

NAS TRILHAS DA MEMÓRIA – UM PERCURSO PELOS CAMINHOS DE *VESTIDO DE NOIVA*

On the paths of memory – a journey through the ways of
The Wedding Dress

Elen de Medeiros¹

Resumo: *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, é considerada, por grande parte da crítica especializada, como o marco do teatro moderno brasileiro. O texto rompe com os principais paradigmas do drama tradicional, expondo no palco os devaneios de Alaíde. É por esta perspectiva que será feita a leitura dessa peça, percorrendo os caminhos seguidos por Alaíde para a reconstrução de sua memória, a qual tropeça nas pistas falsas e na incompletude das lembranças.

Palavras-chave: *Vestido de noiva*; Nelson Rodrigues; estética do drama moderno.

Abstract: *The Wedding Dress* (1943), by Nelson Rodrigues, is considered by most of the specialized critics as a landmark of modern Brazilian theater. The text breaks with the main paradigms of traditional drama, exposing onstage the reveries of Alaíde. It is through

this perspective that we will make a reading of the play, traversing the paths followed by Alaíde in order to rebuild her memory, which stumbles on red herrings and the incompleteness of memories.

Keywords: *The Wedding Dress*; Nelson Rodrigues; modern drama aesthetics

1. O percurso habitual

O percurso narrativo de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, está longe de poder ser chamado de “habitual”. Escrita em 1943, pelo então desconhecido e jovem dramaturgo, a estrutura da peça estava fora de todos os padrões estéticos do teatro vigente. Dividida em três planos – realidade, memória e alucinação –, a preocupação do dramaturgo não está centrada exatamente na história em si, mas na forma como essa história é apresentada ao leitor/espectador. Surge, assim, em primeiro plano não a disputa de Alaíde e Lúcia por Pedro, o ciúme, o tormento, as mentiras e a morte – temas atribuídos à obsessão do autor –, mas a luta de Alaíde por reconstruir sua memória e, por conseguinte, a busca

¹ Doutorado em Teoria e História Literária (2010) pela Unicamp. Realizou pós-doutorado em dramaturgia e teatro moderno e contemporâneo pela USP. Atualmente, é professora adjunta de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da UFOP.

por uma autocompreensão: “Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter” (RODRIGUES, 1981, p. 112).

Ao propor a subversão dos elementos paradigmáticos do teatro, Nelson Rodrigues rompeu com as estruturas, deixando antever seu projeto estético moderno, naquele momento pouco delineado, mas já apontando por quais caminhos seguiria. Em *Vestido de noiva*, nada é convencional: seja a composição das personagens – variantes da mente alucinada de Alaíde –, seja a disposição dos espaços e a transposição dos tempos entre o passado remoto (1905), o passado recente e o presente (1943). As vias estéticas escolhidas apontam para a explosão dos limites dramaturgicos, num movimento de repensar a própria concepção de arte dramática da década de 40.

Quando pensamos em “limites dramaturgicos”, compreendemos uma forma dramática tradicional, com a qual o texto de Nelson Rodrigues irá dialogar a fim de forçar os limites para fora de si mesmo. Em se tratando do contexto teatral brasileiro, as comédias de costumes – em especial da Geração Trianon, que obteve vigor na cena nacional entre 1915 e meados da década de 1930 – eram compostas a partir de um paradigma textual fechado em si mesmo: encadeamento linear das ações dramáticas, composição dialógica estruturada e alternada em pergunta-resposta, e três atos distribuídos segundo pressupostos de apresentação, desenvolvimento e conclusão.

O drama moderno, enquanto proposta de confronto ao drama tradicional, foi teorizado especialmente por Peter Szondi (2001), que se dedica a compreender como, no seio da estrutura fechada do drama, o elemento épico foi se desenvolvendo a fim de explodir suas barreiras, provocando a fragilidade dos três elementos por ele apontados como fundamentais ao gênero: a relação intersubjetiva, o diálogo e o tempo presente. Já Sarrazac (2012) repensa a noção elaborada por Szondi e propõe uma expansão acerca da reflexão do que é o drama moderno:

O teatro, o drama forçando suas próprias fronteiras, levado para fora de si mesmo, transbordando de si mesmo para sair da pele desse ‘belo animal’, na qual, desde as origens, quiseram encerrá-lo. O

teatro, o drama perfilado ao lado do romance, do poema, do ensaio a fim de se reemancipar incessantemente do que sempre foi sua maldição: seu status de arte ‘canônica’ (*Idem*, p. 32).

É nesse sentido, pois, que nos propomos a olhar para a obra de Nelson Rodrigues, e mais especificamente aqui para *Vestido de noiva*: uma obra que, no confronto do panorama de um teatro tradicional que se apresentava no cenário nacional, propõe o transbordamento de seus elementos, e que aqui serão delineadas a partir da recomposição do sonho e da memória da personagem Alaíde.

As principais leituras feitas dessa peça dão ênfase aos planos da memória e da alucinação como determinantes para o desenrolar dos fatos e principal aspecto inovador do texto. De fato, é ali que o cerne da ação dramática se desenvolve, em que a materialidade das personagens é questionada e em que estão os principais pontos que permearão esta leitura: as pistas da reconstrução da memória. No entanto, talvez não seja total despautério afirmar que o plano da realidade pode (e deve) ser relido de acordo com essas dúvidas lançadas pelos outros planos, especialmente pelo plano da alucinação. Esse prisma pode ser conduzido pela proposta expressionista evidente na projeção dos devaneios de Alaíde em cena, nessa configuração do mundo através da protagonista.

Sábato Magaldi, em tentativa de justificar ou explicar a cena final, em que Alaíde entrega o buquê para Lúcia no casamento com Pedro, mesmo depois de ter sido acentuada a morte da protagonista, afirma que:

...nada impede que Alaíde, no hausto final, antecipasse o que ocorreria na realidade. As sequências rápidas que sucedem à morte da heroína – remorso e recuperação de Lúcia, e casamento com o viúvo – poderiam ser ainda a projeção da mente decomposta, embora o autor assinale que se trata do plano da realidade. Mas como julgar real a última imagem, em que Alaíde vai entregar à noiva o buquê de núpcias, na presença fantasmagórica de Clessi? (MAGALDI, 2004, p. 21)

E sentença, então, que quem orquestra a última cena ainda é a mente de Alaíde. Leitura que é corroborada por Eudinyr Fraga, que se ampara na



terminologia cinematográfica para determinar o que acontece na última cena: é um *flashforward*. Nas palavras do crítico:

Sempre me pareceu licença poética do dramaturgo, em texto que se desenvolve numa intensa atmosfera lírica, no qual o ser e o parecer nunca se delineiam com clareza. Mais tarde cheguei à conclusão de ser um *flashforward* projetado pela protagonista; uma espécie de precognição, técnica pouco usada em teatro e com frequência um pouco maior em cinema. (FRAGA, 1998, p. 70)

Leitura divergente dessa foi realizada por João Roberto Faria, em que ele identifica a última cena como projeção do pensamento de Lúcia: “Pode-se considerar que as falas de Alaíde são projeções da mente transtornada de Lúcia” (FARIA, 1998, p. 126). Essa interpretação segue um raciocínio contínuo no texto de Nelson Rodrigues, quando em *flashback* Lúcia evoca a irmã e um momento no plano da realidade em que elas discutem. Assim, seguindo essas indicações, a última cena seria devaneio agora de outra mente: não mais da atropelada prestes a morrer, mas da irmã culpada que carregará eternamente o fantasma de Alaíde na sua consciência.

O que há de se pensar, além dessas interpretações que se dedicam a explicar a última cena, é como este momento – seguindo as múltiplas possibilidades desse complexo texto teatral – faz o leitor/espectador questionar tudo o que acabou de ver ou ler. Como se tivesse seguido uma pista falsa até o final. Para isso, para essa interrupção da lógica dramaturgicamente, a peça lida com o rompimento das funções teatrais tradicionais.

2. Caminhos tortos

Seguir os passos de Alaíde para a reconstrução de sua memória implica olhar atentamente os pequenos dados lançados à cena, especialmente porque eles parecem evidenciar um jogo constante entre realidade e ficção dentro do próprio universo ficcional já existente na obra teatral. Além disso, atentar-se a essa construção de sua dramaturgia implica tomar conhecimento de uma poética delineada pelo dramaturgo, a que Flora Sussekind já se referiu como “fundo falso”.

Esse fundo falso ao qual Sussekind faz menção diz respeito à estrutura, à linguagem e aos temas abordados no teatro rodriguiano: seja ao inverter a lógica moral da sociedade, ao propor uma profundidade em uma simples frase ou ao romper com os usos habituais dos elementos do teatro clássico ocidental, a dramaturgia de Nelson Rodrigues sempre apresenta uma aparência que não é a verdadeira, apontando para os subterrâneos de sua objetividade. O que se vê é um teatro que rompe com os limites habitualmente impostos, seja de construção cênica, seja de concepção da sociedade imediata.

Nelson faz uso dessas relações [interpessoais], desses mecanismos [de articulação de conceitos] e desses temas [da dramaturgia ocidental] de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procuram encobrir. Desnudando este fundo falso, onde se articulam conceitos, temas e relações, o teatro de Nelson Rodrigues vai obrigar o espectador a duvidar dessas mesmas ideias e da própria imagem construída sobre elas. (SUSSEKIND, 1977, p. 37)

A dúvida, que imediatamente se coloca frente às ideias e às imagens, posteriormente se expande para o formato dramaturgicamente de *Vestido de noiva*. À medida que se consolida a memória reconstruída, diluem-se as fronteiras entre o real o irreal, entre memória, alucinação e realidade, impondo ao espectador/leitor a imprecisão dos limites e dos paradigmas. As rupturas propostas pelo caráter expressionista da obra propõem caminhos pouco habituais para o desenvolvimento da fábula dramática. Portanto, para percorrer mais atentamente os caminhos sugeridos pela dramaturgia moderna de Nelson Rodrigues, é preciso capturar os detalhes e as pistas impostas ou sugeridas.

Múltiplas abordagens críticas da obra de Nelson Rodrigues já identificaram Clessi como figura exteriorizada do pensamento de Alaíde, projeção de seus devaneios, através da qual são conhecidos os desejos reprimidos da protagonista. Como a presença de Clessi está circunscrita no plano da alucinação, lugar em que tudo é permitido a Alaíde, por meio dessa exteriorização permite-se a libertação dos anseios e desejos. No entanto, mesmo compactuando com essa ideia de um *alter ego*, Clessi

possui fundamental importância para o desdobramento das lembranças de Alaíde: para o desenvolvimento da ação, ela serve como uma condutora de seus pensamentos, tal como Virgílio conduzindo Dante pelos círculos do Inferno e do Purgatório. Clessi é a responsável por apontar os caminhos pelos quais Alaíde deve seguir para alcançar seu intento – embora muitas vezes esses caminhos estejam equivocados.

Esses caminhos falsos seguidos promovem à ação dramática um vaivém constante, evidenciam trilhas interrompidas, fragmentadas, retomadas ou abandonadas. São as trilhas necessárias para recompor a memória de Alaíde, numa ação paradoxal e em constante confronto. Se Alaíde tem sua mente em decomposição, ela precisa justamente *recompor* suas lembranças para tomar consciência de quem é e do que se passou. O esforço, para isso, é grande e conta com o valioso auxílio dos fantasmas da mente em alucinação da protagonista.

Como estamos lidando com o universo da memória – e, mais especialmente, da memória em decomposição –, é preciso compreender que este é um lugar movente e da incerteza. Para seguir os passos de Alaíde, é preciso ir com cautela, já que muitas vezes nos defrontamos com o delírio e, por isso, com o equivocado. Desde o início é lançada a dúvida acerca do que se passa, mostrando a impossibilidade da afirmação e as falhas que a memória pode ter. Alaíde chega ao lupanar à procura de Madame Clessi, prostituta morta em 1905, mas as mulheres que encontra permanecem mudas, até que uma delas afirma: “Madame Clessi morreu!”. Alaíde se nega a acreditar: “É mentira. Madame Clessi não morreu”; e tudo é colocado em questão na continuidade da cena, quando surge um homem:

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

3ª mulher – Você é casada?

Alaíde (*fica em suspensão*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. (RODRIGUES, 1981: p. 112)

Nesse jogo de avanço e recuo da memória, tudo é afirmado para, em seguida, ser negado. Nesse processo lento e marcado por falsos caminhos, Alaíde vai à procura de seu passado, centrando seus esforços na reconstituição de seu casamento. Nessa

reconstrução, é natural que as lacunas sejam preenchidas pela imaginação, tarefa inicialmente realizada pelo plano da alucinação, em ambígua função.

Justamente no movimento de vaivém é que as estruturas dramáticas são postas em questão: o tempo narrativo é diverso, não se prendendo apenas ao presente da ação dramática, já que as memórias e alucinações são constantemente evocadas. A ação propriamente dita é dilacerada frente ao universo mnemônico de Alaíde, já que enquanto projeção de seus medos, anseios e desejos, as outras personagens são mostradas como desdobramento dela mesma ou de outros personagens. A intersubjetividade, apontada por Szondi como elemento fundamental do drama tradicional, é substituída aqui pela intrasubjetividade, fator caro ao expressionismo – estética a que *Vestido de noiva* já foi amplamente alinhada.

Assim, por exemplo, se formos considerar a continuidade do primeiro ato da peça, veremos que há uma grande cena entrecortada por pequenos avanços da memória. A cena principal, que se passa na alucinação, dá conta da tentativa de Alaíde de relembrar seu passado, seu pedido de ajuda a Clessi e a força que ambas realizam para recompor o que foi perdido. No primeiro momento em que surge uma pista, seguimos os passos da protagonista ao lado de Clessi:

Alaíde (*excitada*) – Eu sei. Tem muito mais. Fiqueil...
(*inquieta*) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho.
É uma coisa – não sei. Por que é que eu estou aqui?
Madame Clessi – É a mim que você pergunta?

Alaíde (*com volubilidade*) – Aconteceu alguma coisa, na minha vida, que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? (*pausa*) Estou-me lembrando!

(*Entra o cliente anterior com guarda-chuva, chapéu e capa. Parece boiar.*)

Alaíde – Aquele homem! Tem a mesma cara do meu noivo!

Madame Clessi – Deixa o homem! Como foi que você soube do meu nome? (*Idem*, p. 115)

É Clessi quem determina o que Alaíde precisa fazer, do que se lembrar. Aquele homem, cujo rosto se repete em outros, incomoda a protagonista. Sua presença levaria Alaíde a um caminho a percorrer, mas é rechaçada pelo fantasma da prostituta, que



insiste: “como foi que você soube do meu nome?” Seguindo a recomposição de sua memória, então, vem a cena do diálogo entre os pais, crucial para marcar a presença de outro fantasma que acompanhará Alaíde: Lúcia. É também, neste momento, que ela se lembra de que era casada com Pedro. As referências só aumentam, enquanto as histórias continuam enevoadas. Nada, até este momento, é claro na história de Alaíde e de Clessi.

Ainda no lupanar, a figura masculina cujo rosto se repete em outras personagens surge novamente. Agora, ele se mostra testemunha ocular de um crime realizado por Alaíde. Segundo ele, ela é a assassina do próprio marido:

Clessi (*assombrada*) – Você... Matou? Você?

Alaíde (*deseesperada*) – Matei, sim. Matei, pronto!

Homem (*queixoso*) – Meu Deus! Não tem ninguém para me servir. (*com angústia*) Ninguém! (*olha para Alaíde*) Assassina!

Alaíde (*patética*) – Matei. Matei meu noivo.

Homem – Ela disse – “matei meu noivo”. Foi. Eu assisti.

Alaíde – Não assistiu nada! Não tinha ninguém! Lá não tinha ninguém! E não foi meu noivo. Foi meu marido!

Clessi (*frívola*) – Marido ou noivo, tanto faz. (*Idem*, p. 118)

Apesar de as referências indicarem que se trata de uma falsa pista, seja pela imprecisão na indicação do morto – se marido ou noivo –, seja pela postura teatralizada do homem – “não tem ninguém para me servir” –, essa indicação será levada adiante pela protagonista. Alaíde irá percorrê-la por um bom tempo, projetando-a no palco, tornando-a “realidade”. É assim, portanto, que ela “reconstitui” o assassinato do marido, vivencia a cena imaginária e carrega o corpo invisível do morto. Somente ao final da recomposição que sua falsidade será revelada e, então, Alaíde precisa retornar ao ponto de onde partiu.

Através desses caminhos tortos, seguindo essas pistas falsas, a protagonista percorre os meandros dos seus desejos camuflados e traz à luz os aspectos sórdidos em que está imersa. Só depois de apontar para esses falsos caminhos elucidativos de sua história, embora apresentem as camadas profundas de seus pensamentos, ela consegue uma pista verdadeira:

Alaíde – Mas eu não me lembro por que matei – não me lembro!

Homem – Eu sei.

Alaíde – Então diga.

Homem – Há mulher no meio. (*confidencial*) Uma mulher de véu. Tem um véu tapando o rosto. Percebeu?

Alaíde (*surpresa*) – Uma mulher de véu? (*animada*) Mas o senhor então deve saber quem é ela. Tem que saber! Diga!

Homem – Não digo. (*cumprimenta*) Com licença. Adeus! (*antes de desaparecer*) Lembre-se de seu casamento! (*Sai*). (*Idem*, p. 125)

É na reconstituição de seu casamento que Alaíde encontrará as respostas para seus questionamentos, segundo sugestão do homem que, uma vez na alucinação, é ele próprio originado da mente alucinada da protagonista. Alaíde vai cada vez mais às profundezas de sua memória para buscar o motivo que a leva ali – mesmo que para isso ela esbarre nas peças que a memória falha prega. Só então ela começa a projetar imagens de seu casamento. Então, Clessi, em sua dupla função, direciona o pensamento de Alaíde:

(*Entra a mãe de Alaíde*)

Alaíde (*com um ar de sonâmbula*) – O bouquet, mamãe?

Clessi – Sua mãe não pode ser.

(*A mãe volta em marcha-à-rê*).

Clessi – Ela só apareceu depois! Você sozinha no quarto, sem ninguém, Alaíde? Uma noiva sempre tem gente perto. O quê? Você pode não se lembrar, mas devia ter alguém, sem ser sua mãe! Lembre-se. (*Idem*, p. 126)

Começam a brotar as cenas do casamento e suas implicações a partir deste momento. A princípio, as cenas surgem com lapsos, evidenciando o esforço para a reconstrução da memória. Alaíde recompõe pouco a pouco o momento exato de seu casamento, não sem projetar imagens lacunares e que requerem retomadas para sua complementação.

(*D. Laura parece ter notado a presença de uma pessoa que até então não vira. Dirige-se a essa pessoa invisível, beijando-a, presumivelmente, na testa.*)

D. Laura – Desculpe. Eu não tinha visto você.

(*Pausa para uma resposta que ninguém ouve.*)

D. Laura (*risonha*) – Quando é o seu?



(Pausa para outra resposta.)

D. Laura (*maliciosa*) – Qual o quê? Está aí, não acredito! Tão moça, tão cheia de vida. (*Idem*, p. 127)

Aparentemente, no segundo ato, Alaíde consegue relembrar as cenas de seu casamento: a imagem da Mulher de Véu que se revela Lúcia, a briga entre as irmãs momentos antes da cerimônia, a presença dos pais e a entrada de Pedro no quarto da noiva. Em paralelo, na alucinação, vão se construindo informações referentes à morte de Clessi e de seu velório, com nítidas referências de que não se trata de representações realistas de cena: a Mulher Inatural, o Homem de Barba, Clessi contracenando com Fulano, supostamente o jovem que a assassinou, mas que possui o mesmo rosto de Pedro. A última cena, no entanto, nos faz repensar a validade dessas representações, já que no plano da alucinação está se desenvolvendo a cena do casamento na igreja, quando surge Lúcia vestida de noiva e disposta a interromper o casamento. Ela repete frases anteriormente ditas e, então, Alaíde confirma que se lembrou das cenas da morte de Clessi porque lera tudo nos jornais: a alucinação era memória e a memória, alucinação?

Essas marcas nos apontam alguns questionamentos provenientes desse emaranhado de caminhos sugeridos e percorridos. Em meio à dificuldade de se lembrar dos fatos e à mente em decomposição, no embaralhamento dos fiapos de memória, o esforço criativo para recuperá-la constrói cenas e fatos inexistentes, que se levados a cabo permitem certa ilusão narrativa. A mente da protagonista está em “franca decomposição”, como acentua uma rubrica. A confusão, portanto, está instaurada. Os planos da ação seguem essa confusão e, então, já não é possível apontar os seus limites. Eles se intercalam, se mesclam, a ponto de perguntarmos: não terá sido tudo alucinação?

3. Poética do questionamento

A crítica especializada atribuiu aos três planos narrativos da peça a modernidade dramática de *Vestido de noiva*. Isso é possível na medida em que essa divisão de planos provoca uma cisão no formato convencional do drama. Partindo da premissa de que Nelson Rodrigues se dedicou ao teatro a

fim de compor uma poética textual e cênica, podemos observar sua dramaturgia unívoca, como um bloco só, do qual todos os detalhes são imprescindíveis. Portanto, pequenas nuances dramáticas não podem ser negligenciadas: tudo é carregado de sentido. Especialmente na peça em questão, a estrutura dramática não pode ser abandonada em nenhum momento, já que com ela deve-se estabelecer um diálogo, dela emerge a história. “Há um sentido na história a ser contada, mas o principal é compreender que, em Nelson, essa história deverá ser revelada a partir de uma estrutura que deve mostrar-se como estrutura” (GUEDES, 2010-11, pp. 387-8).

Por essa via que vamos trilhar o caminho da peça: assim como se tem pensado nesses percursos embaralhados do pensamento da protagonista, pelos olhos de Alaíde talvez tenhamos que observar a construção dos planos, alinhando-a ainda mais à estética expressionista. Dito isso, o que compreendemos é que inclusive o plano da realidade é mera projeção da mente em dissolução da protagonista, desde o primeiro momento, rompendo em definitivo com a noção de ação dramática tradicional.

O plano da memória, que seria aquele supostamente destinado à recomposição dos fatos, se mostra com sua função invertida à medida que a confusão mental de Alaíde avança:

(*Trevas. Luz no plano da memória. Quatro jornaleiros, um em cada arco.*)

1º Pequeno Jornaleiro – Olha. A Noite! O Diário! A mulher que matou o marido!

2º Pequeno Jornaleiro – Vai querer? A Noite! O Diário! Tragédia em Copacabana!

3º Pequeno Jornaleiro – A Noite! Diário! Morreu o coisa!

4º Pequeno Jornaleiro – Diário! Violento artigo! Já leu aí?

1º Pequeno Jornaleiro – Olha a mulher que engoliu um tijolo! O Diário! (*Idem*: p. 124)

Os pequenos jornaleiros gritam notícias absurdas, inclusive do suposto assassinato cometido pela protagonista. Embora a cena se passe na memória e aponte para a confusão do pensamento, pode também ser compreendida como um momento de alucinação. Apenas um exemplo rápido do universo de confusão amparado pelos planos,



que se mostram muitas vezes mesclados entre si e se contradizem em sua função inicial. Ou seja, o plano da memória nem sempre é destinado à memória – e assim sucessivamente, com os três planos. Há, a partir dessa confluência das funções, a ruptura de objetivos pré-estabelecidos, que acabam reverberando também em outros elementos de sua composição dramática, igualmente questionados e rompidos.

Essa proposta de ruptura se deve, claramente, às características expressionistas da peça. O movimento, cujo nome principal em se tratando de dramaturgia é August Strindberg, foca sua representação na vida interior, chegando a ser denominada de dramaturgia do ego (ou dramaturgia do eu). O que se vê em cena é a dramatização do espaço interno (LIMA, 2002). É essa intrasubjetividade que permite à estrutura uma liberdade, especialmente relaciona ao encadeamento dos fatos.

Ora, como apontamos anteriormente, o drama moderno teve início quando os limites do drama tradicional começaram a ser questionados, pela impossibilidade de o drama absoluto (cf. Szondi, 2001; Sarrazac, 2012) representar o homem moderno. Ao propor a intrasubjetividade no lugar do intersubjetivo, o expressionismo tem importante papel nesse processo de modernização teatral, a partir do qual os elementos habituais do drama têm sua função primordial posta em questão. Com o expressionismo, ocorre em cena uma deformação da realidade representada: “O vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na ‘deformação subjetiva’ do objetivo” (SZONDI, 2001, p. 125).

Processo semelhante que acontece em *Vestido de noiva*: a partir dessa internalização da ação dramática, o que está à volta disso já não possui tanta clareza. O diálogo de Alaíde com Clessi, por exemplo, pode ser lido – no limite – como um extenso monólogo. A protagonista estaria apenas projetando a conversa que tem consigo mesma, exteriorizada pela duplicação do seu eu. Percorrendo esse argumento, toda a ação da peça, inclusive o plano da realidade, seria projeção do pensamento de Alaíde. Nesse sentido, a abertura do diálogo em uma proliferação de vozes do eu confronta imediatamente a estrutura mimética do drama, já que rompe em definitivo com a disposição dialógica dramática.

Retomando a alteração das funções, no terceiro ato da peça as cenas do segundo ato se invertem: as lembranças do caso de Clessi se passam na memória, enquanto as cenas do casamento estão na alucinação. Mas as cenas lembradas por Alaíde neste momento também estão embaralhadas, evidenciando a nítida confusão de sua mente. Não seria possível, então, ler a última cena, no plano da realidade, como alucinação?

Se pontuarmos a presença da “realidade” ao longo do texto, são poucas as cenas, centradas em dois ambientes: na redação de jornal, em que o atropelamento é noticiado, e na sala de cirurgia. Nos dois casos, há sempre um tom displicente por parte dos profissionais, aspecto muito próprio do dramaturgo. É, no entanto, uma displicência que chega ao absurdo, como em tantos outros momentos da dramaturgia rodriguiana.

Essas cenas surgem em alguns momentos da ação que transcorre nos planos da alucinação e da memória para pontuar um momento paralelo. São lidas, normalmente, como representativas do mundo fora do apresentado por Alaíde em seu devaneio. No entanto, a partir do momento em que a mente começa a desagregar, este plano também sofre alterações. No terceiro ato, por exemplo, os jornalistas – antes nomeados – agora são apenas identificados como “1º e 2º fulano”, e se equiparam a personagens como a Mulher Inatural ou o Homem Inatural pela caracterização genérica e pouco realista.

(*Entra Pedro, de luto. Alaíde vai ao encontro, sorrindo.*)

Alaíde – Dá licença, Clessi? (*para Pedro, de luto*) Então, meu filho? (*beijam-se*)

Pedro (*admirado, confidencial*) – Quem é ela?

Alaíde (*como quem se escusa*) – Ah! É mesmo! Me esqueci de apresentar! Clessi, Madame Clessi! Aqui, meu marido!

Pedro (*amável*) – A senhora é uma que foi assassinada?

Clessi – Pois não.

Alaíde – Foi, sim. Em 1905. Aquela que lhe contei, Pedro.

Pedro – Eu me lembro perfeitamente. O namorado era um colegial, não é? Deu uma punhalada?

Clessi (*sonhadora*) – De dia, usava uniforme cáqui. De noite, não.

Alaíde – Agora quer dar licença, Clessi?

Clessi – Claro.

Alaíde – Preciso falar com Pedro uma coisa. Depois chamo você.

Pedro (*para Clessi, que sai, cínico*) – Apareça! (RODRIGUES, 1981, p. 158)

Esta é a cena em que os planos da memória e da alucinação se fundem. Após este momento, crucial para a concepção de uma confusão completa da mente de Alaíde, a protagonista – no plano da realidade – morre e os fatos se sucedem rapidamente: Lúcia e Pedro discutem durante o velório, Lúcia volta de férias e, por fim, se casa com o ex-cunhado. É preciso destacar que, em nenhum momento das cenas que se passam na realidade, Alaíde e Clessi saem de cena. Essa invasão de elementos dos planos não proporia um questionamento do próprio plano da realidade? Alaíde está em cena, no último momento, para entregar o buquê à irmã, no momento em que vai casar. Ao notar a presença da morta, o leitor/espectador deve se perguntar se neste momento também não temos apenas uma projeção da mente perturbada de Clessi, num contínuo gesto de desvario, desde o início da peça, alterando assim todo o sentido dos planos e da peça.

A partir dessas indagações, o ponto a que pretendemos chegar é que, como em vários outros momentos da peça, não é possível definirmos nestes momentos finais os limites certos de cada plano, o que acentua a incerteza do que se passa em cena, que cresce na medida em que o estágio de decomposição aumenta. A única certeza é a da dúvida.

O que se vê, a partir dessas dubiedades na composição justamente da última cena, é uma postura de questionamento, que se estende à estrutura paradigmática do drama convencional. Rompe-se, aqui, qualquer noção fechada de composição dramática, quando se percebe o pôr em questão a configuração das personagens, a estruturação dialógica, o tempo narrativo, os espaços e a própria ação dramática.

Nelson Rodrigues, ao escrever *Vestido de noiva*, explodiu com as barreiras do drama convencional, apontou para os equívocos limites impostos pelo drama vigente à época. Por esse prisma, o dramaturgo inaugura o drama moderno brasileiro ao confrontar as fronteiras convencionais, impulsionando a dramaturgia para outros rumos. A obra rodriguiana, plural em sua proposta poética, dialoga não só com o expressionismo ou com o grotesco. É uma poética que está alicerçada toda ela nos questionamentos do aparentemente normal, apontando para seus fundos falsos e marcando a impossibilidade de rotular a própria obra. É com vista nisso que poderíamos ler a estrutura dramática de *Vestido de noiva* como uma profunda questão do fazer teatral da época e de si própria, já que a obra propõe um questionamento do teatro enquanto mimese.

Referências:

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de Noiva*. In: *O teatro na estante*. Cotia, Ateliê, 1998. pp. 113-142.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia, Ateliê/Fapesp, 1998.

GUEDES, Antonio. A precisão das falas e a concretude cênica. In: *Folhetim*, nº 29. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/ Pão e Rosas, 2010-11. pp. 383-394.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

MAGALDI, Sábado. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo, Global, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, CosacNaify, 2012.

SUSSEKIND, Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: *I Concurso nacional de monografias – 1976*. Brasília, MEC/SNT, 1977.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

