

# As personagens femininas de Nelson Rodrigues na peça *Vestido de Noiva*

Ricardo PORTO<sup>25</sup>

**RESUMO:** O teatro de Nelson Rodrigues é indubitavelmente uma das manifestações mais expressivas da dramaturgia nacional, considerado precursor da modernização do teatro brasileiro, com uma vasta gama de enredos e personagens marcantes, não apenas por configuração, mas também pela forma de interagir com o mundo, sempre buscando de alguma maneira transgredir e questionar os valores morais, os dogmas e a hipocrisia na sociedade brasileira da primeira metade do século XX. As diversas facetas das personagens de Rodrigues, em especial as femininas, apresentam elementos cruciais nas obras do dramaturgo e baseado nesse escopo, foi analisada neste trabalho a peça *Vestido de Noiva*, onde as ações procuram penetrar no universo ainda sombrio e nebuloso da alma feminina, segundo a visão de mundo expressa ali. As mulheres nas peças de Rodrigues, agem como arquitetas de seu destino e, mesmo quando esmagadas, isso se deve às consequências de seus próprios atos ou o que parece ser a inexorabilidade do destino, do que à opressão masculina. Percebe-se que a mulher deixa de ser figurante e passa a ser dona do seu próprio papel, com relevância social e cultural merecida. Para a consecução das análises, referências importantes foram base como Sabato Magaldi, Ronaldo Lins e Ângela Leite.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro brasileiro; personagens femininas; mulher; Nelson Rodrigues.

**ABSTRACT:** Nelson Rodrigues' theater is undoubtedly one of the most expressive manifestations of national dramaturgy, considered a pioneer of the modernization of Brazilian theater, with a wide range of scenarios and outstanding characters, not only by configuration, but also by the way of interacting with the world, always seeking to somehow transgress and question moral values, dogmas and hypocrisy in Brazilian society in the first half of the twentieth century. The various facets of the characters of Rodrigues, especially the female ones, present crucial elements in the works of the playwright and based on this scope, was analyzed in this work the play *Vestido de Noiva*, where the actions seek to penetrate in the still dark and nebulous universe of the feminine soul, according to the worldview expressed there. Women in Rodrigues' plays act as architects of their destiny, and even when crushed, this is due to the consequences of their own acts or what seems to be the inexorability of destiny, rather than to male oppression. It is noticed that the woman ceases to be a figurant and becomes the owner of her own role, with social and cultural relevance deserved. For the accomplishment of the analyzes, important references were base like Sabato Magaldi, Ronaldo Lins and Ângela Leite.

**KEYWORDS:** Brazilian Theater; female characters; woman; Nelson Rodrigues.

---

<sup>25</sup> Mestrando em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS; Professor do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul – IFMS; E-mail: [ricardospto@yahoo.com.br](mailto:ricardospto@yahoo.com.br);

## 1. INTRODUÇÃO

“Trovão: Mente Perfeita”  
 De Ísis ou Sofia II ou III d.C  
 Pois eu sou a primeira e a última  
 Eu sou aquele que veneram e de quem zombam  
 Eu sou a prostituta e a santa  
 Eu sou a vida e a virgem  
 Eu sou os membros da minha mãe  
 Eu sou a estéril e muitos são meus filhos  
 Eu sou aquela cujo matrimônio é grande e não tomou  
 marido  
 Eu sou a parteira que não dá luz  
 Eu sou a consolação das minhas dores de parto  
 Eu sou a noiva e o noivo e foi meu marido que me  
 procriou  
 Eu sou a mãe do meu pai e a irmã do meu marido, e ele é  
 o meu rebento...  
 Ouçam-me com atenção  
 Eu sou a desgraça e a grandiosa  
 (Hussain, 2001, p. 7).

O universo do teatro Rodrigueano é bastante vasto e coloca em cena a vida de personagens que seriam considerados por muitos desinteressantes, já que as peças, em sua maioria se desenvolvem em torno das relações pessoais e interpessoais de indivíduos que passariam sem a menor sombra de dúvidas completamente despercebidos, pois, são brilhantemente comuns à luz da grande literatura e seus maiores heróis ou vilões. O ambiente em que se movem os personagens presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues são os subúrbios, os bares, e mesmo os mais abastados não seriam dignos de grandes análises, mas o autor, com sua lente de aumento privilegiada, enxerga neles o que a maioria da população não via ou simplesmente fingia não ver, os preconceitos, o machismo, a sociedade patriarcal, os desejos sexuais mais inapropriados, a morte, a inveja, os falsos moralismos, os

fetiches e, no caso das tragédias, um certo tom de esperança no final, um vislumbre de redenção de alguns personagens.

Em sua maioria, as peças de Nelson Rodrigues têm por ambientação a antiga capital federal, ou seja, o Rio de Janeiro das décadas de 40, 50 e 60, e esse cenário é representado pela presença constante de seus bairros, ruas, cafés, jornais, personalidades, expressões características e engloba diversas atmosferas, diversos cenários e desfechos por vezes trágicos, por vezes tragicômicos.

Na extensa gama de personagens e enredos criados pelo autor carioca que é nosso objeto de estudo, e que diga-se de passagem, é considerado um dos mais importantes autores do teatro brasileiro, e em conjunto com o diretor polonês Ziembinski na montagem de *Vestido de Noiva* em 1943, seja considerado o precursor da modernização do teatro nacional, percebe-se que temas como o incesto, as disputas pelo amor do mesmo homem entre irmãs ou primas, as frustrações femininas e os desfechos trágicos são motes recorrentes, quase que obsessivos no teatro Rodrigueano.

Destacam-se, em quase todas as obras do dramaturgo e jornalista carioca, as personagens femininas, construídas com extrema dedicação por parte do escritor e que majoritariamente são os pontos nevrálgicos desses enredos, recaindo sobre elas, ou envolvendo-as, as mazelas da sociedade brasileira da primeira metade do século XX.

Para fazer uma análise mais acurada dessas marcantes personagens apresentadas na obra de Nelson Rodrigues, selecionamos talvez a mais aclamada obra do teatrólogo carioca, que é *Vestido de Noiva* que, como dissemos acima, é considerada a precursora do teatro moderno brasileiro. A peça apresenta ações simultâneas em três Planos: o da Realidade, o da alucinação e o da Memória.

*Vestido de Noiva* provocou uma revolução não apenas no modo de escrever não linear e cheio que coloquialismos, estilo esse, que visava uma obra que alcançasse maior público, contudo, não se deve pressupor que Nelson tenha deixado

a sua intelectualidade de lado, mas observamos diálogos mais fluidos derivados do Modernismo corrente e também um estilo epigramático. Em muitas obras do carioca os dramas morais e familiares são constantes, contudo, em *Vestido de Noiva* esses dramas e dilemas são extremamente exacerbados e questões como traição, virgindade, vingança, e mesmo o sobrenatural são elementos fundamentais nessa trama.

Para a consecução das análises deste trabalho, vários autores e teóricos foram relevantes. Uma referência na reflexão e na crítica sobre o teatro brasileiro, e sobretudo a respeito da obra de Nelson Rodrigues, é o mineiro Sábado Magaldi, que é sem dúvida um dos principais críticos e historiador do Teatro Brasileiro. Outro autor considerado para os estudos desse trabalho é Ronaldo Lima Lins, poeta, ficcionista e dramaturgo carioca, que defendeu na Sorbonne a Tese de Doutorado “*O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia*”, tese esta, que foi posteriormente publicada em 1979.

## 2. O TEATRO DESAGRADÁVEL DE NELSON RODRIGUES

Para tentar entender a força da inovação e da transgressão do teatro Rodrigueano, é necessário um breve histórico de como caminhava a dramaturgia nacional na primeira metade do século XX até o advento da estreia do autor. Após as mudanças reivindicadas pelos modernistas, especialmente na Semana de Arte Moderna, a literatura, a pintura, a arquitetura, a escultura, o desenho e a música já se encontravam, de certa forma, consolidados em nova configuração no cenário nacional. Daí o Modernismo ter se construído não apenas como um movimento efêmero, mas como uma ruptura que não deixava espaço para retrocessos conservadores. Entretanto, no palco, essa consolidação, ou revolução, não ocorreu, devido ao gosto estético dominante e à censura, que confinaram nosso teatro a uma estagnação nos anos 30.

Mesmo antes do Modernismo, a produção dramática nacional não havia

obtido grande vulto, nem uma numerosa produção ou encenações em terras brasileiras. As primeiras manifestações se deram por meio do teatro de catequese Jesuíta, e após a sua partida, seguiram quase dois séculos sem que as tivéssemos notícia de encenações, apenas pequenas montagens em festas ou comemorações. Um novo alento pode ser notado com o Romantismo brasileiro, e as peças de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena que introduziram o nacionalismo e a comédia em nossa dramaturgia. Como destaques podemos citar ainda Gonçalves Dias e José de Alencar.

O realismo importado da França introduziu a temática social, ou seja, as questões sociais mais relevantes do momento eram discutidas nos dramas de casaca. Era o teatro da tese social e da análise psicológica, um dos grandes expoentes dessa fase é dramaturgo Arthur Azevedo. Já na fase modernista, teve certo destaque, não capaz de romper com a elitização do teatro nacional Oswald de Andrade que escreveu *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), confrontando o período da ditadura de Vargas.

A primeira peça do dramaturgo carioca, *A Mulher Sem Pecado*, que data do ano de 1941, não pretendia de forma alguma trazer qualquer novidade ao panorama do teatro nacional, pois, segundo o autor, o objetivo inicial era escrever uma chanchada que lhe proporcionasse rendimentos financeiros que pudessem complementar os proventos de jornalista:

“É o seguinte: essa peça, *A Família Lero-Lero*, de Magalhães Jr., fazia um sucesso danado. Eu pensei comigo que o Magalhães estava ganhando uma nota firme, por que não podia ganhar dinheiro com uma peça no gênero? Fui pra casa decidido a fazer uma chanchada. Escrevi a primeira e a segunda página, a peça tomou conta de mim e saiu uma coisa tenebrosa: um mendigo humano, espectral, paralítico e a mulher que foge com o chofer” (p.273). Na mesma entrevista Nelson declara que ficou temeroso, em *A Mulher Sem Pecado*, de fazer um ato só: “Achei que no meio da peça o público iria embora. Não tive coragem. Podia ser repellido na primeira peça se não seguisse as Normas (p.274). (MAGALDI, 2010, p.10).

A peça afinal, não cumpriu os objetivos primários do autor, pois não era uma

chanchada e tampouco lhe trouxe dinheiro. Não obstante, alcançou grande êxito e foi saudada por grandes personalidades, tais como Manuel Bandeira e o pintor e cenógrafo Santa Rosa, e este último teceu um comentário elogioso sob o título “Nelson Rodrigues descobriu o Teatro Moderno”. Parte do texto de Santa Rosa é citado por Sábato Magaldi em seu livro *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, tal como é reproduzido abaixo:

“Dessa luta assombrosa da imaginação, Nelson Rodrigues tira uma peça viva, cuja realidade surpreende pela verdade. É essa ligação mágica, atroz, com a realidade e com o perigo que Antonin Artaud requeria do novo teatro, renegando os textos considerados definitivos e sagrados para reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gosto e o pensamento. É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues nessa sua peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas, sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo que o cérebro concede é existente” (p.17-18). (Santa Rosa, citado por MAGALDI, 2010, p.11 )

*Vestido de Noiva*, a encenação dirigida por Ziembinski, diretor polonês formado na escola expressionista, e que veio preencher a lacuna do coordenador do espetáculo, papel esse que a muito se reclamava, e que modificou vários aspectos da montagem teatral no Brasil como por exemplo: deu maior destaque à equipe do que ao ator principal, realizou uma mudança drástica nos figurinos e cenários, antes desleixados e que passaram a ser idealizados seguindo os conceitos da revolução modernista, e também da iluminação, do qual era considerado um mestre, proporcionando assim um aspecto plástico muito mais harmonioso, e que ficou a cargo da Companhia Os Comediantes, um grupo quase amador, além da renovação, alçou o autor a um patamar de celebridade nacional, passando a ser referência no processo da dramaturgia nacional.

Após o sucesso com *Vestido de Noiva*, imaginava-se que o autor iniciaria um ciclo de sucessos colossais, entretanto, *Álbum de Família*, a peça que seguiu o grande êxito de Nelson, foi censurada de 1946 até 1965 e o teatro Rodrigueano acabou por ganhar a alcunha de obsceno e o autor de imoral devido aos inúmeros incestos

presentes na peça.

Interessante salientar que Nelson Rodrigues não tinha o desejo apenas de chocar com seus enredos cheios de desejos mais obscuros e fetiches, queria sim, desnudar o que se passava nos bastidores das famílias consideradas tradicionais e que eram as detentoras da moral e bons costumes, conforme podemos verificar em George Lukács no livro *History and Class Consciousness* e sua explanação das intenções de determinadas obras de arte:

Observamos, por exemplo, como certas obras de arte mostram-se extraordinariamente sensíveis à natureza qualitativa de mudanças dialéticas, sem que se tornem conscientes dos antagonismos que desnudam ou aos que dão forma artística (LUKÁCS, 1971, p.206).

Alguns críticos de *Álbum de Família*, obra que o jogou por anos no ostracismo, chegaram a dizer que alguns incestos seriam até tolerados, mas não tantos como os apresentados na peça do autor, pensamento esse que corrobora com a visão crítica do dramaturgo sobre a hipocrisia reinante na época dentro sociedade carioca e que certamente representava um pensamento da sociedade brasileira do início do século XX.

O “teatro desagradável”<sup>26</sup> de Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 1949), era sim desagradável, pois expunha ao público comportamentos, principalmente de ordem sexual, que eram censurados ou tabus, o que não quer dizer que não aconteciam dentro das casas, mas não eram sequer mencionados. Assim, acabam por ser cerceados e obstruídos por interdições discursivas e mecanismos controladores desses assuntos, tal como Foucault expressa na *História da Sexualidade*, Volume I:

---

<sup>26</sup> O termo Teatro Desagradável foi dado pelo próprio Nelson Rodrigues, para classificar suas produções pós *Vestido de Noiva*, já que algumas foram censuradas e outras não obtiveram o êxito esperado pelo dramaturgo, em sua maioria por lidar com temas considerados pela sociedade e pela crítica como imorais.

Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. Todos esses elementos negativos - proibições, recusas, censuras, negações - que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso. (FOUCAULT, 1988, p.17)

Esses elementos de controle explicitados, por exemplo, aplicam-se a alguns trabalhos do intelectual carioca que foram censurados não apenas por órgãos de controle, mas também pela crítica teatral e pela própria sociedade, que não aceitava ver as suas perversões expostas. Não estava em questão a discussão de tais comportamentos, mas sim a sua exposição. Em resumo a sociedade preferia censurar as produções artísticas do que discutir se a moral vigente era apenas uma fachada.

Analisando os textos Rodrigueanos e focalizando as minúcias desse discurso polêmico, não apenas devido aos enredos fortes, mas sobretudo por personagens que até por sua despreensão, nos remetem a nós mesmos e isso por vezes incomoda, pois quando lemos sobre os grandes heróis e seus destinos inevitáveis e poéticos, guardamos certa distância e isso de certa forma nos acalenta. O teatro desagradável de Nelson Rodrigues nos torna além de leitores, espectadores, também parte da obra que não queremos ser, mas que somos, nos causando angústias, medo, repulsa e fazendo pensar profundamente sobre o nosso papel diante do palco.

### 3. A TRAMA DE *VESTIDO DE NOIVA*

*Vestido de Noiva* estreou em 28 de dezembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para um público 2.205 espectadores, dentre eles intelectuais como Manoel Bandeira, que deram prestígio ao debute da peça do dramaturgo carioca.

A peça, que foi escrita logo após *A Mulher Sem Pecado*, tem um enredo mais complexo do que a peça de estreia, sendo o fio condutor a personagem Alaíde, que acaba de ser atropelada e está sendo operada com certa urgência, sem, contudo,



grandes chances de salvamento. Logo de início surge a dúvida: seria suicídio, assassinato ou acidente?

O tema central da peça é a briga entre duas irmãs, Alaíde e Lúcia, pelo amor ou, em uma análise mais detida, pela posse ou conquista do mesmo homem, Pedro, caracterizando um intenso triângulo amoroso, especialmente porque envolve um drama familiar. Alguns aspectos trágicos, aristotelicamente falando, presentes em *Vestido de Noiva* são: a Hýbris que revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho: pode ser notada quando, por descomedimento, petulância ou mesmo levada por um orgulho exagerado, Alaíde é desmedida ao tomar o namorado da irmã e casar-se com ele, mesmo sem amor para se apropriar do que era da irmã, além disso, é vítima de seus próprios desejos como o de matar Pedro.

Nota-se ao longo da peça a repressão dos desejos da protagonista, pois os pais de Alaíde e Lúcia querem queimar as memórias de Madame Clessi, uma mulher que exprimia seus desejos livremente, e que havia habitado a casa onde a família agora vivia. A tentativa de queimar o diário de Clessi se dá pelo fato de ela ter sido uma cortesã, o que infringia a moral vigente e aviltava a tradicional família brasileira. Ainda assim, Madame Clessi torna-se a heroína de Alaíde após a leitura de seu diário, em especial as aventuras dela com seu amante (um menino de 17 anos).

A técnica das ações simultâneas, em tempos diferentes, não seria eficaz se não estivessem a ampará-la os três planos em que se divide a ação, como dissemos antes: a realidade, a memória e a alucinação (MAGALDI, 2004, p.19). Nesses três planos, percebemos que a realidade só é introduzida para fornecer as coordenadas da ação. Assim, o que se passa nesse plano indica o tempo cronológico linear da história e a ação ali é disposta em flashes. Dessa forma, o que acontece de mais relevante está nos planos da memória e da alucinação, nos quais a mente de Alaíde divaga e os diálogos se dão através de projeções, entre delírios e partes de sua memória que tenta, de certa forma, organizar e reconstruir os eventos, os acontecimentos, na tentativa de recuperar lembranças.

Esse território de memórias e alucinações, tão pleno de referências, é terra

fértil para que Rodrigues possa tornar o enredo muitas vezes poético, dramático, e Alaíde, em seus diálogos, mostra uma série de frustrações, mesclando elementos reais e imaginários enquanto luta pela vida.

Observa-se que os laços familiares são frágeis e não há indícios que houvesse entre as irmãs o amor fraternal, muito menos o respeito mútuo, pois ambas se digladiam pela conquista do mesmo homem, que nesse caso, ao contrário do que estávamos acostumados a presenciar tanto na literatura quanto na dramaturgia, o homem torna-se uma espécie de objeto manipulável nas relações amorosas. Pedro nada mais é que um troféu a ser disputado pelas irmãs, mas em nenhum momento é peça central, como em tantas outras contendas entre Alaíde e Lúcia, já o rapaz é apenas mais uma questão de honra, uma prova para mostrar qual das duas seria mais mulher que a outra.

Em uma peça com enredo tão contundente e intenso, constatamos que as mulheres são os motores centrais que levam as personagens aos extremos, ambas tentando atingir seus objetivos pessoais a qualquer custo, sem, contudo, se preocupar com as consequências geradas por seus atos, ambas buscam em si o prazer, se não sexual, o prazer da conquista, de se provar superior ao outro.

#### 4. AS MULHERES DE NELSON EM *VESTIDO DE NOIVA*

As personagens femininas objeto deste estudo são bastante heterogêneas, não só no tocante às suas personalidades, mas também em classes sociais, religião, sexualidade, puritanismo e transgressões e, dessa forma, muitas vezes observamos que elas tomam decisões ou mesmo fazem escolhas que lhes se mostrarão prejudiciais a elas próprias. A respeito desse tipo de comportamento de algumas pessoas, Edélcio Mostaçó, em sua obra *Sobre Performatividade*, expressa o seguinte:

Nesse âmbito, o comportamento restaurado remete aos inúmeros “eus” que cada um alberga dentro de si, com distintas funções, como age em diferentes situações ou diante de momentos qualificados, dando respostas

às ações provenientes da vida; seja nas condições íntimas, domésticas ou coletivas. Ou seja, há a preocupação em se captar os modos como cada um se representa a si mesmo diante da multiplicidade de ocasiões que enfrenta, enfeixando não apenas traços da personalidade, como também da identidade e da conduta, a lhe fornecer algum tipo de coerência ou continuidade existencial (MOSTAÇO, 2009, p.19).

Como se verifica no trecho acima, a personalidade das pessoas não é uma coisa una, ela é construída ao longo da vida e depende das situações e dos ambientes a que pertencemos. Nossos “eus” são parte de um todo, mas este possui facetas que se apresentam de acordo com as convenções sociais, com os grupos a que pertencem e, sem dúvida alguma, com as concessões que nos são feitas, dependendo das nossas possibilidades econômicas, posição social e gênero.

As questões e implicações socioculturais de gênero, encontrados não somente na sociedade carioca, mas de modo geral, no Brasil e no mundo, seus dogmas, são decisivos para observar o papel da mulher dentro dessa nova sociedade que vai se estabelecendo a partir da modernização do país, contudo que traz os ranços do patriarcalismo imperante no Brasil, tal como explica Saffioti em “Rearticulando Gênero e Classe Social”:

“O gênero é relacional, quer enquanto categoria analítica, quer enquanto processo social, o conceito de relações sociais de gênero, deve ser capaz de captar a trama de relações sociais, bem como as transformações historicamente por ela sofridas através dos mais distintos processos sociais, trama esta na qual as relações de gênero, têm lugar” (Saffioti, 1992, p.187).

As obras Rodrigueanas quem em muitos casos tinham o intuito de impactar o espectador, devido a certos comportamentos de determinados personagens, buscavam nos levar a uma análise dessas personagens, enquanto cidadãos comuns cheios de defeitos e que se poderia encontrar a qualquer hora do dia e em qualquer esquina.

Partindo desse pressuposto encontramos nas obras de Rodrigues diversos tipos de mulheres que, embora comuns por serem suburbanas, ou pertencentes à classe média ou, ainda, prostitutas, têm muito a expressar, não apenas por tentarem encontrar seu lugar na sociedade e no discurso, mas também por suas lutas para o exercício de sua sexualidade plena.

É preciso destacar que a peça objeto deste estudo se destacou não só pelos aspectos ressaltados antes, ou seja, a ação inovadora, que se passa em três planos diferentes, mas também, considerando a primeira (?) encenação, no que se refere a cenário, iluminação e na interpretação dos atores que deixaram de ser em torno de um ator principal, para ser um trabalho de equipe.

Na trama, ao analisarmos as personagens femininas, temos a ideia que os textos buscam construir personagens que, de alguma forma, tentam representar a sociedade carioca por mostrar personalidades intrigantes e complexas que, revelam sentimentos e comportamentos que as pessoas fingem não ver e, por vezes, quando isso é notado, logo é reprimido pelo patriarcalismo imperante, a fim de evitar que a mulher possa se posicionar, tornando-a cada vez mais submissa ao homem. Marilendes Ribeiro Braga, em seu artigo *Repressão Sexual*, comenta o seguinte a respeito dessa maneira de tratar a mulher:

A mulher sofre com a repressão sexual desde a Idade Média em virtude dos dogmas religiosos impostos pelo clero. O sexo era algo pecaminoso para as mulheres se ligado ao intuito do prazer, isto é, permitia-se a elas relações sexuais apenas para suprir as necessidades fisiológicas de seus maridos e com finalidades reprodutivas. Daí a total submissão ao homem, a inibição do desejo e o desconhecimento do próprio corpo. Na década de 60 tem início a revolução sexual, que privilegiou os direitos igualitários de voto, inseriu a mulher no mercado de trabalho e induziu o sexo livre com o surgimento da pílula anticoncepcional, porém, mesmo com tanto alvoroço, não conseguiu se livrar dos tabus sexuais migrando para uma nova repressão sexual imposta por elas mesmas. (BRAGA, 2005).

Como se pode observar, o papel da mulher se restringia ao lar, sendo ela a responsável pela criação de filhos, organização da casa, sempre devendo obediência

ao marido, sem o direito de questionar-lhe atitudes e principalmente, sem o direito ao prazer sexual, que era visto como algo profano e relegado a mulheres de moral discutível como Madame Clessi.

Segundo os estudos historiográficos de Carla Bassanezi, em seu livro *História das Mulheres* (2004), e do artigo de Maria de Fátima Cunha, *Mulher e Historiografia: Da Visibilidade À Diferença* (2000), observa-se a mulher como objeto da autoridade masculina, submissa, dona-de-casa, maternal. Suas funções na sociedade eram prover o bem-estar dos filhos, do marido e da casa. Ao homem fica o cargo de ser o chefe de família, sendo autoridade máxima da casa e responsável pelo orçamento doméstico. Os homens valorizavam a virgindade, assim, a mulher perfeita para casar era aquela que se manteve afastada dos prazeres carnavais durante o namoro e noivado.

Além da opressão masculina que ocorre na sociedade patriarcal, observa-se também, que devido ao histórico de repressão, muitas mulheres acabam por servir também como novos elementos perpetuadores dos comportamentos ditados por homens e pelas instituições às quais fazemos parte, como a própria família e igreja e mesmo grupos sociais.

No final dessa década e no início da seguinte, surgem os primeiros sinais da revolução feminista, com movimentos de caráter político, intelectual e teórico que buscavam condições de direito igualitárias entre homens e mulheres. As mulheres de classe média passam a se inserir no mercado de trabalho, bem como exteriorizar, pelo menos em parte, seus desejos sexuais. Com os avanços da indústria farmacêutica e o advento das pílulas anticoncepcionais, muitas mulheres quebram tabus e aumenta o número delas que praticam atos sexuais antes ou fora do casamento em busca do prazer, assim como a maternidade fora do casamento. Já nas classes menos abastadas, nota-se mudanças mais sutis e lentas nas questões de cunho sexual e de liberdade de expressão e igualdade de direitos, onde continuam a ser cerceados nas formas mais básicas, persistindo a violência não apenas física, mas psicológica e sobretudo moral.

Como observado, mesmo sendo objetos de extrema repressão da sociedade,

os desejos sexuais e libertários que vemos hoje certamente mais expostos pelas mulheres dentro das relações, não inexistiam na época, apenas eram reclusos e enclausurados para que se mantivesse uma reputação ilibada perante os outros membros do círculo de amizades. Goffman relata em seu livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, que essa variação comportamental está relacionada aos diversos papéis representados pelos indivíduos na sociedade, em função do status que exercem. Para esse autor a interação social é vista sob a perspectiva do controle das impressões:

Dentro das paredes do estabelecimento social encontramos uma equipe de atores, que cooperam para apresentar à plateia uma dada definição da situação. Isto incluirá o conceito da própria equipe e da plateia e princípios relativos à linha de conduta que deverá ser mantida mediante regras de polidez e decoro. Encontramos as vezes uma divisão entre região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e região de fachada, onde ela é apresentada. O acesso a estas regiões é vigiado, a fim de evitar que o auditório veja os bastidores e para impedir que estranhos participem de uma representação que não lhes é endereçada. Sabemos que entre os membros da equipe prevalece a familiaridade, sendo provável a solidariedade, e são compartilhados e guardados segredos que poderiam prejudicar a representação. (GOFFMAN, 1975, p.218).

O excerto acima nos faz pensar sobre o que mostramos de fato para a sociedade e para o meio que estamos inseridos, na verdade, é apenas uma fração do que se passa nos bastidores familiares, os comportamentos perniciosos, as perversões e vulgaridades, estas ficam entre as paredes do lar. Percebe-se esse comportamento de certa convivência entre as personagens Rodrigueanas, quando Lúcia, que havia sido traída, não externa sua indignação, ao contrário, se mantém em silêncio absoluto, esperando o momento certo da vingança, e mesmo a revanche quando interpela a irmã sobre o roubo do namorado e sugere que irá tomar-lhe o marido, talvez ainda na tentativa de se manter casta aos olhos da sociedade.

Em *Vestido de Noiva* vemos a disputa entre duas irmãs, que lutam com qualquer arma disponível pelo amor do mesmo homem, sendo questionável se

realmente a questão seria amorosa ou meramente de posse. Observamos ainda a mãe, que representa ali a tradição, mas que é impedida de ver a noiva antes do casamento, e uma prostituta que por sua personalidade transgressora se torna a heroína da personagem principal da peça.

Nessa óptica apresentada, a obra e suas personagens marcantes são um corpus de estudo não apenas literário e dramático, mas sociológico exuberante, pois estudamos, não apenas as ações das personagens, mas também os propósitos inclusive das metalinguagens, das linguagens não verbais, e mesmo nas omissões que, muitas vezes, se revelam tão ou mais importantes que os atos propriamente ditos.

Como bem salienta Chimamanda Adichie em seu texto intitulado *O Perigo de uma Única História* (2013) em que a autora trata de como as histórias que nos são contadas, levam em consideração apenas o lado dos vencedores, os vencidos ou oprimidos raramente tem direito a voz, sendo que dessa forma torna-se muito perigoso reverberar discursos únicos e que são tidos como verdade absolutas. Se faz necessário, analisar os contextos sob várias vertentes, pois continuarmos replicando apenas a história dos vencedores, ou dos dominadores hegemônicos, nos permite apenas uma mão única que não nos leva longe, e cria um senso míope de realidade. As mulheres têm sido historicamente personagens maltratadas e castigadas em nome da moral, como podemos ver em várias obras literárias, tais como vemos em *Negrinha* de Monteiro Lobato, onde vemos a escravização de uma menina que órfã pela senhora rica, que achava que estava lhe fazendo favor ao acolhê-la, mas que na verdade era ela um objeto, ou um animal de estimação e uma forma de mostrar a sua caridade à sociedade.

Porém, quem são essas complexas personagens de *Vestido de Noiva* e quais são as suas ambições, desejos mais libidinosos, força motriz, caracteres duvidosos, mas que sempre estão em busca de alcançar seus objetivos, nem que para isso seja necessário que o outro acabe sofrendo? A peça não vai além de uma família carioca, ainda assim a mesquinha de sentimentos que une uns aos outros é bastante

peculiar, as questões familiares entre as duas irmãs, pai e mãe, marido e esposa, todos se relacionam baseados nas suas próprias ambições. Essas ambições acabam por transformar a casa num campo de batalha e a frieza com que se relacionam os entes familiares impressiona.

O fato de que Alaíde, a personagem central, vive em conflito com o mundo e sua obsessão por Madame Clessi, que levava sua vida em liberdade e fora dos padrões da sociedade, já nos informa que a personagem vive uma harmonia falsa com o marido, e este é como um troféu roubado da irmã quando ainda eram namorados, por oferecer a ele o que Lúcia só faria após o matrimônio. Lúcia, mesmo tendo se sentido ofendida e com extrema raiva da irmã, resolve reprimir seus sentimentos, embora tenha em mente sempre o desejo de vingar-se da irmã.

Ambas as personagens mais marcantes da obra agem segundo seus interesses pessoais, nelas não se encontra a mulher submissa e oprimida do início do século XX, ambas tentam atingir seus objetivos, nem que isso incorra na tristeza ou sofrimento do outro. Alaíde, por sua vez, além das ambições e da vontade de subjugar sempre a irmã, nem quando consegue o intento de se casar com Pedro, se satisfaz com a vida que conseguiu e é tomada sempre por uma insatisfação que consegue algum conforto com a leitura dos diários de Madame Clessi, cujo material a leva a vislumbrar uma vida diferente do cotidiano de esposa de classe alta. Nesse sentido, ela pertence a uma tradição de personagens femininas insatisfeitas com sua vida convencional, tal como Luísa, de “O primo Basílio”, de Eça de Queirós, e Madame Bovary, do romance homônimo, de Flaubert.

Interessante salientar que no plano da alucinação, o qual tem início após o fatídico atropelamento, Alaíde poderia ter como seu guia qualquer pessoa que por ela tivesse apreço, todavia a escolhida é justamente a antiga cortesã assassinada. Essa escolha, por mais que pareça banal, nos revela os anseios da personagem em romper com os padrões morais, pois sua heroína não é a mãe, que representava a classe burguesa, uma dona de casa exemplar e que vivia apenas para a família. A escolha mostra bem que Alaíde se deixava atrair muito mais pela vida cheia de excessos e



amantes e histórias de Clessi. Verifica-se aí bem um tom de Madame Bovary em seus anseios de liberdade, de atingir e conhecer pessoas que fugissem ao status quo imperante.

Já Lúcia, a irmã traída e desde sempre ofuscada por Alaíde, apesar de parecer a moça típica de classe média burguesa, que nem com o roubo do namorado revoltou-se, apresenta mais sinais maquiavélicos. Ela esconde seus reais sentimentos para com a irmã, mas em segredo planejava sua vingança, que se dá apenas no dia do casamento, quando Alaíde se preparava para usar seu vestido de noiva. Só nesse momento Lúcia resolve descarregar seu arsenal, procurando, assim, atrapalhar a felicidade da futura esposa de Pedro, no que é bem sucedida, pois, ao analisarmos os acontecimentos posteriores à discussão, entendemos que esse foi ponto crucial para o que acontece a seguir, abrindo possibilidades de sentidos para o acidente automobilístico/suicídio/assassinato.

Lúcia, e seu amor ou obsessão por Pedro, tem o desfecho tão desejado por ela. Após a morte da irmã, ela consegue ir ao altar com o ex cunhado, e ainda assim manter-se pura, pois a virgindade teria como motivação o cumprimento das convenções sociais, mas poderiam ensejar uma certa dose de vingança pelo namorado infiel tê-la trocado pela irmã.

A relação entre Pedro e Lucia estará fadada ao fracasso, pois mesmo com o desaparecimento de Alaíde, os antigos sentimentos e ressentimentos serão substituídos por culpa. Não parece haver entre os dois um caráter sentimental que os una, que os tornem mais unidos e sim dependentes um do outro, LINS, 1979, p.71 nos ilumina sobre o assunto “Há qualquer coisa de sadomasoquista protegendo essa estranha modalidade de amor, cheia de preconceitos e limitações”

Madame Clessi, a mulher que viveu na casa antes da família de Alaíde e que apenas conhecemos através do diário encontrado, torna-se o ídolo de Alaíde e, ainda que de moral duvidosa, é ela quem compartilha o plano da alucinação com a personagem central. A cortesã carioca, mesmo não se sabendo ao certo se realmente existiu ou não, representa a antítese das convenções da sociedade e transforma-se em

símbolo de fuga para Alaíde de seu casamento destruído pela culpa e pelas ameaças de Lúcia. Vemos, assim, que a figura de Clessi é simbólica e torna-se extremamente importante para que se entenda as frustrações de muitas mulheres, tolhidas em suas possibilidades de amar livremente.

Outra característica predominante entre as personagens das obras é a frieza da relação entre as duas irmãs, tal como já mencionado. Essa frieza não é uma característica de uma cena ou outra, é constante, chegando a ser hostil e desagradável, exatamente como Nelson denomina seu teatro. Essa frieza tem outra vertente, que é a solidão, sentimento esse que extrapola os conflitos internos, mostrando a e angústia de Alaíde, a qual será um fator preponderante para que a personagem mergulhe em suas fantasias e sua trajetória se encaminhe para a tragédia.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, as produções de Nelson Rodrigues têm como motivos centrais o amor e a morte, o que fica explícito em *Vestido de Noiva*, peça que é considerada precursora do teatro moderno nacional e apresenta esses elementos constantemente entrelaçados.

Ainda que a peça se passe completamente dentro de uma casa de família e as personagens não saltem os muros para interagir com os demais membros da sociedade, a construção do espaço da casa dá conta da estória contada por Nelson Rodrigues.

As personagens, em especial as femininas, pois dos homens quase não se tem grandes detalhes, além de nomes e posição dentro do seio familiar, são as molas centrais e fio condutor do complexo enredo da peça. Esse já é um primeiro indício de que a sociedade patriarcal será tomada pelo poder do desejo feminino ao longo dos três atos e que serão elas os fatores de decisão ao longo do discurso cheio de sentimentos considerados imorais ou desagradáveis. Cada uma das personagens

busca a satisfação pessoal a qualquer custo, sendo que as relações familiares são marcadas pela extrema frieza, que culmina em conflitos internos mais tortuosos e gera sentimento de solidão e fuga da realidade para mundos de fantasia, reclusão e alucinação.

Alaíde busca resolver suas frustrações dentro de um mundo de alucinação, no qual, dando vazão, por meio de sua mentora e guia, uma prostituta que teria sido assassinada no início do século, a todas as suas frustrações. De certa forma, o plano da alucinação representa também o plano da liberdade de movimentos, longe das convenções sociais e da repressão dos desejos. Muito provavelmente, isso acontece por Madame Clessi representar a liberdade da mulher em viver da forma que quisesse, sem obedecer às convenções da sociedade e por não fazer parte da burguesia que até aceitaria certos abusos, mas não por parte das mulheres.

Por mencionar certos abusos tolerados, cita-se a proibição da peça seguinte a *Vestido de Noiva*, *Álbum de Família*, que acabou censurada por ser considerada muito escandalosa por conta dos inúmeros incestos representados ali. Pode-se apreender, a partir das reações tanto da sociedade, quanto da censura e mesmo dos críticos, que a sociedade sabia das perversões, dos abusos praticados, principalmente contra as mulheres, mas que em segredo ou em menor escala tais comportamentos seriam considerados “normais”, devido ao caráter subalterno da mulher na sociedade patriarcal.

Considerando essa moral repressora, marcada pela hipocrisia, as personagens femininas de Nelson, apenas se atém ao alcance do seu prazer, seja ele sexual ou voltado para a vingança, orgulho, ódio, amor e a obsessão pelo que não se tem, ou pelo que lhe foi tirado. Nesse sentido, não é bem o amor que as move, mas a posse, a afirmação pessoal. Cada uma das mulheres presentes nas produções do dramaturgo apresenta uma faceta que lhe proporciona ser a condutora de seu percurso da forma que melhor lhe convem. Entretanto, apesar disso representar uma espécie de liberdade de ação, também recaem sobre essa conquista e esse poder, as reações do mundo e as complicações por não se ter alguém para ser responsabilizado, senão a si

mesmo pelos desfechos que por vezes levam à morte, à culpa e a uma fuga da realidade. Se isso acontece, a personagem só encontra algum conforto em sua fuga para o plano da alucinação, pois ali é um território que a manipulação da mente permite recontar a própria história em diferentes versões, que podem ou não, condizer com a realidade opressora.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Marilandes Ribeiro. Repressão Sexual. *Sinomar Calmona: Colonismo Social*, 18/04/2005. Disponível em: < [http://www.sinomar.com.br/cs\\_180405.asp](http://www.sinomar.com.br/cs_180405.asp)>. Acesso em: 18 de fev. 2017.

FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

HUSAIN, Shahrukh. *Divindades femininas: criação, fertilidade e abundância, a supremacia da mulher, mitos e arquétipos*. Portugal: Taschen, 2001.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade Em Agonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues Trágico Então Moderno*. 1ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

LUKÁCS, György (2000). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues - Dramaturgia E Encenações*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão – Nelson Rodrigues*. 1ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MOSTAÇO; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Organizadores). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro desagradável*. Dionysos, Rio de Janeiro, out. 1949.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: Volume Único*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. Rearticulando gênero e classe social. In: *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

Recebido em 20/02/2017.

Aceito em 20/03/2017.