

ATRÁS DO VÉU DA FANTASIA, A CRUA NUDEZ DA VERDADE

Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli
UFMG

RESUMO

Pretende-se investigar como a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, mantém homologia estrutural com a topologia dos sonhos descrita por Freud e com a imagem do inconsciente, calcada no corpo da *Vênus de Milo com gavetas* (1936), escultura de Salvador Dalí, na sua fase marcadamente surrealista.

PALAVRAS-CHAVE

Vestido de noiva, surrealismo, inconsciente

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura.
Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino.
E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico.

Nelson Rodrigues

INTRODUÇÃO

O Expressionismo alemão e o Surrealismo são duas das expressões de vanguarda que chegam ao Brasil através de escritores modernistas como Mário de Andrade e Aníbal Machado. Em sua interlocução epistolar com o poeta Manuel Bandeira, Mário de Andrade mostra-se preocupado com os rumos a serem tomados pelo Modernismo brasileiro, após a Semana de Arte moderna, de 1922, e identifica no Expressionismo o instrumento mais adequado e exemplar ao experimentalismo modernista de que ele, Mário, foi um dos pesquisadores mais ativos. “Tendência artística moderna (de origem alemã), que procura submeter à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo outros quaisquer elementos da arte”,¹ o Expressionismo ajusta-se, segundo o escritor-crítico, ao projeto de renovação e experimentação do então incipiente Modernismo brasileiro. A liberdade de expressão, o “antiestilo” ou a “ausência de estilo definido”, o descolamento em relação à realidade com a conseqüente priorização da “expressão” constituem, para Mário de Andrade, uma das respostas à necessidade de uma nova estética que busca libertar-se dos vínculos que a mantêm comprometida com a realidade histórica e com os cânones artísticos — tanto os nacionais quanto os estrangeiros.² Da tendência expressionista,

¹ ANDRADE. *Cartas a Manuel Bandeira*, p.39-40.

² MARTINS. *A literatura brasileira*, p.44-5.

quer-se o clima, a ausência programática, a não-precedência de tradição e escolas. Inicialmente cosmopolita, o cenário privilegiado pelos primeiros modernistas brasileiros tem como emblema a “Paulicéia desvairada” de Mário de Andrade, onde se pode surpreender um novo ritmo, decorrente do experimentalismo formal: a agilidade dos versos em correspondência com as linhas de fuga da modernidade urbana — velocidade, dinamismo, ágeis *flashes* cinematográficos, priorização da linguagem substantiva em detrimento do descritivismo adjetivo são alguns dos experimentos que se realizam no laboratório poético de um dos mais expressivos escritores-críticos do Modernismo brasileiro. Sobre a importância do Expressionismo, o autor de *Macunaíma* comenta em outra carta ao mesmo poeta: “A parte caricatural (do Expressionismo), deformante, antifotográfica de toda arte, aparece aqui como uma simplificação por excesso, a qual, por estar segura de atingir sensibilidades embotadas, gastas, civilizadas, difíceis de surpreender, emboca o megafone mais sonoro”.³

Aníbal Machado, por sua vez, representou para o Rio de Janeiro, nas décadas de 30 e 40, o que Mário de Andrade significou, no mesmo período, para São Paulo. Um grande agitador cultural, ele também introduziu no Brasil vanguardas filosóficas e poéticas européias, dentre as quais o Surrealismo e o Realismo socialista — e, em geral, a literatura de inspiração social —, o Cubismo e a arte abstrata.⁴ Vendo no Surrealismo não apenas mais uma tendência da vanguarda literária, mas uma doutrina que busca a libertação do homem, Aníbal defende-lhe a adoção, como um meio de liberar “as forças vivas retidas no subconsciente”, de atingir as “fontes puras da poesia”. Ele acredita que, aberto o canal de intuição, ludismo, mistério, absurdo, humor, o sonho e a imaginação podem emergir na realidade e libertá-la da tirania da razão e da mediocridade.⁵

O tratamento expressionista da linguagem e das imagens, o imbricamento e a superposição surrealista de três planos — realidade, memória e alucinação —, a mistura entre as instâncias psíquicas da protagonista presidem à montagem de *Vestido de noiva* (1943), peça teatral escrita por Nelson Rodrigues. O jovem e brilhante cenógrafo da peça é o paraibano Thomaz Santa Rosa, cuja linguagem cenográfica em *Vestido de noiva* tornar-se-á referência emblemática para várias gerações de teatrólogos e cenógrafos no Brasil. A direção cabe a Ziembinski, que, recém-chegado da Polônia, tivera estreito contato com os mais recentes experimentos da vanguarda teatral européia. Embora jovem, traz em sua bagagem a experiência de diretor do Teatro Nacional de Varsóvia, onde dirigiu desde tragédias gregas até Bernard Shaw. Sobre *Vestido de noiva*, que lhe caiu casualmente nas mãos em março de 1943, ele fez este entusiástico comentário: “Não conheço nada do teatro mundial que se pareça com isso”.⁶

A VIDA COMO ELA É

Nelson Rodrigues é um dos primeiros dramaturgos brasileiros a utilizar-se, no fervilhante contexto modernista nacional, de recursos estéticos do Expressionismo e do Surrealismo para expressar o absurdo da existência e a inexplicável intervenção do acaso

³ ANDRADE. *Cartas a Manuel Bandeira*, p.53.

⁴ ANTELO. *Parque de diversões Aníbal Machado*, p.28-9.

⁵ MACHADO in ANTELO. *Parque de diversões Aníbal Machado*, p.61.

⁶ CASTRO. *O anjo pornográfico*, p.161-3.

a determinar a tragédia pessoal e familiar do homem. Vítima, mas também agente do acaso, o ser humano focado na dramaturgia rodriguesiana é responsável pelo próprio destino, uma vez que se deixa reger pelo inconsciente e pela busca do prazer, sem levar em conta os interditos que regulam os funcionamentos da realidade.

Ruy Castro, biógrafo de Nelson Rodrigues, avalia que a tragédia da vida pessoal do dramaturgo carioca marcou decisivamente o tom desencantado e pessimista de suas peças: Sylvia Serafim, uma carioca da classe média alta, trai o marido. O jornalista Mário Rodrigues, pai de Nelson, veicula a informação, de forma insistente e sensacionalista, no jornal *Crítica*, do qual é editor. Já separada dos filhos e do marido, a mulher, buscando vingança, dirige-se à sala de seu detrator e, não o encontrando, atira em Roberto Rodrigues — filho de Mário — que vem a falecer dias depois. Inconformado com sua tragédia familiar, Mário entrega-se à bebida e à vida desregrada, acabando por morrer, vítima de trombose, um ano após a morte do filho. O acaso que vitima o irmão e o pai, arrastando-os a um fim trágico, torna-se um motivo recorrente na dramaturgia de Nelson Rodrigues como um todo, e particularmente em *Vestido de noiva*.

Em 28 de dezembro de 1943, *Vestido de noiva* estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mantendo homologia estrutural com a topologia dos sonhos descrita por Freud e com a imagem do inconsciente, calcada no corpo da *Vênus de Milo com gavetas* (1936), escultura de Salvador Dalí, esta peça recebe um tratamento surrealista-expressionista, tanto na linguagem quanto na cenografia. Na montagem em questão, realiza-se o imbricamento e a superposição de três planos — realidade, memória e alucinação — solução estética encontrada para se estabelecer a passagem entre as três instâncias psíquicas da protagonista. Ao caráter de vanguarda da cenografia, aliam-se outros fatores a prognosticar o fiasco da peça junto ao público e à crítica.

Classificada pelo próprio autor como “tragédia carioca”, *Vestido de noiva* encena o radical tensionamento entre a realidade e o delírio da protagonista Aláide, graças ao qual esta, embora vivendo em 1943, pode contracenar com Madame Clessi, uma prostituta assassinada em 1905. Para tanto, o autor imaginou o processo de ubiqüidade espacial, de sorte a condensar tempos diferentes em ações simultâneas, cuja eficácia é assegurada pela superposição dos três planos que presidem à montagem do espetáculo.⁷ Além do trânsito entre as três instâncias do psiquismo da protagonista agonizante — o *id*, o *ego* e o *superego* —, essa estrutura possibilita a irrupção de seus desejos reprimidos na superfície do corpo agonizante e, por desdobramento metonímico, no espaço cênico. Através desse procedimento, pode-se representar um imaginário em crise, situado nos interstícios entre a vida e a morte.

O uso de microfone, um evidente recurso de inspiração futurista, permite a exteriorização dos fluxos de (in)consciência da protagonista, instituindo-se, dessa forma, um tipo de verossimilhança estranha ao conhecimento estético possível do público carioca. Um outro recurso técnico inovador pode ser identificado na iluminação, que vinha recebendo até então um tratamento técnico tão simples e uniforme quanto o dado à linguagem e à cenografia. *Vestido de noiva* representou, nesse sentido, o divisor das luzes entre as rudimentares técnicas de iluminação utilizadas anteriormente nos palcos

⁷ MAGALDI in RODRIGUES. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, p.16.

brasileiros e o revolucionário emprego de 20 refletores e de 132 inesperados efeitos luminosos que irão instituir o jogo de luz e sombra, de profundidade e superfície.

A par desses fatores estranhos à expectativa do público carioca, toca-se na peça em temas-tabu, como prostituição, incesto, fraticídio, cuja abordagem explícita e grotesca traz o risco de ferir a provinciana e preconceituosa moral da burguesia carioca que, na década de 40, constitui a parcela mais significativa do público teatral brasileiro. Pertencer à burguesia — a qual, na perspectiva mordaz de Nelson Rodrigues, deixa-se assinalar por sentimentos e posturas moralmente dúbias e hipócritas — constitui a *hýbris* da protagonista de *Vestido de noiva*, e é este o móvel da tragédia que resultará em sua morte.

O Surrealismo, ainda incipiente nos meios intelectuais brasileiros, é o modelo estético por meio do qual o dramaturgo pôde realizar o entrecruzamento das três instâncias psíquicas da protagonista e libertar-lhe a libido aprisionada pelos hipócritas preconceitos da burguesia de que ela é avatar e vítima. Essa reconstituição é complexa e, dessa forma, encerra outro fator a comprometer o sucesso da encenação. Sem transições nítidas, a passagem entre consciência, subconsciente e inconsciente é metonimizada no cenário, que condensa três espaços distintos e superpostos. A casa da protagonista, metáfora dos interditos familiares, fora, no início do século, um bordel onde imperou Madame Clessi, uma cortesã famosa em sua época. No porão da casa, há um baú tão trancado quanto o porão, e nele estão guardados objetos pessoais e documentos a atestar a existência e o assassinato dessa personagem. Alaíde transgride o tabu imposto às “moças de família” como ela, ao transitar pelo espaço interdito e “abrir o baú”. Dessa forma, quando ela traz à tona o que deveria ficar escondido, o estranho invade o familiar e institui-se a duplicação do espaço: o lugar sagrado das instituições familiares transforma-se em casa-bordel, em cujo estar impõe-se a ameaça do mal-estar.

Durante o delírio que antecede a morte da protagonista, o espaço, já desdobrado entre o vivido e o imaginado, converte-se no terceiro cenário onde Alaíde pode entrar em contato com Clessi e com ela contracenar. Como a *Vênus de Milo com gavetas*, de Salvador Dalí,⁸ a casa-memória de Alaíde comportamentaliza o presente e o passado, a consciência e o inconsciente, a interdição e a transgressão. Assim, tudo quanto foi recalçado irrompe no espaço do imaginário delirante e ganha materialidade no corpo representado.

Malgrado todas as ousadias formais, acrescidas da abordagem temática grosseira e expressionista, o espetáculo é ovacionado pelo público que exige no palco a presença do autor. *Vestido de noiva* é consagrado como o grande marco da dramaturgia nacional e Nelson Rodrigues, como o maior dentre os dramaturgos brasileiros.⁹

AS ARMADILHAS DO ACASO

Alaíde escuta o plano entabulado por Pedro, seu marido, e Lúcia, sua irmã, que tramam matá-la. Corre desesperada para a rua, é atropelada por um automóvel, cujo assustado motorista foge, deixando de socorrê-la. Sua morte decorre da conjugação entre esses dois infelizes acasos. Rival da irmã, a protagonista rouba-lhe o namorado e, embora não o ame, vem a casar-se com ele. Entretanto, logo depois do enlace, ela lhe confessa

⁸ GÉRARD. *Dalí*, p.148.

⁹ CASTRO. *O anjo pornográfico*, p.115-6.

guardar em relação a ele os sentimentos de desprezo e aversão. Após a confissão da mulher, Pedro reata a relação amorosa com a cunhada e ambos passam a tramar a morte de Alaíde.

Em similitude com as tragédias helênicas, o homem encenado pela dramaturgia de Nelson Rodrigues está sujeito ao destino concebido enquanto predestinação. Trata-se, entretanto, da exploração dos clichês trágicos, utilizados muito mais como idéia do que como gênero. Estes se atualizam, de forma irônica, em fatos que constituem o cotidiano do brasileiro e, mais especificamente, da burguesia carioca, que vive, na década de 40, o momento contraditório de modernização do país, dividido ainda entre o liberalismo e o conservadorismo.

UMA TRAGÉDIA CARIOCA

Como a dramaturgia moderna, mormente a de Nelson Rodrigues, não se prende às imutáveis leis que regulam a divisão aristotélica de gêneros, a terminologia “tragédia do cotidiano” define adequadamente não somente *Vestido de noiva*, bem como grande parte da produção teatral do “anjo pornográfico”. O próprio dramaturgo subdividiu o conjunto de suas obras dramáticas em “drama”, “tragédia”, “tragédia carioca”, “farsa irresponsável”, “peça em dois atos”, “divina comédia”, “obsessão em três atos”, rompendo, assim, com as convenções tradicionais e modernas de gêneros.¹⁰

A abertura da peça ocorre com os sons advindos de um microfone a anunciar o acidente: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Sons de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio”.¹¹ O uso desse recurso “futurista” é o expediente que permite a resolução de vários impasses, para os quais ainda não existem soluções técnicas, como é o caso dos ruídos do automóvel, a fala de Madame Clessi — duplo fantasmático de Alaíde — e mesmo os fluxos de consciência da protagonista. Seguindo-se ao anúncio do acidente, surge em cena o hospital onde a protagonista, em estado de choque, está sendo submetida a uma cirurgia. Sabemos da vanidade dessa operação pelo frio comentário dos médicos que, num tom de inevitabilidade, prenunciam a destinação trágica da vítima:

PEDRO (*agoniado*) – E ela sofreu muito, doutor?

MÉDICO – Não, nada. Chegou em estado de choque. Nem vai sofrer nada.

PEDRO (*chocado*) – Estado de choque?

MÉDICO – Foi. E isso para o acidentado é uma felicidade. Uma grande coisa. A pessoa não sente nada — nada.¹²

Também a imprensa manifesta crua indiferença pelo drama pessoal da acidentada. Interessados apenas no sensacionalismo da manchete, jornalistas de distintos jornais comentam, por telefone, o atropelamento, com requintes de crueldade.

PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher (...).

REDATOR D'A NOITE – Morreu?

CARIOCA - REPÓRTER – Ainda não. Mas vai.

¹⁰ MAGALDI in RODRIGUES. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, p.9.

¹¹ RODRIGUES. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, p.109.

¹² IBIDEM. p.149.

Percebe-se, pela reprodução do prognóstico, o cruzamento das informações entre médicos e imprensa. Nessas vozes ecoantes, repete-se o feroz senso do irremediável que, em homologia com o coro das tragédias clássicas, antecipa o fim trágico a que a heroína está predestinada.

A complexidade de *Vestido de noiva* reside, como se pode constatar, em sua montagem cênica. Como quase todas as cenas da peça são projeções fantasmáticas do inconsciente de uma mulher em estado de choque, o mais verossímil é que o caos corresponda a uma montagem que traduza esse caos. Consciente da necessidade de se criar a tensão entre planos distintos, o próprio Nelson Rodrigues descreve seu projeto:

[*Vestido de noiva*] era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito me fascinava, contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente (...) tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a das superposições, claro (...). Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente havia o problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída na base de cenas desconectas. Como, apesar disso, dar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente?¹³

OS TRÊS PLANOS

O plano da realidade tem, na peça, a função específica de oferecer as coordenadas da ação e de situar a história no tempo cronológico. Entretanto, na cena de casamento entre Pedro e Lúcia, um ano após a morte de Alaíde, o plano da realidade, acrescido do insondável, confunde-se com o da alucinação: a protagonista, já morta e vestida de noiva da mesma forma que a irmã, dirige-se a esta e passa-lhe o buquê que usara no próprio casamento. Neste instante, ouve-se uma música que mescla marcha nupcial e marcha fúnebre. O foco que iluminava a cerimônia de casamento de uma das irmãs apaga-se e uma luz lunar ilumina o túmulo da outra.

No plano da alucinação, que prevalece sobre os outros dois planos de *Vestido de noiva*, encena-se a mais radical e surrealista experiência de superposição que, se tratada no plano da realidade, além de absurda, correria o risco de converter-se em um inassimilável anacronismo. Nesse plano, o bordel da cortesã duplica-se no cenário onde ocorre seu assassinato, em 1905, e espaço do encontro, em 1943, entre ela — a prostituta morta — e Alaíde — a agonizante mulher casada. A sintaxe metonímica desse encontro evidencia o grotesco e farsesco dos respectivos sistemas sociais que cada uma das duas mulheres representa. Com a fusão, os valores condensam-se e confundem-se, rompendo-se, portanto, os limites da censura e da lógica das relações socioculturais que regulam as interdições da protagonista. Desmarcada a fronteira entre realidade e fantasia, interdição e transgressão, moralidade e amoralismo, o mal-estar da cultura, representado nos desejos recalcados da “esposa burguesa”, emerge no corpo que se encena enquanto falta, e Alaíde pode explicitar à sua anticonvencional interlocutora os desejos impudicos de ter amantes e o irrefreável impulso de eliminar o marido, cuja bondade paradoxalmente lhe causa

¹³ RODRIGUES in LOPES. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, p.11.

ódio e aversão: “— Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda a parte. Eu tinha nojo de sua bondade”.¹⁴

Quebrando a lógica espaço-temporal, o bordel e a casa da protagonista ocupam, na consciência degradada da mulher agonizante, um mesmo *topos*. Entretanto, há no plano da realidade a justificativa para a fusão: tendo sido desalojado depois da morte da prostituta, o imóvel vem, mais tarde, a transformar-se na casa onde Alaíde morou com sua família antes de casar-se. O entrecruzamento e a condensação do espaço-tempo são realizados pela operação delirante da protagonista e, naturalmente, pela performance surrealista assegurada pela intervenção do diretor e do cenógrafo da peça. Ao ocupar o espaço mesclado, Alaíde pode encenar seu desejo de ser outra.

É de fundamental importância o fato de os delírios não serem representados enquanto tais, mas sob a forma de realidade. Da mesma forma que na estrutura dos sonhos, o inconsciente da protagonista põe em enredo o recalcado que ganha materialidade em imagens e ações vivas, a partir de um cenário concreto. Tendo em vista contexto e lógicas convencionais, o diálogo entre uma defunta e uma agonizante representa *per se* um *nonsense*. A par disso, as performances verbais de ambas, aparentemente soltas e descontextualizadas, garantem o tom expressionista e surreal da peça. Um exemplo disso pode ser reconhecido nesta evasiva de Alaíde: “— Um morto é bom, porque a gente deixa num lugar e quando volta ele está na mesma posição”.¹⁵

Quanto ao plano da memória, este aparece através do processo de apagamento, devido ao fato de Alaíde se achar em estado de coma. Os pensamentos, confusos fluxos do inconsciente, mantêm um frágil vínculo com a realidade. Dessa forma, à memória superpõem-se, de forma delirante, resíduos de frustração, de desejos irrealizados. A materialização do fantasma de Clessi, morta há muitos anos, é um sinal de debilidade mental da protagonista. Outro sinal é a atribuição da fisionomia de Pedro ao adolescente que assassinou a cortesã e a outras personagens masculinas a desfilar no palco do débil imaginário em dissolução. É a partir desse plano que Alaíde, com a ajuda de Clessi — seu duplo especular — consegue identificar na irmã a misteriosa mulher “de véu” que ela sabe ter sido a responsável por sua morte. Se a metáfora do véu elucidada a insuportável verdade, ela representa ao mesmo tempo o instante da mais aguda lucidez que faz emergir o que estava recalcado e liberta a protagonista. Trágica e paradoxalmente, a memória e a consciência da mulher somente se iluminam em aguda lucidez quando ela está prestes a morrer. Nesse instante, ela compreende tudo e se lembra de ter ouvido o marido e a irmã tramando seu assassinato. Do interior de sua alucinação, Alaíde acusa a irmã de ter-lhe planejado a morte e faz-lhe ameaças: “Nem que eu morra, deixarei você em paz! (...) Você não terá um minuto de paz, se casar com Pedro! Eu não deixo — você verá!”. Localizada, contudo, no plano da realidade, Lúcia ouve as ameaças da irmã no momento em que o corpo desta está sendo velado num caixão. Apavora-se e comunica seus temores a Pedro. Os dois se indispõem, acusando-se mutuamente do crime.

CONCLUSÃO

A concepção que Nelson Rodrigues possui de teatro não encerra apenas a representação da vida; para ele, o teatro é, em si mesmo, a encarnação da vida: “O que é

¹⁴ RODRIGUES. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, p.119.

¹⁵ IBIDEM. p.123.

preciso é reencontrar a vida no teatro, em toda a sua liberdade. Essa vida está inteiramente presente no texto dos grandes trágicos”.¹⁶ Na dramaturgia rodriguesiana, prevalece, de um lado, o moralismo, que opera no sentido de corrigir o princípio do prazer pelo da realidade; de outro, vigora a ênfase em experiências assinaladas pela contrafação à lei, à lógica e à consciência. Lado a lado com temas intratáveis — considerados pornográficos e, portanto, desafiadores dos tabus regulares das normas burguesas —, Rodrigues aplica a seus dramas técnicas inovadoras, cujos paradigmas ainda são estranhos ao espectador brasileiro. Trata-se do insondável universo do inconsciente descoberto por Freud e das gavetas que o Surrealismo abre para desvendá-lo. Trata-se, ainda, do mal-estar da cultura que encontra sua maior crise na burguesia, cuja razão cega não consegue vislumbrar seu próprio *agon*.

Desvelar o véu equivale, em *Vestido de noiva*, a tirar a máscara que encobre a hipocrisia das relações familiares e sociais. O “vestido de noiva”, o “buquê”, o “véu”, signos emblemáticos de casamento, não bastam para sustentar os laços matrimoniais tematizados na peça e, por extensão, os elos mantenedores da cadeia que sustenta a farsa familiar e social. Estes, mal equilibrados na costura bamba de interesses escusos, rivalidades, rancores, impulsos assassinos, fratricídio, instituem o signo do mal-estar, cuja inevitável conseqüência é o fim trágico de Alaíde. A materialização da metáfora do véu faz emergir os sentimentos que deveriam ficar escondidos, porque inadequados a um certo comportamento burguês. Parece haver uma expectativa de que, ao irromper, na consciência da protagonista de *Vestido de noiva*, a imagem do recalçado reproduza no espectador, também ele atingido pela cegueira, o sentimento de inquietante estranheza, que, na concepção do dramaturgo, faz parte da vida, a “vida como ela é”: estranha, inexplicável, misteriosa, surreal.



¹⁶ RODRIGUES in LOPES. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, p.37.

RÉSUMÉ

On essaie de vérifier que la pièce *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, maintient une homologie structurale avec la topologie des songes décrite par Freud et avec l'image de l'inconscient qui apparaît dans le corps de *Vênus de Milo com gavetas* (1936), sculpture de Salvador Dalí, dans sa phase notamment surréaliste.

MOTS - CLÉS

Vestido de noiva, surréalisme, inconscient

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões editora, 1958. In: MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- ANTELO, Raúl (org.). *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. ESB. Trad. Adelheid Koch et al. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v.IV.
- FREUD, Sigmund. *O estranho. Uma neurose infantil e outros trabalhos*. ESB. Trad. Adelheid Koch et al. Rio de Janeiro: Imago, 1978. v.XVII.
- GÉRARD, Max. *Dalí*. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Siciliano, 1987.
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- MAGALDI, Sábato. Introdução. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1991.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. In: LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- VOGT, Carlos, WALDMAN, Berta. *Vestido de noiva em branco e preto*. *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹⁴ RODRIGUES. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, p.119.

¹⁵ IBIDEM. p.123.