O MODERNO TEATRO BRASILEIRO: UMA LEITURA DE *VESTIDO DE NOIVA*, DE NÉLSON RODRIGUES

THE MODERN BRAZILIAN THEATER: A READING OF *VESTIDO DE NOIVA*, BY NÉLSON RODRIGUES

Flávio Pereira CAMARGO[*]

Resumo: Este ensaio tem como objetivo demonstrar as inovações temáticas e estruturais no moderno teatro brasileiro a partir da encenação de *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues, em 1943.

Palavras-Chave: Moderno teatro brasileiro; Teatro psicológico; Nélson Rodrigues.

Abstract: This essay aims to demonstrating the thematic and structural innovations in modern Brazilian theater since the staging of *Vestido de Noiva*, by Nélson Rodrigues, in 1943

Keywords: Modern Brazilian theater; Psychological theater; Nélson Rodrigues.

Algumas considerações sobre a arte dramática

Emil Staiger (1997, p. 120), em seu estudo sobre os gêneros literários, afirma que o estilo dramático pauta-se, sobretudo, na *tensão*, pois enquanto a épica ocupa-se em narrar a ação, o drama a encena, a representa. A ação dramática acontece no palco, no momento da representação, coagida a uma seleção de lances em um ritmo cênico acelerado, que se desenvolve em torno de uma tensão constituída por um *pathos* e um *problema*, que poderiam ser possíveis e legítimos fora do palco. O autor dramático abarca a vida em sua significação e busca compreendê-la no sentido de um fato existencial. Para tanto, as partes se inte relacionam no gênero dramático, não sendo permitido nenhum tipo de retardamento da ação, pois "o objetivo da história está no fim, e, assim sendo, cada parte terá que ser examinada exclusivamente em função do todo que no fim virá a se revelar" (STAIGER, 1997, p. 135). Dito isto, podemos dizer que as unidades da ação giram em torno de uma ideia única.

[*] Doutorando em Letras e Linguística – Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Contatos: camargolitera@gmail.com.

É exatamente por centrar as ações do todo no fim que a ação dramática visa o futuro, haja vista que

> expõe a problemática dolorosa de uma situação existencial com o fim de estimular a mudança do *status quo*. Toda boa peça provoca no expectador a reflexão sobre a bondade e a eficácia dos valores ideológicos impostos pela sociedade. Demonstrando que tais valores são falsos e hipócritas, pois não conseguem proporcionar felicidade ao homem, o drama sugere a mudança de costumes e comportamentos (D'ONOFRIO, 2003, p. 127-128).

No texto dramático há quatro elementos essenciais, quais sejam: 1) o nível fabular; 2) o nível atorial – as personagens que vivem os fatos que acontecem no enredo; 3) o nível descritivo – indicações para o cenário em que as ações se desenvolvem mediante descrições do espaço e do tempo e 4) o nível reflexivo – reflexões que as personagens fazem sobre os fatos que estão acontecendo.

De acordo com D'Onofrio (2003, p. 165), o drama moderno, diferentemente do drama clássico, não faz oposição sistemática entre a comédia e a tragédia, "porque o teatro deve apresentar toda a complexidade da vida real", pois a realidade circunstancial, tangível, é um misto de sorrisos – comédia – e de lágrimas – tragédia. Mesmo porque, na modernidade, predomina a miscigenação dos gêneros literários.

Em "Conceitos fundamentais da Poética", Staiger (p. 185) vale-se da noção substantiva e da noção adjetiva para formular a moderna teoria dos gêneros literários. Segundo o autor, os *substantivos* Épica, Lírica e Drama são terminologias utilizadas para enquadrar uma obra em um ramo segundo suas características formais. Já os *adjetivos* épico, lírico e dramático designam as qualidades das quais uma obra pode ou não participar. Indica, assim, a essência, os fenômenos estilísticos do épico, do lírico e do dramático.

Devemos ressaltar, na esteira de Emil Staiger (1997), que uma das características da Arte moderna pauta-se, sobremaneira, na miscigenação dos gêneros, havendo a predominância de *traços estilísticos* de um determinado gênero sobre outro. Dessa forma, o autor põe abaixo a teoria clássica dos gêneros literários ao afirmar que

> [n]ão vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática [...] qualquer obra

> autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (STAIGER, 1997, p. 15).

Deste modo, podemos ter "dramas líricos", obras cujo ramo seja o Drama, porém com traços estilísticos peculiares à lírica. A multiplicidade de que fala Staiger (1997) resulta da miscigenação dos gêneros iniciada no Barroco e levada adiante, sobretudo, a partir do Romantismo.

Princípios estéticos advindos do teatro de Luigi Pirandello

De acordo com D'Onofrio (2000, p. 488), Luigi Pirandello escreveu os melhores de seus textos poéticos entre o fim do Positivismo e o início do Modernismo, acusando todas as inquietações humanas do Decadentismo italiano. Na obra de Pirandello, observamos reflexos do pensamento de Bérgson, como, e.g., a vida como um conflito de ideias e de sensações. Há, ainda, a influência do psicologismo do escritor norte-americano Henry James, cuja prosa dramática está centrada sobre a exploração dos acontecimentos na consciência das personagens, tal como em "Vestido de Noiva", de Nélson Rodrigues, admitindo, ambos, uma postura "relativista" perante a vida e a arte, negando qualquer valor absoluto, haja vista que a "vida da arte é mais verdadeira e duradoura que a vida real e, por isso, se converte em modelo para a frágil conduta humana" (MAGALDI, [19--?], p. 85).

É frequente, segundo D'Onofrio (2000), nas peças de Pirandello, a temática do paradoxo entre o *ser* e o *parecer*, entre o *individual* e o *social*, entre o desejo de liberdade e a necessidade de pertencer à coletividade. A partir desta afirmação de D'Onofrio, constatamos outro ponto de contato entre Pirandello e Nélson Rodrigues no que diz respeito ao paradoxo do homem moderno que se vê reificado na e pela sociedade capitalista, estabelecendo uma relação de fissura, de embate, pois um choque é estabelecido entre o homem e a sociedade moderna. Para se adaptar a essa sociedade o homem vive de aparências, mostra ao *outro* não o que realmente é, mas aquilo que o *outro* gostaria que fosse. O homem moderno vive o paradoxo do *ser* e do *parecer,* do *individual* e do *social.* Ao perscrutar a consciência das personagens, tanto Pirandello e Henry James, como Nélson Rodrigues buscam compreender o íntimo do ser, o aspecto psicológico, o interior que não é expresso por questões sociais.

D'Onofrio afirma que Pirandello sustenta a

> tese de que *a vida é uma farsa e todo homem é um comediante,* que de manhã sai para a rua *vestindo a máscara do homem de bem e ocultando pensamentos e sentimentos inconfessáveis*. Em verdade, para Pirandello, não existe diferença relevante entre pessoa e personagem, porque na vida real o ser humano, da mesma forma que o ator no palco, exerce um papel falso e fingido (2000, p. 489, grifos nossos).

Ambos, Pirandello e Rodrigues, almejam desvendar o interior, o mais profundo íntimo do ser humano oprimido pela sociedade estratificada em classes que leva o homem a exerce "um papel falso e fingido".

D'Onofrio (2000) ainda salienta outro aspecto comum da dramaturgia pirandelliana que é a representação da pseudo-unidade do ser, que nos remete ao tema da plurifacetação do eu, pois a personalidade humana é uma só aparentemente, denotando aspectos diversos e contraditórios decorrentes da fragmentação do ser na e pela sociedade moderna. Essa fragmentação leva, por conseguinte, à angústia existencial proveniente da inútil busca da verdade, que pode apresentar vários ângulos, dependendo do enfoque dado ao objeto. Assim, Pirandello e Rodrigues buscam o drama familiar dos personagens, detendo-se, principalmente, no *aspecto psicológico*, isto é, nos *dramas psicológicos*, ocorrendo, com frequência, a superposição de tramas dramáticas em que "a personagem incorpora as contradições aparentemente inconciliáveis do homem e apenas as fixa numa forma imutável" (MAGALDI, [19--?], p. 77).

Princípios estéticos norteadores do teatro psicológico de Nélson Rodrigues

Nélson Rodrigues estreia no Moderno teatro brasileiro com a peça *"Vestido de Noiva",* em 1943, dirigida pelo polonês Ziembinski. De acordo com D'Onofrio (2000, p. 515), o teatro anterior a Nélson Rodrigues era feito de dramalhões românticos ou de surradas comédias de costume. Rodrigues inova o cenário do teatro brasileiro ao apresentar ao público um espetáculo diferente, composto por múltiplos planos: os três níveis das ações da peça rodrigueana – realidade, memória e alucinação – correspondem três cenários sobrepostos.

No plano real ocorre o acidente de Alaíde; no plano da memória, antes de morrer, Alaíde, em um devaneio, procura Madame Clessi, famosa cocota do início do século, em 1905, assassinada por

um adolescente apaixonado. Alaíde passa a identificar-se com o diário íntimo de Madame Clessi. O subconsciente de Alaíde evidencia seu sentimento de culpa por ter roubado o noivo de sua irmã Lúcia.

Já no plano da alucinação, a projeção de cenas de amor entre o marido Pedro e a irmã Lúcia sugere que o acidente de carro tenha sido provocado por seu marido, ainda apaixonado pela cunhada, sua antiga namorada. Ao final da peça, no plano da "realidade", efetua-se o casamento entre Lúcia e Pedro.

D'Onofrio (2000) aponta como temas recorrentes na dramaturgia rodrigueana as paixões incestuosas, os estupros, a prostituição, as traições familiares, as mortes violentas e a temática da virgindade. Para o autor, "o grande mérito de Nélson Rodrigues reside [...] principalmente na renovação da linguagem teatral" (D'ONOFRIO, 2000, p. 517). A fala das personagens é límpida, colhida nas fontes populares de bairros, de bares, de estádios, sem rodeios e sem retórica, direta e telegráfica. Uma linguagem comum, simples, popular, assim como o são as personagens rodrigueanas.

O teatro de Rodrigues pode ser classificado como sendo mais populista do que moralista, no qual predomina o determinismo psicológico de suas personagens, herança da concepção naturalista da existência humana, que anula o poder do livre-arbítrio. Para alguns críticos, a produção teatral de Rodrigues é considerada sub-teatro devido à apelação à grande massa popular do público, que encontra prazer em ver representados no palco os desejos inconfessáveis do seu subconsciente, uma vez que "o drama psicológico explora as profundezas do comportamento humano, tentando explicar os motivos que levam o homem a ser vítima de violentas paixões, como o amor, o ódio, o ciúme, a vingança, a inveja etc." (D'ONOFRIO, 2003, p. 143).

Para Magaldi (1981, p. 9), poucos teatrólogos expõem, de forma original e coesa, as preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas como Rodrigues o fez. Para o autor, "Nélson Rodrigues foi nosso primeiro dramaturgo a sublinhar de forma sistemática os componentes mórbidos da personalidade, coexistindo com as facetas consideradas normais" (MAGALDI, 1981, p. 11).

A técnica de Nélson Rodrigues traz inovações principalmente no que diz respeito ao âmbito formal. Em suas peças é possível observar o diálogo direto, enxuto, isento de literatice, como bem observou Manuel Bandeira. O ritmo agiliza-se, as cenas duram o necessário para armar a

situação e definir as psicologias, os cortes injetam um novo alento aos episódios. Ainda remanesce a divisão da peça em três atos. Entretanto, não há intervalo de tempo. Em certos momentos da encenação, o dramaturgo contrapõe o caráter introspectivo que transmite a voz interior – gênero de reflexão – através da técnica do microfone.

As personagens são talhadas com economia descritiva, oferecendo de si a imagem que aproveitará ao todo dramático. Além disso, observa-se uma violentação no relacionamento, em lugar da confidência romântica. Exemplar desta violência nos relacionamentos são as várias personagens femininas frustradas presentes na dramaturgia rodrigueana – mulheres oprimidas em uma sociedade falocêntrica.

Enfim, pertencem à matéria comum de Nélson Rodrigues: a oposição pai-filho; a inclinação mãe-filho; a solidão do velho casal; a desagregação dos valores convencionais; a força corruptora do dinheiro; os erros e os vexames íntimos, em certos momentos confessados; a existência em uma corda esticada e nunca o mole e o frouxo; e, acima de tudo, a crença em uma ética última e irredutível da criatura humana, marcando-lhe a transcendência. Há, ainda, a temática sexual, de modo que "o sexo aparece na dramaturgia rodrigueana como o grande estigma da maldição a que está condenado o homem" (MAGALDI, 1981, p. 36).

"Vestido de Noiva": um drama psicológico

Em "Vestido de Noiva", a personagem Alaíde sofre um acidente de carro na Glória, tendo os ossos da cara achatados, algumas escoriações e fratura exposta no braço. É socorrida por uma ambulância e levada, em estado de choque, ao hospital para passar por uma cirurgia. Algum tempo depois, chega Pedro e pergunta ao médico, em um tom que oscila entre angustiado, patético e agoniado, qual é o estado de Alaíde e o médico assim o responde:

> **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 (RODRIGUES, 1981, p. 149).**

O sofrimento de Alaíde não é físico, mas psicológico. É no subconsciente que Alaíde libera suas fantasias e delírios até então reprimidos pelo cerceamento moral e social da sociedade. O conflito de Alaíde é psicológico, interior. Daí a busca de questionamentos, a busca de si própria, da própria memória, das lembranças. O processo de rememorar o passado em uma tentativa de compreender a si mesma e o *outro*. Esse *outro* é representado pela irmã Lúcia e pelo marido Pedro.

Enquanto passa pela cirurgia, o subconsciente de Alaíde busca rememorar e reconstituir o seu passado. Ao lado do plano da realidade e do plano da memória há o da alucinação em que Alaíde vai ao encontro de Madame Clessi. O interessante nessa peça é que os três atos estão intimamente relacionados, não havendo um intervalo de tempo entre ambos, fato este que contribui para uma aceleração do desenvolvimento das ações das personagens.

O plano da alucinação passa-se em uma casa noturna, uma casa de shows. O cenário é constituído por 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 na cena com vestido cinzento e uma bolsa vermelha.

A personagem Alaíde destoa das demais personagens descritas acima e, sobretudo, do ambiente noturno. Eis a pergunta: O que faria Alaíde ali naquele local? Ora, estava ela a procura de Madame Clessi, que fora assassinada pelo jovem adolescente, por ciúmes do desembargador, "amigo" de longa data de Madame. Quanto ao relacionamento entre o jovem Alfredo, de apenas 17 anos e carnes muito brancas, e Madame Clessi, uma mulher gorda, velha e cheia de varizes, podemos dizer que há nesta relação um complexo de Édipo, tendo em vista que se trata de uma relação entre uma mulher madura e segura de si com um jovem que está na flor da adolescência. Madame Clessi desperta os sonhos, os devaneios e, sobremaneira, os desejos íntimos do jovem a tal ponto que este propõe a Madame Clessi morrerem juntos, unidos, assim como os grandes amantes, mas ela se recusa e, como consequência, o jovem a assassina com uma navalhada no rosto, deixando-a praticamente irreconhecível.

O plano da alucinação baseia-se, principalmente, na busca e no encontro de Madame Clessi com Alaíde. Esta irá contar a Madame

Clessi, por meio do resgate da memória, os fatos que sucederam ao seu assassínio. Essa busca quase frenética de Alaíde por Madame Clessi inicia-se por ocasião do encontro do diário desta no sótão da casa em que aquela morava e que, outrora, pertencera à segunda, ou seja, a casa onde Alaíde residia, no plano da realidade, fora, no passado, a casa noturna de shows de Madame Clessi.

Podemos dizer que Alaíde busca inconscientemente a sua memória, conforme observamos em diálogo entre Alaíde e a 3ª mulher:

> **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! (RODRIGUES, 1981, p. 112).

Ora, é exatamente isso que faz Alaíde: buscar o seu passado, a sua memória. Daí uma relação estreita entre os planos da alucinação e o plano da memória, enquanto o plano da realidade tem a função específica de fornecer as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico da história.

Para Magaldi (1981, p. 16), "os diálogos e as situações de "Vestido de Noiva" resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória". O acidente com Alaíde proporciona, por um lado, a desagregação da personalidade, que, por outro lado, procura reconstituir-se, ao recuperar as lembranças. É no subconsciente, livre do cerceamento social e moral imposto na e pela sociedade, que a heroína liberta a libido, e seu retrato se compõe por meio da soma de episódios biográficos reais e imaginários, "compensadores das frustrações acumuladas na vida breve [...] insatisfeita com o cotidiano que não oferecia grandes lances romanescos, Alaíde transfere para Madame Clessi, mundana assassinada por um adolescente, no começo do século, os impulsos de fantasia e de grandeza" (MAGALDI, 1981, p. 17).

Eis um trecho da peça em que tais aspectos são evidentes:

> **O Homem** *(numa gargalhada)* – Madame Clessi morreu – gorda e velha.
> **Alaíde** *(num transporte)* – Mentira! *(agressiva)* Gorda e velha o quê! Madame Clessi era linda. *(sonhadora)* Linda!
> **O Homem** *(continuando a gargalhada e sentando-se no chão)* – Tinha varizes! Andava gemendo e arrastando os chinelos!

> **Alaíde** *(obstinada)* – Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! Ela foi tão amada! *(feroz)* Seu mentiroso! (RODRIGUES, 1981, p. 113).

No excerto acima, percebemos que é estabelecido um processo de identificação entre Alaíde e Madame Clessi, após aquela desvendar os segredos íntimos desta nas leituras compulsivas do diário encontrado no sótão da casa em que, solteira, Alaíde passou a residir com a família.

Em outra passagem o processo de identificação está mais nítido:

> **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: "Eu quero ser Madame Clessi, Pedro. Que tal?" (RODRIGUES, 1981, p. 119).

Está claro, na passagem supracitada, o processo de identificação estabelecido entre as personagens. Uma identificação com o pária social, com o ser excluído socialmente na e pela sociedade. Entretanto, Alaíde busca e quer esse processo de identificação, que foge aos padrões sociais, que foge aos cerceamentos, ao convencional. Enfim, uma vida que é e não que *parece ser***.** Nesse sentido, é estabelecida a dialética entre *ser* e *parecer* já presente no teatro de Luigi Pirandello, pois Alaíde vive uma farsa, uma mentira. O próprio casamento é uma farsa, tanto é que Pedro e Lúcia desejam arduamente a morte de Alaíde para que possam, enfim, casar-se.

O nível da linguagem também é outro aspecto que merece destaque: um linguajar direto, objetivo e sem rodeios, sem literatice, que dá com precisão as características fundamentais dos personagens.

Outra passagem em que a linguagem adquire um tom de frieza refere-se àquela em que os médicos estão realizando a operação de Alaíde e observam, simultaneamente, o seu corpo, ou melhor, uma massa corpórea sem nenhuma significação:

> **Clessi** *(microfone)* – Daqui a pouco você se lembra, Alaíde.
> *(Trevas. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)*
> **MÉDICO – Pulso?**
> **MÉDICO – 160.**
> **1º MÉDICO (pedindo) – Pinça.**
> **2º MÉDICO – Bonito corpo.**
> **3º MÉDICO – Casada – olha a aliança.**

(Rumor de ferros cirúrgicos)
1º MÉDICO – Aqui é amputação.
3º MÉDICO – Só milagre.
1º MÉDICO – Serrote.
(Rumor de ferros cirúrgicos) (RODRIGUES, 1981, p. 134).

Nesta passagem, observamos o alheamento do mundo, a incapacidade de comoção verdadeira com a dor dos outros, pois "Nélson repudia a realidade, grosseira, caótica, hostil. No subconsciente, não é outra a imagem do real" (MAGALDI, 1981, p. 19). O corpo e o próprio ser são reificados, coisificados. Exemplar deste processo de reificação é a frieza dos médicos junto ao corpo, um simples corpo feminino e nada mais. Um corpo desprovido de essência, de vida, de significação, assim como era a vida de Alaíde no plano da realidade.

A partir da passagem da operação, os planos da memória e o da alucinação se fundem de tal forma que se torna difícil, em alguns pontos, saber em qual nos encontramos. O esforço da memória de Alaíde volta-se, sobretudo, para a reconstituição da cena de seu casamento com Pedro e, por conseguinte, da discussão que teve com a Mulher de Véu, que, na verdade, era sua irmã Lúcia.

A discussão acontece porque Lúcia sente-se traída pela própria irmã que lhe roubou vários namorados durante toda a vida, inclusive Pedro, antigo namorado de Lúcia. Alaíde estava prestes a se casar com ele, que continuaria tendo um relacionamento extraconjugal com Lúcia até que aquela morresse e ele, viúvo, se casaria com esta.

Durante a discussão das irmãs, no plano da memória, Lúcia diz a Alaíde que Pedro nunca deixou de amá-la mesmo estando ao lado desta e, mesmo que eles se casassem, continuariam se encontrando. Alaíde fica enfurecida, mas não sabe como reagir diante da frieza e tamanha crueldade de Lúcia. Além disso, Lúcia insinua que tudo pode acontecer: um casamento desmancha-se até mesmo na porta da igreja e, quem sabe, Alaíde poderia morrer e Pedro, viúvo, casar-se-ia com ela. Nada mais normal: um jovem viúvo que se casa novamente:

MULHER DE VÉU – Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. *(acintosa) Só isso!*
ALAÍDE *(numa cólera reprimida)* – Vá esperando!
(Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás.)
MULHER DE VÉU – Você vai ver. *(noutro tom)* Não é propriamente roubar.

ALAÍDE *(irônica)* – Está melhorando.
MULHER DE VÉU – Você pode morrer, minha filha. Todo mundo não morre?
ALAÍDE – Você quer dizer que talvez me mata?
MULHER DE VÉU *(mais a sério)* – Quem sabe? *(noutro tom) (baixo)* Você acha que eu não posso matar você?
ALAÍDE *(afirmativa)* – Você não teria coragem. Duvido!
[...]
MULHER DE VÉU – Está mais do que crente, é claro! Pois olhe: sabe quem é esse namorado que eu arranjei? Tantas vezes vim conversar com você sobre ele! Contar cada passagem, meu Deus! *(com ironia)* pois olhe: esse namorado era seu noivo. Seu noivo, apenas!
ALAÍDE *(cortante)* – Mentira! Não acredito!
MULHER DE VÉU *(superior)* – Então é – então é mentira!
ALAÍDE *(afirmativa)* – Nunca, nunca que ele lhe daria essa confiança!
MULHER DE VÉU *(irritante)* – Mas não é isso que interessa.
ALAÍDE *(agressiva)* – Mentirosa!
MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo de coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo (RODRIGUES, 1981, p. 135-137).

A personagem Lúcia, quase que em tom de profecia, diz que Alaíde irá morrer, assim como os jornais noticiaram o acidente dizendo que a mulher ainda estava viva, que fora socorrida e levada ao hospital, mas que vai morrer. A morte, para Alaíde, é prenunciada tanto no plano da memória, quanto no da realidade.

Alaíde, após saber da traição de Pedro, assassina-o, exprimindo um desejo reprimido que, na realidade, não se concretiza. Da indistinção dos planos da memória e da alucinação Alaíde antecipa o que ocorreria, no hausto final, no plano da realidade: o casamento entre Pedro e Lúcia e a morte de Alaíde no plano da realidade, coincidindo a Marcha Nupcial com a Marcha Fúnebre do cortejo de Alaíde. Uma imagem cruel e fétida da realidade nua e crua que se lhe apresenta. Os indícios de assassínio de Alaíde provocado por um acidente brutal, anônimo, implacável, coisa comum, normal de se acontecer, sem deixar vestígios, fica explícito, pois os amantes concretizam o seu amor por meio do casamento.

O conflito de "Vestido de Noiva" reside no amor de duas irmãs pelo mesmo homem. É a rivalidade entre Lúcia e Alaíde que desencadeia a tragédia. Uma tragédia anônima do cotidiano, uma fixação da vida contemporânea em que o atrito estabelecido entre ambas significa o

aniquilamento da personalidade de Alaíde. Afinal, não seria o acidente de Alaíde um escape de misericórdia, de libertação do mundo tangível? Não é no subconsciente que a heroína vive as suas fantasias, o seu mundo particular, sem os cerceamentos impostos pela sociedade?

Considerações finais

O moderno teatro brasileiro, influenciado pelos princípios estéticos advindos do teatro italiano, em especial de Luigi Pirandello, renova a produção teatral brasileira caracterizada até então por uma dramaturgia de costumes e de dramalhões. A encenação de "Vestido de Noiva", de Nélson Rodrigues, em 1943, influenciada pelos novos princípios estéticos, deu um novo vigor, um novo sopro de vida ao teatro brasileiro. Entre as vertentes do moderno teatro brasileiro destacamos o teatro religioso, o teatro político, o teatro social e o teatro psicológico a que pertence Nélson Rodrigues.

A dramaturgia rodrigueana, como procuramos demonstrar, almeja desvendar a *consciência psicológica* de seus personagens e expor, para o mundo exterior, desejos e ambições até então reprimidos no subconsciente pelo cerceamento moral e social imposto na e pela sociedade. Para tanto, as ações que se desenvolvem ora no plano da memória, ora no plano da alucinação, poderiam perfeitamente ocorrer no plano da realidade tangível, sensível das personagens. A superposição dos três planos proporciona uma imagem do todo, visto que não há intervalo de tempo, fato este que engendra uma encenação mais rápida, acentuando o tom dramático da peça.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética.* Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--?]. (Universidade de Bolso).

D'ONOFRIO, Salvatore. O teatro do nosso século. In: _____. *Literatura ocidental:* autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 2000. p. 487-518.

_____. *Teoria do texto 2:* teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 2003.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nélson. *Teatro completo I:* peças psicológicas. Organização e Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 7-38.

_____. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: _____. *O cenário no avesso.* São Paulo: Perspectiva, [19--?]. p. 73-102.

RODRIGUES, Nélson. Vestido de noiva. Tragédia em três atos. In: MAGALDI, Sábato. *Teatro completo de Nélson Rodrigues I:* peças psicológicas. Organização e Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 106-167.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Recebido em 20 de dezembro de 2010.
Aceito em 04 de abril de 2010.