

VESTIDOS DE NOIVA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NOS DRAMAS HOMÔNIMOS DE NELSO RODRIGUES (1943) E JOÃO GASPAR SIMÕES (1952)

Carolina Ubal Salvático¹

RESUMO

Esta comunicação propõe cotejar duas peças dramáticas homônimas: *Vestido de Noiva* (1943), escrita por Nelson Rodrigues, com foco de ação na história de Alaíde, que representa a burguesia carioca: a protagonista é vítima de um atropelamento fatal. A peça é dividida em três planos: 1º. Plano: alucinação; 2º. Plano: memória; 3º. Plano: realidade. Enquanto os médicos tentam salvar a sua vida, ela entra em um tipo peculiar de viagem interior a fim de entender as relações que a levaram àquele desfecho. E o *Vestido de Noiva* (1952), de autoria do presencista João Gaspar Simões, em que é apresentada Maria, que se recusa a vestir o seu vestido de noiva destinado ao matrimônio com Luciano, futuro diplomata, com quem namora há três anos. Rompendo (ou não) com a clássica definição de tragédia, os dois dramaturgos criam, com foco na ação e no caráter de personagens femininas, situações que envolvem conflitos existenciais e uma profunda exposição da hipocrisia humana. O nosso objetivo é lançar luz sobre tais personagens e suas especificidades, contribuindo assim para ampliar os estudos da presença feminina no moderno teatro de língua portuguesa.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, João Gaspar Simões, Personagem Feminina, Teatro Moderno, Literatura Comparada.

1 Graduado pelo Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista - SP, carolina.ubal@unesp.br

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues cresceu em meio a diversas revoluções e mudanças sociais, que foram provavelmente um combustível para o que viriam a ser obras polêmicas e divisoras de opiniões no meio teatral e acadêmico. Hoje um dos dramaturgos brasileiros com mais peças montadas, Nelson Rodrigues nem sempre foi considerado um dos maiores entre os nacionais.

A crítica literária chegou a defini-lo como “anjo pornográfico”, justamente pelo profundo incômodo que suas peças causavam, contrariando os moldes de um teatro eloquente e poético, já pré-estabelecido. O dramaturgo era uma espécie de tsunami, como explica MAGALDI (2015).

Sempre provocativo e obcecado, despertou sentimentos conflitantes de repulsa e admiração, assim como suas peças. Vestido de Noiva (1943), é um grande exemplo dessa revolução. A obra se estabeleceu no cenário nacional e transformou a forma como o teatro era feito no Brasil.

João Gaspar Simões se alimenta da mesma força quando desafia a moral vigente, tanto através de sua obra ficcional como das obras que elegia para a sua crítica, ainda que se utilize da forma trágica clássica para fazê-lo. Chegou até mesmo a ser preso pela PIDE em 1965, por fazer parte do júri do Prémio Literário da Sociedade Portuguesa de Autores. Sua obra O Vestido de Noiva (1952) foi também censurada sob alegação de ameaça aos valores familiares, tão caros ao regime de Salazar.

Gaspar Simões foi ainda responsável pela chegada de obras de teatro estrangeiras, com a publicação na Portugália, editora que fundou. Com ênfase em textos franceses, como explica MONTEIRO (2013), o autor deu muita atenção às peças com referência a Édipo, fato esse que direcionou escolhas estéticas quando veio a produzir suas próprias obras dramáticas.

Separados seja pela nacionalidade ou pela maneira como faziam teatro, Nelson Rodrigues e João Gaspar Simões parecem unidos pelos seus respectivos vestidos de noiva e todas as simbologias que os envolvem. É a partir do possível (provável?) diálogo entre Maria, a protagonista da peça de João Gaspar Simões, e Alaíde, personagem central de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues - peça representada quase dez anos antes da publicação da de Gaspar Simões - que o presente trabalho pretende analisar a construção da personagem feminina no moderno teatro de língua portuguesa.

METODOLOGIA

Aristóteles define na sua Arte Poética a tragédia como sendo a imitação de uma ação nobre, levada até as últimas instâncias por seu caráter elevado. Pensando nisso é que RYNGAERT (1995) explica o respeito dos autores aos gêneros já existentes, mas para além disso, a necessidade de sobrepor seus limites e pensar em vieses diferentes de interpretação e escrita no âmbito do teatro. Nelson Rodrigues explora esses limites de forma muito mais ousada e inovadora que o teatro simoniano. Embora o escritor português, João Gaspar Simões, chegue até as portas do moderno, tal como explicado por SZONDI (2001), principalmente em temáticas de emancipação feminina, ainda é, em forma, uma tragédia clássica, com personagens vinculados a uma visão maniqueísta de bem e mal.

Já em *Vestido de Noiva* (1943) - assim como em outras obras rodrigueanas - a representação está mais vinculada ao ser humano real, não apenas cheio de virtude ou de vícios, mas com características contraditórias, dando azo a discussões de questões morais e à criação de personagens mais complexas. Ainda que trate, como afirma XAVIER (2003), de um percurso de excesso, valorizando as peripécias e o coup de théâtre, a dramaturgia de Nelson distingue-se também do melodrama pela aposta na impossibilidade de um final feliz.

Em síntese, a metodologia adotada pretendeu organizar o trabalho em três etapas:

1. Estudos sobre o clássico e sua crítica no teatro moderno Rodrigueano e Simoniano;
2. Estudos de teatro e o desenvolvimento da personagem feminina;
3. Análise das obras selecionadas e estudo crítico das suas diferenças e similaridades.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em *Vestido de Noiva* (1943) o foco da ação é a história de Alaíde, vítima de um atropelamento fatal. A peça é dividida em três planos: alucinação; memória e realidade. Enquanto os médicos tentam salvar a sua vida, a protagonista entra em um tipo peculiar de viagem interior a fim de entender as relações que a levaram ao seu triste destino. A peça estabelece um ritmo que se alterna entre esses três planos, sublinhando pontos de vista da própria protagonista a respeito dos acontecimentos, que o

público vai descobrindo em lances surpreendentes de uma diegese nada linear.

Logo no primeiro ato já é possível observar como os papéis femininos são não apenas relevantes, mas intrincados entre si. A alucinação da personagem Alaíde, e todas as suas reflexões e arrependimentos, estão ligados à sua admiração por outra personagem, Madame Clessi, uma prostituta que fora assassinada pelo namorado de dezessete anos.

As conversas e a história de Madame Clessi são criadas por Alaíde a partir da leitura de um diário encontrado por ela quando era criança, já que Madame Clessi habitara, no passado, a mesma casa em que reside a família de Alaíde. É através da conversa das duas em forma de alucinação que podemos começar a entender o drama da personagem principal e as suas remediações e desejos.

A admiração da protagonista pela personagem mais “inadequada” socialmente fica evidente, assim como o nojo da personagem pelos que têm, aparentemente, moral elevada (nesse caso, Pedro, o noivo de Alaíde):

ALAÍDE (excitada): Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade. (Pensa, confirma.) Não sei, tinha nojo. Estou-me lembrando de tudo, direitinho, como foi. Naquele dia eu disse “Eu queria ser Madame Clessi, Pedro. Que tal?” (RODRIGUES, p.30)

Podemos observar que a relação entre Pedro e Alaíde é marcada ora pela admiração que tem pela prostituta, ora pela relação de inveja com a irmã, Lúcia.

“PEDRO
(*Perverso, para a Mulher de Véu*)
Você tem namorado?”
[...]
MULHER DE VÉU
Tenho. (*Com perversidade*) Tive. Ele vai se casar com outra.”
(RODRIGUES, p. 69)

Aqui, embora ainda não saibamos que a mulher de véu é Lúcia e que ela e Pedro mantêm uma relação amorosa clandestina, já é possível observar como Alaíde sabe inconscientemente que Lúcia queria Pedro, visto que a cena citada ocorre no plano da alucinação.

Há até certa manutenção dos valores morais - Alaíde, embora deseje romper com esses valores, em nenhum momento age em prol dessa

vontade - mas eles são apenas fachadas para a profunda hipocrisia que permeia todas as relações familiares e amorosas na peça.

É necessário ressaltar que as ações são todas motivadas no universo feminino, assim como seu destino trágico. Na obra rodrigueana, são amarras sociais que vinculam os destinos das mulheres ao sofrimento, sigam elas os padrões estabelecidos (Alaíde) ou rompam com eles (Madame Clessi). Outro trecho que satiriza a personagem de moral elevada é quando Alaíde afirma que “Um morto é bom, porque a gente deixa num lugar e quando volta ele está na mesma posição” (RODRIGUES, p. 38), como em referência aos papéis estabelecidos dentro do jogo de poder, que está sempre em transformação. A única pessoa cujo caráter é imaculado, é aquela que está morta.

Conforme caminhamos rumo ao desfecho da peça, e com ele a descoberta de quem é a mulher de véu, essa afirmação é confirmada. Não apenas os desejos mais profundos de Alaíde permeiam o mundo feminino livre das amarras patriarcais, como é a figura de sua irmã, motivada por essas amarras, que provoca a sua tragédia.

Alaíde é supostamente morta por Pedro e Lúcia, não necessariamente porque Lúcia quer ficar com Pedro, mas por um desejo inconsciente de vencer a irmã. Como fica implícito neste trecho:

“LÚCIA

inútil. Não serei de você, nem de ninguém. Você nunca me tocará, Pedro.

PEDRO

Você diz isso agora!

LÚCIA

Jurei que nem um médico veria meu corpo.

PEDRO

(*Cruel.*)

Então ela ficou impressionadíssima com as mulheres vestidas de amarelo e cor-de-rosa. Uma vitrola! Duas fulanas dançando!

LÚCIA

(*Chorosa*)

Não fale assim! Ela está ali. Morreu.” (RODRIGUES, p. 121)

Ela perde a vontade de concretizar seu relacionamento com o marido da irmã assim que Alaíde morre. Seu desejo não estava, embora Lúcia não consiga conscientemente enxergar isso, plantado em Pedro, mas sim na dinâmica que existia entre ela e a irmã. Tamanha era a força dessa relação, que a fim de não a perder por completo, Lúcia continua “ouvindo” Alaíde, como um tipo de assombração:

“LÚCIA

(*Atônita*)

Eu ouço a voz dela. Direitinho! Falando! [...]

ALAÍDE

(*Microfone*)

Você sempre desejou a minha morte. Sempre- sempre.”
 (RODRIGUES, p. 123)

Por fim, os homens da obra acabam sendo meros pavios, e toda a construção das personagens se dá através das relações entre mulheres, seja por ódio, inveja ou admiração. Nelson Rodrigues estabelece, assim, uma peça que rompe com a forma clássica ao mesmo passo em que a crítica, já que suas tragédias residem nos desejos suprimidos por questões morais.

Já no caso de *O Vestido de Noiva* (1952), de João Gaspar Simões, ao contrário do dramaturgo brasileiro, a ação se constrói a partir do universo masculino. Maria, que se recusa a usar um vestido de noiva, tenta desesperadamente romper com esse universo enquanto continua sendo - consciente ou inconscientemente - sufocada por ele.

A figura mais relevante para a tomada de decisões da personagem principal é antes de tudo o pai. Ele é o centro moral da família, como afirma diversas vezes ao longo da peça, dando a entender que cerimônias como a do casamento da filha - e o uso do vestido clássico e conservador - são não apenas importantes, mas vitais para a manutenção da tradição pequeno-burguesa.

“GUSTAVO

Não, minha filha, é o acto mais grave da vida de uma mulher! [...]

MARIA

Pode ser que tenha razão, meu pai. No entanto, para mim, não é a solenidade que dá significado aos nossos actos, mas a consciência com que os praticamos.” (SIMÕES, p.22)

A Maria, como podemos observar acima, pensa diferente. Ela é tomada desde o início da obra pela *hybris*, e se considera incompatível com os papéis sociais que, segundo ela, servem apenas aos outros e não à sinceridade com que vive e sente.

É, aliás, sua sinceridade que a guia para tragédia. Em uma cena ela afirma ao noivo que o “[..] amor que não aguenta com o peso da franqueza, da franqueza absoluta, não é amor, Luciano.” (SIMÕES, p. 64). Luciano então fica irritado e desconfiado dessas afirmações, chamando-a de sarcástica e ressaltando que aquela não era mais a mulher de quem ficara noivo. Mais uma vez, é possível observar a tragédia clássica. Os homens representam as normas vigentes, enquanto Maria, levada por uma iluminação da verdade, se nega a continuar a ouvi-los.

Em meio a essa situação, a família enfrenta um problema com um suposto testamento, que pode arruinar suas reputações e, principalmente, suas fortunas. Enquanto parte dos familiares conjectura que talvez a chantagem não seja o pior caminho a se seguir, Gustavo – pai de Maria – insiste que a honra da família deve preceder qualquer interesse econômico.

Essa cena encaminha a peça até seu ato final antes do epílogo. Gustavo, depois de vender a casa em nome de convicções morais, aparece no lugar já não mobiliado, onde Maria tenta convencer Luciano a não se casar com ela se sua única intenção é preservar a honra da mulher. Fica subentendido que essa “honra” diz respeito ao rapaz ter desvirginado Maria, que agora estaria “desgraçada”, como ele mesmo afirma oportunamente.

O destino de Maria é selado quando Luciano dá a entender a Gustavo que a filha não é mais virgem e ele a obriga a se casar contra a sua vontade. Mais uma vez a personagem dramática, que tenta romper com padrões estabelecidos, acaba frustrada por forças maiores do destino ou da sociedade.

“MARIA

Cumpra a sua vontade, meu pai. O vestido de Noiva está pronto, o véu é lindo, e a grinalda de flores de laranjeira vai ficar-me a... matar...” (SIMÕES, p.193)

O destino de Maria é selado quando Luciano dá a entender Já nessa fala, antes da revelação, fica subentendido pela própria personagem que ela não conseguirá sobreviver a esse casamento, se ele assim ocorrer conforme os desejos do pai. Curioso é perceber que Maria prefere a morte

do que romper com a moral patriarcal. Ela se encontra em uma encruzilhada, pois, não querendo machucar os sentimentos do pai, acaba por recorrer a meios muito mais drásticos e, como já dito antes, trágicos.

A família para Gaspar Simões, como é possível perceber, é ultrapassada e se apresenta como um obstáculo a todas as possibilidades do ser (MONTEIRO, 2013). Contudo, há uma diferença em relação à noção edipiana: ao invés de atribuir o papel de “culpado inocente” a Édipo, o escritor o atribui às mulheres.

É finalmente no epílogo, quando o suicídio é explicitado, que a obra assume com toda a potência as vozes patriarcais, através de uma literal “voz” que dá a Maria uma moratória sobre tudo que ela perdeu por se repelar. A certa altura, a voz afirma:

“VOZ

[...] A vida não pertence aos que, tendo nascido com os olhos abertos, nunca mais os puderam fechar... E tudo seria tão simples! Bastava que as pupilas não vissem o que só as tuas claras pupilas, obstinadamente, teimaram em ver.” (SIMÕES, p.197)

A noção clássica de tragédia é aqui mais uma vez reiterada, dado que a tentativa da heroína em rebelar-se causa sua própria desgraça. A voz apenas reafirma o que já foi dito pelo pai e pelo noivo, como se, ao replicá-los, justificasse sua condenação à infelicidade eterna, afirmando, por fim, que quem morre nessas condições perde o mais importante: a honra.

Como fica evidente pela análise da peça, as mulheres de Gaspar Simões estão inconformadas com a posição cívico-social que ocupam. Elas desejam intrinsecamente a legitimidade de serem mais do que meras mães, esposas ou filhas de cidadãos, como na Grécia antiga (MONTEIRO, 2013). É nesse aspecto que João Gaspar Simões revela uma postura moderna, que acompanha o movimento de emancipação das mulheres nos anos de 1960 - modernidade temática, pois.

A fim de cotejar as observações aqui feitas a respeito das duas peças, cumpre notar que, ainda que com a mesma premissa envolvendo a simbologia do vestido de noiva, há diferenças palpáveis entre ambas, em forma e conteúdo. Enquanto Nelson Rodrigues utiliza do véu para elencar situações sociais no âmbito do universo feminino, Gaspar Simões usa o vestido como meio mais direto de revolta contra um sistema de regras ditadas pelo universo masculino.

Embora possa ter havido alguma tentativa, por parte do escritor figueirense, de dialogar com Nelson Rodrigues, seus apelos modernos

ressoam apenas de um ponto de vista temático. A tentativa de inovar em uma temática que se aproxime da emancipação feminina, acaba por ser menos significativa do que os processos inconscientes de Aláide e Lúcia, explorados por Nelson Rodrigues.

Explica Szondi (2001, p.18) que “Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos”. Ou seja, ao atribuir em sua forma a ironia que permeia a temática, Nelson Rodrigues assimilou também o processo de desconstrução da tragédia, transformando-a em uma crítica tenaz à hipocrisia humana num tempo em que a vida social já está desprovida de heróis.

João Gaspar Simões, por seu turno, aborda a família como um amor que, semelhante ao cimento, une cada parte de maneira a construir o pilar de uma sociedade de costumes e leis impermeáveis ao livre-arbítrio, alimentando assim a praxis da hipocrisia (tão explorada por Nelson Rodrigues). Contudo, a modernidade pode existir também no clássico. Quando repete o mito antigo, Gaspar Simões oferece uma ficção derivada da realidade e, para além de apenas ‘imitar’ a tragédia da realidade, quer recriar uma poiesis da tragédia humana. Talvez nesse aspecto, então, também residam seus méritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por conseguinte, até certo ponto é possível compreender, retomando diretrizes da Arte Poética de Aristóteles e da Teoria do Drama Moderno, de Peter Szondi, por que, embora as temáticas das duas peças sejam semelhantes, seus destinos não foram. É observável que a forma, para além da palavra, é o que indica verdadeiramente o que é moderno e o que é clássico. A temática, que pode suscitar discussões pertinentes quando ainda em um tempo histórico propício, acaba perdendo força conforme a sociedade se transforma. Entretanto, formas intrinsecamente ligadas a seus propósitos podem perdurar indeterminadamente pelas gerações seguintes, sendo inclusive, ressignificadas por elas.

Maria, de Gaspar Simões, é a representação da tomada de consciência da heroína diante de um modelo pré-estabelecido e milenarmente alimentado pela família patriarcal. Contudo, é com Aláide, Lúcia e Madame Clessi, de Nelson Rodrigues, que ressoam as mulheres através do século e dos vestidos de noiva, lutando contra amarras das quais, muitas vezes, elas nem têm plena consciência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Renata Soares Junqueira, pelo apoio e incentivo. E ao CnPq, pela bolsa concedida.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BIOGRAFIA **de Nelson Rodrigues | Brasil Memória das Artes**. Funarte.gov.br. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/>>. Acesso em: 8 de ago. 2021.

LISBOA, Eugénio. INSTITUTO CAMÕES DA COOPERAÇÃO E DA LÍNGUA. **João Gaspar Simões**. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/joao-gaspar-simoes.html#.YSPz39fPzIV>>. Acesso em: 11 de ago. 2021.

MONTEIRO, Luísa. Emancipação Feminina e Adultério no Teatro Simoniano. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinho; TOPA, Francisco. **Teatro do Mundo: teatro e censura**. 1. ed. Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013. p. 213-220. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11584.pdf>> Acesso em: 10 de ago. 2021.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2015.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de Família; A falecida; Vestido de noiva**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. 1. ed. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora, 1995.

SIMÕES, João Gaspar. **O vestido de noiva: drama em 3 actos e 1 epílogo.**
1. ed. Bertrand, 1952.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Luiz Sérgio
Répa. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2001.