

MARGENS DA CENA

Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues

Maria Zilda Ferreira Cury
UFMG

RESUMO

Tomando como conceito operatório metalingüístico o “extraliterário”, as frases que Nelson Rodrigues divulgou nos meios de comunicação, procedeu-se ao levantamento de algumas características textuais e da encenação de sua peça *Vestido de noiva*.

PALAVRAS-CHAVE

Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, frases na mídia, a margem e o texto

A crítica literária, já há muito tempo, não se contenta com um sentido fechado de “texto”, como estrutura finita ou totalidade auto-suficiente. Volta contemporaneamente seu olhar para o “em torno” da realidade mais estritamente textual, recuperando uma “escrita das margens”, enunciados que iluminam os processos de enunciação, articulando-se na cena fragmentária da escrita contemporânea.

Escrever na página, no espaço limitado pelas margens, é situar-se no terreno do convencional, onde são trançadas as regras que conformam o texto esperado. Optar por escrever a partir da margem é desterritorializar a significação: a margem ganharia o poder de gerar uma significação, de produzir uma nova paisagem. Nessa perspectiva, o jogo das linhas com as entrelinhas obriga à opção por uma prática de linguagem centrada na origem como ponto relacional. Nesse sentido, não só o passado conserva o seu poder de iluminar o presente, mas exige ser reescrito/relido pelo presente.¹

Para o leitor são desveladas a cena dos rascunhos, das anotações, das cartas do autor, enfim, *a escrita das margens*, das frases pinçadas nos artigos de jornal, antes pensadas como dados biográficos, importantes apenas para a apreensão da biografia, do autor enquanto pessoa civil.

Néstor Garcia Canclini,² referindo-se às entrevistas e declarações de Borges, diz que se deve lê-las como um texto, porque, embora de um modo oblíquo, são um espaço escritural. Se pensarmos no escritor argentino, mas também em criadores tão diferentes como Dalton Trevisan, Salmon Rushdie, Kierkegaard, Manoel de Barros, Oswald de Andrade ou Mário Peixoto, vemos como criaram uma “persona” que, vivendo “transversalmente” em seus próprios textos, neles muitas vezes se imiscui de modo

¹ CURY, CAMPOS. Fontes primárias: saberes em movimento, p.308.

² CANCLINI. *Culturas híbridas*.

indissociável. Transformam-se, por assim dizer, em personagens de si mesmos, vozes em contraponto que até precedem a aproximação do leitor, ante-cena que antecipa, explica e compartilha a constituição da escritura.

Principalmente por ter iniciado sua vida de escritor como cronista de jornal, Nelson Rodrigues tinha ciência do impacto de suas frases, usando-as muitas vezes como *marketing* para, através do choque que causavam, chamar a atenção sobre seu teatro, mais do que isto, para explicá-lo, completá-lo. Tal qual Borges, incorpora à sua atuação como dramaturgo este espaço que só aparentemente é extraliterário: as declarações nos jornais e em outros meios de comunicação de massas. Teceu assim uma espécie de aura que o transformou em uma personagem de si mesmo, figura composta por suas polêmicas declarações políticas, muitas vezes reacionárias, pelas frases de efeito, pelas tragédias pessoais, ficcionalizando declarações sobre sua vida privada, sobre seu quadro de valores morais, sobre os acontecimentos da vida do país.

Nada mais falso, nada mais apócrifo, nada mais cínico do que a entrevista verdadeira. Por outras palavras, a entrevista verdadeira é uma sucessão de poses e de máscaras. Ao passo que a entrevista imaginária, pelo fato de ser imaginária e irresponsável não mente jamais. E o leitor fica sabendo de tudo o que o entrevistado pensa, sente e não diz, nem a muque.³

Algumas das frases que o tornaram tão famoso quanto seus dramas servirão, aqui, como uma espécie de roteiro, de um contraponto invertível, em que as vozes podem trocar suas posições sem infringir as regras da harmonia, ainda que configurada em móbile. Pontos de fuga onde o significado não se fecha, não representam chaves de leitura, mas índices sempre provisórios de interpretação.

Em uma palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. (...) E por quê? Segundo já disse, porque são peças pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.⁴

A busca premeditada do corrosivo, do doentio é usada como estratégia textual para “contaminar” ainda mais uma platéia pretensamente saudável e que recusava a se autoreconhecer como doente. “Sejam neuróticos” — é o conselho que dá aos novos dramaturgos.

A nossa opção, repito, é entre a angústia e a gangrena. Ou o sujeito se angustia, ou apodrece. E se me perguntarem o que quero dizer com a minha peça, eu respondia: que só os neuróticos verão a Deus.⁵

Nelson Rodrigues dedicou-se a vários gêneros, tendo grande aceitação como cronista, colaborando em jornais importantes do país. No jornal, estreou como repórter policial, em 1925, com apenas 13 anos. A convivência tão precoce com os delitos de toda ordem forneceu-lhe matéria para as futuras tragédias, flagradas no cotidiano urbano. “Jornalista do crime”, dissemina-o na sua obra, sobretudo o passional, cuja autoria sempre associa ao homem comum. Segundo o dramaturgo, é a paixão que faz do indivíduo um assassino, um suicida.

³ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.56.

⁴ IBIDEM. p.117.

⁵ IBIDEM. p.118.

O homem, seja ele homem de bem ou um pulha, é um assassino falhado. Não há ninguém, vivo ou morto, que não tenha concebido a sua fantasia homicida. O melhor de nós já pensou em matar e já se imaginou matando. Aliás, envergonha-me estar aqui proclamando o óbvio.⁶

Mas a “matéria jornalística” não se traveste em texto ficcional por uma intencionalidade realista ou de intuito “fotográfico”. Mesmo em relação à atividade de repórter o escritor não tinha a pretensão de estar construindo um “discurso de verdade”:

Ai do repórter que for um reles e subserviente reproduzidor do fato. A arte jornalística consiste em pentear ou desgrenhar o acontecimento e, de qualquer forma, negar a sua imagem autêntica e alvar.⁷

Foi também autor de folhetins, nos quais tematiza um mundo de perversões e incestos (*Meu destino é pecar, Escravas do amor*). Neles, é a morbidez que funciona como recurso para aguçar a sensibilidade, num pacto com o leitor que, embora encharcado de paixão, pleno do sentimentalismo tão característico do gênero, é exaltado nos seus sentidos e, ainda que perturbado, permanece seduzido e preso às malhas discursivas. Vale-se das estratégias do gênero, agudamente demonstrando a consciência de quão decisivo é para o folhetim o seu suporte de escritura — no caso, o jornal —, como tem sido apontado pela crítica.⁸ Seus folhetins carregavam nas tintas do gênero, com uma consciência aguda da escrita, incluindo implicitamente o leitor no texto como alguém a ser seduzido, envolvido no mecanismo de circulação da obra.

Não parece, então, casual que lance mão de pseudônimos femininos (Suzana Flag e Myrna) para assinar os folhetins. Antes, é um índice suplementar de percepção do gênero, assumido mesmo com a autoconsciência textual do pastiche. O folhetim, como se sabe, seduziu fortemente e desde seu nascimento o público feminino.⁹ Escrito por homens, mas procurando adaptar-se ao gosto das leitoras, conformando-se ao desenho de um imaginário feminino, refletia o folhetim, apesar dos desenlaces moralistas, uma violência singular.¹⁰ Indo na contramão da “assinatura” esperada — tradicionalmente assumida por este escritor masculino — instaura-se nos folhetins rodrigueanos a pseudonímia como um jogo que simultaneamente respeita a *archaica* do gênero e com ela rompe.¹¹ Veja-se, na mesma direção, os filmes do diretor espanhol Pedro Almodóvar, sobretudo *De salto alto* e *Tudo sobre minha mãe*, mas especialmente *A flor do meu segredo*, que são igualmente pastiches do dramalhão, esvaziado como gênero que já perdeu a eficácia. Ou seja, o leitor não consegue mais vê-lo, senão como um drama do passado, embora como receptor não tenha a nostalgia da obra original. Ele assume que está diante de uma cópia e nem por isso a desvaloriza. Através da recuperação “séria”, ele reaparece

⁶ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.19.

⁷ IBIDEM. p.87.

⁸ “O folhetim guarda, em sua textualidade, as marcas do veículo e do modo como circula. O suspense, a fragmentação, a redundância, os *rappels* e outras técnicas derivam diretamente do ‘modo de produção’ a que está submetido o gênero.” DUARTE. *Literatura e outros sistemas semióticos*, p.55.

⁹ MEYER. *Folhetim, uma história*.

¹⁰ PERROT. *Os excluídos da história*.

¹¹ Para o conceito de pastiche aqui trabalhado, cf. PAULINO, WALTY, CURY. *Intertextualidades*, p.118.

com outra significação. O último filme referido, inclusive, põe em cena uma escritora de folhetins, às voltas com problemas de “autoria”. Na “vida real”, em prisma, reduplica os dramas que narra.

Estas *personas*, máscara sobre máscara, camuflagem reduplicada dos pseudônimos usados por Rodrigues, apontam para o lugar sempre vazio da constituição da autoria, para um sujeito em dispersão e reafirmam uma concepção da escritura como atividade imbricada ao cotidiano do folhetim: doses diárias e homeopáticas da química venenosa da paixão/perversão, o fragmentário da notícia, a página como espaço dividido, truncado. E é deste modo que se apropria do universo “sentimental”, tradicionalmente associado à mulher, mas assumindo, como máscara, uma voz feminina deslocada, esvaziada pelo exagero, embora eficiente na declaração de seu caráter ficcional, de sentimentalismo teatralmente procurado.

Ninguém faz nada em arte se lhe falta uma dimensão de mau gosto de Vicente Celestino. Todos nós somos um pouco o autor de “O ébrio”. Shakespeare viveu grandes momentos de Vicente Celestino. Ricardo III tem coisas de “Coração materno” e de “Ontem eu rasguei o teu retrato”.¹²

Ainda que não esconda um certo pudor ao assumir gêneros de matriz mais popular, o alvo desta sua escrita folhetinesca é a criação de um espaço sempre adiado de fechamento das histórias, que possa prender sempre o leitor.

Nos velhos folhetins, o autor usava de recursos que a ficção contemporânea despreza. Um deles, e de uma eficácia fulminante, era o golpe de ar. Sempre que certas necessidades da ação, da psicologia, do drama, exigiam a morte de um personagem, o autor recorria ao golpe de ar. O golpe de ar fez uma *Dama das camélias*. Dumas Filho abriu uma janela na tarde fria e a aragem fina gelou a heroína.¹³

As mesmas temáticas são incessantemente retomadas nos textos: a traição, o casamento burguês, o incesto, os crimes:

Sou um dramaturgo, um romancista, um cronista que não tem medo da repetição. Eu me repito com o maior despudor, usando uma metáfora 150 vezes e mantendo as mesmas ações e situações em várias peças, romances e crônicas.¹⁴

Outro tema obsessivo é a morte, onipresença que se insinua pelas frestas discursivas:

Sempre tive encanto pela morte. Quando alguém morria eu me enfiava no velório. (...) Eu queria dizer que a morte é anterior a si mesma. Ela começa antes, é toda uma luminosa e paciente elaboração.¹⁵

A morte, a premeditação da morte, a morte que ocupa o centro do palco, a morte que se dá em espetáculo: repetição compulsiva que insiste na dor e na desagregação, exibindo os bastidores, comprazendo-se na exposição das feridas. Centro da cena, atriz principal que atrai todos os holofotes sobre si, prima-doma absoluta:

¹² RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.105.

¹³ IBIDEM. p.66.

¹⁴ IBIDEM. p.65.

¹⁵ IBIDEM. p.110.

Ninguém mais exibicionista do que o defunto. O morto quer platéia. E o ideal seria que a nossa morte fosse a preliminar do Fla-Flu. O sujeito, em vez de morrer para meia dúzia de familiares e vizinhos, teria um velório de 200 mil pessoas.¹⁶

Foi um dos primeiros jornalistas a marcar presença na televisão brasileira. Episódios de suas crônicas — *A vida como ela é* — foram transmitidos na mais importante rede de televisão do país onde se evidenciou, uma vez mais, que Nelson Rodrigues tinha o “feeling” do espectador/leitor, com certeza sensibilidade desenvolvida na redação dos jornais. Como cronista esportivo, cobrindo jogos de futebol, tornou-se lendário pela paixão quase paroxística com que comentava as partidas, mantendo aí a marca registrada do conjunto de sua escritura. *Quem ganha e perde as partidas é a alma*.¹⁷

Seu grande destaque, porém, deu-se mesmo no teatro. Confessa ter tirado a matéria para sua dramaturgia do compósito de sua vida, marcada por diversas tragédias: o assassinato do irmão, a filha doente, o filho preso por envolvimento político. Traz para o palco a burguesia carioca, com seus costumes, seus preconceitos, suas depravações morais movidas pela repressão dos desejos, criando tragédias do cotidiano, porém com toda a força universal de um imaginário coeso de preocupações psicológicas, existenciais, estilísticas e sociais. Seus personagens, o proletariado e a pequena burguesia dos centros urbanos, são apreendidos sob um ponto de vista humano em que se rejeita o utilitarismo político que o escritor execrava em parte da literatura do período. Ao mesmo tempo, extrapola a *situação* para se lançar à universalidade das zonas sombrias do ser humano.

Creio que o homem, em todos os quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em rockefellers, cada um com oitocentos iates, cinqüenta amantes, casas na Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas. Crer que esta angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha.¹⁸

Criticado por certo maniqueísmo, muitas vezes foi acusado de reacionário em função de suas declarações sobre a política e pelo traço moralista que atravessa toda sua produção. Fazia um teatro que levantou a ira geral: a da direita, pelos temas de depravação e incesto de suas peças; a de uma parte das esquerdas da década de 60, que lhe exigia um posicionamento político explícito nas obras; a dos censores, que implacavelmente proibiam-lhe as apresentações. Nelson Rodrigues revoltava-se. *Não admito censura nem de Jesus Cristo*.¹⁹ Para a estreiteza das esquerdas que não percebiam o caráter revolucionário de seus textos, reservava sempre sua fala mais irônica: “No Brasil, só se é intelectual, artista, cineasta, arquiteto, ciclista ou mata-mosquito com a aquiescência, com o aval das esquerdas”.²⁰

Ergueu diante de platéias perplexas um espelho que refletia, através dos personagens, os desejos mais inconfessáveis do próprio público. As taras, os desvios, o ódio entre irmãos, a revelação da família como o lugar privilegiado das traições — matéria

¹⁶ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.175.

¹⁷ IBIDEM. p.68.

¹⁸ IBIDEM. p.105.

¹⁹ IBIDEM. p.42.

²⁰ IBIDEM. p.59.

de seus dramas — não apareciam como atributos de loucos ou pervertidos, mas do homem comum: “Meus dramas são como a luz cruel do sol caindo sobre o pântano. Talvez algum dia o sol mudará de lugar, mostrando então outras partes da paisagem humana”.²¹

O efeito de estranheza procurado por seus textos desconforta o leitor, que não espera ser colocado de forma tão crua diante de seu próprio mundo desvelado e diante de si mesmo sem os disfarces e encobrimentos de que necessita para a vida cotidiana.

Com seu teatro, a dramaturgia brasileira igualou-se a outras produções artísticas, de alguma forma já dentro de um espírito mais contemporaneamente renovador. Nelson vai criar um drama poético, mas sempre com o intuito de desmascarar o homem, de expor seu fundo de miséria existencial, situada num mundo regido pelo absurdo. Tinha plena consciência de como suas peças estavam se inscrevendo na série literária brasileira, mais fortemente marcada até então por um “teatro do riso”.²² A demanda por um texto dramático que inaugurasse novas referências nesta série configura-se na construção intra-textual de um leitor desconfortável, enjoado. Mas a busca do espectador “de carne e osso”, que compreendesse e aplaudisse sua criação, é também um dos móveis de sua escrita.²³ O choque causado por muitas de suas peças — que inclusive sofreram inúmeras proibições pela censura — era, às vezes, encarado com humor pelo autor, que conclui que seus dramas tinham algo a dizer, caso contrário não causariam tanta polêmica:

Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a platéia. (...) no camarote, um político puxou um revólver. E como um Tom Mix, queria, decerto, fuzilar o meu texto. Em suma: eu, simples autor dramático, fui tratado como em filme de banguê-banguê se trata ladrão de cavalos. A platéia só faltou me enforcar num galho de árvore. (...) Lembro-me de uma santa senhora, trepada numa cadeira a esganiçar-se: “Tarado! Tarado!” (...) Mas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se cavalheiros queriam invadir a cena — aquilo tinha que ser algo de mais profundo, inexorável e vital.²⁴

Vestido de noiva foi um texto criado principalmente com este intuito de agressão. De fato, era de se esperar o choque da platéia, sobretudo se levarmos em conta que esta última ia ao teatro para assistir comédias de costumes, moderadas e suaves, ou encenações dos clássicos do teatro europeu. “Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros.”²⁵

A certeza de estar criando um texto de vanguarda expressa-se, também, no sentido de uma temática nova, com a missão declarada de *épater le bourgeois*, para salvá-lo de si mesmo, escrevendo como uma forma de a platéia purificar-se, moralizar-se catarticamente através do ficcional:

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento

²¹ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.104.

²² Cf. CURY. *Platéia e palco: teatro nos anos 20 em Belo Horizonte*.

²³ MAGALDI. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*.

²⁴ RODRIGUES citado por CASTRO. *O anjo pornográfico*, p.274-5.

²⁵ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.161.

em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo.²⁶

Ainda que vazada claramente numa intencionalidade moralizadora, tal objetivo catártico não deixa de revelar uma sensibilidade que busca antecipar-se ao público, até com um sentido de responder à expectativa do mercado leitor, sobretudo quando coloca em paradoxal paralelo declarações politicamente conservadoras e textos e encenações demolidoramente revolucionárias.

Sobre *Vestido de noiva*, cuja encenação revolucionária certamente significou certa universalização de nosso teatro, nos fala:

As senhoras me dizem: — “Eu queria que os seus personagens fossem como todo mundo”. E não ocorre a ninguém que os meus personagens são como todo mundo, daí a repulsa que provocam. Ninguém gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções.²⁷

Com personagens estranhamente familiares, com uma ironia que chega a ser feroz, traz para o centro da cena aspectos obscuros da vida burguesa, ironia revelada desde o título — *Vestido de noiva* — que insinua um clima ameno, de sonho róseo de felicidade, na verdade totalmente ausente no texto; como *Álbum de família*, em que o título sugere o registro feliz e afetivo da vida familiar e vai apresentar uma família que, embora aparentemente normal, desintegra-se à frente do espectador. Com tais títulos parece apontar que os prazeres são sempre efêmeros e que toda alegria sempre esconde uma realidade trágica que apenas não se desvendou ainda.

Toda família tem um momento em que começa a apodrecer. Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. Lá um dia aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo.²⁸

Esta inevitabilidade trágica do destino humano, tão constitutiva da tragédia clássica, agora é presentificada na família comum, que atualiza e adensa este *ethos* dilacerante e marcado pela fatalidade. Embora contando com a direção revolucionária de Ziembienski,²⁹ é importante registrar que o texto de Nelson já vem com todas as marcações e indicações de planos, de objetos e sons a serem usados — o que, se não diminui o trabalho do diretor, demonstra o quanto o escritor tinha o sentido do palco, do texto em movimento. Por exemplo, para a abertura da primeira cena, o texto vem com a seguinte indicação:

(Luz em resistência no plano da alucinação, três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)³⁰

²⁶ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.161.

²⁷ IBIDEM. p.134.

²⁸ IBIDEM. p.61.

²⁹ Cf. CASTRO. *O anjo pornográfico*.

³⁰ RODRIGUES. *Teatro completo*, p.349.

Por meio das sugestões feitas desde o texto, desta marginália que se desloca para o centro do palco, como se disse, Nelson quase assumia o papel de diretor: armava a cena, as marcações, as intenções emocionais e dramáticas dos atores. Tais marcações, longe de resumirem-se a meras indicações para a representação, podem ser lidas como intromissões metalingüísticas, quase a previamente traçar para o leitor/diretor um “roteiro”, um caminho dentro do texto.

As ações transcorriam simultaneamente, em tempos e planos diferentes, já marcados no texto pelas indicações de cenário. O público ficou alucinado, uma vez que a ação em vários planos, quebrando a linearidade, tendo sua continuação ou variante neles retomadas, envolvia toda a estrutura em incerteza. Precede a peça uma explicação lida por uma ator, sobre o que iria ocorrer depois. Tal cuidado pode também ser interpretado como um desejo de “segurar” os fios da recepção, desejo de garantir, pelo menos em parte, a interpretação desejada.

O enredo se passa em *flash-backs*, a partir da chegada no hospital de uma mulher atropelada, Alaíde. Esta técnica, inspirada no cinema, é também inovadora no teatro da época. A peça se dá em três planos: o da realidade, o da memória e o da imaginação. A encenação começa com sons de um acidente: buzina, freada brusca, vidros quebrados. Em um plano, o da realidade, a notícia sobre o atropelamento. Repórteres de jornal ao telefone, enquanto médicos aparecem numa sala de cirurgia. Por fim, os médicos dão por encerrada a operação, transmitindo a notícia da morte. Neste plano, são dadas as coordenadas da ação, tempo cronológico linear. Os *flashes* são elementos essenciais para que, a partir da lembrança da mulher morta — Alaíde —, vão-se construindo os outros personagens e a história, em tempos diferentes.

Os planos da memória são povoados pelas alucinações de Alaíde e por seu esforço de ordenação das lembranças, rasgando a fronteira da consciência, realizando-se como projeções exteriores de sua vida interior. Os demais personagens saltam do subconsciente da protagonista, para adquirir vida própria através do processo de ações simultâneas, do trabalho da memória: a irmã, o marido, a sogra, uma mulher morta em 1905 que assistia ao próprio velório — todos contracenando com a noiva de 1943. Além desses, Mme. Clessi, prostituta cujo diário Alaíde havia encontrado e cuja trama amorosa vai se desenvolvendo paralelamente à sua.

O acidente funciona como o ponto desagregador da personalidade, introduzindo para o leitor o móvel do conflito, ou seja, o amor das duas irmãs pelo mesmo homem. Este tema seria uma constante em toda a obra de Nelson Rodrigues, um dos centros emanadores das tragédias anônimas do cotidiano, que proliferam em seus textos. “Todo casal exige uma vítima, assim como exige um algoz. Para o bom equilíbrio da casa, é preciso que a vítima aceite o seu papel e que o algoz como tal se comporte.”³¹

Alaíde está com o véu de noiva para casar-se com o homem que tomara da irmã. No plano da memória, recorda-se do dia do casamento, em que a irmã se revela amante do futuro cunhado, jurando-lhe, inclusive, estarem ambos premeditando sua morte. A irmã também traz um véu que lhe encobre o rosto. Alaíde, no plano da alucinação, encena a morte do marido. Depois do seu atropelamento e morte, passa-se à cena do casamento da irmã com o cunhado, num movimento circular, com a repetição dos mesmos

³¹ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.38.

gestos e uso do mesmo véu. A trama descreve um movimento em fuga, aproximando-se da morte, tocando-a apenas pelo desejo: Alaíde não mata o marido, mas chega a encenar-lhe a morte; os amantes não a matam, por sua vez, mas desejam que ela morra e chegam a ameaçá-la. Há, por assim dizer, uma projeção do desejo que traz a inevitabilidade trágica da culpa, mesmo sem a consecução efetiva do crime. “Só não estamos de quatro, urrando no bosque, porque o sentimento de culpa nos salva.”³²

Cruzam-se as marchas: a fúnebre, da morte de Alaíde, e a nupcial, das bodas da irmã com o viúvo. Esta estrutura circular, tão própria da tragédia, ironicamente configura a repetição como inevitabilidade da conduta humana. Ao mesmo tempo, casamento e morte se aproximam como espetáculo, como corpo sem vida que se dá à cena.

Antigamente, o defunto tinha domicílio. Ninguém o vestia às pressas, ninguém o despachava às escondidas. Permanecia em casa, dentro de um ambiente em que até os móveis eram cordiais e solidários. Armava-se a câmara-ardente numa doce sala de jantar ou numa cálida sala de visitas, debaixo dos retratos dos outros mortos. Escancaravam-se todas as portas, todas as janelas; e esta casa iluminada podia sugerir, à distância, a idéia de um aniversário, de um casamento ou de um velório mesmo.³³

O forte sentido trágico deste texto não dispensa, porém, a ironia, como na frase de Alaíde para o marido, mesmo que o riso tenha sabor amargo: “Você faz mal em dizer que não mataria nunca a sua mulher!... Um marido que dá garantias de vida está liquidado”.³⁴

O véu, peça emblemática do vestuário, já que simultaneamente encobre e revela, pode ser considerado como uma metáfora de toda a trama. A mulher de véu vai sendo “despida” pela leitura da protagonista, que a vai des-velando no seu passado, em seus desejos inconscientes, em suas alucinações. Simultaneamente ao reconhecimento, vão fluindo as imagens: vida familiar, diário, fotos encontradas no porão. Imagens que reiteradamente se reportam à retirada dos véus do subconsciente. Assim, a curiosidade da protagonista pela prostituta Clessi, marca da atração de uma mulher burguesa casada por uma vida desregrada (“Mas se eu fugisse, se me transformasse numa madame Clessi?”), promove o deslizamento de uma personagem para a outra, que se desdobra, “em abismo”, estrutura que adensa e antecipa o desfecho. Há também uma estrutura de desdobramento na composição das duas irmãs: faces que se repetem, que retomam a mesma situação, duplos com as mesmas falas, identidades em fuga. Na verdade, tira-se o véu de um mundo de sombras, criando-se, com sucesso, um ambiente de fronteira: consciente/subconsciente, realidade/fantasia, mostrando também como é tênue a separação entre o doente/sadio, o normal/anormal.

O véu poderia ser considerado uma metáfora da própria obra de Nelson como um todo. Seu teatro é revolucionário não pelas propostas ou soluções ou denúncias diretamente políticas, mas por enunciar que a superfície do social é criada para encobrir o que o homem tem de mais profundo, os escuros do homem.³⁵ Barthes nos diz que

³² RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.48.

³³ IBIDEM. p.174-5.

³⁴ RODRIGUES. *Teatro completo*, p.359.

³⁵ “Em última instância, o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo; ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo. O símbolo também se define pelo esoterismo: aquilo que se revela velando-se, aquilo que se vela revelando-se.” CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p.951.

(...) desvelar não é tanto retirar o véu como despedaçá-lo: no véu, só se comenta, geralmente, a imagem daquilo que se esconde ou subtrai. Mas o outro sentido da imagem é igualmente importante — o forrado, o tênue, o seguido; atacar o escrito mentiroso é separar o sentido, reduzir o véu a dobras quebradiças.³⁶

Com *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues desarticula os centros de apoio da realidade cotidiana para os mesclar à realidade inconsciente, “dobrando” sua superfície frágil. O seu drama é realista não porque copia a realidade, mas porque a des-vela, recriando-a de forma prismática e multifacetada. Desde a fase inicial de sua dramaturgia, percebe-se esta qualidade extraordinária de mergulhar no interior das aparências e expor com crueza toda a brutalidade das mais primitivas paixões e emoções do ser humano. Casamento e prostituição são “re-velados” na sua contigüidade de relações convencionais; a família, pretensamente o lugar social do amor e das relações fraternas, re-vela-se como o espaço dos ódios e rancores, das culpas. Há um rompimento com o realismo cênico, no sentido de uma projeção no palco da vida da subjetividade e dos desejos inconscientes. O choque que tal exposição causa não vem do inusitado das situações exibidas cruamente, sem aparas, mas da inquietante familiaridade com a degradação encenada que o espectador/leitor compartilha e é constrangido a confessar como entranhadamente sua.

Mesmo criando um tal teatro, Nelson Rodrigues, avesso a rótulos, não gostava que psicanalisassem seus textos, de resto, altamente psicanalizáveis.³⁷ “O pior devasso é ainda o mais puro. (...) Entre o psicanalista e o doente, o mais perigoso é o psicanalista.”³⁸



*Este texto, com algumas modificações, foi apresentado em mesa-redonda no V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino — Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano — Buenos Aires, Argentina, agosto de 1997.

³⁶ BARTHES. *O rumor da língua*, p.230.

³⁷ RODRIGUES. *Flor de obsessão*, p.140.

ABSTRACT

Taking the “extra-literary” as a metalinguistic operational concept — the sentences used by Nelson Rodrigues in the media — this paper surveys some of the textual and staging characteristics of Rodrigues’ *Vestido de noiva*.

KEY WORDS

Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, sentences in the media

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILLA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Cultural Ciência e Tecnologia, 1975.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURY, Maria Zilda Ferreira, CAMPOS, Edson Nascimento. Fontes primárias: saberes em movimento. *Revista da Faculdade de Educação*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 1997 (saída em 1999).
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Platéia e palco: teatro nos anos 20 em Belo Horizonte. *Varia Historia*. Revista do Departamento de História da UFMG. n. 17. Belo Horizonte: UFMG. mar. 1997.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Maurício S., Coelho, Haydée R. (org.). *1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues, WALTY, Ivete Lara Camargos, CURY, Maria Zilda Ferreira. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. Teatro – 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil republicano: história geral da civilização brasileira*. Tomo III, v.4. São Paulo: Difel, 1984.
- RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção e Organização de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: volume único*. Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.