão unitária ao espetáculo, valorizando a equipe por meio da coordenação.

Um teatro superficial subordinado ao gosto popular, logo, caracterizado pela marca do apelo puramente comercial. Se pensarmos que a arte tem a capacidade de refletir o nível de desenvolvimento intelectual de uma sociedade e partirmos para

³ Equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. O quíproquó é tanto interno (vemos que x toma y por z), quanto externo em relação à peça (confundimos x com y), como também misto (como uma personagem, tomamos x por z). O quíproquó é uma fonte inesgotável de situações cômicas (PAVIS, 1999, p.319).

uma breve análise do contexto histórico que originou esta produção teatral, podemos chegar a um dos pontos que ocasionou o esvaziamento do projeto teatral de então.

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil carregava as marcas de um país cuja economia se pautava no setor primário, sendo o café seu principal produto de exportação, com uma produção que se utilizava da mão-de-obra de ex-escravos e imigrantes que, numericamente, representavam uma parcela significativa da população.

Com a decadência da cultura cafeeira ocasionada pela crise de 1929, observa-se um momento propício para o desenvolvimento da indústria, o que deflagrou um movimento migratório interno tendo como foco dispersor o nordeste e receptor o sudeste, crescendo o índice populacional dessa região, evidenciando a necessidade do comércio, dando ao Brasil as cores do desenvolvimento urbano que se consolidará mais adiante com a abertura da economia brasileira ao capital estrangeiro, e assim, intensificando a modernização do Brasil.

O panorama apresenta o quadro social e econômico que possibilitou o aumento considerável da população dos grandes centros de produção artística com uma camada sem formação acadêmica, público ingênuo sem senso estético crítico, para quem se produzia um teatro de apelo popular voltado para o riso, tentativa de agradar ao público, logo, um teatro comercial. Daí a condição de não-desenvolvida da atividade teatral brasileira de então, se comparada com a produção européia.

A população intelectualizada representava a minoria e seu referencial cultural era a Europa, por isso ansiava pela modernização da dramaturgia brasileira, considerando as produções das vanguardas do fim do século XIX que lançaram as bases para o drama moderno por meio de um pluralismo de estéticas com tendências ilusionistas, antiilusionistas, políticas, didáticas e oníricas, evidenciando

uma dicotomia no drama moderno que autoriza a organizá-lo em duas bases de ação: uma lógica, em que o apego ao naturalismo coloca o drama como fatia da vida, com caráter social, político, prosaico e objetivo – e outra ilógica, sendo antinaturalista, de caráter convencional, fantasioso, individual, poético e subjetivo. Esta última surge do experimentalismo de artistas como Strindberg, Sorge, Appia e muitos outros dramaturgos e encenadores que tentaram expressar no âmbito da forma e do conteúdo o dilaceramento do homem moderno (ESSLIN, 1968).

As vanguardas artísticas européias tinham como preocupação o absurdo da situação em que se encontrava o homem do início do século XX, porque as artes são “fragmentos do tempo e do local onde foram produzidas e não podem ser compreendidas nem conceitual nem imaginativamente, seja externa ou internamente, sem um conhecimento ou uma compreensão imaginativa de seu contexto” (BENTLEY, 1991, p.82) e este apresentava um quadro complexo diante das conturbações políticas, sociais e culturais ocasionadas pela Primeira Guerra Mundial, o Nazismo, os levantes do movimento sindical dos operários contra a burguesia.

Assim, a arte empreendeu a tarefa de expressar as emoções humanas e interpretar as angústias que caracterizavam psicologicamente o homem do início do século XX, bem como sua insatisfação com as áreas do conhecimento que, mesmo diante de avanços tecnológicos e filosóficos, não conseguiram evitar a situação de destruição que despertou a falta de sentido da condição humana, levada para o palco pelas estéticas de vanguarda, entre elas o Expressionismo (PROENÇA, 1999).

As principais peças expressionistas foram escritas entre 1910 e 1920 e buscavam não uma representação da realidade, mas a expressão interior do homem, as verdades internas que protagonizavam a cena. Com isso o externo será

abandonado e com ele as questões que envolvem o social e político. Agora, o material emprestado à arte pode vir da vida do homem da esquina, da mulher que passa carregando pacotes de supermercado, interessando para criação artística as angústias, os desejos e os conflitos interiores.

O individual é tratado de forma poética e subjetiva por meio de convenções que convergem para a fantasia, como a fragmentação do enredo, busca da identidade, *nonsense*, linguagem concisa, exposição de imagens poéticas que têm o objetivo de expressar o que a linguagem é incapaz de declarar com palavras, pois, “por trás da poesia está a verdadeira poesia, sem forma e sem texto” (ESSLIN, 1968, p.333).

Assim pouco importa o sentido lógico da peça, mas o sentido das situações apresentadas que consideram o homem do ponto de vista metafísico, num esforço de colocá-lo ante um espelho capaz de revelar as cicatrizes que declaram seu aspecto monstruoso e, por que não, humano.

A composição de imagens poéticas assume, no drama moderno, papel essencial, pois atuará como elemento formal capaz de suprir a carência da linguagem verbal na função comunicativa do conteúdo ideológico, que tem como manancial o subsolo do texto.

Dentro dessa finalidade, a rubrica torna-se o espaço privilegiado pelo autor para a sugestão das imagens no plano literário que se concretizarão na encenação, quando realizada plenamente a experiência da arte teatral, pelo uso de recursos cênicos como a iluminação, cenografia, sonoplastia e figurino. O que deixa claro que na composição do código imagético a rubrica atua como instância literária responsável pela indicação de como o texto se transformará em cena visual, para os espectadores, e virtual, para os leitores.

Nesta abordagem a rubrica se configura como ponto de intersecção entre o dramático e o dramatúrgico⁴, indicando a preocupação dos autores com a recepção do conteúdo expresso, uma vez que a obra, seja no nível dramático ou dramatúrgico, configura-se como discurso carregado de ideologias, concepções, visões de mundo que tem por objetivo comunicar o ponto de vista do autor sobre determinado aspecto da vida. Este fato implica em uma tensão entre encenadores e dramaturgos⁵, já que o espetáculo será uma interpretação do texto, conseqüentemente, um produto ressignificado.

Tomando como referencial o projeto estético das vanguardas européias, que prezam em sua cena pela composição de imagens poéticas como meio para expressar os sentimentos mais angustiantes da humanidade, tornava-se notória a assimetria entre o que se produzia no Brasil e o que se via nos palcos dos grandes centros culturais do mundo, fato que levou a camada intelectualizada a criticar o teatro submetido às leis de mercado, creditando a este a má qualidade, como é observado no comentário de Abdie de Faria Rosa (apud FACINA, 2004, p. 35), para o jornal *A noite*, em 1927:

⁴ O texto *dramático* é aquele que se qualifica para a encenação. Isso se verifica quando, prescindido do palco, o texto o evoca como instância complementar para a totalização de seus efeitos estéticos. Tal designação aponta especificamente para todas as informações que se inscrevem no conjunto escritural, incluindo-se aí o título e (quando há) a sugestão autoral de inserção da obra numa das espécies do gênero; a distribuição dos discursos pelos intérpretes e as didascálias ou rubricas destinadas à direção cênica. O adjetivo *dramático* explicita a abordagem do texto como objeto literário, pelo critério da análise das estratégias discursivo-poéticas que lhe conferem qualidades artísticas. Endereçado à crítica, ele pode ou não alcançar o reconhecimento como obra literária.

Quando se trata de considerar a interação do extrato lingüístico-literário com os demais códigos envolvidos na elaboração do produto artístico que é levado ao palco, para a leitura pública e coletivista por parte de espectadores trata-se do texto *dramatúrgico* (NUÑEZ, 1999, p.71) [grifo do autor].

⁵ Durante a montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943, Ziembinski, responsável pela encenação sugeriu a Nelson Rodrigues que encerrasse a peça no momento da morte de Alaíde, o que indicaria uma linha lógica que amarraria o espetáculo, pois se a peça apresenta a memória e as alucinações de Alaíde, natural que acabasse no instante que a mente parasse. O autor descartou a proposta e na cena final Alaíde aparece em posição indicativa de que irá entregar o bouquet a Lúcia ao som da superposição da marcha fúnebre e nupcial, cena basilar dentro da visão do autor sobre o amor e a morte (MAGALDI, 1981, p.18). Segundo Magaldi, Nelson Rodrigues em seu humor ácido proclamou a excelência do “diretor burro” (1992, p.81), pois, não acrescentar nada ao que sugere o autor constituiria a maneira perfeita de servi-lo.

A meu ver, o ano que findou foi mal para o teatro nacional, entendendo-se por teatro alguma coisa mais do que as aparatosas revistas bataclônicas em que as nossas empresas deram, pelo menos, uma prova de coragem com suas encenações, faustosas (...). No Brasil nunca houve teatro. É um gênero de literatura só compatível com os países que já atingiram sua maturidade mental. Houve apenas entre nós, arte de representar. Representou-se, com honestidade, peças estrangeiras, dramas românticos e operetas brejeiras... Quanto à produção nacional, mero diletantismo.

Alguns esforços evidenciam a tentativa da dramaturgia brasileira em atingir essa “maturidade mental” no teatro. Com esse propósito Renato Viana fundou o movimento *Batalha da quimera* e o espetáculo *A última encarnação do Fausto* que, contra o atraso dos nossos palcos, utilizou-se das modernas técnicas de encenação que conferiam a encenadores como Jouvét grande importância.

A dramaturgia moderna destaca a supremacia dos encenadores na produção de espetáculos, sendo assimilado e aplicado por Renato Viana, contrariando a tradição que, como já foi dito, não reconhecia o significado para esta função. A proposta de inovação seguiu com “Colméia (1924), Caverna mágica (1927), Teatro de arte (1932), Teatro escola (1934), Lições dramáticas (1935 a 1941)” (MAGALDI, 1962, p.183) que expressavam as inovações técnicas da encenação reconhecendo a sonoplastia e a iluminação como valores da ação dramática.

Renato Viana, segundo Magaldi (1962), mostrou novas possibilidades para a dramaturgia brasileira como: a valorização do papel do encenador e dos recursos técnicos de luz e som para o espaço cênico, mas seu pioneirismo não se estendeu à produção literária. Os textos *Sexo* (1934) e *Deus* (1935), de sua autoria, tiveram seu valor literário questionado, sendo classificados como “subliterários”.

Outros nomes lançaram-se na modernização da cena brasileira, como é o caso de Lúcio Cardoso. Sua obra dramática inicia-se com a apresentação de *O escravo* em uma temporada cuja estréia aconteceu em 10 de dezembro de 1943.

Seu texto deixou a crítica dividida: de um lado aqueles que o consideravam inerte, e vale lembrar que a ação é um princípio básico para o teatro; do outro lado críticos como Mário Nunes que, em resposta à acusação da falta de ação, respondeu alegando que em *O escravo* a ação se processa na profundidade do texto, no caráter angustiante que este carrega (ROSA E SILVA, 2004, p. 143).

Passada a experiência de *O escravo*, e ainda investido do espírito de inovação, Lúcio Cardoso concebe o Teatro de Câmera com o intuito de educar o senso estético crítico das platéias brasileiras para boa recepção de “um teatro onde haja a possibilidade de realizar dramaticamente valores poéticos sem fazer concessões” (ROSA E SILVA, 2004, p. 145). Lúcio Cardoso acresce sua contribuição para a dramaturgia nacional com *Angélica* (1945), *A corda de prata* e *O filho pródigo* (1947).

Seguindo no caminho da modernização da cena brasileira chegamos aos nomes de Eugênia Moreira e Álvaro Moreira, cuja proposta estética tinha uma preocupação com o cânone moderno que serviu de base para a fundação da companhia Teatro de brinquedo. Aos nomes de Eugênia e Álvaro Moreira somam-se Joracy Camargo, autor, entre outras peças, de *Deus lhe pague*, peça encenada em 1932, e Oswald de Andrade, autor de *A morta* – publicada em 1937 – *O homem e o cavalo* (1934) e *O rei da vela* (1930), só encenada na década de 1960.

As críticas e as novas propostas evidenciavam o inconformismo e com ele o experimentalismo que se propunha a produzir bens artísticos sem o compromisso de satisfazer os padrões do gosto popular, superando o embate entre o produto comercial e o de arte, o que irá acontecer em 28 de dezembro de 1943, quando Os comediantes, sob a direção de Ziembinski, subiram ao palco para encenar *Vestido de noiva*, obra da autoria de Nelson Rodrigues, dramaturgo que “avulta na literatura

do Brasil como o maior de hoje e de todos os tempos” (FREYRE, 1977, p. 9) por ser criador de uma estética que levou a crítica a eleger *Vestido de noiva* como obra inaugural da nova fase da dramaturgia brasileira, o drama moderno brasileiro.

Vestido de noiva rompeu com o padrão estético de seu tempo, colocando-se no nível das grandes produções do teatro mundial que lançavam as bases de pensamento para produção teatral da época ao mostrar as inovações estilísticas do drama moderno concatenadas à forma e ao conteúdo, o que ainda não havia acontecido no Brasil.

A importância da obra para a dramaturgia brasileira, devido a seu caráter inovador, é atestada pela unanimidade de intelectuais do nível de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e Augusto Frederico Schmidt que reconheceram em Nelson Rodrigues o “gênio revolucionário⁶” que elevou a “literatura dramática nacional a patamares universais” (FACINA, 2004, p. 39).

⁶ O bom relacionamento com o público e a crítica acaba com os trabalhos que seguem a *Vestido de noiva*, obras que compõem o ciclo do teatro desagradável. Com esta fase de produção, o autor passa de gênio a maldito, sendo fortemente combatido pela censura e, principalmente, pelos defensores do falso moralismo. O projeto artístico do teatro desagradável, que se inicia em 1945 com a peça *Álbum de família*, interdita pela censura, a terceira peça de Nelson Rodrigues, antecedida por *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943), representa na identidade artística do autor a busca da verdadeira arte, que se caracterizaria por não estar vinculada à preocupação em atender as expectativas do gosto do público. Neste pensamento o conteúdo e a forma se justificariam pela necessidade de expressão do artista, independentemente de agradar ou não ao público. Assim, para poder expressar artisticamente sua visão de mundo o autor rompe com o público e a crítica, após um relacionamento que, com *Vestido de noiva*, lhe conferiu o título de gênio revolucionário. O gênio se transforma em maldito por ter como espinha dorsal de seu teatro temas como o incesto, violência, morte, traição, prostituição e homossexualismo, degradação dos valores tradicionais, processados pelo caráter mórbido, absurdo e grotesco das situações que têm como espaço o ambiente familiar, “a família é o inferno de todos nós” (RODRIGUES apud FACINA, 2004, p. 97). Nelson Rodrigues confere ao teatro desagradável a função catártica, pois, para o autor, “o ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez” (apud FACINA, 2004, p.267) e isto acontecerá em sua obra por meio dos temas tratados que tendem a expor a face demoníaca dos seres humanos e da tensão dionisíaca que integra os princípios da arte teatral. Por fazer da proposta metafísica o sustentáculo de seu teatro, o autor cria uma polêmica com os dramaturgos contemporâneos de seu teatro, Vianinha e Dias Gomes, artistas de uma arte engajada alicerçada na proposta política que tinha em Brecht uma âncora. Nelson Rodrigues atacava estes dramaturgos acusando-os de estarem realizando propaganda política, ao passo que, os dramaturgos engajados politicamente, acusavam o autor de anti-intelectual devido à defesa que este fazia ao golpe militar, o que lhe valeu o adjetivo de reacionário. A guerra era travada nos jornais do Rio de Janeiro em batalhas ensaísticas.

O texto é construído em uma estrutura que foge à tessitura linear, pois as informações são dadas de forma fragmentária, através de imagens visuais ou até mesmo sons que surgem inesperadamente com o palco em trevas edificando, no decorrer da peça, três planos simultâneos: alucinação, memória e realidade, que apresentam a cadeia dos acontecimentos. Dessa forma, temos a pulverização do tempo e do espaço, pois a simultaneidade dos planos quebra com a ordem cronológica e espacial dos fatos, e o que vemos é um texto que se apresenta como uma verdadeira pintura abstrata na qual a ausência da perspectiva retira o mimetismo.

A impressão de verdade, em *Vestido de noiva*, depende mais da coerência da organização interna que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente ordenado pela fatura do texto, gerando um mundo novo com realidade própria que, no caso de *Vestido de noiva*, pauta-se em elementos de natureza psíquica organizados literariamente.

Inicialmente o enredo apresenta uma situação bastante comum, um acidente de trânsito, acontecimento exterior que é apresentado ao espectador por intermédio dos recursos de sonoplastia que projetam sons de “buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Sons de vidraças partidas” (RODRIGUES, 1981, p.109).

Uma mulher ao ser atropelada é conduzida a um hospital para ser submetida a uma intervenção cirúrgica. Assim, durante todo o espetáculo a personagem permanece em uma mesa de cirurgia com a equipe médica que tenta salvá-la até a cena final, na qual os esforços mostram-se inúteis, isto acontecendo no plano da realidade. O que se vê no palco e surpreende são os acontecimentos

apresentados simultaneamente à cirurgia, devaneios e lembranças de uma mente em estado de choque.

Na alucinação, plano destinado à materialização do inconsciente, Alaíde encontra-se com Madame Clessi, prostituta que desfrutou de plena liberdade sexual até ser assassinada por um jovem apaixonado em 1905, e revela seu fascínio evidenciando o desejo de ser igual à prostituta. Alaíde conhece Clessi por meio da leitura de seu diário, que encontra juntamente com as roupas da mulher no sótão da casa onde vai morar antes de casar com Pedro. Um fato passado que se presentifica no palco, caracterizando o plano da memória.

Ao entrar em contato com o diário da prostituta, Alaíde se depara com uma realidade oposta à sua, a vida da meretriz passa a lhe causar o desejo de gozar da mesma liberdade sexual. A tensão surge quando o desejo da personagem colide com os códigos introjetados que determinam a conduta moral em sociedade. Esse conflito se apresenta na constituição da subjetividade e individualidade dos seres, entre forças psíquicas, interiores e sociais, exteriores, que desestabilizam a relação de Alaíde com o mundo.

Assim, a unidade de ação dramática⁷ em *Vestido de Noiva* surge no âmbito psíquico, pois é neste nível que se dá o conflito, colisão entre forças opostas que se objetivam na exteriorização da subjetividade que se dá no plano da alucinação⁸, o

⁷ Poderíamos dizer que ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada por colisões, obstáculos, conflitos. (...) Mas, uma vez que se tenha claro esse conceito, uma vez que se consiga identificar a ação, diferente de puro movimento externo, diferente do simples enunciar de teorias ou de sentimentos, ter-se-á caminhado muito no conhecimento da estrutura do drama. A ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro da peça, onde serão definidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão por produzir ação dramática (PALLOTINI, 1989, p.11).

⁸ Talvez daí Ziembinski acreditar que a peça deveria ser finalizada no momento em que Alaíde morre, pois neste momento o inconsciente deixaria de atuar sobressaindo o plano da realidade, logo, diluindo a tensão.

que faz pensar que a ação concentra sua força neste plano, e que realidade e memória servem respectivamente para situar e justificar os acontecimentos do inconsciente. Realidade e memória são planos secundários, enquanto a alucinação coloca-se em primeiro plano, como mostra a rubrica:

(Cenário – dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; e 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas) (RODRIGUES, 1981, p.109).

O que chama a atenção nesse jogo de planos é a maestria com que o autor os articula em uma relação de interdependência e simultaneidade que obriga o texto a se desvelar por meio de imagens que propõem a leitura em um jogo de avanço e recuo. O espectador tem a impressão total do enredo devido ao processo de edição ocorrido na mente, que transforma o movimento quebrado das cenas em uma estrutura linear. Como ocorre no cotidiano no qual percebemos o mundo através de seus fragmentos que, organizados mentalmente, possibilitam a compreensão do todo.

Para tanto, os espectadores de *Vestido de noiva* têm como regra a decodificação da linguagem que, juntamente com os recursos técnicos da cena, carrega a ação e os símbolos que compõem as imagens que irão possibilitar a compreensão do projeto autoral.

A estética rodrigiana solicita os elementos técnicos do espaço cênico para realização plena de sua dramaturgia, tentativa de expressar, na totalidade, todas as nuances de pensamento que fazem de Nelson Rodrigues um autor emblemático quando se trata de expor o homem em situações limítrofes, revelando os impulsos mais secretos que colidem com os códigos institucionalizados da conduta em sociedade, fato que evidencia o conflito que resultará no desfecho mórbido por

colocar as personagens diante de um caminho bifurcado onde, qualquer que seja a escolha (obediência às normas ou aos impulsos sexuais), estará implícita a falta, daí a ação assumir o caráter trágico que independe da morte da personagem.

Para isso serão fundamentais os significados da iluminação dentro desta estética. Os efeitos de iluminação irão atuar no sentido de criar efeitos plásticos que objetivam realçar o lirismo mórbido que emoldura o teatro de Nelson Rodrigues. O cenário, somando-se à sonoplastia, integra-se ao texto como elemento esclarecedor de suas idéias, como acontece na cena final de *Vestido de noiva*:

(Crescendo da música funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha Fúnebre. Trevas) (1981, p.167).

A cerimônia de casamento de Lúcia e Pedro, após a morte de Alaíde, tem a marcha nupcial entremeada por acordes fúnebres, unindo amor e morte, mostrando o pessimismo nos relacionamentos construídos sobre o ódio e a inveja. Lúcia, irmã de Alaíde, é apaixonada por seu cunhado e ambos aguardam a morte de Alaíde para oficializar a união de acordo com as regras sociais.

Seguindo a mesma linha de *Vestido de noiva*, podemos citar *Álbum de família*, quando o quadro com a figura de Cristo assume dimensões gigantescas, isto porque a personagem Glória, que mantinha um sentimento incestuoso por seu pai, acreditava na semelhança deste com Cristo. Por meio das dimensões do quadro, observadas por Glória, o autor evidencia a idolatria da moça pelo pai em uma composição antitética que une o profano e o sagrado, ruptura com os padrões de bom gosto da arte, postura estigmatizada pela inovação percebida na arte moderna.

Em *Dorotéia*, um vaso e um par de botinas assumem uma carga simbólica que os autoriza a representarem personagens.

A relevância que se dá aos aspectos técnicos do teatro rodriguiano justifica-se na análise das rubricas, espaço literário do gênero dramático reservado para as indicações autorais da encenação, um manual que nos permitiu, no processo investigativo, caminhar por este mundo chamado *Vestido de noiva* conhecendo seus habitantes, seres fictícios criados por seu autor através da seleção dos caracteres da realidade (aspectos psíquicos e físicos) responsáveis por dar feição antropomórfica a um discurso que carrega uma ideologia.

Entramos neste discurso através da personagem, pois no teatro o “verbo se faz carne”, o texto torna-se perceptível em um corpo que abriga um ser fictício, criatura intencional integrante de uma organização lingüística que representa pessoas segundo modalidades próprias da ficção. Ocupando o lugar de sujeito na sintaxe das ações, a personagem catalisa todos os significados, sentidos e valores que estão espalhados sob a forma de discurso, e assim, funda o gênero dramático quando institui o evento teatral por meio dos diálogos que expõem o conflito que irá desencadear a ação, essência da arte dramática. Isto faz da personagem um artefato bastante significativo e complexo do sistema dramático, com sua análise implicando na apreensão de seus discursos e atos.

O estatuto da personagem começa a ser escrito desde as origens do ser humano, em formas primitivas, quando, nas cerimônias religiosas, o homem desdobrava sua personalidade personificando forças naturais. Seguindo a personagem em seu desenvolvimento, observamos os gregos com os velhos transmissores dos cantos homéricos que, ao narrar, emprestavam a mutação do rosto e da voz para estabelecer a cumplicidade com os ouvintes.

Da narração os mitos passam à dramatização, isso no século V a. C, e Édipo, Prometeu, Medéia e tantos outros saem do imaginário grego para viverem suas tragédias nos anfiteatros. Personagem – uma máscara –, persona que correspondia ao papel dramático, mas isso somente quando o coro, que nos cultos dedicados a Dioniso homenageavam o deus com o ditirambo, individualizou-se na figura do corifeu, responsável em responder às loas realizadas no diálogo com o coro. Assim, o corifeu tornou-se o embrião da personagem que, ao longo do tempo, metamorfoseou-se, cristalizou-se para no drama moderno se estilhaçar.

Ora, na tragédia moderna estas personagens indecisas e hesitantes são assediadas por duas paixões que as arrastam em direções opostas, lhes inspiram decisões e as levam a atos que se contrariam... São naturezas duplas que não podem alcançar uma individualidade firme e completa (HEGEL apud PALLOTTINI, 1988, p. 15).

Hegel ao discutir questões relacionadas à ação dramática apresenta a personagem moderna como fragmentada. Esta fragmentação é resultado dos conflitos de ordem psíquica⁹, porque com o teatro moderno o estatuto da

⁹ Sábato Magaldi ao organizar a publicação da produção teatral de Nelson Rodrigues, que compreende dezessete títulos, realizou uma classificação em quatro grupos de acordo como o cerne de cada texto. Assim, como Nelson Rodrigues estrutura o conflito de *Vestido de noiva* no âmbito psíquico, Magaldi classificou a obra como peça psicológica.

- Tragédias cariocas I: – *A falecida* (1953);
– *Perdoa-me por me traíres* (1957);
– *Os sete gatinhos* (1958);
– *Boca de Ouro* (1959).
- Tragédias cariocas II: – *O beijo no asfalto* (1960);
– *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962);
– *Toda nudez será castigada* (1965);
– *A serpente* (1976).
- Peças míticas: – *Álbum de família* (1945);
– *Anjo negro* (1947);
– *Dorotéia* (1949);
– *Senhora dos afogados* (1947).
- Peças psicológicas: – *A mulher sem pecado* (1941);
– *Vestido de noiva* (1943);
– *Valsa nº. 6* (1951);
– *Viúva, porém honesta* (1957);
– *Anti-Nelson Rodrigues* (1973).

personagem se modificou, abriu espaço para a preferência psicológica. Assim, a personagem, com seus dilaceramentos, passou a constituir o objeto principal do espetáculo tornando-se polimorfa e de difícil apreensão, desmontagem entregue às necessidades do enredo e da desconstrução do real a ser criticado.

Alaíde é uma jovem senhora da sociedade carioca de meados do século XX, sociedade de códigos morais rígidos que não perdoava os desvios das condutas preconizadas no meio social¹⁰, descrita pelo autor como “Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira” (RODRIGUES, 1981, p.157). Seu casamento configura uma falsa harmonia que começou no dia do enlace matrimonial, quando sua irmã revela que é amante de seu noivo e que ambos planejam sua morte para que possam ficar juntos.

Mesmo assim Alaíde não desiste de Pedro e segue com a idéia de casar, posicionamento que une a vaidade da vitória sobre a irmã e o ideal do casamento como aspiração de toda jovem contemporânea de seu contexto. Diante disso, o casamento nasce condenado ao fracasso, minando sua vida com a frustração movida pela falta de amor que a deixa frágil diante dos desejos sexuais.

O perfil apresenta uma mulher frustrada em suas aspirações conjugais e impedida de ir ao encontro da realização fora do casamento devido ao fato de ter sido formada moralmente em um sistema repressivo que vê no sexo o caminho da degradação moral quando suas manifestações fogem a sua função no espaço

¹⁰ Um Rio de Janeiro onde os grandes crimes que ilustravam as páginas dos jornais eram os crimes cometidos em defesa da honra. Maridos traídos tornavam-se portadores do poder sobre a vida de suas esposas, juiz e carrasco, aplicando a pena diante de uma sociedade que julgava o fato justificável. A honra era um bem que deveria ser defendido de mãos armadas, basta citar o assassinato de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues, por Sylvia Seraphim. O fato ocorreu devido às insinuações que foram publicadas no jornal da família Rodrigues de que Sylvia havia traído seu marido. Sylvia Seraphim foi julgada e absolvida (CASTRO, 1997).

autorizado do leito conjugal. Tal pensamento serve de alicerce para o núcleo familiar de onde Alaíde retira sua concepção da vida e suas noções de certo e errado.

O círculo de ferro dos preconceitos e a frustração conjugal tornam a realidade insatisfatória, assim, Alaíde refugia-se nos sonhos, espaço privilegiado por propiciar solo fértil para os desejos que tomam forma em Madame Clessi, antítese das convenções que norteiam o comportamento de Alaíde, modelo de vida que se ajusta às suas necessidades.

A vida da prostituta torna-se uma atração poderosa, passando a ser uma sombra que assume um caráter obsessivo na vida de Alaíde. Madame Clessi passa a ser símbolo do desejo de liberdade sexual a ser perseguido, pois, ser prostituta, para Alaíde, significa ser desejada e amada, viver a plenitude de suas fantasias eróticas. Desejo fácil de ser entendido no texto, quando sabemos que a vida ganha sentido na busca do que nos falta.

Sendo criada sob as regras do moralismo burguês, não será fácil para Alaíde se desvencilhar dos valores morais que orientaram sua vida para seguir o caminho da realização pessoal que faz da fantasia de ser prostituta seu ponto de chegada. Esse caminho será doloroso e complexo por tornar a existência da personagem assediada pelo conflito que se estabelece entre a obediência às regras introjetadas e à realização pessoal na obediência aos instintos.

Esse conflito faz de Alaíde um ser cindido, fragmentado, desestabiliza sua personalidade, deixa-a confusa e hesitante, o que se reflete diretamente em sua relação com o mundo, logo, com as demais personagens. Os relacionamentos são regidos pela hipocrisia, traço da personalidade de Alaíde, na tentativa de dissimular seu desejo.

A natureza multifacetada de Alaíde é realçada pela necessidade do enredo de dividir a cena de *Vestido de noiva* em planos, o que faz a personagem apresentar uma linha lógica bifurcada. O plano da memória, espaço ligado ao passado real da personagem, logo, às convenções sociais, apresenta uma Alaíde dissimulada, portadora de máscaras que são usadas para adequar seu comportamento, que devido à obsessão por Clessi torna-se cada vez mais desequilibrado, às condutas morais burguesas.

No plano da alucinação Alaíde recusa as máscaras e tenta vivenciar seus desejos reprimidos, travestindo-se na figura da prostituta mesmo por um momento. Assim, abandona a moral burguesa e o refinamento que caracterizam as mulheres de sua classe, assumindo uma postura sensual, desafiadora e destemida que a faz enfrentar Pedro em uma discussão que tem como móvel o desejo de ser Clessi, e cujo desfecho resulta na morte de seu marido¹¹.

A dramaturgia rodriguiana faz outras variações da fragmentação da personagem, como é o caso de *Boca de ouro*, peça que tem como protagonista uma figura lendária do Rio de Janeiro, o banqueiro do jogo do bicho. Boca de Ouro é um tipo popular do subúrbio carioca que fez fortuna por meio de contravenções. A personagem é composta pelo autor com as cores da cultura popular carioca, fato que evidencia a identificação com o nacional.

Se o conteúdo tende a mostrar Boca como uma identidade cristalizada, no aspecto formal a personagem será desconstruída ato após ato em um enredo que se constitui de três diferentes narrativas acerca de Boca. As narrativas diferem de acordo com o humor do narrador, no caso, narradora, Dona Guigui, ex-amante do bicheiro.

¹¹ Em seu projeto estético Nelson Rodrigues se utiliza de recursos melodramáticos, neste caso a pista falsa.

Na primeira versão, sem saber da morte de Boca e tomada pelo desejo de vingança por ter sido abandonada, Dona Guigui exagera no relato dos crimes do contraventor erguendo um Boca monstruoso, “o Drácula de Madureira”. Quando fica sabendo que o bicheiro foi assassinado, Guigui deixa-se invadir por um desespero melodramático que faz demolir a imagem monstruosa para dar ao bicheiro uma “pinta de lorde”, mas logo cria outra versão devido ao ciúme do marido que assiste à cena e ameaça abandoná-la. As narrativas de dona Guigui tornam Boca de Ouro uma personagem evasiva.

A arte como práxis humana se estabelece em um processo dialético com o pensamento social e cultural, assim a fragmentação da personagem no teatro moderno se relaciona com o que Hall (1997) evidenciou como “descentração do sujeito¹²”. Acreditamos ter uma identidade essencialmente permanente desde o nascimento até a morte porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos (HALL, 1997), o que acontece com Alaíde que, na busca da sensação de equilíbrio, recria sua “estória”, evidenciando a busca da identidade, característica do teatro moderno nunca vista em nossos palcos até então (MAGALDI, 1962).

¹² A questão abre uma extensa discussão que parte da idéia do declínio das velhas identidades representativas do mundo social, fazendo surgir novas identidades que ocasionam a fragmentação do indivíduo, antes visto como uno. Assim, a impressão de um mundo social estável com “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (HALL, 1997, p.9) sólidas é demolida.

Esta idéia de sujeito unificado e centrado, estabelecido pelas capacidades da razão e da consciência parte do Iluminismo que depositava na identidade o valor essencial do eu, o que determinava uma concepção individualista do sujeito. Quando se percebe a complexidade do mundo moderno toma-se consciência de que a identidade do sujeito não era autônoma, então se tem a passagem do sujeito do Iluminismo para o sujeito sociológico, no qual a identidade se estabelece na relação com as outras pessoas.

De individual a identidade passa a interativa, manifestando-se no diálogo entre o eu e a sociedade. Com a concepção do sujeito sociológico o ser começa a internalizar significados e valores culturais e sociais à identidade.

Como as categorias de cultura e sociedade têm constantemente proporcionado novas reflexões no território intelectual, e estando relacionadas à formação da identidade, o que se observa é a fragmentação do sujeito dando origem a várias identidades e com elas o sujeito pós-moderno, que se caracteriza por ser polimorfo, sem identidade “essencial permanente” (HALL, 1997).

ALAÍDE (fica em suspenso) – Não sei. (em dúvida) Me esqueci de tudo. Não tenho memória. (impressionada) Mas todo mundo tem passado eu também devo ter – ora essa! (RODRIGUES, 1981, p.112)

Na busca da identidade, o passado surge no plano da memória, as cenas acontecem através da narração de Alaíde e, para tanto, Nelson Rodrigues se utiliza do recurso do confidente, função assumida por Madame Clessi, que atua no sentido de instigar Alaíde a compor fio a fio a teia dos acontecimentos que determinaram seu fim. Dessa forma, os fatos são apresentados sob sua óptica¹³ estabelecendo, pelo menos nos planos da memória e alucinação, a relação de dependência das demais personagens.

Para Hall, o ser coeso que Alaíde busca é uma ilusão, pois a identidade está em constante formação devido aos processos psíquicos nos quais a estrutura ternária id, ego e superego estabelecem a subjetividade, contrariando a idéia de que nascemos com uma identidade¹⁴ formada e imutável, até mesmo porque somos construídos pelo olhar do outro através das leituras do nosso comportamento em

¹³ O que leva Ronaldo Lima Lins, em sua interpretação de *Vestido de noiva*, cogitar a possibilidade do atropelamento ter sido um crime arquitetado por Lúcia e Pedro (1996, p.64).

¹⁴ A questão da identidade em Nelson Rodrigues é paradoxal, o que se observa no nível da forma e do conteúdo. Se no âmbito da forma o autor apresenta a identidade como fragmentada, no que se refere ao conteúdo o autor atua de forma a fundar uma identidade brasileira, referenciando um comportamento sociocultural relacionado ao espaço geográfico do Rio de Janeiro tradicional. Disto resulta um texto marcado pela linguagem incisiva, coloquial, uma prosódia que evidencia jargões, expressões orais, falas cortadas. Registro de uma fala observada no cotidiano, esforço de captar o tom brasileiro com todo o colorido da cultura urbana, precisamente o Rio de Janeiro.

A cultura carioca tem uma atuação fundamental na dramaturgia de Nelson Rodrigues, por ser o espaço que proporcionou o material a ser dramatizado em suas peças. Logo podemos ver uma linha antropológica, uma etnografia carioca que é justificada pelo realismo com que trata os tipos sociais, os costumes, os espaços e o vocabulário, evidenciando o espaço como determinante de formas de vida que desencadeiam os comportamentos que possibilitarão a ação, fazendo do subúrbio carioca elemento integrante da infra-estrutura da obra, muito mais que pano de fundo. Assim, observamos o sentimento que enquadra o conjunto da obra de Nelson Rodrigues em um movimento mais amplo, ocorrido entre as décadas de 1950 e 1960, preocupado com o quadro intelectual de formação da cultura brasileira, destacando-se Caio Prado (*Formação do Brasil contemporâneo*), Celso Furtado (*Formação da econômica do Brasil*), Antonio Candido (*Formação da literatura brasileira*), Gilberto Freyre (*Casa-grande e senzala*) e Sérgio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil*.

sociedade. Então, somos o que acreditamos ser e o que os outros acreditam que somos.

Alaíde transmite a impressão de coesão para o espectador devido ao trabalho de caracterização que selecionou e organizou os caracteres a ponto de apresentar o perfil de uma jovem senhora de comportamento recatado, casada e integrante da elite carioca. As informações chegam pela voz autoral: “Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha” (RODRIGUES, 1981, p.109). Mais adiante Pimenta, repórter que cobre o acidente, nos diz: “bonita, bem vestida” (idem, p.111).

Ao apresentar Alaíde, Nelson Rodrigues dá pistas sobre o que irá tratar, isso porque o material selecionado para ser abordado na estrutura da obra atua diretamente na composição das personagens. No caso de Alaíde, a personificação em cena do ser às voltas com a carga censora que aprisiona os desejos na masmorra da repressão.

Segundo Ato

O vestido

A força motriz que faz funcionar toda a engrenagem de *Vestido de noiva* se encontra no conflito que conduz a personagem por um caminho vertiginoso que tem como ponto de chegada o caos. Esse conflito se funda em uma correlação de forças em que exterior e interior se contrapõem (VASCONCELOS, 2005, p.24): Alaíde se encontra entre o cumprimento da norma que é imposta por uma rede de valores que compõem o tecido social e o desejo de liberdade ocasionado pela insatisfação com a forma de vida determinada na trama desse tecido. Conflito entre o controle social (repressão) e o desejo espontâneo do indivíduo (transgressão).

O conflito de Alaíde estende-se a toda humanidade quando o processo de civilização¹⁵, para o estabelecimento de sua ordem, requer do ser humano um comportamento de recusa diante dos desejos e impulsos contrários a esta ordem. Significa a anulação individual em favor da coletividade, pois “a civilização trai inapelavelmente a natureza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos, ou sublimados em outros valores” (MAGALDI, 1981, p. 15).

A adequação do comportamento às regras sociais implica em renúncias que muitas vezes são causas de sofrimentos. Freud, em *O mal-estar na civilização*, sustenta a tese de que o sofrimento e a infelicidade são as moedas que pagamos em nome da civilização. Segundo ele, sem o adiamento do princípio do prazer¹⁶ se

¹⁵ Conforme Norbert Elias, resumir civilização em algumas palavras não é uma tarefa fácil diante da multiplicidade de significados que o termo assume. Pode referir-se ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, aos desenvolvimentos dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas ou aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como os homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos (1994, p.23). Para o desenvolvimento de nossa idéia procuramos ver o vocábulo nos aspectos que o relacionam à moralidade burguesa, assim com referência às “idéias religiosas ou aos costumes”, “à maneira como os homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário”.

¹⁶ Tratamos esta questão no terceiro capítulo quando discutimos sobre a transgressão. Ver página 67.

estabeleceria um caos no meio social, mas a renúncia à satisfação dos instintos significa a renúncia à gratificação pulsional, fato que pode abrir caminho para sérios distúrbios. Segundo Freud:

é impossível desprezar até que ponto a civilização é construída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa “frustração cultural” domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos (...). Não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Isso não se faz impunemente. Se a perda não for economicamente compensada, pode-se ficar certo de que sérios distúrbios decorrerão disso (1997, p.52).

Traduzindo esta idéia, vemos o cerne da teoria da tragédia em moldes modernos e, assim, o princípio de ação de *Vestido de noiva*, pois o epicentro das angústias e sofrimentos da heroína trágica que Nelson Rodrigues apresenta encontra-se na dicotomia estabelecida entre as exigências que o processo civilizatório impõe aos sujeitos quando requer a inibição da satisfação dos instintos e a necessidade individual de intensas formas de prazer. Assim, “a liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização. Ela foi maior antes da existência de qualquer civilização” (FREUD, 1997, p. 49). Isso faz pensar que o homem primevo estivesse mais próximo da felicidade por ser mais livre para realização de seus desejos.

O embate entre os princípios da coletividade e as necessidades individuais, representa para Freud, uma *via crucis* que se inicia na “inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade” (1997, p. 37). As regras que Freud adjetiva como inadequadas atuam no sentido de adestrar o ser humano para o estabelecimento da civilização, dispensando considerável atenção para os instintos sexuais, por ser um dos pontos de fragilidade do estado de civilidade que, para o combate desta

ameaça, fez uso de uma instância de grande poder, a repressão sexual. Marilena Chauí apresenta repressão sexual como:

Sistema de normas, regras, leis, e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante à permissão e proibição nas práticas sexuais genitais (...). Essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, moral, pelo direito e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também (1991, p. 78).

Perceber a repressão sexual apenas relacionada às “práticas sexuais genitais” seria uma limitação, pois na estrutura da obra o que menos importa é o ato sexual. Para nós o que sobressai é a manifestação do desejo, e este se situa na ordem da sexualidade.

Sobre sexualidade, informa o *Vocabulário da psicanálise*:

Na experiência e na teoria psicanalíticas, “sexualidade” não designa apenas as atividades e o prazer que dependem do funcionamento do seu aparelho genital, mas toda uma série de excitações e de atividades presentes desde a infância que proporcionam um prazer irredutível à satisfação de uma necessidade fisiológica fundamental (respiração, fome, função de excreção, etc.), e que se encontram a título de componentes na chamada forma normal de amor sexual (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p. 476).

Ainda sobre sexualidade consideramos o que expressa Judith Revel (2005, p.80), dissertando sobre os conceitos que circulam no pensamento de Michel Foucault:

O tema da sexualidade aparece em Foucault não como um discurso sobre a organização fisiológica do corpo, nem como um estudo do comportamento sexual, mas como o prolongamento de uma análise do poder: trata-se, com efeito, de descrever a maneira pela qual, a partir do final do século XVIII, este prolongamento da análise do poder investe, por meio dos discursos e das práticas de “medicina social”, sobre um certo número de aspectos fundamentais da vida dos indivíduos: a saúde, a alimentação, a sexualidade etc. A sexualidade é, portanto, num primeiro momento, um dos campos de aplicação do que Foucault chama na época de bio-poderes. (...) O projeto de uma história da sexualidade torna-se,

então, uma interrogação sobre as maneiras pelas quais as práticas e os discursos da religião, da ciência, da moral, da política ou da economia contribuíram para fazer da sexualidade, ao mesmo tempo, um instrumento de subjetivação e uma ferramenta do poder.

Buscando uma definição mais condizente com o pensamento que norteia este trabalho fundimos os conceitos chegando a uma definição que parte da idéia de sexualidade como um campo de excitações e atividades relacionadas a um prazer irreduzível à satisfação da forma de amor sexual, ao mesmo tempo em que atua como ferramenta do poder¹⁷ através dos discursos e práticas da medicina social que objetivam regular os aspectos fundamentais da vida dos indivíduos como: saúde pública, convívio social, desenvolvimento demográfico e econômico. Logo, sexualidade e poder interagem quando o controle do comportamento sexual implica no controle da população.

Assim, em lugar de visualizarmos a repressão como aspecto relacionado à “proibição das práticas sexuais genitais”, atentamos para seu caráter de controle sobre a sexualidade por acreditarmos que a mesma se refere a um campo mais amplo, que não se detém apenas no “explícito”, mas também no implícito nas condutas do comportamento sexual, cujas formas de controle se justificam na necessidade de regular os aspectos da vida que se relacionam à conduta sexual.

¹⁷ A questão do poder será o eixo da discussão filosófica de Foucault que tem como objeto o sujeito. Segundo Revel, Foucault nunca trata do poder como uma entidade coerente, unitária e estável, mas de “relações de poder” que supõem condições históricas de emergência complexas e que implicam efeitos múltiplos, compreendidos fora do que a análise filosófica identifica tradicionalmente como campo de poder. Ainda que Foucault pareça por vezes ter questionado a importância do tema do poder em seu trabalho (“Não é, portanto, o poder, mas o sujeito que constitui o tema geral de minha pesquisa”), suas análises efetuam dois deslocamentos notáveis: se é verdade que não há poder que não seja exercido por uns sobre os outros – “os uns” e “os outros” não estando nunca fixados num papel, mas sucessiva, e até simultaneamente, inseridos em cada um dos pólos da relação –, então uma genealogia do poder é indissociável de uma história da subjetividade; se o poder não existe senão em ato, então é a questão do “como” retorna para analisar suas modalidades de exercício, isto é, tanto à emergência histórica de seus modos de aplicação quanto aos instrumentos que se dá, o campo onde intervém, a rede que desenha e os efeitos que implica em uma época dada. Em nenhum caso, trata-se, por consequência, de escrever um princípio de poder primeiro fundamental, mas um agenciamento no qual se cruzam as práticas, os saberes e as instituições, e no qual o tipo de objetivo perseguido não se reduz somente à dominação, pois não pertence a ninguém e varia ele mesmo na história (2005, p. 67).

Nesse quadro, a sexualidade será o objeto e, ao mesmo tempo, o instrumento de controle, quando orienta os discursos e as práticas observados nas relações de poder que objetivam o controle da população.

Partindo dos conceitos de sexualidade chegamos a um olhar sobre a repressão, que se distancia da idéia apresentada por Chauí, forjado nos moldes vitorianos, lugar comum do pensamento cultural em torno de tal categoria. O modelo vitoriano de repressão surgiu com a sociedade do século XVIII, que assistiu à ascensão da burguesia, e com ela, uma fase de repressão que fez do sexo algo a ser negado, reduzido ao silêncio e inexistência.

Nesse momento, o sexo se reduziu à sua função reprodutora e autorizada no espaço conjugal. O que passava disso tornava-se ilegítimo, devendo ser banido para os espaços onde pudesse gerar lucro: prostíbulos, hospitais psiquiátricos e casas de saúde; tudo justificado pela lógica capitalista, que não permitia o desperdício das energias dissipadas nos prazeres.

O novo olhar sobre a repressão surge com Foucault em *História da sexualidade Vol. I, A vontade de saber*, quando realiza uma arqueologia dos discursos sobre a sexualidade e suas relações com o poder, mostrando o que é permitido, imposto e proibido fazer em se tratando da vida sexual. Para Foucault, a idéia de repressão nos moldes vitorianos aceita até então como verdade absoluta, não passa de uma “hipótese repressiva”.

A hipótese de uma repressão que faz da interdição sua base é desconstruída, por Foucault, diante da proliferação dos discursos sobre o sexo, observada a partir da Idade Moderna. Diz ele que foi o próprio poder que incitou essa proliferação de discursos através de instituições como a Igreja, a escola, a família, o consultório médico e psiquiátrico. O intuito era formular uma ciência acerca

da sexualidade que possibilitasse iluminar esse aspecto do ser humano, garantindo a sua regulamentação.

A construção de um saber sobre o comportamento sexual seria a garantia do exercício de poder capaz de “produzir corpos dóceis; corpo que se manipula, se modela, se treina e obedece; corpo, cujas forças se multiplicam, se torna hábil; corpo útil” (EIZIRIK, 2005, p. 72). Assim, reconhece-se o saber sobre a sexualidade como um instrumento do poder que privilegia alguns poucos, pois, sendo o conhecimento hermético, excluiria a maioria do saber.

Por meio da proliferação dos discursos sobre a sexualidade, criou-se uma rede discursiva de saber/poder, regulando e criando padrões de comportamentos viáveis para a sociedade como forma de controle dos corpos.

Tudo se inicia com o princípio da confissão católica que exigia a verbalização da conduta sexual. Sua narrativa passa a ser uma importante estratégia de conhecimento do comportamento humano, por isso, rapidamente apropriada pela medicina, psiquiatria, psicanálise e a justiça penal, objetivando normalizar, classificar e tratar as condutas periféricas. Uma *scientia sexuali* ocasionada por uma vontade de saber capaz de garantir o exercício de poder.

Esse poder investiu sobre as condutas sexuais fora do padrão estabelecido pelos pontos insularizados da esfera administrativa, tanto que ergueu uma muralha de negatividade em torno de tais condutas, daí a justificativa, o porquê da extorsão dos discursos que, diante de sua finalidade e seus ouvintes, acompanhava uma depuração do vocabulário sobre o sexo autorizado, bem como uma definição de onde e quando se podia falar dele. Do que foi exposto, pensamos em uma repressão arejada pela brisa dos discursos ocasionados pela “vontade de saber”, o que não implica em sua recusa, diz Foucault:

É necessário deixar claro: não pretendo afirmar que o sexo não tenha sido proibido, bloqueado, mascarado ou desconhecido desde a época clássica; nem mesmo afirmo que a partir daí ele o tenha sido menos do que antes. Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna (1993, p.17).

Foucault não recusa a idéia de uma repressão sexual, apenas afirma que o aspecto de proibição ligado ao sexo não é o elemento fundamental na constituição da sua história a partir da Idade Moderna. Para o filósofo, a hipótese repressiva se insere em uma tática de colocação dos discursos sobre a sexualidade numa técnica de poder que mostra sua ação não pela proibição, mas pelo controle.

Por meio das narrativas sobre o comportamento sexual criou-se uma rede de discursos para regulamentar os padrões de comportamentos aceitáveis como sendo o que é certo e bom para o indivíduo e a sociedade. Desse modo, a sexualidade apareceu como um dispositivo¹⁸ de poder na questão do controle sexual.

Em *Vestido de noiva* temos a narrativa da sexualidade de Alaíde, um discurso que traduz seus desejos e fantasias mais íntimos, bem como a frustração e

¹⁸ O termo “dispositivo” aparece em Foucault nos anos 70 e designa inicialmente os operadores materiais de poder, isto é, as técnicas, as estratégias e as formas de assujeitamento utilizadas pelo poder. A partir do momento em que a análise foucaultiana se concentra na questão do poder, o filósofo insiste sobre a importância de se ocupar não “do edifício jurídico da soberania, dos aparelhos do Estado, das ideologias que o acompanham”, mas dos mecanismos de dominação: é essa escolha metodológica que engendra a utilização da noção de “dispositivo”. Eles são, por definição, de natureza heterogênea: trata-se tanto de discursos quanto de práticas, tanto de instituições quanto de práticas moventes: é assim que Foucault chega a falar, segundo o caso, de “dispositivos de poder”, de “dispositivos de saber”, de “dispositivos disciplinares”, de “dispositivos de sexualidade” etc. O aparecimento do termo “dispositivo” no vocabulário conceitual de Foucault está provavelmente ligado à utilização por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo* (1972): é, pelo menos, o que deixa entender o prefácio que Foucault escreveu em 1977 para edição americana do livro, visto que ele aí observa “as noções em aparência abstratas de multiplicidades, de fluxos, de dispositivos e de ramificações”. Posteriormente, o termo receberá uma acepção cada vez mais ampla (mesmo que, no começo, Foucault somente utilize a expressão “dispositivo de poder”) e cada vez mais precisa, até ser objeto de uma reflexão completa após *A vontade de saber* (1976), em que a expressão “dispositivo de sexualidade” é central: um dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não-dito [...]. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos”. O problema é, então, para Foucault, o de interrogar tanto a natureza dos diferentes dispositivos que ele encontra quanto sua função estratégica (REVEL, 2005, p. 39).

a angústia por ter esses desejos sufocados pelas táticas de controle dos corpos. Ao verbalizar seus desejos sexuais, Alaíde possibilita visualizarmos o funcionamento das táticas de poder que se apóiam no comportamento sexual e controlam suas ações através de uma área triangular angulada pela condição de mulher, estado civil e classe social em que está inserida.

Caracteres que o autor, no trabalho de formalização, selecionou e organizou resultando em uma estrutura que permite observar o caráter repressivo que estrutura a obra. Para tanto, evidenciamos as marcas utilizadas pelo autor:

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 (RODRIGUES, 1981, p.157).

Alaíde será apresentada pelo perfil da jovem esposa contemporânea dos anos de 1940, integrante da burguesia, assim depreendemos do enredo que se trata de uma mulher presa à vida do lar, sem profissão e dependente. Sobre este contexto, Íris Helena G. Vasconcelos, em seu trabalho de doutoramento, informa:

A mulher da elite tinha o direito de freqüentar cafés, bailes, teatros e participar de outros acontecimentos da vida social. Mas também tinha a responsabilidade de mostrar boa postura nos salões como anfitriã, na vida cotidiana como esposa e mãe exemplar. Portanto, essa mulher era educada para suprir as necessidades da família burguesa, como guardiã do lar e da família (2005, p. 57).

O poder é outorgado ao homem pela união conjugal e atribui à figura feminina um rol de obrigações conjugais e parentais que impõem o compromisso com a família na função de guardiã do lar. Portanto, a mulher jamais seria educada para a liberdade, e seus atos, pensamentos e desejos, aqui observamos os de

cunho sexual, controlados em favor da ordem familiar, e assim, social, pois a família é o núcleo de mediação entre os indivíduos e a sociedade, daí a grande responsabilidade que lhe é atribuída tanto pelo sucesso quanto pelo fracasso de seus componentes (VASCONCELOS, 2005, p.138).

Em *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida* (1991), Chauí apresenta a família como protetora dos valores morais considerados intocáveis e inquestionáveis, com este poder sendo legitimado pela ordem sagrada e jurídica, fazendo do casamento o ente legitimador da repressão. Foucault, em *História da sexualidade I*, seguindo por um caminho diferente de Chauí, também atribui à família um papel de controle da sexualidade.

A família, enquanto ente repressivo, atuará como organismo responsável pela socialização, valendo-se, para tanto, da autoridade masculina depositada nos papéis de pai e esposo que, diante de sua responsabilidade, atuará no processo civilizador e, portanto, no combate aos impulsos que poderão levar o ser humano ao estado natural.

O combate aos impulsos instala o dispositivo de sexualidade nas mais variadas relações de poder. Aqui voltamos nossa atenção para aquelas que se estabelecem no meio familiar, das quais fazem parte os papéis sociais assumidos por Alaíde, assim temos, pai/filha e marido/esposa. Nessas relações, a posição do feminino se inscreve no espaço da desigualdade, assimetria que se justifica no cunho machista da sociedade brasileira e que Nelson Rodrigues apresenta tão bem no vasto inventário de sua obra quando aborda a frustração feminina. Segundo ele, “em todos os tempos a mulher é menos valorizada que uma cutia da Praça da República” (apud MAGALDI, 1981, p.25).

Alaíde é a representação artística da frustração e insatisfação feminina da sociedade brasileira da década de 1940. Sua imagem se compõe em cena por meio dos episódios biográficos e fantasiosos que compensam as frustrações acumuladas em sua breve vida (MAGALDI, 1981, p. 17). A frustração feminina será uma temática recorrente em Nelson Rodrigues, como por exemplo: a personagem Gorda da peça *Os sete gatinhos* que escreve palavrões na parede do banheiro; as tias em *Dorotéia*, mulheres que subjagam os desejos em nome do puritanismo; Tia Rute, de *Álbum de família*, que se anula sexualmente na espera pelo amor de seu cunhado; Tia Assembléia, de *Viúva, porém honesta*, que assume ter sonhos impróprios; e muitas outras personagens que sufocam seus desejos diante da repressão que se impõe nas relações de poder que investem a figura masculina de autoridade.

Diante do poder depositado no papel masculino, temos em *Vestido de noiva* papéis sociais definidos, com suas funções e diferenças observadas nas relações de poder estabelecidas entre pai/filha, Gastão/Alaíde/Lúcia, e marido/mulher, Pedro/Alaíde, relações que denotam o caráter repressivo das situações vivenciadas pelas personagens femininas.

A autoridade masculina será representada, em primeira instância, por Pedro, porém, no momento em que buscamos observar a formação dos valores de Alaíde, voltamos nossa atenção para Gastão, pai de Alaíde e Lúcia, personagem secundária que, juntamente com D. Lígia, sua esposa, representa o moralismo burguês da família da década de 1940 que se escandaliza ao saber que moram com suas filhas na mesma casa em que tempos passados funcionava um lupanar:

(Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde)

PAI (continuando a frase) – ... numa orgia louca”.

MÃE – E tudo isso aqui?

PAI – Aqui, então?!

MÃE – Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!

PAI – Deixa a mulher! Já morreu!

MÃE – Assassinada o jornal não deu?

PAI – Deu. Eu não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado. Saiu fotografia.

MÃE – No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar fogo em tudo.

MÃE – Manda. (RODRIGUES, 1981, p.116)

Lins (1996, p.68) afirma que a cena é revestida de um tom irônico e caricatural diante do exagero da mulher frente à questão, “Vou mandar botar fogo em tudo”, indício da fragilidade dos preceitos sociais, justamente onde deveriam ser mais naturalizados, na família. Também é possível observar o moralismo, ou falso moralismo, no qual Alaíde foi educada e que coloca a honra como valor que condiciona a mulher para a vida privada do lar, reforçada no papel de mãe e esposa.

Dessa maneira a mulher era educada para o posto de guardiã do lar, e o casamento deveria ser seu ideal, tanto pela respeitabilidade adquirida perante a sociedade quanto pela realização sexual, posto que, para as mulheres honradas, esta deveria efetuar-se apenas no espaço autorizado da vida conjugal e dentro dos limites da normalidade.

A relação matrimonial era um “foco de intensas constrições, era sobretudo dela que se falava; mais do que qualquer outra tinha que ser confessada em detalhes. Estava sob estreita vigilância” (FOUCAULT, 1993, p.38), assim, Alaíde jamais poderia vivenciar a plenitude de seu desejo sexual no espaço do seu lar, pois este é dedicado a uma sexualidade reconhecida, utilitária e fecunda.

Com uma vida sexual limitada Alaíde via sua união matrimonial ser corroída pela frustração, justificada também na traição de seu marido com sua irmã. O

casamento não corresponde às suas expectativas amorosas, o que reforça as fantasias sexuais, que se sustentam na falta, originando a obsessão pela vida desfrutável da meretriz.

As obsessões sexuais representam, no contexto repressivo, uma ameaça à ordem médica, social e psiquiátrica, por isso um ponto de considerável atenção por parte dos centros de controle devendo ser cuidadosamente monitoradas, analisadas e codificadas, por serem o eixo de desenvolvimento das sexualidades periféricas.

Sexualidades que, ao fraudar a função reprodutiva na busca do prazer, levam uma gama da população a ser rotulada de devassos e libertinos, colocando-os na clandestinidade, foragidos da moral burguesa e, em muitos casos, da lei e da saúde pública:

Crianças demasiado espertas, meninas precoces, colegiais ambíguos, serviçais e educadores duvidosos, maridos cruéis ou maníacos, colecionadores solitários, transeuntes com estranhos impulsos: eles povoam os conselhos de disciplina, as casas de correção, as colônias penitenciárias, os tribunais e asilos; levam aos médicos sua infâmia e aos juízes suas doenças. Intocável família de perversos que se avizinha dos delinquentes e se aparenta com os loucos. No decorrer do século eles carregaram sucessivamente o estigma da "loucura moral", da "neurose genital", da "aberração do sentido genésico", da "degenerescência" ou "desequilíbrio psíquico" (FOUCAULT, 1993, p.41).

O que se observa é que no centro do interesse das instâncias de controle não está o sexo, mas, os comportamentos sexuais considerados fora do padrão, sexualidades que recebem um ar de negatividade por se situarem à margem das regras, arredias a qualquer forma de domesticação, alvo das investidas do poder controlador.

Tal poder nasce do movimento interno da camada social, nas mínimas relações pessoais, por isso estará em toda parte, irradiando-se de todos os lugares, determinando sua onipresença e a desconstrução da idéia tradicional de um poder

que centraliza no Estado e na lei sua ação. Assim, a religião, a moral, o direito, a ciência e as instituições administrativas são apenas formas terminais de poder.

Diante da descentralização do poder, a vigilância torna-se uma importante arma na estratégia de controle ao fazer do indivíduo “polícia” de si mesmo e de uma sociedade “normal” em favor de identidades sexuais que atuem como exemplos de padrão social.

Vivemos em sociedade, somos parte de uma grande massa humana, e por essa razão, vigiados por uma multidão anônima que imprime no cotidiano a preocupação com “o que os outros irão pensar”. Dessa forma, adicionamos ao comportamento a autocensura, pois quando nos sentimos submetidos a um campo de visibilidade, retomamos por nossa conta as limitações que as relações de poder impõem quando passam a funcionar espontaneamente sobre nós¹⁹, sendo este o momento em que a repressão terá sua ação exercida em sua plenitude.

A preocupação com a imagem refletida de nossas atitudes em sociedade se nutre nos padrões morais familiares, nos discursos acerca da sexualidade que são extorquidos pela medicina, psiquiatria e o direito, objetivando classificar as identidades sexuais como aceitáveis ou não, úteis ou não, e também nos preconceitos do falso moralismo disseminado no dia-a-dia e que condicionam a vida, justificando o pensamento de que as práticas repressivas são exercidas de formas explícitas e, principalmente, implícitas nas condutas diárias.

Nas estratégias de poder, em que as formas veladas de vigilância são o eixo de controle do comportamento sexual, a autocensura será uma forte aliada das

¹⁹ Para esta colocação partimos da idéia formulada por Foucault diante da estrutura arquitetônica que servia como prisão, e tinha forma anelada e como centro um ponto de visibilidade de 360° para a circunferência, que possibilitava uma visão geral de todas as celas. Esta estrutura era conhecida como Panóptico. A visibilidade é uma armadilha que tem como objetivo induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder que será internalizado pelo sujeito, tornando-se ele controlador de si mesmo.

capengas instituições reguladoras do comportamento, as mesmas que Foucault chamou de formas terminais de poder, reconhecidas no Estado e na lei.

A autocensura, instalada como tática de controle nas relações de poder através da vigilância, faz de Alaíde uma mulher angustiada por não suportar a carga do desejo que se enraíza, tornando-a refém de uma obsessão que pode levá-la a uma punição, confirmando no campo artístico o que Freud observa no espaço científico quando alerta que a inibição de um instinto não acontece impunemente, disso decorre traumas, caso a perda não seja economicamente compensada²⁰ (1997, p. 52).

O preço que Alaíde irá pagar por sufocar seus instintos como imposição do sistema de controle instalado pelos mecanismos de poder será alto demais: a desestruturação de sua vida familiar. Também o abalo em sua relação com o mundo, pois desejo sexual inibido em sua finalidade, representado pela obsessão por Madame Clessi, faz a realidade grosseira e hostil, obrigando a personagem a refugiar-se no inconsciente, tanto que, em suas alucinações, com doçura assemelha loucura e felicidade (RODRIGUES, 1981, p. 112), uma vez que a loucura desconhece a realidade repressora. A última moeda a ser paga será sua vida.

A obsessão por Clessi acompanha Alaíde como um fantasma e sua presença desperta um forte sentimento de culpa. Mesmo não realizando seu desejo no plano da realidade, Alaíde se atormentará, pois o que implica não é o fato da realização ou não, mas a simples manifestação do pensamento contrário ao código moral no qual foi formada. Na questão da repressão, chegamos a um ponto de

²⁰ Uma forma de compensação seria a sublimação, processo no qual a pulsão sexual encontra satisfação ao trocar sua finalidade sexual por uma finalidade não sexual, sem fazer intervir o recalçamento. Ela pode ser encontrada naquilo que está na origem da criação intelectual e artística (LACÔTE-DESTRIE, 2007, p.120).

intersecção com as idéias desenvolvidas por Freud²¹ ao lançar as bases do pensamento psicanalítico, pois o sentimento de culpa é resultado de um superego muito forte.

O superego, por ser a arma moral da personalidade capaz de decidir entre o certo e o errado, buscando mais o ideal do que o real, será o sistema do aparelho psíquico que atuará no processo de subjetivação como representante interno dos valores ideais e tradicionais da sociedade, logo, terá uma atenção especial para os impulsos de natureza sexual, isso porque sua exteriorização é mais condenada pela sociedade, o que faz do superego o componente social da estrutura da personalidade (LACÔTE-DESTRIBATS, 2007).

Se o superego é o representante interno dos valores morais, Pedro será o representante externo desses mesmos valores por ser o agente autorizado perante o poder eclesiástico e civil para realizar a função controladora. Tal indício vem no primeiro ato, em uma passagem, cujo teor revela todo poder inibidor de Pedro, observado no perfil subjetivo da personagem através da seleção dos adjetivos *impulsivo, terrível e sinistro*:

ALAÍDE (exaltada) – Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre! Tão bom!

PEDRO (*impulsivo*, pega-lhe o braço, torce-lhe o pulso. *Terrível*) – Não disse para não me provocar – não disse!

ALAÍDE (desesperada) – Ai – ai! Eu estava brincando, Pedro. Ai! Ai!

PEDRO (*sinistro*) – nunca mais na sua vida brinque assim — nunca mais! Ouviu? (RODRIGUES, 1981, p. 122 – grifos nossos).

²¹ Freud mostra novas possibilidades para se pensar sobre o comportamento humano quando observa que a mente não diz respeito apenas à consciência, como pensava a psicologia tradicional. Para Freud a mente era um grande bloco de gelo onde a parte exposta seria o consciente e a parte submersa o inconsciente. Neste vasto território estariam os impulsos, as idéias, os sentimentos reprimidos, forças vitais e imperiosas dos pensamentos e ações conscientes (LACÔTE-DESTRIBATS, 2007).

Vemos Pedro como uma força que atua sobre Alaíde a ponto de interferir na manifestação de seu desejo, no sentido de inibi-lo em busca de um ideal impossível na prática do cotidiano, fato que determina a instabilidade emocional devido à inibição da resposta às necessidades vitais da personagem.

A citação anterior remete a um acontecimento apresentado no plano da memória, um acontecimento palpável na vida de Alaíde que justifica um dado curioso da macroestrutura do texto; Alaíde vê nas personagens masculinas a face de Pedro:

ALAÍDE – Aquele. Tem a cara do meu noivo. Os olhos, o nariz do meu noivo – estão-me (*sic*) perseguindo. Todo mundo tem a cara dele. (RODRIGUES, 1981, p. 114)

(...)

ALAÍDE – Aquele homem! Tem a mesma cara do meu noivo! (RODRIGUES, 1981 p. 115).

Em suas alucinações, a personagem acredita que é perseguida por Pedro, isto devido à desarmonia entre seu desejo sexual e os padrões de comportamento autorizados pelos valores morais da sociedade que são representados por seu marido. A mania de perseguição mostra Pedro como se estivesse sempre de vigília e, como o superego, à espera do momento de barrar qualquer manifestação contrária à sua ordem.

Mas o superego não é a única instância a atuar sobre o comportamento. Sua ação está relacionada com forças que abrem espaço para a resistência possibilitando o embate que se observa na relação de poder Pedro/Alaíde, marido/esposa. Mesmo diante da desigualdade de força e estando propensa à derrota, Alaíde enfrenta seu opositor:

PEDRO (com súbita irritação) – Que negócio é esse de você andar falando com Madame Clessi?

ALAÍDE (atarantada) – Que é que tem de mais meu filho?

PEDRO (com veemência) – Ela não é direita! Não quero essas relações!

ALAÍDE (exaltando-se) – Ela não é direita! E você é “direito” – é? Você pensa que eu não sei de nada? Pensa mesmo?

(...)

ALAÍDE – Dia e noite, desejando que eu morra! Eu sei para que é! Para se casarem depois da minha morte! (RODRIGUES, 1981, p.159).

Ao posicionar Alaíde contra Pedro em uma situação de resistência, logo, transgressiva, Nelson Rodrigues ilumina o pensamento de Foucault de que não há uma repressão tão polarizada em opressor e oprimido, pois a partir do momento que a sexualidade se tornar um dispositivo de poder, se estabelecerá um jogo entre vigiar, controlar, silenciar e burlar, contrariar, dizer.

No jogo, que se inicia nas primeiras fases da vida e se prolonga por toda existência, opressor e oprimido terão seus papéis constantemente movimentados e revisitados, uma vez que, ambos são detentores de poder. Assim, observamos que em *Vestido de noiva*, se há o poder em reprimir, conseqüentemente haverá em transgredir.

Terceiro ato

O espartilho cor-de-rosa

A repressão atua dialeticamente com a transgressão. Não existe repressão sem transgressão e vice-versa, são dois pontos diametralmente opostos, porém inseparáveis. A proibição instaura no comportamento certo fascínio por sua desobediência, que pode ser a uma experiência proibitiva do mundo interior ou exterior, às normas e à ordem. Assim, o cerceamento ao mesmo tempo em que reprime, incita ao prazer, nutre o desejo transgressor de Alaíde, não importando sua realização, mas sim, sua existência.

Vulgarmente a categoria da transgressão está associada ao ato de violar, infringir, ir contra a norma, fazendo da mesma sua referência. Mas, transgredir é igualmente ir mais além, expandir os limites demarcados, então, falar sobre a transgressão é colocar em questão a ultrapassagem dos limites que regem nossa existência, salientar a importância do espírito de liberdade existente em cada um e que se deflagra no ato de resistir perante uma realidade menos condizente com as aspirações, e assim, abrir espaço para o novo.

Eliminando a transgressão como forma de ultrapassagem, como possibilidade de existir e, principalmente, de criar fora dos padrões preconizados, elimina-se também a condição indispensável para fazer valer a capacidade inovadora, pois a transgressão é um movimento que pode nos aproximar do novo, do que precisa desamarrar-se do conhecido para fazer aparecer o que ainda não pôde ser pensado, como fez Nelson Rodrigues que, ao transgredir a estética teatral de sua época, inovou a dramaturgia brasileira.

O autor ultrapassou os limites do cânone erudito, pautado na crítica literária institucionalizada pela academia ao apresentar uma nova forma para a dramaturgia,

e o cânone popular, pautado no conservadorismo patriarcalista (ANDRADE, 1994, p.162), ao colocar como conteúdo de seu teatro a sexualidade no espaço entre repressão e transgressão como elemento da teatralização do cotidiano no drama. E ao fazê-lo, descortinou o mal-estar social que muitos se recusavam em ver²². Sobre a transgressão no conjunto artístico rodriguiano, Flora Süssekind observa:

O caráter transgressor do teatro rodriguiano se traduz na denúncia da superficialidade e da fragilidade das convenções sociais, desnudando o pensamento conservador que defende a família como alicerce da sociedade contra a liberdade individual. O cerne da questão gira em torno das contradições entre a moral vigente e as práticas efetivas desenvolvidas nas relações interpessoais (apud FACINA, 2004, p.144).

A estética rodriguiana evidencia a fragilidade das convenções sociais no espaço no qual deveriam ser mais naturalizadas – a família –, por meio de uma estética que faz da transgressão seu conteúdo e forma. A família é o espaço privilegiado por Nelson Rodrigues para o desenvolvimento de seus dramas, tanto que a ação em *Vestido de noiva* pouco vai além das tensões e conflitos das relações interpessoais que se constroem na família Moreira.

O conflito sexual e as fantasias de Alaíde traduzem as contradições entre a moral vigente e as práticas desenvolvidas nas relações interpessoais e, neste ponto, o dramaturgo não hesita em fazer um comentário social agressivo em que o alvo é a instituição familiar. “Com efeito, as deformações expostas em *Vestido de noiva* têm suas raízes na natureza repressiva da família” (NUNES, 2004, p.17).

Nelson Rodrigues foca o universo familiar, tomado em seu dilaceramento relacional ocasionado pelos conflitos e tensões entre seus membros. Tudo calculado e planejado como algo que deve ser visto, ouvido e vivido pelo espectador em

²² Daí a dura perseguição da censura e do público, que reconhecia em Nelson Rodrigues um “tarado de suspensório”.

situações marcadas pelo exagero da hipérbole do melodrama e pelo expressionismo das situações limítrofes e trágicas em que situa as personagens, esforço que se justifica na reflexão sobre os costumes. Dessa forma, repressão e transgressão ganham corpo e voz que levam para o palco a oportunidade de reavaliar e renovar comportamentos que carregam valores e concepções de vida capazes de realizar uma intervenção em contextos de vivência²³.

Em *Vestido de noiva*, no momento em que corporifica a transgressão, Alaíde aciona o conflito que gera a ação, pois são os movimentos ocasionados pelo desejo do herói que fazem funcionar toda a engrenagem da estrutura trágica, logo, é a transgressão que leva ao infortúnio.

Na tragédia antiga era a transgressão à lei divina que determinava o destino trágico do herói; já na tragédia moderna é a transgressão a uma ordem social (VASCONCELOS, 2005, p.86). Nesse momento, o ato transgressor passa a se relacionar com os interditos humanos e não mais com os divinos, estabelecendo o conflito na ordem do natural e social entre o eu e o outro, ou seja, o desejo individual que esbarra no controle social. Daí dizermos que, em *Vestido de noiva*, a ação se movimenta diante do desejo de transgressão, no caso, o desejo de liberdade sexual de Alaíde, cuja exteriorização choca com os vetos morais estabelecidos como parâmetros de comportamento em sociedade.

Alaíde é uma jovem senhora contemporânea dos anos quarenta. Mulher casada, honesta e instalada numa boa família, o que lhe confere o respeito da sociedade. Dentro deste limite de vida cresce a frustração com a monotonia sexual

²³ Temos esta possibilidade mediante as imagens que o texto carrega e que se dão em leituras no exercício de interpretação que vai às entrelinhas do texto na busca da matéria prima de seu trabalho, como diz Clarice Lispector: “Mas já que há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.” (apud TERRA; NICOLA, 2005, p.520).

de seu casamento, a traição de seu marido com sua irmã e o cansaço da vida do lar. Um novo horizonte se abre, encantador e sedutor, quando ela descobre no sótão de sua casa o diário que materializa o passado de luxúria de uma famosa cortesã do início do século XX, levando-a à idealização de uma vida mais excitante.

Percebendo o perigo que o diário representava à honra de suas filhas, os pais de Alaíde, como inquisidores medievais, decidem queimá-lo como forma de expurgar o mal que a figura da prostituta representava e que pairava no ambiente se materializando nos objetos que pertenceram à mesma. Um pensamento moralista de uma sociedade fundamentalmente cristã erguida em bases patriarcais.

Contrariando a vontade de seus pais, Alaíde se apodera do diário antes que este seja destruído, transgressão primordial na cadeia dos acontecimentos que determinam o fim trágico, pois é neste momento que Alaíde conhece a narrativa da vida de Madame Clessi, um símbolo de sensualidade e beleza, ideal que fascina pela liberdade para viver seus desejos sexuais e, por isso, alvo da obsessão de Alaíde.

ALAÍDE (intransigente) – Não, não vou, não! Desista. (ameaçadora) Pedro! (repele-o) Também vou ler!

PEDRO – O quê?

ALAÍDE (enigmática) – Você nem faz idéia! 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, 1981, p.121).

A partir deste momento, a insatisfação torna-se cada vez mais forte e gritante, viva no desejo transgressor de ser a meretriz, desejo que se nutre de cada página do diário retirado do escuro e empoeirado sótão, conduzindo a moça por um caminho do qual jamais poderá retornar.

O sótão é o espaço simbólico do escondido e encoberto, o lugar que tem por função guardar tudo que recusamos, assim como o inconsciente onde estão os elementos instintivos não acessíveis à consciência e também o material que foi excluído, censurado, reprimido, recalcado²⁴. Clessi é a representação desse material que foi soterrado nos vãos do inconsciente devido a seu caráter transgressor.

Estamos no território do id, estrutura da personalidade que atua em um processo de interação com o ego e o superego para determinar o comportamento humano. O id é a instância da personalidade que representa a verdadeira realidade psíquica, pois não reconhece a realidade objetiva, logo, valores de bem e mal ou moralidades, como acontece com o superego (LACÔTE-DESTRIBATS, 2007). Se relacionamos o superego à repressão, temos a possibilidade de associar o id à transgressão.

Dessa forma o id atuará na empresa de satisfação dos desejos, o que visa à quebra da tensão ocasionada pelo aumento da energia experimentada pelo desejo. Dentro da teoria psicanalítica, identificamos este processo como “princípio do prazer”, processo que tenta formar uma imagem do objeto capaz de remover a tensão, como ocorre nas alucinações que vão à busca do objeto desejado, sendo este a única realidade que o id conhece.

Assim, surge o mundo de Alaíde como uma construção psíquica que tem a função de aproximá-la de seu desejo e, assim, diluir a tensão oriunda da manifestação do mesmo. Porém, esse processo não é por si só capaz de reduzir a tensão, pois as alucinações são imagens e, como tal, situam-se no domínio do subjetivo e abstrato.

²⁴ Processo pelo qual pensamentos não suprimidos, mas mantidos à parte da consciência, na medida em que eles provocariam um desprazer. Essa noção é constitutiva da noção de inconsciente. O recalco não pode ser pensado sem o retorno do recalcado, que é a condição de possibilidade de sua apreensão, através dos sintomas lapsos, atos falhos (LACÔTE-DESTRIBATS, 2007, p.119).

Como as alucinações não carregam o vigor para suprir a falta do objeto, torna-se sensível a insatisfação que movimenta em Alaíde a possibilidade de mudança, que tem como caminho o desejo transgressor, pois a transgressão carrega certa consciência do quanto de precariedade a chamada plenitude é revestida, e auxilia a avaliar e demarcar novas fronteiras, descobrir novos territórios.

Esse caminho se abre por meio do diário²⁵, fazendo do mesmo um elemento bastante significativo na economia do texto, pois é por meio de tal narrativa que Alaíde toma consciência de seu desejo ao conhecer Madame Clessi, cuja presença surge na primeira palavra proferida no palco, e quando as luzes iluminam a cena o espectador é conduzido a um mundo surreal. Um longo diálogo se processa até que Clessi apareça no palco em uma cena revestida de fascinação:

(2 mesas e 3 mulheres desaparecem. Duas mulheres levam duas cadeiras. As duas mesas são puxadas para cima. Surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela.)

ALAÍDE (num sopro de admiração) – Oh!

MADAME CLESSI – Quer falar comigo?

ALAÍDE (aproximando-se fascinada) – Quero, sim, queria (RODRIGUES, 1981, p.114).

A fascinação de Alaíde por Clessi é o primeiro indício da precariedade de sua existência, fato que evidencia suas carências e a força que seu desejo adquire à medida que é verbalizado:

MADAME CLESSI (forte) – Quer ser como eu, quer?

ALAÍDE (veemente) – Quero, sim. Quero.

MADAME CLESSI (exaltada, gritando) – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?

(...)

²⁵ O diário representa o poder e o encanto do ato de narrar, metáfora para o trabalho transgressor do autor que, por meio de sua prática, possibilita conhecer outras realidades que jamais pensaríamos existir se não tivéssemos a possibilidade da leitura.

ALAÍDE – Nada. Coisa sem importância que eu lembrei. (forte) Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (doce) Acho espartilho elegante (RODRIGUES, 1981, p.117).

À medida que Alaíde assume suas inquietações sexuais de forma lúcida, como indica a rubrica no perfil subjetivo da personagem, a presença da prostituta torna-se cada vez mais viva, garantindo-lhe contorno significativo na trama por representar o móvel do conflito, o desejo transgressor.

Sendo o expoente do conflito sexual, Clessi, cuja atuação reside no mundo da fantasia, vive enquanto símbolo no inconsciente. Dessa forma, a vemos como parte da personalidade de Alaíde que comunica o espírito de liberdade, a necessidade de mudança que abre a possibilidade de vida nova.

Para Alaíde, esta vida nova significa uma realidade mais condizente com seus anseios sexuais. Para tanto, posiciona-se em uma atitude de resistência diante dos códigos morais quando verbaliza seu desejo para Pedro, em uma postura desafiadora que estabelece o duelo entre repressão e transgressão.

ALAÍDE (excitada) – Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade (pensa, confirma) Não sei, tinha nojo. Estou-me lembrando de tudo, direitinho, como foi. Naquele dia eu disse: “queria ser Madame Clessi, Pedro. Que tal?”
(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da memória)
PEDRO – Você continua com essa brincadeira?
ALAÍDE – Brincadeira o quê? Sério.
PEDRO – Não me aborreça, Alaíde!
ALAÍDE – O que é que você fazia?
PEDRO – Não sei. (rápido) Matava você.
ALAÍDE (céptica) – Duvido. Nunca você teria essa coragem!
(RODRIGUES, 1981, p.119).

Mesmo diante do quadro repressivo a personagem mostra-se desafiadora na cena em que a resistência é uma marca da necessidade de mudança à qual a transgressão está intimamente associada. Alaíde tem sua vida sexual cerceada pelos mecanismos de imposição de poder mas, como coloca Foucault, todo o

mecanismo de controle da sexualidade, que aparentemente visa apenas vigiar e reprimir os desvios sexuais, irá atuar como uma via de mão dupla, pois a repressão instiga a transgressão, e no jogo entre opressor e oprimido o poder será uma instância que se movimentará entre os jogadores.

Isso leva a personagem a pronunciar seu desejo para aquele que representa o sistema repressivo, mostrando que na relação de força Pedro/Alaíde a presença da resistência significa a defesa da transgressão, indício da presença de forças de poder indispensáveis para o indivíduo e sinalização da existência de um potencial de liberdade.

Mesmo com a liberdade restrita às moralidades sexuais que enfraquecem sua independência e autonomia, Alaíde não recua, luta num esforço de assegurar a manifestação de seus desejos, e ao fazê-lo, questiona a ordem social quando ligada à função repressiva da família, função assegurada pelo poder de controle observado nos papéis de pai e esposo.

Com isso observa-se que os esforços do pai/esposo em manter a família sob seu jugo estão sempre ameaçados pelas mulheres²⁶ (FACINA, 2004, p.107), através de suas transgressões, mais precisamente as de natureza sexual, que brotam das insatisfações e anseios de individuação.

O impulso transgressivo, e por que não potencial de liberdade, é necessário para que existam as relações de forças, pois se Alaíde estivesse inteiramente à disposição da vontade de Pedro como um objeto ao qual se pode controlar infinitamente seus atos, existiria uma unilateralidade de ação que quebraria com o aspecto dialético entre repressão e transgressão.

²⁶ Com as obras que seguem a *Vestido de noiva* esta questão será tratada com mais ênfase, colocando em cena a dramatização da ruína da hierarquia familiar, desagregação fundamentada na ideia da "diluição do patriarcado como referência simbólica para os padrões das relações familiares na sociedade brasileira" (FACINA, 2004, p.116).

O que se observaria neste caso seria um estado de dominação, em que as formas de poder são perpetuamente assimétricas, deixando a liberdade extremamente limitada, o que não acontece nas relações nas quais encontramos substancialmente a possibilidade de resistência como estratégia de inversão de uma dada situação e individuação, caso contrário não haveria relações de forças.

No estado de dominação, a força do sistema repressivo tem sua ação tão bem sucedida que nem chega a ser sentida pelo indivíduo, tanto que a aceitação ou recusa de um dado comportamento passa a ser visto como se fosse uma escolha livre da pessoa.

Essa falsa normalidade, como produto do sistema repressivo, atua de forma a impedir que o estado de submissão seja percebido pelo indivíduo e, assim, não permite a possibilidade de mudança. Tal situação de conformidade faz da acomodação um elemento pacificador em que a anulação é vista como algo normal e aceitável para o contexto de vida.

Assim sendo, a possibilidade de mudar uma situação existencial não é observada no estado de dominação, pois, a passividade não institui a resistência observada nas relações de poder. Com isso, a eliminação do excesso, a imposição oriunda dos saberes internalizados e a aceitação indiscutível das proibições, das censuras e dos interditos são tentativas de abolir o conflito que fatalmente se estabeleceria, caso o desejo de transgressão não seja mutilado em sua origem.

É interessante observar nessa discussão que, diferente do estado de dominação, a idéia de relações de forças é fundamental para a teoria dramática, pois é a partir da resistência observada nessas relações que se ergue o conflito, aspecto indispensável para o desenvolvimento do drama. Assim, em *Vestido de*

noiva, a ação se desencadeia no momento em que Alaíde, consciente de suas vontades, assume a postura de resistência.

Na relação de forças observadas no texto de Nelson Rodrigues sobressai o conflito de natureza sexual, que se estabelece entre repressão e transgressão, forças exteriores de caráter social, depositadas em Pedro, e forças interiores de caráter individual, depositadas em Alaíde. Foucault observa nesse tipo de conflito a atuação da sexualidade como um dispositivo de controle que interfere no processo de subjetivação. O termo “subjetivação” designa, para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade (REVEL, 2005, p. 82).

A sexualidade passa a ser um instrumento de subjetivação quando a interiorização da norma, patente na gestão sexual, corresponde a uma penetração extremamente fina do poder nas malhas da vida (REVEL, 2005, p. 30). Esse processo ocorre de forma constante, evoluindo continuamente como resultado do diálogo de forças exteriores, normas de controle, e interiores, estruturas psíquicas da personalidade, fazendo do indivíduo um construto social.

Quando as forças exteriores são assimiladas resulta o conflito interior que caracteriza o drama pessoal típico da fragmentação do sujeito (VASCONCELOS, 2005, p. 147), assim acontece com Alaíde, que tem sua personalidade dividida entre a realização individual e a obediência às normas de controle social.

Freud, em *O mal-estar na civilização* (1997), fala sobre a anulação individual em favor da civilização, alerta que o ser humano é a única espécie que não segue a lei natural da sexualidade, esta é construída socialmente. Por isso, as convenções sociais no campo sexual representam um obstáculo intransponível para Alaíde.

Assim, apesar de se posicionar como ser detentor de vontades próprias, questionando o padrão social na relação de forças marido/esposa, Alaíde sucumbe diante do poder controlador personificado em Pedro e não vivencia seu desejo de transgressão, apenas vislumbra sua possibilidade. Dessa forma, os instintos são sufocados e dissimulados pela razão com intuito de ocultar a condição irracional, o que acontece nos planos da memória e realidade.

Até mesmo na alucinação, espaço do inconsciente, propício à revelação da irracionalidade observada pela predominância dos instintos no comportamento, Alaíde não consegue viver plenamente seus desejos. No prostíbulo, junto com as moças que trabalham no local, ao assumir a postura da prostituta, ela se diferencia das demais:

ALAÍDE (excitada, mas amável) – Pois admira. Estou aqui – deixa ver. Faz três meses...

O HOMEM – Agora me lembro perfeitamente.

(...)

O HOMEM (desconfiado) – Por que é que você está vestida diferente das outras (as outras estão vestidas de cetim vermelho, amarelo e cor-de-rosa) (RODRIGUES, 1981, p.113).

Outro indício da impossibilidade de realização do desejo causada pela autocensura, é que inconscientemente Alaíde pensa ter matado Pedro com um golpe de uma barra de ferro que, em suas mãos recebe a conotação de um cetro que delega a seu possuidor o poder de abolir a presença do vigilante algoz e, assim, tornar-se soberana, livre para realização de seus desejos. Mas, subjugar os códigos morais para Alaíde é impossível e, assim, no terceiro ato descobrimos que o assassinato não passou de um desejo reprimido, fantasia de sua mente em desagregação.

CLESSI (microfone) – Talvez você não tenha assassinado seu marido.
 ALAÍDE (microfone) – Mas eu me lembro! Foi com um ferro – bati na base do crânio! Aqui.
 CLESSI (microfone) – Às vezes pode até ter sido sonho!
 ALAÍDE (microfone, com acento doloroso) – Sonho – será? Estou com a cabeça tão virada! Pode ser que tudo tenha ficado só na vontade! (RODRIGUES, 1981, p.150).

Na composição da cena vê-se o tom de frustração de Alaíde, confirmado pela indicação autoral com a escolha do adjetivo doloroso. Se Alaíde é uma personagem ícone da frustração feminina, por não ter vivido a plenitude de suas fantasias, natural que faça de Clessi seu ideal de vida.

Nelson Rodrigues mitificou a figura da prostituta em sua obra, para ele “há mulheres que pagariam para ter essa profissão (...) é uma vocação. Nasce-se prostituta como se nasce poeta, violinista ou chofer de táxi” (RODRIGUES, 1977). O fascínio de Alaíde torna-se sinônimo do fascínio de seu autor, que criou uma vasta galeria desse tipo, sendo sua representante maior Madame Clessi, uma fiel representante da transgressão por ser antítese de certas convenções e desfrutar de plena liberdade para amar.

Dentre suas transgressões, o amor por um jovem de dezessete anos, amor que abala as convenções sociais por ser uma relação atípica para os padrões da moralidade: uma mulher experiente, que faz do sexo sua profissão, e um adolescente.

Clessi deposita nesse relacionamento a expectativa de um amor verdadeiro, aspirações de uma vida familiar, daí a relação de completude estabelecida com Alaíde, pois enquanto esta tem como aspiração uma vida de aventuras amorosas, a prostituta aguarda a experiência de uma vida pacata e guiada pelo verdadeiro amor, como deveria ser a vida de Alaíde.

Ao ver esta possibilidade ameaçada, Clessi protagoniza a cena que traduz o caráter crítico que *Vestido de noiva* assume ao questionar o falso moralismo, a hipocrisia e o individualismo que permeiam as relações interpessoais, principalmente no espaço familiar.

(luz no plano da memória. Clessi e a mãe do namorado já em atitude normal.)

MÃE (ameaçadora) – É a última vez que eu pergunto. Desiste ou não desiste?

CLESSI (com doçura) – Peça tudo, tudo, menos isso. Isso, não.

MÃE (agressiva) – Então eu vou entregar o caso à polícia. Aí quero ver.

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 (rindo e chorando) Se a senhora visse como ele se zanga, quando eu falo no desembargador!

MÃE (tapando o rosto com a mão) – Meu filho metido com uma mulher desmoralizada! Conhecida! (Rodrigues, 1981, p.156)

(...)

CLESSI (violenta) – Eu não sou direita, mas digo. Não escondo. Está ouvindo? Saia, já! (RODRIGUES, 1981, p.157).

O posicionamento de Clessi lhe confere certa aura que, diante das outras personagens, estabelece um jogo de luz e sombra no qual o individualismo e a hipocrisia que permeiam o caráter dessas personagens são realçados por meio do contraste com o ideal de pureza que conduz os atos da prostituta, tanto que no momento em que Alaíde descobre a traição de Pedro e mesmo assim decide se casar para sobressair na rivalidade com sua irmã, Clessi se posiciona de maneira contrária e declara: “Se fosse comigo, eu desmanchava o casamento!” (RODRIGUES, 1981, p.139).

O autor traz Clessi consciente, uma personagem autêntica, livre das convenções que obrigam o uso de máscaras no cotidiano, pois, sendo uma mulher que conseguiu sua independência por meio do ato transgressor, é natural que recuse as máscaras impostas pela sociedade nas relações sociais, diferente de

Alaíde, cuja autenticidade indicaria perdas. A prostituta já não tem o que perder, pois sua transgressão já lhe tirou o que a sociedade burguesa considera como maior bem: a honra.

Assim Clessi carrega o posicionamento crítico do autor ao se mostrar avessa à postura hipócrita que norteia a ação, como se pode observar no diálogo:

PEDRO (com súbita irritação) – Que negócio é esse de você andar falando com Madame Clessi?

ALAÍDE (atarantada) – O que é que tem demais, meu filho?

PEDRO (com veemência) – Ela não é direita! Não quero essas relações.

ALAÍDE (exaltando-se) – Ela não é direita! E você é “direito” – é? Você pensa que eu não sei de nada? Pensa mesmo? (RODRIGUES, 1981, p. 159).

Marilena Chauí (1991) observa que as “putas”, dentro da sociedade burguesa, são vistas como um ataque à integridade da família, estímulo ao ócio e à vadiagem e, assim, caminho para a criminalidade. Considerando o contexto repressivo que deposita na figura da prostituta uma carga negativa, como observou Chauí, e a forma como Clessi é apresentada em cena, percebemos o posicionamento irônico do autor, observado na inversão de papéis rainha-dolar/meretriz, pois Alaíde, que deveria prezar pelo princípio da pureza, carrega o desejo de ter a vida da prostituta.

Desse modo concebemos *Vestido de noiva* como uma crítica à prática social que determina a hipocrisia como base de sustentação para as sociedades, como observa Antonio Candido:

Um dos maiores esforços da sociedade, através da sua organização e das ideologias que justifica, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito e ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo [repressão e transgressão], e mais apertada a opção [realização e o dever]. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo causísticas, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização (CANDIDO, 1993 p. 47-48).

Este contexto mostra a hipocrisia como resultante das contradições entre os códigos morais e as práticas individuais, pois a sociedade requer do ser humano a renúncia dos anseios e impulsos em favor da civilização, sendo que muitas vezes esta prática mostra-se difícil diante das necessidades individuais, daí as “acomodações de tipo causísticas”. Em *Vestido de noiva* essas acomodações levam ao falso moralismo, à dissimulação, às deformações de comportamento que são observadas no texto e cujas raízes encontram-se na natureza repressiva da sociedade.

Ronaldo Lima Lins observa que uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, com frequência, contra essa realidade (1996, p. 18). Com isso fica claro o posicionamento crítico em *Vestido de noiva* com relação à sociedade de seu tempo. Nas palavras de Nelson Rodrigues:

Não gosto de minha época, não tenho afinidades com ela. A meu ver, estamos assistindo ao fracasso do ser humano. Isso não quer dizer que mais adiante ela não se levante, mas no momento o ser humano está de quatro (RODRIGUES apud GUIDARINI, 1990, p. 65).

Para Nelson Rodrigues o fracasso do ser humano está associado ao esvaziamento dos valores tradicionais no mundo moderno, como é o caso da diluição do pensamento que coloca o amor em uma posição idealizada, o que lhe conferia uma aura eterna e perfeita. Para ele, o amor seria o meio de salvação (FACINA, 2004).

Dessa visão do autor decorre a construção do que Adriana Facina chamou de filosofia do amor rodriguiana, que se fundamenta na não separação entre amor e sexo, pois o amor distingue o ser humano dos outros animais e, por isso, torna-se mais capaz do que as leis da sociedade de conter o lado irracional dos seres

humanos. Nisso se vê o amor como uma das bases para o bom desenvolvimento da civilização. Idéia que tem respaldo no pensamento de Freud:

Evidentemente estou falando da modalidade de vida que faz do amor o centro de tudo, que busca toda a satisfação em amar e ser amado. Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca de felicidade (1997, p. 32).

A “filosofia do amor” traduz o pensamento psicanalítico de Freud, que coloca a equalização entre amor e sexo como meio de pacificar o duelo entre a conduta moral e os anseios sexuais. Um caminho mais condizente para solução do conflito sexual por buscar o equilíbrio que Alaíde desconhece e, por isso, sucumbe vitimada pelos desejos que incitam à transgressão.

Epílogo

Baixando as cortinas

Seguindo Alaíde em seu caminho de aniquilação vemos a tendência de Nelson Rodrigues para analisar problemas e sentimentos de natureza delicados e secretos, uma investigação da psique, especialmente no domínio da sexualidade. Quando o palco se ilumina o espectador é transportado para um mundo construído de sonhos e fantasias resultantes dos desejos mais íntimos que povoam a mente de Alaíde.

Neste território obscuro, os desejos ganham vida estabelecendo o conflito de caráter sexual que coloca Alaíde entre o cumprimento das normas e os anseios individuais, entre repressão e transgressão fazendo da mesma um ser cindido. As contradições entre as exigências sociais e os anseios individuais tornam-se pesadas demais para Alaíde, assim, o caminho que lhe resta é o da inexorável destruição.

A aniquilação justifica-se diante da impossibilidade de realização dos desejos, ocasionada pelo sentimento de culpa e a autocensura, características de Alaíde acionadas pelo caráter repressor que a família adquire mediante o poder controlador dos papéis masculinos.

Parece estranho atribuir a uma personagem rodriguiana caracteres como sentimento de culpa e autocensura quando uma fortuna crítica atesta a amoralidade de um rol de personagens avessas a qualquer convenção social quando se coloca em jogo a realização individual observada na obediência aos instintos mais primitivos.

Acreditamos que a preferência pela discussão do caráter amoral se dá na visão panorâmica da obra de Nelson Rodrigues que ressalta como traço

característico das personagens o amoralismo. Mas cada obra atende a uma proposta que garante sua particularidade.

No momento de produção de *Vestido de noiva* interessava a Nelson Rodrigues o reconhecimento financeiro, público e crítico²⁷. Com isso o dramaturgo procurava atender às expectativas do público inserindo *Vestido de noiva* em uma linha de sobriedade e controle que lhe confere a aceitação das situações apresentadas, mesmo que em certos momentos note-se no autor a irresistível inclinação para chocar e escandalizar.

Assim, Alaíde hesita diante dos obstáculos que se impõem no caminho da realização do desejo sexual, isso serve para mostrar a timidez com que o autor, no início de sua incursão na dramaturgia, trata de questões como a desagregação familiar e a falência do poder patriarcal.

A quebra com esta postura moderada acontecerá logo em seguida com a estética do teatro desagradável que irá consolidar a identidade artística de Nelson Rodrigues como pornográfica.

Se Alaíde não chega a vivenciar seu desejo, o mesmo não acontece com a maioria das criaturas rodriguianas, personagens que deflagram incestos, crimes e suicídios, revelando o aspecto monstruoso da natureza humana. Com essas personagens temos uma visão pessimista do ser humano. Jonas, de *Álbum de família*, tem “rosto cruel e bestial”, sua irracionalidade expõe sua face hedionda, que ao sobressair à humana, sela seu fim trágico, bem como o de toda família que

²⁷ “Eis a amarga verdade: – durante algum tempo, eu só escrevia para o Bandeira, o Drummond, o Pompeu, o Santa Rosa, O Prudente, O Tristão (Alceu Amoroso Lima), o Gilberto Freyre, o Schmidt. Não fazia uma linha sem pensar neles. Eu, a minha visão do amor e da morte tudo, tudo passou para plano secundário ou nulo. Só me interessava o elogio; e o elogio era o tóxico, o vício muito doce e muito vil. Pouco a pouco, os que me admiravam se tornaram meus irresistíveis co-autores” (apud FACINA, 2004, p.41).

caminha para a destruição em uma seqüência de incestos. Em *Anjo negro*, Ismael e Virgínia matam seus filhos afogados em um poço, quando a escuridão infindável da noite cai e os muros da casa crescem, encurralando o casal infanticida.

Seu Noronha, em *Os sete gatinhos*, prostitui suas filhas dentro da própria casa; Tio Raul, em *Perdoa-me por me traíres*, cultiva um amor incestuoso pela sobrinha e ao se sentir traído tenta assassinar a adolescente quando descobre que esta se prostituía. Em *Bonitinha, mas ordinária*, Maria Cecília organiza sua própria curra por um grupo de negros, enquanto seu pai oferece festas em que a atração é o estupro de virgens.

As personagens rompem com o padrão do bom gosto ao vivenciar a realização de seus instintos sem nenhum sentimento de culpa, intenção do autor de colocar o espectador diante de suas chagas mais íntimas, daí o horror²⁸.

Para Nelson Rodrigues, a função maior do teatro era fornecer ao espectador a matéria inconfessa de suas vidas, pois “o ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez” (apud FACINA, 2004, p.268). Assim, ocasionar o contato do ser humano com seu reflexo inconfesso passa a ser meta para o projeto estético rodriguiano.

Para tanto, o autor percebia como sendo essencial a atuação das personagens estigmatizadas²⁹ pela transgressão da ordem social, forjadas nas categorias do grotesco e do mórbido de modo a realçar o impacto do espectador.

²⁸ As senhoras me diziam: ‘Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo’. E não ocorria a ninguém que justamente, meus personagens são como todo mundo: e daí a repulsa que provocam, todo mundo não gosta de ver no palco suas íntimas chagas; suas inconfessas objeções. (RODRIGUES apud MAGALDI, 1981, p. 14).

²⁹ E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES apud FACINA, 2004, p. 50).

A estética rodriguiana, ao colocar o espectador diante de sua face inconfessa, comunica-se com o pensamento de Alfred Jarry quando este afirma: “eu queria que o palco tomasse, tão logo subisse o pano, o aspecto de um desses espelhos que aparecem nos contos de fadas (...) nos quais o vilão vê (...) projeções exageradas de sua natureza malévola” (apud ESSLIN 1968, p.307). A idéia ecoa nas bases da fundamentação da teoria da estética da crueldade, em que Artaud (apud ROSENFELD, 1985, p. 48) pretende atacar a sensibilidade do espectador por todos os lados em um espetáculo repugnante que não faça de palco e platéia dois mundos fechados.

A personagem estabelece a comunicação entre palco e platéia dando existência perceptual ao texto, assim, é o ente que atua no processo de transmissão da sensação do efeito catártico, devido à relação de empatia estabelecida com o espectador que, em Nelson Rodrigues, não acontece de forma pacífica em uma experiência racional, contemplativa, mas, principalmente emocional.

A personagem Alaíde cumpre com esta função, fundamental para a dramaturgia rodriguiana, quando, por meio do conflito que a torna um ser fragmentado, pode-se conhecer o ser humano diante do dilema entre a realização pessoal (transgressão) e a submissão aos padrões de conduta que visam o estabelecimento da civilização (repressão), pois o autor desvenda a intimidade do indivíduo às voltas com a carga censora que disciplina o convívio em sociedade, levando-nos a observar os mecanismos de funcionamento do poder que objetivam o controle social por meio da sexualidade, como Foucault mostrou em sua arqueologia do poder.

Nelson Rodrigues e Michel Foucault, intelectuais de diferentes espaços, logo, diferentes culturas, aproximam-se ao discutir a sexualidade tornando visíveis

os mecanismos de poder que são exercidos por meio desta na fronteira entre repressão e transgressão. Michel Foucault o faz por meio da discussão filosófica no território acadêmico, e Nelson Rodrigues o faz obedecendo ao estatuto estético, logo, utilizando-se da linguagem poética e multisignificativa da arte.

Ao fazê-lo o dramaturgo assume a postura de intelectual, pensador não apenas de teatro, mas de seu tempo, de sua cultura e de seu espaço por mostrar por intermédio de sua construção literária o que para a maioria se apresenta sem forma flutuando na prática cotidiana, no caso de *Vestido de noiva*, a assimetria entre as exigências do processo civilizatório e as necessidades individuais como fonte da hipocrisia que norteia o comportamento social.

Referências

ANCHYSES, Jobim Lopes. *Dorotéia de Nelson Rodrigues: poesia, sonho e repressão sexual*. Disponível em: <http://www.iupe.org.br/ass/psicanálise/psi-030908-Dorotéia_de_Nelson_Rodrigues.htm> Acessado em: 17 fev. 2007

ANDRADE, Ana Luiza. O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo. In. *Travessia* Revista do Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira/Teoria da Literatura UFSC. Santa Catarina. Nº28, p. 159 – 182. 1º sem. 1994.

BALLONE, G. J. *Carl Gustav Jung*. Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/persona/jung2.html>> Acesso em: 08 mar. 2007

_____. *Sigmund Freud*. Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/persona/freud.html>> Acesso em: 08 mar. 2007

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Traduzido por Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERRENTTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*, São Paulo: Perspectiva, 1980.

BITTENCOURT, Ricardo de Souza. *Transgressão*. Disponível em: <<http://www.cbprj.org.br/revista02.htm>> Acessado em: 17 fev. 2007

BONATO, Nilda Marinho da Costa. *A sexualidade como dispositivo de poder histórico*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/9565/tese/CAP1.html>> Acessado em: 29 nov. 2006

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CAMPELLO, Eliane T. A. O corpo erótico, em Bolaños e Souza. In: ENANPOLL - ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGÜÍSTICA, XVII, 2004, Maceió. *Anais*. Salvador: Anpoll, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Ricardo Soares de. *Palco de obsessões*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2163>> Acessado em 19 fev. 2007

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DUARTE, Valeska de Souza. *Traição em Nelson Rodrigues: uma leitura da tragédia moderna*. Maceió: UFAL, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, 2005.

EIZIRIK, Marisa Faermann. *Michel Foucault: um pensador do presente*. 2 ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Traduzido por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson de Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FILHO, Rubem Rocha. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

FIREMAN, Ana L. Azevedo. Transculturação narrativa no conto roseano A menina de lá: diálogo entre culturas e poetização das vozes abafadas. In: *Leitura: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL*, Maceió, n. 24, p. 127-140, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Traduzido por Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 11 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1993. v. 1. A vontade de saber. Tradução de: Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir.

FREYRE, Gilberto. Nelson Rodrigues, o escritor. In: RODRIGUES, Nelson. *O reacionário – memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Traduzido por José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Tradução de: Das unbehagen in der kultur.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: UFSC, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPeA, 1997. Tradução de: The question of cultural identity.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

LACÔTE-DESTRIBATS, Christiane. *O inconsciente: uma exposição para compreender, um ensaio para refletir*. Traduzido por Mário Fleig e Carolina Gubert Viola. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Tradução de: L'inconscient.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. Traduzido por Pedro Tamen. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução de: Vocabulaire de la psychanalyse.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues: o trágico e a cena do estilhaçamento. In: *Travessia: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira/Teoria da Literatura – UFSC*. Santa Catarina. Nº. 28, p. 67-88, 1º sem. 1994.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1962.

_____. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Volume 1: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MALUF, Sheila Diab. Vozes da solidão. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; _____. (org.). *Dramaturgia e Teatro*. Maceió: Edufal, 1997.

MARTINS, M. H. Pires. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MASTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MESQUITA, S. Nahid de. *O enredo*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

MITROVITCH, Caroline. Dupla fidelidade, dupla articulação: a relação entre literatura e sociedade segundo Antonio Candido. In: *Revista Espaço Acadêmico*, São Paulo, n. 42, nov. 2004. Disponível em:

<<http://www.espacoacademico.com.br/042/42cmitrovitch.htm>> Acesso em: 14 nov. 2004.

MORAES NETO, Geneton. Amar e odiar Nelson Rodrigues. *Continente multicultural*, Recife, n. 19, p. 5-19, julho. 2002.

NUNES, Luiz Arthur. Apresentação. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*, V. 1 – 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

NUÑEZ, Carlinda Fragale. Pate. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J. Luís (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Traduzido por Maria L. Pereira, J. Guisburg, Rachel Araújo, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTA, Edward. Por que não temos mais um cronista como Nelson Rodrigues. *Bravo!*, São Paulo, n. 118, p. 28-35, jun. 2007.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; _____; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1999.

RAMOS, Luis Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Traduzido por Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005. Tradução de: Le vocabulaire de Foucault.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Vestido de noiva*. São Paulo: Abril, 1977.

_____. *Vestido de noiva*. In: MAGALDI, Sábato. (Org) *Teatro completo. Volume 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Teatro completo. Volume 2: Peças míticas*. MAGALDI, Sábato, (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Teatro completo. Volume 3: Tragédias cariocas I*. MAGALDI, Sábato (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Teatro completo. Volume 4: Tragédias cariocas II*. MAGALDI, Sábato (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. Angélica: uma personagem fáustica na dramaturgia de Lúcio Cardoso. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (org.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: Edufal, 2004.

_____.; MALUF, Sheila Diab. As casas da morte em Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues e Garcia Lorca. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: Edufal, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; _____. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Teatro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. 1997.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel: Edunioeste, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *A prostituta respeitosa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. São Paulo: Abril cultural, 1976.

SOUTO, Carla. *Nelson "trágico" Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. Tradução de: Les genres littéraires.

STRATHERN, Paul. *Foucault (1926-1984) em 90 minutos*. Traduzido por Cássio Boechat. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. Tradução de: Foucault in 90 minutes.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Traduzido por Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. Tradução de: Theorie des modernen dramas 1880 – 1950.

SZPACENKOPF, Maria Izabel de Oliveira. *Resistência e dominação na relação psicanalítica*. Disponível em: <<http://www.psyconet.com/brasil/egp/mesa22.htm>> Acesso em 20 fev. 2007.

TERRA, Ernani; NICOLA, José de. O pós-modernismo. In: *Português*. São Paulo: Scipione. 2005.

TRAVESSIA. Nelson Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, n. 28, 1º semestre de 1994.

VASCONCELOS, Íris Helena. *Do tema da traição à poética da transgressão: Otelo e Toda nudez será castigada*. Tese, Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho". São Paulo, 2005.

_____. Civilização e barbárie: alteridade em tempo e espaço. In AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: Edufal, 2005.

VIEIRA, Paulo. *Das aparências e das essências*. Disponível em: <http://www.furb.br/futb/artigo/das_aparencias.php> Acesso em: 03 abr. 2007.