

## VESTIDO DE NOIVA - O TEXTO FUNDADOR

Lilian Fleury Dória\*

**RESUMO:** Análise do surgimento do drama moderno brasileiro com a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, texto fundador de uma linhagem no teatro brasileiro, onde os vetores memória, tempo e linguagem são investigados numa narrativa não - linear. A análise abrange as relações do teatro com a sociedade brasileira, com a história e com a psicanálise. A fim de investigar o desnudamento da sociedade brasileira presente nesta peça, completa-se a análise com a indagação a respeito de personagens e do espaço cênico. As relações entre encenação e escrita dramática são analisadas neste artigo, compreendendo o papel significativo da palavra no teatro aliada ao movimento e à vitalidade que cada encenação poderá trazer.

**PALAVRAS-CHAVE:** drama moderno; teatro brasileiro; teatro brasileiro; memória; tempo; linguagem.

Já é consenso entre os estudiosos da dramaturgia brasileira que a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues inaugura o teatro moderno no Brasil. *Vestido de Noiva*, para Décio de Almeida Prado (1988, p.40), é desses encontros felizes de um autor e um diretor. E acrescentaríamos, de um cenógrafo sensível e inovador – Santa Rosa – que soube compreender o que o texto propunha.

O espetáculo, dirigido e iluminado por Ziembinski em 1943, provoca um choque estético no país com a utilização de recursos do expressionismo na interpretação dos atores e na direção cênica, além de 132 efeitos de luz e várias mudanças rápidas de cenário para realizar a simultaneidade das cenas.

Pode-se afirmar, no entanto, que no texto de *Vestido de Noiva* já estavam presentes possibilidades cênicas como a multiplicidade do espaço, a simultaneidade, os cortes e a fragmentação, que indicavam um novo caminho no teatro brasileiro.

---

\* Mestre em Literatura Brasileira (UFPR), é professora de Interpretação no Bacharelado em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná. Diretora teatral, arquiteta e urbanista. Graduada em Filosofia.

Considera-se *Vestido de Noiva* o texto fundador do drama moderno brasileiro, origem, fonte para uma linhagem dramática moderna. Linhagem que privilegia fundamentalmente a tríade memória-tempo-linguagem. Dentro dessa vertente do drama moderno brasileiro, onde *Vestido de Noiva* é o texto fundador, destacam-se as seguintes peças: *Rasto Atrás* (1966) de Jorge Andrade, *Reveillon* (1974) de Flávio Márcio, *No Natal A Gente Vem Te Buscar* (1979) de Naum Alves de Souza e *Rasga Coração* (1979) de Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha.

Todos esses são textos que tiveram uma quase imediata encenação e que, na imbricação texto-representação, configuraram um caráter de modernidade e uma crítica social contundente. Ao comentarem a sociedade brasileira num processo dialético essas peças também auxiliaram na sua construção dentro dos parâmetros de modernidade. Parâmetros estes que implicam o uso da fragmentação, o humor, a ironia, a metalinguagem, a utilização de técnicas cinematográficas, a focalização dos assuntos do cotidiano, a concisão e a libertação das formas e dos temas cristalizados. É sob o vértice memória-tempo-linguagem que se descortinam um caminho do drama moderno brasileiro.

*Rasto Atrás* é um texto cuja fragmentação do tempo é essencial e cujo contato com o resgate da memória faz parte intrínseca dos personagens e da própria trama. Texto auto-reflexivo e emblemático da obra de Jorge Andrade constituiu-se na mais profunda investida do autor em busca de si mesmo, do seu povo, da sua sociedade.

Escrita em três planos que se entremeiam, a peça trabalha com o cotidiano de um dramaturgo contemporâneo e suas angústias ao lidar com matéria tão fluida como a literatura. No segundo plano, esse escritor vai ao encontro do passado e traz ao palco retalhos de suas memórias de infância e adolescência. No terceiro plano, encontra-se o pai, personagem inserido num tempo mítico, auto-exilado na mata. O texto só pode ser visto sob uma perspectiva expressionista, com traços épicos.

Flávio Márcio – jovem autor saudado pela crítica na sua estréia em 1974 com *Reveillon*, como herdeiro da linguagem de Nelson Rodrigues e dono de um diálogo elíptico e sincopado, arma situações com um misto de humor negro e absurdo. Junto à publicação de *Reveillon* estão as peças *À Moda da Casa* e *Tiro Ao Alvo* que compõem a sua trilogia familiar. Flávio Márcio morreu em 1979, aos 34 anos. Mas apenas esses três textos seus montados de 1974 a 1981 garantem-lhe um lugar de destaque dentro da dramaturgia brasileira contemporânea.

*Reveillon* é um texto que carrega em si vários signos de modernidade, como a fragmentação, a concisão e a valorização do cotidiano, o humor e a ironia, provocando um profundo estranhamento ao leitor ou espectador. O autor fala não só da deterioração das relações familiares e da dor que essas relações podem provocar, mas fala principalmente do silêncio. Ao estilizar a linguagem, cortando cada final de pensamento, Flávio Márcio coloca despidamente seus personagens em ilhas incomunicáveis, impossíveis de serem atingidas. Ao fazer isso, o autor anula o tempo e a memória (apesar de recorrer a ela em algumas cenas) e a linguagem é quebrada, tornando-se signo total de incompletude.

Os personagens movimentam-se dentro de uma sala de visitas e na cozinha de um apartamento classe média baixa. E esse espaço também é estilizado quando percebemos que não é utilizado para o convencional; ou seja, para as pessoas estarem com outras ou cozinhare. Mas o que se prepara e se cozinha o

tempo todo é a morte. Ela é o grande personagem sorrateiro dessa peça. Flávio Márcio trabalha com o estilhaçamento da linguagem entre os personagens e, como numa sucessão de *rounds*, tenta puxar o espectador da cadeira para ir a nocaute ao final da peça.

Naum Alves de Souza surge como autor no cenário nacional em 1979 com a peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*. É uma peça que trata de uma solteirona e suas memórias, mostrando o despedaçamento interno da personagem e de sua família. Aparentemente simples, a peça desvela um painel social, sem heróis. Três eixos compõem a criação dramaturgicamente de Naum Alves de Souza em *No Natal A Gente Vem Te Buscar*: tempo, memória e linguagem. O tempo passa a ser o tema central, pois é através e a partir dele que a ação da peça transcorre. Mas está intimamente imbricado com a memória. O diálogo incisivo de Naum Alves de Souza desvela personagens, revela situações complexas, expõe sentimentos não-ditos, propondo uma poética que instaura com seus personagens sem nome, mas repletos de dramaticidade, uma estética da delicadeza. A segunda característica marcante nas peças de Naum Alves de Souza é o resgate da oralidade. Personagens falam como nossas velhas tias, como aquele vizinho da esquina, como pedestres esperando um ônibus. E insistentemente falam o que há de mais corriqueiro, comum, frases feitas muitas vezes. O resgate da oralidade de forma cuidadosa nos remete a um reconhecimento da nossa língua, dos nossos valores, da nossa sociedade.

*Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, é um texto de uma arquitetura dramaturgicamente de extrema coerência interna e que é regido por mecanismos técnicos que entrelaçam núcleos simultâneos de tempo e espaço, aliados a uma pesquisa oral e musical que nos permite uma reflexão sócio-política do Brasil de 1930 a 1972, momento em que se situa a ação da peça. Premiada no VI Concurso de Dramaturgia Nacional do Serviço Nacional de Teatro com o 1º lugar em 1974 e censurada em seguida, *Rasga Coração* tornou-se um símbolo da luta dos artistas contra a Censura. A peça só foi encenada em 1979, com direção de José Renato. A peça fala do espaço interno e externo de seu protagonista – Manguari Pistolão, um herói anônimo. O passado do protagonista não aparece como *flash-back*, mas sim vem à tona com tamanha força e capaz de dialogar com o presente e com outros fragmentos de outros tempos, que caracteriza a originalidade da composição formal de *Rasga Coração*. Para o autor,

a criação de formas novas parece-me importante assim: resultado compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, não, ponto de partida. (VIANINHA, Prefácio à edição do SNT)

Essa é uma peça que traz em seu bojo fundamentos que nortearam o teatro épico de Bertolt Brecht: “O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador”.(ROSENFELD, p. 99) Mas esse sujeito-narrador, o autor empírico, não é um mensageiro de um partido político, mas sim uma consciência reflexiva que nos faz um convite para pensarmos a história do nosso país.

A linhagem no teatro brasileiro que se estabelece a partir de *Vestido de Noiva* se desenvolve nessas quatro peças, mas terá muitos desdobramentos na dramaturgia brasileira contemporânea. Mas a primeira mudança significativa na dramaturgia brasileira acontece com Nelson Rodrigues, especialmente em *Vestido*

*de Noiva*. Era a primeira vez que se passava das normais histórias ambientadas na sala de visitas para a realidade dilacerante do subconsciente e da memória. (CACIAGLIA, 1986, p.108)

Anteriormente, em 1866, Qorpo-Santo com suas peças surpreendentes parece propor espaços novos, mas sua obra só foi redescoberta e montada em 1966. Na década de trinta, os textos de Oswald de Andrade sugerem espaços novos, mas que só foram compreendidos e encenados em meados de 60. Portanto, *Vestido de Noiva* é o grande marco de modernidade do drama brasileiro, por que reuniu texto e representação numa unidade inédita nos nossos palcos. A proposta espacial que o texto contém e a montagem que recebeu configuraram o ingresso do teatro brasileiro na modernidade.

Se a primeira característica do texto de teatro é a utilização de personagens que são representados por seres humanos, a segunda, indissolivelmente ligada à primeira é a existência de um espaço onde esses seres vivos são apresentados. A atividade dos seres humanos se desenrola num certo lugar e tece entre eles [entre eles e os espectadores] uma relação tridimensional. (UBERSFELD, 1977, p.152)

Pensando no espaço como “um lugar cênico a construir” (UBERSFELD, 1977, p.153), como um lugar que deve ter um compromisso não com o real diretamente, mas primeiramente com o imaginário proposto pelo autor, podemos utilizar o termo cerimônia para definir a área de encenação que é o espaço cênico. Cerimônia que nos remete à essência e origem do fazer teatral: o ritual. É no nível do espaço, justamente porque ele é um *não-dito do texto*, uma zona particularmente aberta – o que é propriamente a *falta* do texto de teatro – que se faz a articulação texto-representação. (UBERSFELD, 1977).

Essa falta de que fala Anne Ubersfeld é na realidade a abertura do texto dramático para a representação. A imbricação texto-representação está contida aí onde reside essa articulação. O texto dramático não tem existência autônoma, (contrariamente à epopéia, ao romance, à poesia). É um texto que se sabe incompleto, que necessita da encenação para efetivar a sua completude. O texto dramático é um jogo do espaço e do tempo. Nelson Rodrigues faz isso claramente em *Vestido de Noiva*, quebra a lógica linear de pensamento, propõe um espaço cênico complexo, abre um contato riquíssimo com o imaginário e o delírio, resvalando pela memória – que é fragmentada, oscilante, com muitas faces – e assim não só traça um retrato da sociedade, mas à medida que a desenha dramaticamente, a desnuda.

A história de *Vestido de Noiva* em si é simples: uma mulher é atropelada, vai para o hospital, delira, lembra do passado e no fim morre. Aparentemente uma história banal. Mas dela Nelson Rodrigues faz um drama de força inusitada. O autor coloca no texto a proposição de três planos em que se divide a ação: realidade, memória e alucinação.

Manuel Bandeira escrevia em 06.02.1943 no Jornal *A Manhã* sobre a peça *Vestido de Noiva*:

Sem dúvida o teatro desse estreante desnor-teia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas

da minha imaginação. *Vestido de Noiva*, em outro meio, consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público.

O espetáculo provoca uma reação espantosa da imprensa, que como diz Ruy Castro (1992, p.176), “estava aos seus pés”:

É de uma riqueza sonora, uma riqueza plástica, uma profusão de talento criador que só conhecíamos quando acontecia no Municipal a caridade de algum teatro francês, inglês ou italiano”, escreveu Guilherme Figueiredo em *O Jornal* (31/12/1943). No *Diário de Notícias* do mesmo dia, R. Magalhães Jr. subiu no banquinho para decretar: “Nelson Rodrigues é um dramaturgo de descomunal talento”.

Nelson Rodrigues denomina a sua peça de tragédia em três atos e a primeira rubrica do texto indica planos, luz, significado dos espaços:

(Cenário – dividido em três planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.).

A partir dessa rubrica, o autor vai trabalhar simultaneamente com os três planos, muitas vezes fazendo com que um personagem transite de um plano a outro em questão de segundos, o que é altamente moderno e inovador, principalmente se pensarmos que *Vestido de Noiva* foi escrita em 1943. O plano da realidade, como é fácil observar, tem a função específica de fornecer coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear da história.

(...) O que povoa o palco são os planos da memória e da alucinação – campo exploratório privilegiado pelo autor. E, assim, os diálogos e as situações de *Vestido de Noiva* resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória (MAGALDI, 1981, p.16).

De acordo com o comentário de Sábado Magaldi, podemos perceber como o autor manipula livremente o tempo e mistura o delírio/alucinação à memória. Não há limites rígidos entre esses dois planos, mas eles se imbricam e, à medida que vai chegando ao final, a desagregação mental da personagem mistura e desorganiza qualquer ordem, refaz cenas de forma diferente do que foi apresentado anteriormente, além de introduzir elementos estranhos ao desenrolar da história, como retalhos de filmes da época como *E O Vento Levou* que penetram na tentativa de reconstituição feita por Alaíde.

O plano da realidade é responsável por diálogos rápidos, incisivos, quase telegráficos, de uma concretude terrível como vemos nas falas abaixo:

1º MÉDICO: – Pulso?

2º MÉDICO: – 160.

1º MÉDICO (pedindo): – Pinça.

2º MÉDICO: – Bonito Corpo.

1º MÉDICO: – Cureta.

3º MÉDICO: – Casada – Olha a aliança.

(Rumor de ferros cirúrgicos).

1º MÉDICO: – Aqui é amputação.

3º MÉDICO: – Só milagre.

1º MÉDICO: – Serrote. (VN, p. 134)

A crueza da realidade contrasta com o coloquialismo cheio de humor e sensualidade do plano da alucinação, particularmente das cenas no bordel e dos diálogos de Alaíde com Madame Clessi, prostituta que viveu em 1903 e cujo diário Alaíde encontra no sótão de casa e lê.

É nestes diálogos que Alaíde solta sua libido e seus desejos mais inconscientes, assumindo uma voluptuosidade e uma licenciosidade não permissíveis para uma senhora casada na sociedade brasileira daquela época e até mesmo, de hoje:

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

ALAÍDE (veemente): – Quero, sim. Quero.

CLESSI (exaltada, gritando): – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada? (VN, p. 117)

A voluptuosidade e a sensualidade que emergem do plano da alucinação se chocam com o plano da memória, que é esgarçado e doloroso de ser recomposto, cheio de lacunas, conversas dissimuladas e dúbias, rostos escondidos, pessoas nas sombras, silêncios, medos. Nelson Rodrigues vai insistir durante toda a peça na recomposição das cenas do dia de casamento de Alaíde, como afirma o crítico Sábado Magaldi: “O esforço da memória se volta para a reconstituição da cena do casamento, passagem capital na psicologia da jovem, como de resto de toda a antiga mentalidade familiar brasileira”. (MAGALDI, 1981, p.17)

A primeira cena de *Vestido de Noiva* começa com uma voz no microfone (recurso que por si só já provocava, na época, estranhamento): “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.” (VN, p. 109).

VOZ DE ALAÍDE (microfone): – Clessi... Clessi ... (VN, p. 109)

Esse é o enigma inicial. Um nome. Um mistério. E toda a cena inicial do bordel, que se passa no plano da alucinação, propõe uma nova estética: os diálogos são enigmáticos e apresentam ambigüidades. O público entra em contato não com uma cena lógica e coerente como era o costume do teatro brasileiro do início do século, mas se defronta com a incompletude e a dúvida que estão expressas na linguagem.

1ª MULHER (misteriosa): – Madame Clessi?

ALAÍDE (numa alegria evidente): – Oh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.

2ª MULHER (voz máscula): – Uma que morreu?

ALAÍDE (espantada, olhando para todas): – Morreu?

2ª MULHER (para as outras): – Não morreu?

1ª MULHER (a que joga “paciência”): – Morreu, Assassinada. (VN, p. 110)

Com a palavra “assassinada”, Nelson Rodrigues instaura o suspense e a tragicidade que perpassarão a peça e assim convida o espectador a investigar a trama, como um detetive. A primeira cena termina com a colocação do símbolo mais marcante da peça: o vestido de noiva.

2ª MULHER: – Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.

ALAÍDE: – Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.

1ª MULHER: – Estava bonita. Parecia uma noiva.

ALAÍDE (excitada): – Noiva? (com exaltação): – Noiva, ela? (tem um riso entrecortado, histérico). Madame Clessi, noiva! (o riso, em crescendo, transforma-se em soluço). Parem com essa música! Que coisa! (VN, p. 110-111).

Percebe-se nesses diálogos a presença de Nelson Rodrigues nas rubricas, esse Nelson narrador. Essa voz que comenta e narra de forma irônica e crítica capaz de um humor ao mesmo tempo em que mantém a dramaticidade nos diálogos. Nelson Rodrigues narra e distancia. A última fala de Alaíde diz: “Parem com essa música! Que coisa!” E a rubrica seguinte diz: (Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade...). É a primeira vez no teatro brasileiro que temos um autor que além de escrever os diálogos também propõe a transposição do texto à cena. O autor trabalha com os recursos do teatro, mas também da crônica de jornal, matéria que lhe era muito íntima e com a qual exercia uma escrita irônica e crítica sobre os acontecimentos da vida.

No diálogo citado acima, Nelson Rodrigues coloca a questão complexa que a peça discutirá: a relação indivíduo versus convenção social. O que é moral e o que é amoral? Se o que é convenção é permitido, porque aquilo que é proibido é muitas vezes, o que nos move? Essas perguntas serão lançadas por Nelson Rodrigues peça após peça e *Vestido de Noiva* como texto fundante de sua dramaturgia as inaugura.

A personagem Alaíde, aprisionada aos símbolos da sexualidade feminina, desenha a angústia das mulheres entre o santuário do casamento (que às vezes pode ser um pesadelo, como para Alaíde) e a prostituição (que percorre o imaginário feminino e que atravessa na realidade a ponte entre o delírio e o grotesco). Mas o dramaturgo Nelson Rodrigues não será moralista como muitos o quiseram taxar. O que ele vai fazer ao longo dessa peça e de outras é expor a tragédia humana, o indivíduo dividido entre as suas pulsões animais e a moralidade imposta por uma sociedade que tem seus pilares erigidos sobre símbolos ingênuos e que partem de falsos pressupostos, como o de que o véu de noiva branco simbolizaria a pureza imaculada de toda jovem pura e decente, que socialmente nunca teria maus pensamentos nem desejos libidinosos.

Quando o autor corta a cena do bordel colocando no ar a questão do símbolo do vestido de noiva e tratando-o de forma contraditória – pois uma prostituta o teria usado para ser enterrada – ele arma a trama para a platéia, carregando-a de teatralidade. É uma cena rápida, sutil, cheia de humor, que não provoca risos, mas a quebra, o choque entre dois sentidos, desmistifica. Num corte incomum para a época, onde um assunto como esse teria longos diálogos, Nelson Rodrigues deixa em suspenso o fio da narrativa e muda a cena para o plano da realidade, onde imperam os diálogos telegráficos, sincopados, as informações sucintas, mas dramáticas:

PIMENTA: – O chofer fugiu.

REDATOR DE DIÁRIO: – Ok.

CARIOCA-REPÓRTER: – O chofer meteu o pé.

PIMENTA: – Bonita, bem vestida.

REDATOR D'A NOITE: – Morreu?

CARIOCA-REPÓRTER: – Ainda não. Mas vai. (VN, p. 111)

São apenas duas cenas, mas o palco já está povoado de dramaticidade e tensões. Temos uma mulher que procura uma prostituta que não se sabe se morreu, mas se diz que foi enterrada vestida de noiva. E temos um acidente cuja mulher atropelada não morreu, “mas vai”. Com essas duas cenas Nelson Rodrigues instaura o drama moderno. Não haverá linearidade, parece avisar o autor, mas preparem suas emoções porque muito se descobrirá ao longo da peça.

Com técnicas bem apuradas: tensão dramática, cortes expressionistas e a investigação da trama, o autor vai jogando o público de encontro aos três planos. De início talvez esse público não perceba tão claramente os três planos e o que significam, mas à medida que a peça vai se desenvolvendo, eles vão se tornando definidos e, como num quebra-cabeça, em algum momento cada espectador terá um *insight* e poderá perceber que a mulher atropelada é Alaíde, que ela lembra o seu passado e tenta recompô-lo no leito do hospital e que Madame Clessi, a prostituta tão presente no desenrolar da peça não passa de uma figura imaginária tecida pela mente de Alaíde que lera o seu diário encontrado no sótão da casa. Na recuperação do passado de Alaíde, mais dois enigmas: Pedro, o marido, não é nunca definido para o espectador, mas aparece em cada cena com um comportamento diferente da cena anterior e, muitas vezes, de forma bem contraditória; de maneira que o público não sabe e não saberá até o fim quem era Pedro. Mas é o seu rosto, o rosto de Pedro que aparecerá em todos os homens. A figura masculina, múltipla, é para Alaíde, objeto de desejo e de temor e, portanto, está em toda parte, sedutora e ameaçadoramente.

Lúcia é um dos grandes trunfos do autor porque revestida de mistério e dubiedade, se confunde e se mistura nas parcas lembranças iniciais do dia do casamento. Como uma sombra, a Mulher de Véu lança dúvida e nos inquieta. Esse enigma que dá dramaticidade ao desenrolar da história vai se definindo para o público que depois percebe que Lúcia e a Mulher de Véu são a mesma pessoa. Mas a descoberta, que é trabalhada em conta-gotas pelo autor, não desfaz a dramaticidade, mas a aumenta, porque o que era dúvida agora é certeza e expõe o móvel do conflito da peça: o amor de duas irmãs pelo mesmo homem. Algo incômodo, mas não tão incomum, o conflito é armado com a tensão necessária, mas é quebrado pelo próprio autor quando Madame Clessi lança seu olhar sobre esse amor: “Eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem.” (VN, p. 146).

Ao colocar uma personagem - prostituta falando isso, Nelson Rodrigues trabalha com contradições internas das convenções sociais e expõe puerilidades e desejos recônditos tão incomodativos para uma sociedade que erige sua moralidade sobre conceitos totalizantes e totalitários. O autor, colocando essas contradições presentes na fala de seus personagens, está permitindo ao público uma reflexão sobre a língua. Língua que, segundo Saussure, é um fato social. “E o que é fato social para Saussure? É representação coletiva (exterior ao indivíduo), dotada de um poder de coerção em virtude do qual os fatos sociais se impõem ao indivíduo, e têm por substrato e suporte a consciência coletiva”. (ORLANDI, 1983, P.89-90)

Nelson Rodrigues está trabalhando nessa peça (e em quase todas as suas sucessivas peças) com a dialética entre o individual e o social. Mas, diferentemente de um autor preocupado em transmitir uma mensagem política, a fim de doutrinar o público, Nelson faz um trabalho de escavação mitológica,



primitiva, como um grande trágico do cotidiano. Ele não diz ao público quem é melhor ou pior, mas expõe os personagens e suas contradições, o impasse entre a vida e a morte e entre o amor e o ódio, como analisa Hélio Pelegrino (1966, p.9) na introdução à edição da peça *Beijo no Asfalto*:

Ao primeiro movimento da obra de Nelson Rodrigues poderíamos chamar de mitológico. Aí encontramos este “mural primitivo” (...) As grandes peças iniciais de Nelson Rodrigues – Vestido de Noiva, Anjo Negro, Senhora dos Afogados, Álbum de Família – pertencem a esse ciclo inaugural, genesiaco, onde o autor, voltado para as raízes mais profundas do seu inconsciente, busca encontrar a sua mitologia pessoal, fundante, ao mesmo tempo em que, nesta pesquisa, exprime problemas e situações essenciais da espécie.

Nesse “inventário das paixões humanas” como definiu Sábato Magaldi, surge um autor que inova não só na forma e na temática, mas na maneira de lidar com a palavra. É na linguagem que percebemos um Nelson Rodrigues nada intuitivo (como alguns quiseram taxá-lo), mas artífice da palavra dramática que instaura no palco o caráter moderno do drama brasileiro.

Cada vez que estamos na ordem da palavra, tudo que instaura na realidade uma outra realidade, no limite, só adquire sentido e ênfase em função dessa ordem mesma. Se a emoção pode ser deslocada, invertida, inibida, se está engajada numa dialética, é que está presa na ordem simbólica, donde as outras ordens, imaginária e real, tomam lugar e se ordenam. (LACAN, 1979, p. 271-272) “A linguagem seria o friso do imaginário.” (LACAN, 1985, p. 346) E o simbólico deve se identificar com a linguagem. É isso que Nelson Rodrigues faz em *Vestido de Noiva*: inaugura no teatro brasileiro a linguagem como espaço do simbólico.

O nome de Nelson está vinculado não só à história da recente dramaturgia, mas também à da encenação brasileira contemporânea. “(...) Ele rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios.” (MAGALDI, 1987, p.193)

A severa economia de meios transparece nos diálogos que são rápidos, dinâmicos, sucintos. É também nos diálogos que o autor exercita os três planos de forma original, pois existem os diálogos que foram ditos e são recuperados pela memória, os diálogos da realidade (que é uma realidade ficcional criada pelo autor) e os diálogos do plano da alucinação que são o imaginário sobre o imaginário, em que o autor expõe a multiplicidade que existe na mente de uma pessoa. Durante toda a peça, o autor aproxima o público do processo de resgate da memória de Alaíde, que lembra e esquece, lembra novamente e percebe mais um detalhe, novamente esquece e lembra, e assim por diante, como se tecesse uma colcha de retalhos, ou um tecido que a cada noite se desfaz, qual Penélope urbana ela tece e desfaz e tece novamente, para se dar conta da sua tragicidade, que não se completará com a volta de Ulisses, mas sim com a percepção de um rosto de homem que não se define, que não é ninguém e que é todo homem.

ALAÍDE (aterrorizada): – Tem o rosto do meu marido. (recua, puxando a outra). A mesma cara!

3ª MULHER: – Você é casada?

ALAÍDE (fica em suspenso): – Não sei. (em dúvida). Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória (impressionada). Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa! (VN, p. 112)

E, num outro trecho:

ALAÍDE (num tom sinistro e inesperado): – Tem alguém querendo me matar.

CLESSI: – Isso já sei. O que eu quero saber é como você matou Pedro. Como foi?

ALAÍDE: – Interessante. Estou me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. Se eu a reconhecesse! ... (VN, p. 120)

O autor joga com a recuperação da memória para fazer as maiores inovações cênicas de *Vestido de Noiva*, onde a personagem transita do passado para o presente inúmeras vezes mediada pelo plano da alucinação. E é esse impulso de recuperar o passado e a memória que sustenta a dramaticidade da peça.

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1987, p.9)

E é lidando com matérias tão complexas como memória, percepção, inconsciente, passado, alucinação, que Nelson Rodrigues coloca o drama brasileiro na condição de moderno, quando a arte passa a ser não uma leitura literal da realidade baseada na percepção, mas sim a constatação de problemas e dúvidas e o despertar do impulso de desvendamento de enigmas; “procurando compreender o real um pouco para além do conjunto de significações que a vida cotidiana nos tornou familiares.” (SILVA, 1992, p. 141).

**ABSTRACT:** Analysis of the birth of the modern Brazilian drama with the play *Vestido de Noiva* by Nelson Rodrigues, a founding text of a line of the Brazilian theater, where the vectors memory, time and language are investigated in a non-linear narrative. The analysis encompasses the relation between theater and the Brazilian society with history and psychoanalysis. In order to investigate unveiling of the Brazilian society with present in this play complicates the analysis with their questions of the characters and scenic space. The relation between staging and dramatic writing analysis in this article are investigate, by involving the meaningful role of the theater word allied to the movement and vitality that each acting can bring.

**KEYWORDS:** modern drama; Brazilian theater; memory; time; language.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da USP, 1987.

CACIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. Trad. de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz/Editora da USP, 1986.

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

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro I. Os Escritos Técnicos de Freud (1953-1954). Trad. de Betty Milan. Rio de Janeiro: Colégio Freudiano do Rio de Janeiro; Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *O seminário*. Livro 2. O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise (1954-1955). Trad. de Maria Christina Lasnik Perrot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MÁRCIO, Flávio. *Família à moda da casa: uma trilogia de Flávio Márcio*. Rio de Janeiro: Espaço Produções Artísticas, 1981.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELEGRINO, Hélio. A Obra e "O beijo no asfalto". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. v. IV.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1988.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates)

RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965 e 1966.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo I: peças psicológicas*. Sábato Magaldi (org.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. (Coleção Buriti).

\_\_\_\_\_. *teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva : Brasília: INL, 1973.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson, Proust. Tensões do Tempo*. In: NOVAES, Aduauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

SOUZA, Naum Alves de. *No natal a gente vem te buscar*. São Paulo: Editores Associados, 1983.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1977.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

VOGT, Carlos; WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Encanto Radical)