

## A TRAGÉDIA E O CAOS DA MODERNIDADE: ASPECTOS DO GÊNERO TRÁGICO NA OBRA DE NELSON RODRIGUES

### THE TRAGEDY AND THE CHAOS OF MODERNITY: ASPECTS OF TRAGIC GENRE IN NELSON RODRIGUES' WORK

Doris Munhoz de Lima (UFPR/FAFI)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma reflexão sobre as características da tragédia que permanecem constantes ao longo da trajetória do gênero, bem como as implicações de sua permanência dentro do universo conceptual cristão e da realidade sócio histórica da modernidade. A partir da leitura de *Vestido de Noiva*, obra de 1943, analisa o modo como Nelson Rodrigues vincula sua obra à tradição ocidental da tragédia cristã, recriando-a a partir da observação da sociedade burguesa do século XX e revelando que o Caos, componente essencial do trágico, permanece e se consolida na modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tragédia. Caos. Nelson Rodrigues. *Vestido de noiva*.

**ABSTRACT:** This article presents a reflection on the characteristics of the tragedy that remain constant over the trajectory of the genre, as well as the implications of their stay within the Christian conceptual universe and socio-historical reality of modernity. From the reading of *Vestido de Noiva*, work of 1943, it examines how Nelson Rodrigues links his work to the occidental tradition of Christian tragedy, recreating it from the observation of bourgeois society in twentieth century, revealing that the Chaos, an essential tragic component, consistently remains in the modernity.

**KEYWORDS:** Tragedy. Chaos. Nelson Rodrigues. *Vestido de Noiva*.

#### O GÊNERO TRÁGICO NA MODERNIDADE

A tragédia, mesmo que tenha sido estudada durante séculos por teóricos da arte, permanece um gênero difícil de definir, principalmente porque, sob essa denominação comum, reúne-se uma grande variedade de textos escritos desde a antiguidade clássica até a modernidade, os quais diferem entre si no sentido e na forma. O empenho em defini-lo já motivava Aristóteles que, na sua *Arte Poética*, elaborou o seu primeiro e mais famoso conceito, o qual viria a ser discutido e reinterpretado durante toda a subsequente história da arte dramática:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação (*catharsis*) dessas emoções. (Aristóteles 2005)

O filósofo abordou aspectos específicos, como o estilo do texto trágico, o conteúdo de suas partes e os objetivos que pretende alcançar, bem como a natureza do

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras - Estudos Literários pela UFPR. Pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura pela FAFI (PR). dorismunhoz@gmail.com.

herói trágico, o qual foi definido como “[...] um homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta (erro de julgamento).” (Aristóteles 2005) É, portanto, um personagem que passa de uma situação inicial de felicidade à completa ruína a partir do reconhecimento de sua falha, da passagem da ignorância ao conhecimento, movimento que é capaz de despertar na plateia compaixão ou terror.

Embora características essenciais do gênero possam nos levar a considerar a impossibilidade de concepção da tragédia a partir de uma cosmovisão cristã, o que tornaria, portanto, sua existência impensável em nossa moderna cultura ocidental, o trágico nunca deixou de ser debatido, estudado nas diversas áreas do conhecimento humano, como um modo de expressão sintomático da própria natureza do homem em todas as épocas e culturas. Tampouco deixaram de ser produzidos, na tradição cristã, textos que, de uma forma ou de outra, foram associados às características da tragédia ática, razões suficientes para que a presença do gênero não possa ser desconsiderada num estudo que busque compreender o teatro moderno dentro de uma perspectiva histórica.

Se optarmos por considerar a permanência do gênero em nossa cultura, é preciso, porém, que levemos em conta as transformações que decorrem na transposição de uma forma artística de um universo conceptual a outro.

O cristianismo trouxe uma concepção de homem e de mundo radicalmente diferente daquela que dera origem à tragédia, a qual estava intrinsecamente arraigada à cultura, à visão religiosa e à estrutura social gregas. As ideias de *destino*, de *predestinação*, ou de *fatalidade*, associadas à queda trágica do herói (geralmente o rei, cuja desgraça recaía, por extensão, sobre todo o povo), foi radicalmente modificada com a noção cristã de culpa, do pecado que decorre da capacidade de livre arbítrio do homem.

Ao definir os moldes da tragédia clássica, Aristóteles deixa claro que a *reviravolta*, o golpe do destino que o faz passar de uma situação de glória (*eudaimonia*) para a *catástrofe* (*daimonia*), não decorre de um defeito moral do herói, mas de uma *falha* (*hybris*) em reconhecer o que é correto e justo. Ou seja, a limitação humana, e não o pecado, faz com que a desgraça se abata sobre a personagem, e a tragédia torna-se algo praticamente inevitável, inerente ao destino do homem.

Na tragédia cristã, porém, há uma relação muito forte de causa e consequência envolvendo os atos do herói, fazendo com que a morte seja uma punição inevitável. Ele é um ser ambíguo, angustiado, tem dentro de si forças contraditórias em constante conflito, mas não pode se desculpar pelo seu erro mediante a alegação de que este não correspondeu às suas intenções. (Gumbrecht 2001:11). Assim, se o sofrimento e a calamidade são sempre o resultado de uma falta pessoal que lhe impinge a culpa, segundo a concepção cristã, essa deve ser expiada através da morte – a extinção completa do mal que se manifestou através dos atos da personagem.

A *queda trágica* decorrente da falta cometida pelo herói, representava, no contexto grego, o movimento característico da vida humana, que faz reverter situações de segurança e tranquilidade e transformá-las em abismos intransponíveis. Essa queda também assumiu um novo sentido a partir da visão cristã, mas é inegável que as peças produzidas ao longo da história da dramaturgia têm demonstrado constância em expressar esse movimento de reversão, esse dinamismo da vida humana que transforma felicidades em desgraças.

A grande diferença trazida pelo conceito cristão de culpa decorre, segundo Gerd Bornheim (2002:36), da separação que a cultura hebraico-cristã faz entre o homem e o seu Deus. O Ser Divino, segundo essa concepção, é alguém infinitamente superior, grande demais para ser comparado aos caprichos e humanas mesquinhas dos deuses gregos. Por isso surge “o princípio da separação” entre o divino e o humano, que faz com que Deus esteja apto a julgar, a condenar.

Essa condenação, que leva à morte, não era uma regra entre os gregos, pois eles consideravam possível uma reconciliação da personagem com a justiça, sendo fundamental apenas o restabelecimento da ordem e a harmonia final. A *catarse*, momento culminante da ação trágica, tinha justamente esse sentido de reconciliação. Ao mesmo tempo em que o herói sofria o horror que seguia ao reconhecimento de sua falha, o público, através de um sentimento que se situava entre a identificação piedosa e a repulsa diante do grotesco, reconciliava-se com a justiça.

O que ocorre ao final do espetáculo trágico grego, e que está intimamente ligado à visão helênica de mundo, é a superação do Caos. A *catarse* era o momento que propiciava a anulação do elemento caótico – da peste, da desgraça humana, da desagregação – para o restabelecimento da ordem coletiva. A visão cristã, por sua vez, não anula o conceito de Caos; pelo contrário, ele permanece sendo uma condição permanente do mundo separado de seu Deus. A diferença é que este estado não se modifica nunca, não há a superação da culpa sem que haja morte. No final, sobra o vazio, a perplexidade, a sensação de que tudo poderá se repetir, porque o homem continuará cometendo atrocidades, pela sua natureza pecaminosa.

Sendo um pressuposto essencial para a tragédia, a permanência do elemento caótico na trajetória humana pode ser uma das justificativas para a sobrevivência da forma trágica através dos tempos. Mesmo que se tenham modificado as formas de expressão, o estado de desordem tem acompanhado a história da humanidade e tem sido identificado como próprio da natureza humana em diferentes épocas e culturas. A tragédia, portanto, é também expressão concreta dessa condição do homem.

Se observarmos a realidade que nos cerca, com certeza concordaremos que o mundo é o próprio Caos. Grandes mudanças no pensamento humano ocorridas nos últimos séculos fizeram com que a própria noção de Realidade se tornasse caótica – o mundo organizado em categorias fixas, as certezas da física, da biologia e as verdades absolutas das religiões foram questionadas, gerando um tempo de total ausência de sentidos, uma busca constante e infrutífera por ideias que devolvam os significados perdidos. A tecnologia transforma o real a cada instante e as mudanças são rápidas demais para que a mente humana conheça qualquer tipo de estabilidade, no entanto, não trazem a solução para os problemas básicos do ser humano, que permanece em estado de insegurança e insatisfação.

Uma grande revolução, nesse contexto de mudanças, foi causada pelo surgimento da Psicanálise, a partir das pesquisas de Freud (1856-1939). As descobertas provindas do estudo da mente humana passaram a influenciar não só as ciências como também a atividade artística, revelando aspectos da constituição humana antes inalcançáveis. E Freud, na sua tentativa de explicar o inconsciente, concluiu, após uma série de considerações: “O inconsciente é o Caos!” (*apud* Bornheim 2002: 32). Ou seja, o elemento caótico permanece como parte da constituição humana e a arte continua sendo uma espécie de diálogo com o Caos (2002: 33).

A consequência mais visível dessa investigação do inconsciente para o campo artístico é que se tornou insuficiente o mero registro superficial da natureza e do

homem, a aparência dos seres e o tempo presente. A mente humana mostrou-se um campo vasto de possibilidades, passando a direcionar a representação do exterior.

Nesse sentido, vemos a permanência daquela que Goethe definiu como uma condição essencial para a existência do trágico: a presença de uma “contradição irreconciliável”. Segundo ele, a tragédia baseia-se em uma situação de conflito que não admite qualquer solução e que surge da oposição de forças opostas, as quais tornam impossível a acomodação (*apud* Leski 1976: 20). O Caos, mesmo que ocorra dentro da consciência, cumpre essa função de oposição ao homem, impedindo-lhe a sua conciliação consigo mesmo e com o seu mundo, fazendo com que a tragédia se estabeleça.

É evidente que as mudanças no pensamento humano também geraram transformações significativas no sentido do gênero trágico. Podemos afirmar que a sociedade moderna, influenciada pelas conquistas da Psicanálise, passou a mover-se baseada em uma lógica da “obscenidade”. Como “obsceno”, se considerarmos o seu sentido literal, definimos aquilo que, antes oculto, agora “se projeta para o primeiro plano da cena, destacando certos temas e objetos cercados, em outras épocas, da aura do proibido” (Pereira 1999: 21). Os tabus sexuais, as neuroses, os traumas e as compulsões tornam-se, assim, temas de estudo e de representação artística, inclusive pela arte dramática, transferindo o interesse dos fatos observáveis da realidade exterior para as suas motivações mais profundas, para a atividade da *psique*. A realidade externa deixa de ser a Verdade absoluta para tornar-se apenas parte de um todo bem mais complexo e insólito.

A relativização do conceito de Realidade, afinal, foi uma constante nas teorias científicas e filosóficas do final do século XIX. Nesse momento, a filosofia passou a investigar o significado da “verdadeira experiência”, trazendo uma nova visão sobre conceitos antes estáveis e unívocos. As reflexões de Bergson (1859-1941) destacam-se por terem exercido grande influência na reformulação dos conceitos de tempo, memória e duração, com evidentes implicações no campo artístico. Segundo esse autor, a compreensão da realidade é impossível apenas a partir da consciência intelectual, a qual é capaz de apreender somente o aspecto exterior da realidade complexa. Para ele, a consciência instintiva/intuitiva é que possibilita a apreensão do ser interior, dos estados da alma, do âmago, alcançando, através de um esforço da imaginação, a visão do absoluto (*apud* Miranda 2004: 84).

A teoria bergsoniana abalou a antiga noção de tempo como um fluxo contínuo e linear, cuja duração podia ser medida em unidades matemáticas. Passado, presente e futuro deixaram de ser realidades distintas e impenetráveis para se tornar partes simultâneas de um todo descontínuo, difuso e inter-relacionado. O passado passou a ser considerado parte do presente, através da memória, e o futuro, através da imaginação.

No teatro ocidental, o marco das transformações geradas por esse novo modo de ver a realidade pode ser considerado a transição do estilo realista/naturalista para o expressionista, o qual esteve em voga até as primeiras décadas do século XX.

O caráter trágico permanece, embora mudanças essenciais sejam sintomáticas desse novo modo de relacionamento do homem com o real. Fundamentalmente, a realidade exterior passa a ser considerada em função da realidade interior, a qual se torna o objeto central de interesse. Mais do que retratar uma individualidade, o teatro passa a fazer uma tentativa de investigação da essência do ser humano, fixando os personagens como símbolos da vida psíquica. O momento é marcado por um retorno no uso das máscaras em cena, o que está relacionado com essa tendência de representação

do interior, da essência, em detrimento das aparências e individualidades. Ao mesmo tempo, as peças denotam um claro compromisso de divulgação de ideias políticas e revolucionárias, muitas vezes vinculadas ao socialismo e às lutas de classes.

Libertas do excessivo comprometimento ideológico e militante do drama expressionista, surgem as *peças de memória* – tentativas de ultrapassar os limites do drama tradicional e de representar a mente humana e suas projeções. Nesse tipo de obra, tudo passa a ser visto através de um ponto de vista interno, a projeção mental da personagem, o que torna a ação subjetiva e não-realista. Conduzido por essa movimentação interior, em que se misturam dados da realidade sensível, da memória e da imaginação, o espectador passa por uma experiência capaz de relativizar suas certezas. Cria-se a consciência da distância existente entre a Verdade e a imagem que temos dela, a qual é sempre resultado de uma mediação, fruto de uma construção discursiva. O sentido trágico se instala, aqui, na luta entre a personagem e o seu próprio eu, entre sua busca pela identidade e o caos de sua consciência, perturbada pelas memórias que oprimem e conduzem ao aniquilamento. Esse é o conflito que está presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues, cujo vínculo à tradição do gênero trágico, tanto quanto às ideias inovadoras trazidas pela Psicanálise e pelos estudos de comportamento no início do século XX, tem sido apontado como marca incontestável.

## NELSON RODRIGUES E A MODERNA TRAGÉDIA CRISTÃ

O teatro de Nelson Rodrigues pode ser visto como um sintoma do momento de importantes transformações socioculturais em que está inserido. Embora o autor confessasse não ter lido muitas peças antes de começar sua carreira como dramaturgo, percebemos uma sintonia entre suas obras e a tendência de “psicologização” do teatro que dominou a Europa e os Estados Unidos nesse período. Afinal, a época foi marcada por uma grande ênfase no indivíduo e na personalidade, pela fusão entre realidade, imaginação e memória, passado e presente, como revelam os textos dos americanos Tennessee William, Arthur Miller e Eugene O’Neill.

O que percebemos, com clareza, é um aproveitamento consciente e criativo de estilos já consagrados, em conjunto com o uso de recursos absolutamente inovadores. Uma série de características presentes nas peças rodriguianas remetem, conforme já mencionamos, ao teatro expressionista; mas também estão presentes aspectos do naturalismo, do melodrama burguês e até mesmo recursos da técnica cinematográfica, muitos dos quais podem mesmo ser constatados sem que nos dediquemos a uma análise mais minuciosa e profunda.

Acima de tudo, ao nomear vários de seus textos de “tragédias”, o escritor faz questão de chamar a atenção para o vínculo de sua obra com a tradição do teatro trágico ocidental. A observação da realidade burguesa e o uso de recursos radicalmente modernos e inovadores marcam seus textos e fazem dele um escritor do seu tempo, porém a expressão do caráter trágico como algo inerente à vida do homem e a recriação de mitos provindos da tradição grega amplia o alcance de sua obra, conferindo-lhe um caráter universal.

A pesquisadora Ângela Leite Lopes (2002) aponta algumas características que podem nos guiar na compreensão do que seria “o sentido do trágico”, citando aspectos comuns que fazem com que autores separados por vários séculos possam ser considerados em conjunto. A autora ressalta aquilo que identifica como a grande

característica trágica presente em textos como *Vestido de Noiva* (1943), peça que pretendemos examinar com maior atenção:

Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado. [...] Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um. [...] As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra [...] (Lopes 2002: 64)

Essa busca pela pluralidade de sentidos a partir do trabalho consciente e engenhoso com a linguagem está presente em toda a obra de Nelson Rodrigues, o que faz com que se estabeleça um jogo de sentidos entre o texto e o leitor/espectador. A ambiguidade torna-se uma qualidade recorrente e fundamental em toda a série de tragédias que surgem depois de *Vestido de Noiva*, como *Álbum de Família* (1946), *Anjo Negro* (1947) e *Senhora dos Afogados* (1947).

Nelson Rodrigues atualiza o sentido da tragédia e brinca com sua forma. Vimos que a visão cristã da culpa redefiniu o modo de ser do texto trágico, e o dramaturgo brasileiro não foge aos princípios que regem nossa cultura. Em sua obra, não existe a noção de fatalidade no sentido grego, pois a desgraça e o caos são sempre provenientes da natureza corrupta do homem e, assim, a culpa se impõe soberanamente sobre ele. O acaso não existe e, mesmo quando temos a impressão de que um personagem ou uma família está predestinada ao sofrimento por forças superiores, a narrativa trata de esclarecer que a tragédia decorre da ação de alguém.

Por outro lado, a questão da culpa não é resolvida com a morte, como ocorre usualmente na tragédia cristã. A morte final é, sim, uma constante na obra de Nelson Rodrigues, mas ela está longe de trazer a harmonia ou restabelecer a paz perdida. Após o contato com cada uma de suas obras, sobra-nos uma sensação de desconforto, um misto de emoções que nos leva à desconfiança de que tudo pode recomeçar, porque a vida é cíclica e o trágico faz parte dela.

O homem, nesse caso, é o indivíduo comum, geralmente pertencente ao que se pode chamar de “baixa burguesia”. A família é o grande laboratório onde Nelson Rodrigues desnuda o ser humano em suas relações. É nela que o Caos se instala, através de uma ação que é, ao mesmo tempo, coletiva e individual. Se tomarmos cada um dos personagens isoladamente, veremos que todos têm seu próprio conflito, todos têm sua parcela de culpa e todos são responsáveis pelo estado de desagregação em que se encontram. O elemento caótico nos parece inerente à natureza de cada um, ao mesmo tempo em que procuramos as motivações ocultas por trás dos grotescos desvios de comportamento que nos são apresentados.

Na verdade, o que o escritor faz é questionar a noção da culpa, assim como questiona a ideia de destino. Trazendo à tona o lado humano mais sórdido, leva-nos a pensar sobre as razões da barbárie. Como conclui Ângela Leite Lopes (2002: 73), “ele é, de fato, um autor moral, mas não moralista”. Não é moralista porque não faz uma simples apologia à nobreza de caráter e à justiça, não pune os maus e absolve os bons, em atitude meramente maniqueísta. Sua obra desnuda o homem, mostra o que a sociedade convenientemente esconde, expõe os tabus, os preconceitos, os crimes. Através dela, podemos chegar à ideia de uma culpa coletiva, social, pois toda a sociedade burguesa, pretensamente civilizada, é apresentada como vítima de sua própria corrupção moral e espiritual. Ela nos conduz ao confronto com os valores que sustentam e movem nossa vida comum, cumpre uma função milenar da arte dramática: “coloca o homem diante de sua experiência de homem” (2002: 73).

## VESTIDO DE NOIVA E A RENOVAÇÃO DO TEATRO NACIONAL

No Brasil das primeiras décadas do século XX, ainda não havia uma tradição teatral própria estabelecida. Grande parte das peças eram adaptações de textos estrangeiros, ficando restritas aos melodramas burgueses e comédias populares. O primeiro gênero a marcar a produção nacional foi a *chanchada*, que dominou os palcos e telas do cinema durante um grande período de nossa história cultural, com grande aceitação do público que, pela primeira vez, via-se representado em personagens mais próximos de sua realidade.

A configuração dos centros urbanos no período anterior ao surto de industrialização que ocorreu após a II Guerra Mundial não favorecia o surgimento e a manutenção de grandes companhias teatrais. Não havia profissionais especializados, tampouco público suficiente para manter novos teatros em funcionamento. Uma poderosa aristocracia rural estava longe dos grandes centros, nas regiões interioranas e, portanto, muito distante da vida cultural urbana. Nas cidades, uma pequena parte da população, que pertencia à classe burguesa ainda ascendente, assistia aos espetáculos, enquanto a grande massa de pobres e analfabetos ficava alheia a qualquer tipo de atividade artística.

Por essas razões, a Semana de Arte Moderna de 1922, marco fundamental do Modernismo no Brasil, não trouxe implicações imediatas para a produção teatral no país e alguns textos inovadores só vieram a ser montados muito tempo depois da primeira fase modernista. O início das mudanças só ocorreria com a eclosão da II Guerra Mundial, momento que se tornaria fundamental para o desenvolvimento da arte dramática em nosso país. Os primeiros sinais de transformação remontam ao período entreguerras, com a aceleração dos investimentos na indústria nacional e o consequente fortalecimento da classe burguesa. Mas é somente com a própria Guerra que esse processo receberá um novo estímulo, a partir da vinda ao país de grandes profissionais ligados ao teatro, saídos da Europa e de seus campos de batalhas. Depois disso, a renovação social e econômica prosseguiu com fôlego renovado pela aplicação de grande contingente de capital estrangeiro, fazendo com que, nos anos de 1950, os centros urbanos assumissem a configuração de metrópoles.

Durante o transcorrer desse importante período de transformações culturais e econômicas, em 1943, surge a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que se tornaria o marco da modernização do teatro nacional. A obra foi classificada pelo próprio autor como “tragédia”, e já anunciava o predomínio da representação do

ambiente urbano nas peças nacionais produzidas a partir de então. Da mesma forma, é o início de uma série de tragédias intimamente ligadas ao universo urbano que marcariam a produção dramática do escritor. Seu estilo ficou sendo conhecido pelo aproveitamento dos dramas cotidianos das grandes cidades e pela descoberta do caráter trágico na vida do homem comum, sufocado pelas exigências sociais, oprimido pela agitação das metrópoles, condenado ao isolamento e à solidão.

Por diversas razões, essa peça, encenada pela primeira vez em 28 de dezembro daquele ano pelo grupo *Os Comediantes* e dirigida por Ziembinski, polonês que chegara ao Brasil durante a II Grande Guerra, foi considerada pela crítica um ponto divisor na trajetória do teatro nacional.

Provavelmente o primeiro grande aspecto de ruptura que chamou a atenção dos que assistiram à peça pela primeira vez foi sua organização formal. Podemos dizer que ela inaugurou um modo de fazer teatro nunca antes visto no Brasil e utilizou recursos inéditos também na dramaturgia mundial.

Dentre essas inovações, destacou-se a narrativa formada por quadros não lineares, renunciando o uso do tempo psicológico, o qual seria elemento constante em toda a produção dramática do autor. Esse modo fragmentário de construção da narrativa estava perfeitamente em acordo com uma tendência característica da literatura moderna, afinal, em uma época marcada pelas descobertas da Psicanálise, pelo questionamento do sentido da realidade e pelo interesse na revisão do conceito de tempo, a narrativa realista linear não fazia mais sentido. O cinema e a literatura tornaram-se instrumentos de experimentação dos conceitos filosóficos e o exemplo mais famoso disso talvez seja *Em Busca do Tempo Perdido (À la Recherche du Temps Perdu)*, obra-prima em sete volumes escrita pelo francês Marcel Proust (1871-1922), a qual expressa literariamente os pressupostos da teoria bergsoniana.

Em *Vestido de Noiva*, alternam-se quadros breves, preenchidos por diálogos rápidos e entrecortados, escritos em linguagem cotidiana, trazendo cenas pertencentes a diferentes tempos da história. O autor consegue realizar com maestria seu intento de reunir “ações simultâneas em tempos diferentes”, ou seja, acontecimentos pertencentes a momentos distintos acontecem simultaneamente no palco, causando uma fusão entre passado e presente em cenas que questionam a compreensão do tempo como sucessão linear irreversível e a existência da Verdade absoluta.

Para isso, ele divide a peça em três planos de ação: realidade, memória e alucinação. Os três planos alternam-se sem uma ordem lógica, a partir do delírio da protagonista, Alaíde, após sofrer um acidente de automóvel. As cenas correspondentes ao plano da “realidade”, as quais giram em torno do atropelamento e dos acontecimentos que sucedem a ele, servem apenas como uma espécie de moldura da ação, que situa o espectador, enquanto memória e alucinação se misturam. A peça é completamente envolta em subjetividade, pois praticamente tudo o que vemos surge a partir da projeção mental de Alaíde, no momento de delírio que antecede a sua morte. As cenas da memória ajudam-nos a compreender as motivações das personagens e vão acrescentando sentidos umas às outras, como num quebra-cabeça em que as últimas peças nos ajudam a completar as figuras das primeiras. Mas tudo é vago, impreciso, duvidoso. As personagens passam do plano da memória ao plano da alucinação (ou vice-versa) num simples movimento e vozes ao microfone permitem o intercalar de um plano no outro. As mudanças rápidas são facilitadas pelos jogos de luzes (o que não era convencional, na época) e pelo cenário simultâneo, estilizado, com um mínimo de adereços e mobília. Alguns objetos e elementos cênicos, por exemplo, são simplesmente



sugeridos pela movimentação gestual dos atores, conforme indicam várias didascálias ao longo do texto:

(A mulher aproxima-se do invisível caixão e faz que levanta um lenço que estaria sobre o rosto de um cadáver invisível. Luz sobre Alaíde e a Mulher de Véu)

ALAÍDE (ameaçadora): Vou dizer a Pedro que você me contou!

MULHER DE VÉU: Se disser, vai ver o escândalo que eu faço! Experimente! [...]

(Luz no plano da alucinação. Outro diálogo, junto ao caixão fantástico, enquanto a mulher de véu volta para junto de Alaíde.)

(Rodrigues 2004: 137)

No que diz respeito à primeira montagem da peça, em 1943, é imprescindível, também, mencionar a participação de Tomás Santa Rosa, considerado o primeiro cenógrafo moderno brasileiro, integrante e fundador da companhia *Os Comediantes*. A partir de seu trabalho inovador, o cenário de *Vestido de Noiva*, pelas características inusitadas, sugestivas, e pelo modo com que se impõe na ação representada, torna-se elemento essencial da obra, fazendo com que o sucesso de público e crítica que a peça obteve possa ser atribuído também a esse artista. Além disso, a parceria bem afinada com o diretor Ziembinski, a qual seria repetida outras vezes a partir de então, colaborou para o sucesso completo dessa primeira montagem, inserindo as funções do cenógrafo e do diretor na autoria do espetáculo.

Em *Vestido de Noiva*, tudo se desenrola livremente nas dimensões de espaço e tempo, na realidade interior e exterior, fazendo com que, a princípio, o próprio modo de (des)organização do texto nos pareça caótico. Na verdade, essa característica está perfeitamente de acordo com a busca da ambiguidade a que Nelson Rodrigues se propõe.

A ambiguidade instala-se porque grande parte da narrativa se realiza a partir de um ponto de vista interno – a consciência perturbada da protagonista em seus momentos de agonia. Assim, a verdade dos fatos é relativizada, porque as cenas aparecem de formas distorcidas, as lembranças vêm com lapsos significativos e alguns trechos são reencenados, trazendo novas versões que se impõem às primeiras.

É o que ocorre nas cenas que envolvem a Mulher de Véu, cuja identidade Alaíde não consegue definir inicialmente, como se a protagonista tivesse *recalcado* (para usar um termo caro à Psicanálise) a figura da irmã, que continuava, por sua vez, a perturbar-lhe a mente com acusações e cobranças. Depois, auxiliada pela caftina Clessi, que pode ser considerada uma espécie de *alter-ego* de Alaíde, esta consegue preencher os vazios de sua memória, corrigir-se e identificar a presença da irmã. Mais do que criar certo suspense, esses lapsos também nos fornecem valiosos *insights* sobre as motivações da heroína e suas idiossincrasias psicológicas. (Nunes 2004:21)

A presença de Madame Clessi, a famosa prostituta que havia morado na casa de Alaíde e se envolvido com um rapaz jovem de família tradicional, é fundamental para o questionamento da moral burguesa proposto pela peça. A personagem representa a liberdade e a independência em relação às regras morais da sociedade e, talvez por isso, exerce um fascínio enorme sobre Alaíde. Os fatos lidos no diário da prostituta, deixado no sótão da casa, passam a fazer parte da trama através das fantasias alucinatórias da

protagonista, que vê neles a realização de seus próprios ideais de liberdade e suas fantasias secretas.

Nelson Rodrigues brinca com o sentimentalismo a que o público espectador da época estava acostumado, abusando das cenas exageradamente teatrais e fazendo referências irônicas aos enredos melodramáticos. Basta observarmos o tom patético, aliado ao recurso intertextual da troca dos nomes, nesta cena em que a mãe do namorado de Clessi procura a caftina:

MÃE – (num largo gesto, visivelmente caricatural, trêmulo na voz) A senhora é madame Clessi?

CLESSI – (humilde) Sou. A senhora não quer sentar-se?

MÃE – (em tom de dramalhão) Não. Estou bem assim. (Exageradíssima) Sou a mãe de Alfredo Germont.

CLESSI – (humilde) Eu sei.

MÃE – (com tremura na voz) Então a senhora não tem consciência?

CLESSI – (chocada, mas doce) Eu?

MÃE – (cada vez mais patética) A senhora, sim. Então isso se faz ? [...] (Rodrigues 2004: 155)

Em seguida, a cena é interrompida pela voz de Alaíde ao microfone, numa sobreposição de planos, que esclarece o equívoco, fruto de sua mente alucinada e confusa:

ALAÍDE – (microfone) Mas eu estou confundindo tudo outra vez, minha Nossa Senhora! Alfredo Germont é uma ópera! Traviata. Foi Traviata! O pai do rapaz veio pedir satisfações à mocinha. Como ando com a cabeça, Clessi! (Rodrigues 2004: 155)

Luiz Arthur Nunes observa que, não obstante o uso de todo um conjunto de técnicas não-realistas, a peça produz uma história que é, ao mesmo tempo, trivial, violenta e surpreendentemente verossímil. O autor serve-se de elementos do naturalismo, chocantes e grotescos, que mistura com elementos de pura idealização melodramática. A projeção cênica da subjetividade, mesmo sendo um expediente antirrealista, contribui para que o “real” se imponha por completo, afinal, os equívocos vão sendo gradualmente corrigidos, até que permanece o diagnóstico de uma realidade terrível (Nunes 2004: 21).

Essa realidade é construída pela natureza irracional do homem e pela degeneração de sua capacidade de estabelecer relações pessoais. O tema da incomunicabilidade, do desajustamento do indivíduo em relação ao seu mundo, tão caro à arte moderna e que também seria uma das constantes na obra de Nelson Rodrigues, já aparece nessa peça, manifestado na frieza de relações na família de Alaíde, no ódio rancoroso que se estabelece entre a personagem e sua irmã Lúcia e na insensibilidade com que o noivo Pedro encara sua condição de objeto da disputa entre as duas. Ou seja, o Caos que se manifesta em nível individual, na personagem protagonista, está relacionado ao Caos familiar, a um estado coletivo de desagregação e desordem. O egoísmo reinante entre os membros da família e as mágoas que movem o desejo de vingança aparecem em diálogos carregados de emoções negativas, como este, entre as irmãs:

MULHER DE VÉU – (patética) Pelo menos, nunca me casei com seus namorados! Nunca fiz o que você fez comigo: tirar o único homem que amei! (com a possível dignidade dramática) O único!  
ALAÍDE – Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você – pronto!  
MULHER DE VÉU – Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!  
ALAÍDE – Por que você não fez a mesma coisa? (Rodrigues 2004: 133)

A frieza em relação ao sofrimento e à desgraça do ser humano atinge seu ápice nas cenas que envolvem os médicos que atendem Alaíde após seu atropelamento e os repórteres que o noticiam. Nelas, temos a presença do aspecto caótico num nível ainda mais abrangente – o da sociedade, cujo sistema de valores entrou em colapso e permite a “coisificação” do homem, a incompreensão mútua e o domínio do individualismo. Nos diálogos, fica evidente a maneira brutal com que os interesses da sociedade capitalista transformam tudo, inclusive a dor humana, em mero capital:

CARIOCA-REPÓRTER – Uma senhora foi atropelada.  
REDATOR DO DIÁRIO – Na Glória, perto do relógio? [...]  
CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.  
REDATOR D’A NOITE – Relógio.  
PIMENTA – O chofer fugiu.  
REDATOR DO DIÁRIO – OK.  
CARIOCA-REPÓRTER – O chofer meteu o pé.  
PIMENTA – Bonita, bem vestida.  
REDATOR D’A NOITE – Morreu?  
CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não. Mas vai. (Rodrigues 2004: 111)

Essa situação comum a toda grande cidade, um atropelamento na rua, explorado depois em manchetes sensacionalistas nos jornais populares, é elevado pelo autor à condição trágica. Ao revelar as circunstâncias que antecedem o episódio que causa a morte da personagem, através do fluxo de suas memórias e fantasias, ele nos leva a questionar as razões do acidente. As ameaças feitas por Lúcia podem fazer pensar em assassinato; porém, se considerarmos a pesada carga que se sobrepôs à personagem protagonista, a intensidade emocional da descoberta de traição do marido e o desespero do casamento frustrado, podemos interpretar o acidente de automóvel como um ato suicida inconsciente. Ou seja, de qualquer modo, não há acaso ou fatalidade. Mas a morte se impõe como fim inevitável e, se quisermos fazer uma analogia com os preceitos da tragédia clássica, podemos dizer que o inconsciente desordenado da personagem é que age como uma força fatal, impedindo-a de agir por sua própria escolha e causando a sua queda trágica. Semelhantemente ao herói clássico, que era destituído de uma posição de felicidade e riqueza para a ruína, Alaíde passa da condição de completa realização pessoal – o sonho do casamento feliz – para a desgraça da realidade cruel e ameaçadora, que acaba por conduzi-la à morte.

É o que conclui Sábato Magaldi (1992:30) ao considerar o caráter expressionista dos heróis da tragédia rodriguiana:

### Estação Literária

A maioria dos protagonistas de Nelson Rodrigues suporta uma carga de aniquilamento que os aproxima do herói expressionista. Na tragédia grega, pesa sobre o indivíduo uma fatalidade, que o faz passar de um estado bom inicial a um estado mau final. Abate-se sobre ele o Destino, brincando ironicamente com as ilusões da aventura terrestre. [...] O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo.

A morte, neste caso, não supera o Caos e nem restabelece a ordem. O casamento de Lúcia e Pedro parece momentaneamente constituir-se num *happy end*, porém, a natureza mesquinha do relacionamento do casal, movida por um desejo estranho, quase sádico, de dominação e satisfação pessoal, faz com que imaginemos que ambos também estejam condenados ao aniquilamento mútuo e à destruição. Nelson Rodrigues faz questão de sugerir isso, trazendo Alaíde à cena final, quando a irmã se prepara para o casamento, e misturando os arranjos da Marcha Nupcial e de uma composição fúnebre. O gesto de Alaíde que, como um fantasma, avança em direção à Lúcia para entregar o buquê, marca o final aberto da peça, deixando a sensação de que tudo pode recomeçar, de que a tragédia pode se repetir e de que Lúcia jamais poderá se livrar da presença da irmã morta.

A abertura final do texto intriga o leitor/espectador, porque não oferece respostas únicas às questões que surgem no transcorrer da narrativa. Perguntas sobre a verdadeira realidade dos fatos, os limites entre a memória e a alucinação ou sobre a experiência da morte permanecem no ar.

O que conseguimos apreender com certeza é o inabalável pessimismo com que Nelson Rodrigues retrata a existência humana. Para ele, a vida de qualquer homem é naturalmente trágica, porque ele é dominado pelas forças de sua própria índole corruptível, que desordena sua vida e causa o fracasso de suas relações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

BORNHEIM, Gerd. O Sentido da Tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*. N.º 12, jan-mar, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os Lugares da Tragédia”. In: ROSENFELD, Denis (org). *Filosofia e Literatura: O Trágico*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. 2.<sup>a</sup> ed. Trad. Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LOPES, Ângela Leite. O trágico no teatro de Nelson Rodrigues. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*, nº 12, jan-mar, 2002

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MIRANDA, Célia M. Arns de. *Conceito de Tempo e Memória: Entre a Realidade e a Ficção*. In: *Dramaturgia e Teatro*. Maceió: UFAL, 2004.

NUNES, Luiz Arthur. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: Peças Psicológicas*. Vol.1. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo. *Nelson Rodrigues e a Obs-cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: Peças Psicológicas*. Vol.1. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

---

**Artigo recebido em 8 de julho de 2011 e aprovado em 12 de agosto de 2011.**