

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

ALINE DA VEIGA

**NÃO HÁ NADA QUE MORALIZE A IMAGINAÇÃO: UM ESTUDO DA  
FIGURA FEMININA EM *VESTIDO DE NOIVA* DE NELSON  
RODRIGUES**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO  
2017

ALINE DA VEIGA

**NÃO HÁ NADA QUE MORALIZE A IMAGINAÇÃO: UM ESTUDO DA  
FIGURA FEMININA EM *VESTIDO DE NOIVA* DE NELSON  
RODRIGUES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier

PATO BRANCO  
2017



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor (a): **ALINE DA VEIGA**

Título: **Não há nada que moralize a imaginação: um estudo da figura feminina em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 04/12/17, pela comissão julgadora:

**Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier – UTFPR Pato Branco**  
Presidente da Banca

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

**VISTO E DE ACORDO:**

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cláudia Marchese Winfield  
SIAPE N.º 1163334  
Coordenadora do Curso de Licenciatura em  
Letras Português – Inglês  
UTFPR - Câmpus Pato Branco

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Cláudia Marchese Winfield**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**Prof.<sup>a</sup> Ma. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pelo dom da vida e da sabedoria a mim concedidos. A graça da perseverança me permitiu essa conquista e a certeza de ter um porto seguro no Pai me fez firme e determinada. Nesses quatro anos de estudos, muito tempo passei na estrada e em todos os momentos estive confiante na proteção dos anjos que agora, concluindo mais essa etapa importante de meu curso, rejubilam comigo.

Agradeço também imensamente a minha família – de maneira especial ao meu pai e minha mãe; sou muito grata a vocês que não mediram esforços para me proporcionar a melhor experiência possível nessa graduação. Agradeço pelo grande incentivo recebido durante esses anos, pelas viagens que pude realizar apresentando trabalhos e participando de congressos a fim de que meu aprendizado fosse inesquecível. Amadureci muito ao longo desse caminho e devo isso a vocês.

Também agradeço ao meu irmão e ao meu namorado que estiveram ao meu lado em todos os momentos ouvindo-me quando eu precisei de uma companhia amiga. Sempre pude contar com o apoio de vocês e sou grata por isso. Agradeço pelos momentos em que os estudos me sobrecarregaram e vocês estiveram distraíndo-me, fazendo-me rir e aproveitar as singelezas e belezas da vida. Vocês dois são maravilhosos.

Por fim, deixo meu sincero agradecimento aos excepcionais mestres que conheci, especialmente àqueles que tive a alegria de trabalhar conjuntamente em projetos de pesquisa acadêmica, nos estágios e nesse trabalho de conclusão de curso. Vocês ensinaram-me quão valoroso é o estudo, a importância da capacitação e me apresentaram ao sentimento recompensador da conquista.

A todos vocês, amigos e demais familiares, o meu muito obrigada!

*“A Alaíde de Vestido de noiva precisou morrer para realizar a sua mais doce e secreta utopia. E não há uma atriz que não queira usar o vestido, os modos, as caras, as inflexões, os risos das “filhas da desgraça”. Isso aqui, em toda parte e em todos os idiomas. Deve ter sido assim no tempo dos gregos e antes dos gregos. Não importa que a atriz seja uma mulher fidelíssima, mãe de não sei quantos filhos, dona de casa etc. etc. As meninas que apareciam no vestibulo também tinham, na vida real, um comportamento irretocável, imaculado. Mas, representando a prostituta, elas se transfiguravam. [...] E tinham a naturalidade, e a graça, e o movimento exato, e a inflexão certa. Era como se, naquele momento, cada uma estivesse cumprindo um imortal hábito feminino”*

*Nelson Rodrigues, 1967.*

DA VEIGA, Aline. **NÃO HÁ NADA QUE MORALIZE A IMAGINAÇÃO: um estudo da figura feminina em *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues**. 54 f. TCC (Curso de Licenciatura em Letras), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso dialoga a vida do dramaturgo Nelson Rodrigues com uma de suas principais peças teatrais, *Vestido de noiva*. A peça, escrita e encenada em 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro é um marco na história do teatro brasileiro em função das revoluções que trouxe com sua proposta inovadora tanto no sentido técnico quanto em relação ao modo de abordar a temática. Dentre os diversos aspectos suscitados pela peça, a presente análise limita-se à feminilidade das personagens a fim de compreender do que se trata o feminino no trabalho rodrigueano e como ele está representado nessa peça. Estudar tal assunto requer compreender o contexto histórico de produção da peça; por isso, um dos vieses apresentados é a perspectiva sociológica, relacionando a construção social acerca de conceitos como 'mulher' e 'feminilidade'. Mas, para além disso, esta análise tem como suporte as teorias freudianas sobre os mesmos conceitos a fim de compreender também a construção psicológica dessas mulheres que compõem a peça. Isso porque *Vestido de noiva* é um drama em três atos que se encontra entre as Peças psicológicas de Rodrigues, o que evidencia a preocupação que o dramaturgo teve em trazer personagens bastante complexas, profundas e fragmentadas ao escrevê-la. Por isso, esta análise busca compreender o texto dramático por meio da psicologia das personagens que o compõe através dos diálogos, bem como da fortuna crítica selecionada para o estudo. Trata-se, portanto, de um trabalho de cunho qualitativo cujas interpretações se deram por meio da conversa entre textos teórico-científicos, críticas literárias e obras que contém considerações do próprio autor pertinentes ao estudo.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues. Teatro brasileiro. Feminilidade.

DA VEIGA, Aline. **NOTHING MORALIZES IMAGINATION: a study of feminine figure in *Vestido de noiva* by Nelson Rodrigues**. 54 f. TCC (Language Graduation Course), Federal University Technology – Parana. Pato Branco, 2017.

### **ABSTRACT**

This course conclusion paper relates the life of the playwriting Nelson Rodrigues with one of his main plays, *Vestido de noiva*. The play, written and staged in 1943 at Teatro Municipal do Rio de Janeiro is a landmark in Brazilian theatre history because of the revolutions it brought with its innovative proposal in both technical and thematical approaches. Among the many aspects suggested by the play, the present analysis sticks to the characters' femininity intending to comprehend what is the feminine in Rodrigues's work and how it is represented in this play. Studying such issue requires to comprehend the historical context of the play production; for this reason, one of the biases shown is the sociological perspective, relating the social construction about concepts as 'woman' and 'femininity'. However, additionally, this analysis has as support the Freudian theories about these concepts intending to understand as well the psychological construction of these women from the play. *Vestido de noiva* is a drama in three acts which belongs to the psychological plays of Rodrigues, what shows the playwriting concern while writing it to create characters that are so much complex, meaningful and shattered. Therefore, this analysis seeks to comprehend the theatrical text by means of the psychology of the characters which composes it through the dialogs, as well as the critical essays selected to the study. Thus, it is a qualitative work and the interpretations were made through the dialog of theoretical and scientific texts, literary critics and works that have relevant thoughts of the author himself.

**Keywords:** Nelson Rodrigues. Brazilian theatre. Femininity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 NELSON RODRIGUES: MUDANDO O RUMO DO TEATRO NACIONAL</b> .....	13
1.1 A IMPORTÂNCIA DE <i>VESTIDO DE NOIVA</i> PARA A DRAMATURGIA BRASILEIRA .....	16
<b>2 APRESENTAÇÃO DA PEÇA <i>VESTIDO DE NOIVA</i></b> .....	19
<b>3 APORTES TEÓRICOS</b> .....	25
3.1 A PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA ACERCA DE <i>VESTIDO DE NOIVA</i> .....	26
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA PSICANALÍTICA .....	31
3.2.1 Teoria freudiana: os termos empregados na análise da peça .....	34
3.2.2 A Feminilidade: construção social ou processo natural? .....	36
<b>4 DIÁLOGO ENTRE A TEORIA E <i>VESTIDO DE NOIVA</i></b> .....	40
4.1 VIDA E MORTE, LIBERTINAGEM E CASTIDADE: ASPECTOS MARCANTES DA PEÇA RODRIGUEANA .....	45
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	51
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	53



## INTRODUÇÃO

Desde sua origem, a arte dramaturgical vai além do entretenimento. Traz em sua gênese a função de refletir os pensamentos e angústias de certos povos em determinadas épocas, suas configurações políticas e suas experiências sociais. Isso porque as artes sempre mantêm uma relação dialógica com a realidade, de modo que o cotidiano funciona tanto como um ponto de partida, quanto de chegada. Mas, “Diferente da tragédia antiga, em que o destino dos homens era determinado pelos deuses, na tragédia moderna os homens são condenados pelos seus demônios interiores” (PRADO apud FACINA, 2004, p. 262-263). Diante disso, ao tratar do teatro rodrigueano, proposta deste estudo, encontra-se uma dicotomia que diz respeito às questões ontológicas e morais de suas personagens.

Isso porque não apenas na peça selecionada para essa análise, mas também nas demais, Nelson Rodrigues procura desmascarar as fraquezas e desejos das suas personagens. Humanamente complexos, seus homens e mulheres encontram-se num jogo constante em que a ironia e a crítica do autor assumem papel importante. Com as peças teatrais, o objetivo de Nelson Rodrigues é

[...] levantar o alçapão das mentiras convencionais da sociedade e expor o fundo negro da mente e da vida dos homens e das mulheres, brasileiros, cariocas, mas nem por isso menos plenamente representativos da condição humana, isto é, universais. (GUINSBURG, 1994, p. 10).

Apesar de serem fundamentais para a compreensão da história do teatro brasileiro, as peças de Nelson Rodrigues são pouco lembradas tanto pela crítica quanto pelos leigos quando se trata de produção literária e cultural<sup>1</sup>. Contudo, a obra de Rodrigues pode ser considerada uma alegoria da sociedade carioca do século passado, no sentido postulado por Walter Benjamin, o que lhe confere grande relevância. Afinal, o dramaturgo teve a perspicácia de reunir elementos reais com sua arte, pois percebeu “nos dramas domésticos e nos vícios sociais cotidianos a

---

<sup>1</sup> Isso se dá, de modo geral, em função de o Teatro ser uma arte pouco disseminada no cotidiano e nas escolas brasileiras, com certa frequência afigurando-se como uma expressão artística elitista, uma vez que um parcela significativa dos brasileiros não tem o hábito de assistir a peças. O lado positivo é que essa realidade tem mudado na última década. De acordo com pesquisa realizada pela Fecomércio RJ em parceria com o Instituto Ipsos, “a adesão da população a bens culturais segue em alta, porém ainda há um longo caminho para que a maioria da população tenha acesso a serviços e atividades culturais”. Entretanto, apesar dessa referida alta, na pesquisa realizada ao longo do ano de 2016 com participantes do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Florianópolis, Salvador, Recife, Porto Alegre, Brasília e em mais 64 cidades, apenas 11% dos entrevistados citaram o teatro como um hábito cultural. Fonte: <http://www.rj.senac.br/imprensa/detalhes/em-nove-anos-dobra-parcela-de-brasileiros-que-frequenta-cinemas-e-teatros>.

ponte para o universo mítico, entendeu-os no âmbito do pensamento arcaico e, dessa maneira, criou a mais densa e iluminada obra dramática em língua portuguesa desde Gil Vicente.” (MILARÉ, 1994, p. 16).

Diante disso, o presente estudo propõe-se a analisar um dos diversos aspectos da obra teatral de Rodrigues: a figura feminina, tendo como objeto de estudo sua segunda peça, *Vestido de noiva* (1943); com ênfase na protagonista, Alaíde. De acordo com a divisão de Sábado Magaldi, essa peça se encontra no que ele denominou “1ª parte – Peças psicológicas” seja em função da ordem cronológica, seja porque traz à tona o mais profundo do psicológico da protagonista, uma vez que “[...] *Vestido de noiva*, [...] rasga a fronteira da consciência e se realiza na maior parte como a projeção exterior do subconsciente de Alaíde, a heroína.” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 11).

Alaíde representa um grupo peculiar de mulheres do século XX: as frustradas e descontentes com o condicionamento de um matrimônio idealizado, porém fracassado. Ela é infeliz porque não mais se reconhece na esposa que desejara ser para Pedro e, “insatisfeita com o cotidiano que não oferecia grandes lances romanescos, [...] transfere para madame Clessi, mundana assassinada por um adolescente no começo do século, os impulsos de fantasia e grandeza” (MAGALDI in RODRIGUES, p. 19). Aliás, é essa constante busca por afirmar-se como mulher que move a protagonista. A ‘fantasia’ sexual e o desejo por essa ‘grandeza’ são as molas propulsoras da tragédia dessa personagem que não condiz com o que a sociedade e o marido esperavam dela naquele contexto histórico.

Alaíde e Pedro encontram-se em um relacionamento conturbado, resultado, especialmente, do fato de ela não se encontrar no padrão de feminilidade cândida, recatada e submissa que lhe foi imposto por sua família e pelo grupo social do qual fazia parte. Em função de o casamento dos dois não ter sido motivado pelos mesmos interesses, não há engajamento mútuo em manter esse relacionamento conforme acentua-se a crise do casal. Após casados, era mais interessante para ambos que o exterior desse matrimônio fosse apresentado socialmente do que o próprio interior de ambos, pois o pensamento interessava menos que a atitude exteriorizada, ainda que dissimulada.

Mas ainda que não consuma o ato da infidelidade, a intenção de Alaíde de compartilhar da vida de Mme. Clessi já se configura como adultério, como no pensamento religioso. Porque não existe nada que moralize a imaginação, a fantasia

de uma mulher. E essa ideia foi trabalhada com maestria nos planos da alucinação e da memória dessa personagem. “A sua vida subconsciente foi a revelação da outra face, a mais autêntica, da sua natureza: aquela que sente a tentação, a vertigem do pecado” (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 192); enquanto que

A honra seria o disfarce de um sentimento turvo, inconfessável. A idéia [sic] é de que nesse contexto machista as relações familiares estão intimamente ligadas à posse. Tanto à posse no sentido da economia (propriedades, bens de capital) quanto sexual (MILARÉ, 1994, p. 36).

Sob o ponto de vista de Alaíde seu esposo já não é mais o que ela esperava – ela constrói e compartilha com o companheiro roubado da irmã uma vida superficial, sem grandes acontecimentos, sem expectativas além do “casamento tradicional” e de uma “rotina esterilizante” – ela se encontra presa numa redoma de vida matrimonial medíocre e pouco atrativa porque “[...] o casamento [...] é entendido, por Nelson Rodrigues, como uma forma fria de relacionamento” (SALOMÃO, 2000, p. 78). Como resultado, esse comodismo matrimonial, essa vida superficial, não se sustenta, renunciando, assim, a tragédia.

No caso da peça, a tragédia encontra-se na morte de Alaíde, após uma discussão com a irmã. Some-se a isso a ideia generalizante de que “[...] As criaturas de Nelson Rodrigues são cindidas e frágeis, possuindo uma dimensão animalesca que faz com que os instintos estejam sempre prestes a aflorar” (FACINA, 2004, p. 262) e o resultado personifica-se nessas duas personagens. Elas são mulheres incompletas (cada uma à sua maneira), “[...] alheias à Razão, rebeldes à domesticação, como se, nelas, a Natureza resguardasse seus direitos de permanência, de imutabilidade, de regularidade” (OLIVEIRA, 1999, p. 40), ocasionando aquilo que Sábado Magaldi (in RODRIGUES, 1993, p. 15) chama de “decomposição familiar”. Por isso, é possível afirmar que “A família é identificada como o reduto principal dos personagens e da ação e, pela exigüidade [sic] do espaço onde ocorrem as compulsões e desatinos, favorece a tragédia entre os membros que a compõe” (BOFF apud FACINA, 2004, p. 116).

Frente a isso, nota-se que a dicotomia feminino-masculino está presente na peça proposta por esse estudo. Esta, por sua vez, apesar de tratar-se de um tema frequentemente comentado – seja na esfera acadêmica, seja no cotidiano –, suscita grandes discussões, uma vez que falar sobre sexualidade é falar sobre **identidade**, posto que, no sentido primordial da palavra, indica não apenas questões de gênero,

mas também as características que fazem do homem, um homem, e da mulher, uma mulher. Para este estudo

[...] Não cabe a indagação se o masculino joga contra ou a favor do feminino ou vice-versa, o que ocorre de fato é um jogo. [...] Nesse movimento, nenhuma parte se anula mas, ao contrário disto, elas possuem e reafirmam sua identidade concomitantemente ao seu digladiar (SALOMÃO, 2000, p. 71).

E o mais interessante é que esses conceitos diferem entre si fundamentando-se em uma **mínima diferença**, a sexual que, no âmbito dessa análise, faz **toda a diferença** (KEHL, 1996, grifos nossos), pois foi determinante para a construção do conceito freudiano de feminilidade, o qual embasa este estudo.

Com *Vestido de noiva*, Rodrigues traz o questionamento “[...] da coerência dos próprios padrões e regras que norteiam o convívio social, assim como da capacidade humana em submeter-se a essas normas” (FACINA, 2004, p. 145) ou subvertê-las. Para compreender essa situação é preciso perceber que tanto a santa quanto a puta<sup>2</sup> são características femininas que compõem a mesma mulher no trabalho de Nelson Rodrigues, posto que “[...] há um pouco de santa em cada puta, assim como um pouco de puta em cada santa” (SALOMÃO, 2000, p. 113).

Assim, estas são as discussões que perpassam este estudo: para além do condicionamento sócio histórico, são expostas as pulsões naturais e as projeções da figura feminina como resultados, em certa medida, da construção masculina sobre este imaginário. Como também, reflete-se sobre o desvio sexual da mulher em relação às normas impostas pela moral social – do que se trata, como se dá –, uma vez que esta é tida como uma figura naturalmente ligada ao erotismo (KEHL, 1998). Ainda, percebe-se e evidencia-se que há um **desajuste entre algumas mulheres da peça e a feminilidade** em voga no século XX. Portanto, como ocorre o feminino em Nelson Rodrigues também fará parte dessa discussão.

Como principal resultado desta pesquisa, percebe-se que Rodrigues não tomou para si a simples distinção entre os ambientes masculino e feminino, a masculinidade e a feminilidade, nem entre a mulher santa e a mulher puta ou a

---

<sup>2</sup> Essas expressões serão empregadas nesse estudo a fim de determinar como ‘santa’ a mulher que se encontra no contexto do lar e que surge “[...] para interditar, aparar e moldar a puta que existe primariamente”. Isso posto, observa-se que “a expressão ‘puta’, que nos acostumamos a associar a uma mulher promíscua, transcende este entendimento”, pois remete não apenas à prostituta da rua, mas àquelas mulheres que assumem seus desejos pelos prazeres sexuais (SALOMÃO, 2000, p. 112 e 92).

realidade da rua e do lar. Pelo contrário, o dramaturgo fez Alaíde incorporar essas realidades e debater-se com o choque entre seus desejos e repressões, mostrando-se uma mulher real, no sentido de que é uma personagem verdadeiramente esférica, complexa, constantemente indo e vindo por entre esses conceitos.

E para compreender tais fatos, como aportes teóricos esta proposta vale-se das considerações presentes nas obras dos seguintes leitores de Sigmund Freud: Maria Rita Kehl (*A mínima diferença: masculino e feminino na cultura; Deslocamentos do feminino*); Rosiska Darci de Oliveira (*Elogio da diferença: o feminino emergente*) e Irã Salomão (“O Feminino de Todos Nós”, capítulo integrante de seu livro *Nelson Rodrigues, feminino e masculino*). Somam-se a estas a seguinte fortuna literária: *O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos* e *A Feminilidade* de Sigmund Freud; bem como a fortuna crítica do *Teatro completo – volume único* de Nelson Rodrigues organizado por Sábato Magaldi; “Duas irmãs e o mesmo homem”, capítulo do livro *O teatro de Nelson Rodrigues*, de Carmine Martuscello e a obra *Memórias: a menina sem estrela*, um compilado das crônicas escritas por Nelson Rodrigues em 1967 para o jornal *Correio da Manhã*.

## 1 NELSON RODRIGUES: MUDANDO O RUMO DO TEATRO NACIONAL

Nelson Falcão Rodrigues, nascido aos 12 de agosto de 1912, é um dos nomes mais emblemáticos da dramaturgia brasileira. Sem dúvida o autor revolucionou o teatro brasileiro; isso é consenso entre os estudiosos da arte dramática, sendo descrito, dentre outras características, como “[...] Conservador, reacionário, inteligente, inventivo. [Cujo teatro foi] Feito para fazer o novo conservar o velho e a tradição” (VOGT; WALDMAN in RODRIGUES, 1993, p. 202).

A fim de compreender o que fez com que a repercussão de suas peças fosse tão significativa, permanecendo objeto de estudo até hoje,

Alinhem-se algumas características, definidoras do estilo do autor. Em primeiro lugar, o procedimento **obsessivo, paroxístico** do protagonista [...]. Nelson Rodrigues foi nosso primeiro dramaturgo a sublinhar de forma sistemática os componentes **mórbidos** da personalidade, coexistindo com as facetas consideradas normais. [...] a **ironia** feroz. [...] Os prazeres são sempre efêmeros, as alegrias escondem apenas uma realidade que não se desvendou ainda (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 13-14, grifos nossos).

Regredindo historiograficamente, durante o século XIX era comum que peças que fossem avessas às convenções fossem punidas com a censura e, então, a primeira saída era a comédia com sua crítica social mascarada pela ironia e pelo riso. A outra corrente estética possível era a tragédia, na qual se destacam

Dramaturgos como Gonçalves de Magalhães e José de Alencar [que] assumiram a postura de educadores **a serviço da ideologia patriarcal** [...] Em tais obras, a crítica à estrutura social inexistia. [...] Essa ausência de reflexão crítica sobre a realidade e a impossibilidade de buscar as causas mais profundas das pretensas distorções comportamentais anulavam as tentativas da criação do drama romântico, cuja crítica social é imperativa, e mais ainda o drama realista com seus questionamentos sobre a moral burguesa (MILARÉ, 1994, p. 26, grifos nossos).

Tais questionamentos só surgiram adiante, já no século XX, quando o processo de nacionalização esteve presente em todas as artes, não sendo diferente com o teatro. Isso porque a partir desse período os palcos começam a receber peças com temas provocadores e nem sempre confortáveis para a plateia. Avesso à proposta inicial dos anos 1830 de valorizar a ética patriarcal, o melodrama<sup>3</sup> passa a

---

<sup>3</sup> O melodrama teatral é um conceito caro para o teatro de Nelson Rodrigues, pois trata-se de uma estética muito corrente na produção dramática do autor. De caráter popular, é um gênero que se aproxima dos dramas folhetinescos e busca trazer ao palco as virtudes e os vícios das personagens

criticar esses mesmos preceitos, denunciando a falsa moral, os “bons costumes” e a hipocrisia.

Assim, às luzes do Movimento Modernista “o teatro nacional começa a tomar forma, a deslindar suas estruturas, a se destacar do limbo, a formar uma consciência crítica – como, de resto, ocorria com a sociedade brasileira” (MILARÉ, 1994, p. 31). Diante disso, é importante considerar que

[...] as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não é lida simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se (PASTA JÚNIOR in SZONDI, 2001, p. 15).

E ainda é possível somar a isso a comparação feita por Álvaro Lins e José Cesar Borba entre o teatro rodrigueano e a “psicologia abismal”, como será comentado mais adiante. Esta última caracteriza-se fundamentalmente pela expressão do interior da personagem; excepcionalmente introspectiva, vem a retratar a face sombria das personagens apropriando-se dos instintos mais intrínsecos destas. Falar sobre os sentimentos universais é próprio das expressões artísticas; mas tratar da psicologia, da construção interior, do caos e da fragmentação das personagens é moderno. Até então esse tipo de abordagem só havia se concretizado na literatura estrangeira com o *stream of consciousness* do século XIX, estética denominada por Peter Szondi de “psicologização progressiva” (2001, p. 96). Por isso, ao trazer a abordagem psicológica para o teatro brasileiro, Nelson Rodrigues apresentou uma inovação para os palcos.

Assumindo para si todas essas características, nota-se que

[...] o teatro, como espetáculo, se universalizava à maneira das outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representava para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 22).

Portanto, percebe-se que a produção dramaturgica de Rodrigues é riquíssima porque faz-se complexa e profunda ao trabalhar com tantos aspectos – sociais, culturais, psicológicos, sexuais, de identidade, etc. Mas mesmo diante do crescente espírito modernista que circundava as obras daquele início de século,

---

no intuito de atingir o máximo de verossimilhança com a realidade desse público, fazendo-o identificar-se com as representações. Contudo, em função da restrição de seus objetivos e temática, este estudo não analisa tal termo, sendo esta uma pesquisa que poderá ser desenvolvida a *posteriori*.

Rodrigues tinha suas dúvidas quanto ao sucesso de *Vestido de noiva*, muitas vezes acreditando mais em um fracasso. Isso porque

[...] O nosso teatro era ainda Leopoldo Froes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta do velho ator. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem “linguagem nobre” [...] [o que levaria o autor a questionar-se:] “Como é que fui meter gíria numa tragédia?” (RODRIGUES, 2015, p. 170).

Mas, mesmo diante da dúvida, aproveitando-se dessa mudança estética, o autor firmou suas peças nesse território, indo além da **comédia de costumes**<sup>4</sup> que estava em voga na época, trabalhando suas temáticas com uma profundidade típica da proposta psicológica.

É claro que, na época, alguns amigos de Nelson viram no seu estilo algo muito fora do real, como foi o caso de Manuel Bandeira que pediu para que ele escrevesse sobre pessoas normais. É de certa forma isso que o nosso dramaturgo faz, dentro de uma realidade muito mais violenta, que é a de nossos **tabus** e **delírios**. Talvez exatamente por ser tão chocante a nossa “normalidade”, que algumas peças de Nelson, ainda hoje, provoquem repulsa em determinados segmentos” (SALOMÃO, 2000, p. 109, grifos nossos).

Nas palavras do pesquisador e crítico de Teatro Sebastião Milaré (1994, p. 41), “Dentro da tradição do melodrama brasileiro, a obra de Nelson Rodrigues não retoma simplesmente os temas nucleares, originados da observação crítica do sistema ético do patriarcalismo: dá-lhes significação transcendental”. Diante disso, é válido destacar que “[...] Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 12). É o caso, justamente, de *Vestido de noiva*, peça na qual o objetivo rodrigueano foi, de modo especial,

[...] a criação de um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem subconsciente, uma zona em que se misturavam a fantasia e a realidade, a comédia e o drama, o cotidiano e o supranatural. Complexidade que é bem própria da tragédia moderna (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 192).

---

<sup>4</sup> Apesar de, inicialmente, a peça ter pertencido à Comédia Brasileira Abadie, da qual foi retirada. “E, assim, o texto foi salvo (a Comédia Brasileira Abadie seria a perdição da minha peça)” (RODRIGUES, 2015, p. 166).



## 1.1 A IMPORTÂNCIA DE *VESTIDO DE NOIVA* PARA A DRAMATURGIA BRASILEIRA

No período que Nelson Rodrigues insurge nos palcos (anos 1940 a 1960) os homens encontravam-se frente à uma abertura da vida pública à mulheres, tendo que dividir um espaço até então dominado pelo sexo masculino com aquelas que estavam condicionadas à vida privada e nada mais. Logo, não apenas a mulher, o 'feminino' e suas funções passaram a ser questionadas, mas o próprio homem teve de encarar um questionamento que ia além de "o que é ser mulher?", e recaía sobre ele mesmo. Afinal, o que era ser homem nessa sociedade? (KEHL, 1996).

Por isso, pode-se afirmar que a obra dramaturgica de Rodrigues compõe uma metonímia desse período e desses questionamentos, refletindo em suas peças uma construção de ambos os sexos em sua interioridade, preocupando-se com a subjetividade destes, a fim de explorar os anseios que as personagens femininas poderiam apresentar, bem como as questões morais exigidas ao homem e à mulher pela vida social burguesa e carioca.

[...] a intuição ficcional levou Nelson Rodrigues a pintar, permanentemente, a frustração feminina, consequência [sic] da sociedade machista brasileira [...] porque ela acompanha, sistematicamente, o destino da mulher, numa sociedade comandada pelo homem. Em regra, as mulheres rodriguanas não se constroem numa profissão. Esse problema nem é cogitado no mundo patriarcal que instiga a imaginação do dramaturgo. Mas a frustração estende-se às personagens masculinas e passa a ser traço distintivo da natureza humana (MAGALDI apud MILARÉ, 1994, p. 41-42).

Voltando-se para as personagens masculinas, "[...] Para Nelson Rodrigues, todos os homens têm em si duas metades, uma 'face linda' e outra 'face hedionda', centauros parcialmente Deus e parcialmente Satã" (FACINA, 2004, p. 15), os quais ele divide em santos e canalhas. Na peça aqui trabalhada, evidencia-se apenas essa segunda versão masculina, de modo que Pedro (protagonista masculino de *Vestido de noiva*), representa aqueles que "eram seres amorais por excelência, que não reconheciam limites para a satisfação de seus desejos pessoais, assumindo uma posição relativista no que diz respeito aos valores éticos e morais reconhecidos pela sociedade" (FACINA, 2004, p. 15-16), sendo descrito por Alaíde e Lúcia, ao longo da peça como cínico, infame, miserável, ruim e por Rodrigues, nas suas rubricas, de irônico, sardônico, sinistro, etc.

Em função de trabalhar com assuntos tão polêmicos como a prostituição e a possibilidade do adultério, antes de consagrar seu escritor, *Vestido de noiva* rendeu-

lhe muita preocupação. Tanto que ele mesmo comentou, na época, acreditar no êxito intelectual da peças, mas mais ainda em seu fracasso (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 17). O medo de ser vaiado na frente de sua mãe no dia da estreia era grande: “Nelson temia que o público, não entendendo nada, detestasse a peça, atirasse ovos e hortaliças” (ROSA in RODRIGUES, 1993, p. 187). O receio do autor era tanto que,

Ao contrário do que acontece na noite de uma grande estréia [sic] da Broadway, Nelson não teve uma festa com champagne numa suíte de hotel, à espera dos matutinos com as primeiras críticas. Depois de praticamente inventar o teatro brasileiro, o autor de *Vestido de noiva* viu-se na avenida Rio Branco, escura e deserta, caminhando feito um zumbi [...] naquele momento, ainda não se dera conta de que, fechado o pano de *Vestido de noiva*, [...] uma nova vida começava” (ROSA in RODRIGUES, 1993, p. 190-191).

E essa grande angústia que a peça trouxe ao dramaturgo foi expressada em várias de suas crônicas publicadas no *Correio da Manhã*, a citar:

“O público não vai entender nada”, era o que eu pensava, numa euforia cruel. [...] saí, de porta em porta, com o original debaixo do braço. Escrevera *Vestido de noiva* com uma seriedade desesperada, suicida. Mas sonhava com o elogio supremo” (RODRIGUES, 2015, p. 161).

De fato o elogio veio e fez com que, anos mais tarde, Rodrigues definisse a peça como “o grande salto mortal” de sua carreira dramaturgica (RODRIGUES, 2015, p. 158). Isso porque, além do sucesso que *Vestido de noiva* proporcionou a Rodrigues, as inovações no campo teatral também foram inúmeras.

Vistos de fora, os acontecimentos da peça têm algo de “banais” [...]. Mas o que poderia ser um pequeno drama de costumes cresce em proporção até tornar-se uma tragédia de alcance universal pelo ponto de vista escolhido pelo autor: a análise do interior da mente (da alma, da psique, do espírito) da personagem (AGUIAR in RODRIGUES, 2012, p. 90-91).

Ao remeter-se à peça, é impossível não referir-se também a Ziembinski, posto que o diretor polonês soube articular os desencontros de informações que perpassam a peça com enorme competência, proporcionando um choque fenomenal no público, tal qual Rodrigues pretendia. Inclusive, Rodrigues afirma ter sido Ziembinski “[...] o primeiro a iluminar poética e dramaticamente [...] [a] peça” (RODRIGUES, 2015, p. 169). Foram seis ensaios gerais no Teatro Municipal; Os Comediantes viraram as noites nos últimos trinta dias antes da estreia enquanto

“Ziembinski não saía do teatro nem para comer e não deixava ninguém sair [...] Nunca estava contente com nada” (CASTRO in RODRIGUES, 2012, p. 185).

Mas todas as noites passadas em claro e a pressão da estreia<sup>5</sup> foram compensadas ao fechar o pano no término do Terceiro Ato quando uma chuva de aplausos caiu sobre todos. O grupo de atores e os demais envolvidos foram grandemente elogiados nos jornais da época, inclusive por Manuel Bandeira que afirmou:

*Vestido de noiva* ganhou cem por cento com a realização cênica, e não se diga que foi apenas um triunfo de *mise-en-scène* de Santa Rosa e Ziembinski, e direção de Adauto Filho, do talento dos amadores [...]. O drama em si adquiriu extraordinário relevo, concretizou-se em inesquecíveis imagens plásticas, assumiu aos nossos olhos iluminados uma realidade, ou antes, uma super-realidade mais forte, mais prestigiosa, mais humana. Tudo o que pareciam audácias facilmente descontáveis na imaginação excepcional do autor estava ali, magnificamente orquestrado no jogo de cena (BANDEIRA in RODRIGUES, 1993, p. 183).

Frente ao exposto, percebe-se que, “[...] Vinda num momento de estagnação da expressividade cênica, a montagem de *Os Comediantes* acabou propiciando uma série de iniciativas que, aos poucos, foi modificando nosso fazer teatral” (MOSTAÇO in RODRIGUES, 1993, p. 204) e proporcionando autonomia ao teatro tipicamente brasileiro, até então preso às produções estrangeiras.

---

<sup>5</sup> “Ninguém faz uma ideia da paciência e do martírio do elenco. A 27 de dezembro de 1943 e, portanto, véspera da estreia, atrizes e atores tinham, em cada olho, um halo negro. Alguém que, de repente, entrasse ali havia de imaginar que os intérpretes levavam olheiras de rolha queimada” (RODRIGUES, 2015, p. 169).

## 2 APRESENTAÇÃO DA PEÇA *VESTIDO DE NOIVA*

Como todos os meus textos dramáticos, [*Vestido de noiva*] é uma meditação sobre o amor e sobre a morte. Mas tem uma técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes. E, além disso, há, no seu desdobramento, na sua estrutura, o rigor formal de um soneto antigo.

Nelson Rodrigues, 1967.

O conjunto intitulado por Sábato Magaldi de “1ª parte – Peças psicológicas” contempla, em ordem cronológica, as obras *A mulher sem pecado* (1942), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1974). A principal característica que interliga essas peças teatrais é sua preocupação com a interioridade das personagens, apesar de “[...] As peças psicológicas absorve[re]m elementos míticos e da tragédia carioca”, respectivamente as 2ª e 3ª partes do *Teatro completo* (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 12).

Particularmente a articulação do psicológico da protagonista de *Vestido de noiva* é riquíssima fonte de estudo da representação da natureza feminina e de sua *psique* porque trabalha em três atos e três planos os níveis mais internos e profundamente subjetivos de Alaíde. Partindo de um homem tão polêmico e complexo quanto o anjo pornográfico, essa obra, em especial, faz refletir sobre o que é a ‘natureza feminina’, o modo com que ela se apresenta no trabalho de Nelson Rodrigues, bem como a construção psicológica da protagonista.

Em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o dramaturgo – que até então pouco sabia de teatro<sup>6</sup> –, consagrou-se com sua segunda peça teatral, considerada um marco na história do teatro brasileiro e cuja força impactante “[...] está na sua unidade, nas sua articulação, sob o signo das associações de idéias [sic] e dos processos psíquicos” (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 192). Segundo Sábato Magaldi (1993, p. 18), “A data tornou-se histórica no teatro brasileiro, porque, ao mesmo tempo que Nelson dava uma dimensão insuspeitada à nossa dramaturgia, o grupo Os Comediantes, dirigido pelo polonês Ziembinski, renovava o nosso espetáculo”.

---

<sup>6</sup> “Ninguém entendia que eu, sem nenhuma experiência anterior, e num país sem tradição dramática, pudesse ousar a experiência formal de *Vestido de noiva*. Queriam saber quais os meus autores preferidos. Eu falava por alto: ‘Gosto dos gregos’. Lembro-me de que alguém me perguntou: ‘Você lê muito Shakespeare?’ Bocejei e fiz um gesto de quem leu todo o Shakespeare. Se me falavam do modernos, eu respondia: ‘Gosto’ ou ‘Gostei’. Certa vez, pediram a minha opinião sobre Giraudoux. Disse: ‘Perfumaria’ (RODRIGUES, 2015, p. 167).

Diante disso, para esta análise, tem-se como primeiro aspecto a ser considerado o título da peça:

*Vestido de noiva* – a começar pelo título, tão sugestivo para a imaginação feminina – é uma peça onde as mulheres predominam: são femininas as três personagens principais [...] [como se houvesse em Rodrigues uma] tendência para analisar certos problemas e sentimentos por natureza delicados e secretos, como os das mulheres (BORBA in RODRIGUES, 1993, p. 195).

O próprio vestido de noiva é uma construção imagética interessante, posto que a roupa branca remonta à castidade, à pureza. E a escolha desse título, segundo o dramaturgo, foi uma grande dúvida, até que ele optou por este que acaba revelando muito da peça, com simplicidade: “[...] Véu de noiva? Ou vestido? Preferi ‘vestido’, porque queria um título sem nenhum ornato.” (RODRIGUES, 2015, p. 161).

Isso porque se trata de uma vestimenta própria para a moça ser desposada e é um símbolo corriqueiro no imaginário feminino, representando a passagem da juventude para a vida adulta, da virgindade para a maternidade e a conseqüente construção de uma família. O casamento, por sua vez, pode significar não apenas a união conjugal, mas um rito pelo qual o casal deve passar para, a partir de então, submeterem-se um ao outro mutuamente – apesar de essa mutualidade não ocorrer na peça.

A escolha do título também pode justificar-se no fato de que a protagonista apresenta o desejo de concretizar a ideia do matrimônio (mas também repudia essa situação, como será apresentado adiante). Assim, ele prenuncia um dos assuntos que perpassam o enredo. Contudo, o casamento é secundário; pois a história volta-se muito mais para a fragmentação psicológica da personagem do que para a vida conjugal.

Solucionado o título, a segunda característica estudada subintitula a peça: **Drama** em três atos. Para o alemão Peter Szondi, o drama é primário, ou seja, é originário e seu tempo é o presente, sempre. “[...] Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo” (SZONDI, 2001, p. 31-32); em outras palavras, trata-se de um gênero absoluto que cria seu próprio tempo, além de apresentar uma temática que se repete ao longo da história e cuja representação permanece dialética e intersubjetiva.

Szondi ainda afirma que, quando a peça tem por suporte o diálogo, o tempo histórico é apagado (não se faz necessário para a compreensão do enredo) e o

espaço é eliminado (os espectadores não necessitam dele para entender a peça), surge a cena essencialmente dramática (SZONDI, 2001, p. 33). Assim, considerando todos esses aspectos, tem-se que “[...] o drama é, como algo absoluto, sua própria realidade; ele deve ter um fim que possa figurar como o fim por excelência e não permita questões posteriores” (SZONDI, 2001, p. 85).

Por isso, é preciso questionar essa denominação dada por Rodrigues a *Vestido de noiva*, considerando que essa peça já não é mais um ‘drama’ na acepção original do termo grego, pois a “[...] tentativa de colocar o ego de um indivíduo [...] no centro da obra [como acontece com Alaíde] distancia-se cada vez mais da construção tradicional do drama” (SZONDI, 2001, p. 58). Assim, tendo por base essa teoria, substitui-se o drama original por uma “dramaturgia subjetiva”, na qual dá-se preferência à unidade do eu em detrimento à unidade da ação. É o que também acontecia, por exemplo, em peças<sup>7</sup> do sueco Johan August Strindberg, em que inconsciente e consciente se encontravam. Nelas “A relação entre o subjetivo e o objetivo aparece na dimensão temporal como relação entre o passado e o presente. O passado lembrado e interiorizado se apresenta na reflexão na qualidade de presente estranho”. (SZONDI, 2001, p. 63), o que ocorre similarmente em *Vestido de noiva*.

Essa transição do ‘drama’ para a ‘dramaturgia subjetiva’ se justifica no fato de que esse gênero encarou, no final do século XIX, uma negação ao seu conteúdo-base, qual seja, a atualidade subjetiva. O que significa que os três fatores principais desse gênero (o fato, o presente e o intersubjetivo) foram **relativizados** a partir de então (SZONDI, 2001, p. 91-92). Na peça rodrigueana essa relativização exemplifica-se na importância conferida à protagonista: sem Alaíde, não há continuidade no enredo da peça. Assim, o sujeito torna-se essencial, os aspectos subjetivos da personagem tornam-se absolutos para o desenvolver da peça; sua interioridade, seus conflitos psicológicos são o motor dessa nova forma dramática.

Além disso, em função de seu caráter moderno, a rivalidade entre Alaíde e Lúcia desencadeia a **tragédia** da peça que pode ser denominada de “tragédia anônima do cotidiano”. Por isso, também “[...] Caberia discutir se é correta a atribuição do gênero trágico a *Vestido de noiva*.” (MAGADI in RODRIGUES, 1993, p. 21). Esse gênero tal qual o era para o teatro grego não se aplica à peça. Contudo, a

---

<sup>7</sup> *O Pai* (1887) e *Rumo a Damasco I* (1898), peças analisadas por Szondi em *Teoria do drama moderno*, 2001.

fatalidade de um destino inevitável relegado ao herói estaria no fato de que Alaíde sofre o acidente, logo na primeira cena, pois

[...] Nelson cercou o acontecimento [...] de tamanha inevitabilidade, que ele **se assemelha** à catástrofe trágica. [...] Para o aniquilamento de sua personalidade, representado pelo atrito com Lúcia, o acidente equivale a um tiro de misericórdia e de libertação (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 21-22, grifos nossos).

Como já exposto, a obra-prima de Rodrigues também destaca-se pela exploração dos níveis psicológicos de Alaíde, trabalhando em seus três planos a realidade, a memória e as alucinações da protagonista<sup>8</sup>. Além disso, um dos objetivos da peça é trazer uma crítica social aos palcos, seja em relação à classe social retratada, seja no que tange ao ideal de feminilidade da época. Assim, com essa peça Rodrigues implanta

no palco o segmento quantitativamente mais típico da população brasileira: o proletariado e a pequena burguesia urbana das grandes metrópoles, dentro de uma dramaturgia que desvenda corajosamente falhas sociais da nossa estrutura sócio-política (RIBEIRO in RODRIGUES, p. 180).

Duas décadas depois da Semana de Arte Moderna, o autor trouxe para o palco uma verdadeira revolução modernista, no sentido de que criou, de fato, uma arte dramática nacional. “[...] O certo é que a estréia [sic] de *Vestido de noiva* fez com que o teatro brasileiro perdesse o complexo de inferioridade” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 22), utilizando-se de

[...] 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, vinte refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens [...]. Mesas e cadeiras que subiam e desciam o palco, monobradas [sic] por cordões invisíveis. [...] Os planos de cruzavam, se sobrepunham, se confundiam (CASTRO in RODRIGUES, 1993, p. 188).

E é interessante pensar que sua peça de maior sucesso ancora-se em um tema tão folhetinesco: Alaíde casa-se com o namorado da irmã com a intenção de fazer-se mais mulher que a outra. A tríade amorosa divide espaço com o desenrolar do romance de um jovem burguês com Mme. Clessi, uma prostituta, sendo esse o

---

<sup>8</sup> 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: realidade, memória e alucinação. A realidade surge de vez em quando, para situar os acontecimentos. [...] como é fácil observar, tem a função específica de fornecer as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear da história. [...] os planos da alucinação e da memória se passam no subconsciente de Alaíde. [...] na mente em decomposição de Alaíde, os dois planos às vezes se confundem e estão inscritos na lembrança episódios que só poderiam ter consistência no plano alucinatório. (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 18-19).

enredo, em linhas gerais. Como um quebra-cabeça, esse enredo é reconstituído por Alaíde e Mme. Clessi, ambas já mortas, que vão, pouco a pouco, compreendendo o que aconteceu com cada uma, tendo por base principalmente o plano da alucinação da protagonista.

“A medíocre existência de Alaíde, reduzida a meia dúzia de dados no obituário da imprensa, é apenas mais um episódio na vida da grande cidade” (MOSTAÇO in RODRIGUES, 1993, p. 206) e é precisamente nessa mediocridade, nesse acontecimento corriqueiro e banal, que reside a riqueza da peça. Logo, “a obra do sr. Nelson Rodrigues é poderosa justamente porque ele alcançou a valorização desse frágil, elevando-o à categoria de uma tragédia” (BORBA in RODRIGUES, 1993, p. 194).

Percebendo tal relevância, quase um ano antes da estreia da peça<sup>9</sup>, Manuel Bandeira, em declaração para o jornal *A Manhã*, já assinalava:

[...] Sem dúvida o teatro desse estreante desnorteia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. [...] *Vestido de noiva* em outro meio consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público (BANDEIRA apud MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 17-18).

Mas apesar da fácil identificação<sup>10</sup> que proporcionou, essa peça mais chocou o público do que o consagrou em sua estreia. Isso porque “[...] Caricaturalmente, ou mesmo numa cópia fiel, somos nós, a sociedade e os nossos dramas, a fonte de inspiração de Nelson, por isso, é possível observarmos as mesmas situações, as mesmas artimanhas e caminhos, fora do palco” (SALOMÃO, 2000, p. 71). De fato, a peça causou enorme estranheza na plateia que não compreendia como era possível que “[...] Um personagem se transformasse em outro, e depois em outro, vivido pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam.” Por isso, “[...] grande parte da plateia se sentia ofendida por não estar entendendo. E a outra parte sentia-se ofendida pelos temas

<sup>9</sup> [...] Todo dia os jornais publicavam declarações de escritores louvando Os Comediantes e, principalmente, *Vestido de noiva*, que ainda nem havia estreado (os mesmo escritores que, no passado, só se referiam ao teatro brasileiro para dizer que ele era uma porcaria). (CASTRO in RODRIGUES, 1993, p. 186).

<sup>10</sup> De acordo com José Cesar Borba (in RODRIGUES, 1993, p. 193) essa identificação foi tão contagiante que “[...] Dir-se-á que estivéssemos em nós mesmos, em nosso consciente, quando o espetáculo começou, e que aproveitamos, sorrateiramente, o escurecimento total para pôr em liberdade o nosso instinto de fuga. [...] Separávamo-nos do nosso vizinho do lado, na platéia [sic], para ficarmos mais perto de Alaíde, no palco”.



do adultério e da prostituição”, afrontas explícitas à moral vigente. (CASTRO in RODRIGUES, 1993, p. 188).

Entretanto, ao final, os artistas “[...] ouviram palmas esparsas. Outras palmas se juntaram e, de repente, num crescendo, transformaram-se numa ovação, como se só então a platéia [sic] tivesse sido sacudida de um torpor. Era assustador” (CASTRO in RODRIGUES, 1993, p 189). Quanto a isso, o autor comenta: “[...] eu entrara no teatro um pobre-diabo; e ainda não me sentia o autor glorioso [...] percebi que *A mulher sem pecado* era solidamente ignorada. [...] A glória era recente demais” (RODRIGUES, 2015, p. 173-174). E foi somente após o amadurecimento dessa glória que Nelson Rodrigues tornou-se um dramaturgo “de verdade” e conhecedor dos autores dramáticos que lhe antecederam.

### 3 APORTES TEÓRICOS

Quando Nelson Rodrigues escreveu *Vestido de noiva* o mundo passava por um período histórico turbulento. De modo geral, o século XX trouxe consigo a iminência e concretização das Grandes Guerras e, conseqüentemente, de um futuro incerto e fragmentado, além da ascendente disputa entre homens e mulheres pela esfera pública; todos esses acontecimentos mudaram o rumo do padrão de sociedade tal qual vinha sendo seguido até então. Soma-se a essas transformações de cunho social mudanças internas nas crenças pessoais de cada um, acentuando-se sentimentos de desproteção, pessimismo, desapego à religião, desligamento entre o homem e a vida, solidão e abandono, que refletiram-se na dramaturgia estrangeira com o Teatro do absurdo, tendo por maiores representantes Samuel Beckett e Albert Camus. Como resultado, houve um anestesiamiento perante a sociedade; muitas pessoas foram levadas ao divã e foi inevitável que isso influenciasse a abordagem psicanalítica de Sigmund Freud.

No contexto brasileiro, a peça rodrigueana escolhida para este estudo foi ao palco na primeira metade do referido século e apresenta diversas repercussões da realidade sócio histórica carioca e brasileira. Como mostra a sessão a seguir, ao considerar-se a ideia que norteia o enredo da peça<sup>11</sup> confirma-se o fato de que o contexto social tem relação direta com essa produção artística, posto que sua finalidade, assim como ocorre com a arte de modo geral – dentre outros aspectos, como a fruição estética e o prazer da arte *per se* –, encontra-se na representação do homem, de suas vivências, cotidiano, cultura e subjetividade.

Mesmo o Brasil não tendo se envolvido diretamente nas Guerras, o Movimento Modernista deixou claro o desejo de romper com a tradição, pregando o desapego às regras, ao parnasianismo e, conseqüentemente, ao espírito religioso, ao clássico, à tudo aquilo que remetesse à uma organização de pensamentos conservadores que já não eram eficientes se aplicados ao homem do século XX. Por isso, certamente *Vestido de noiva* pode ser considerada uma caricatura da sociedade burguesa e carioca desse contexto, pois mostra que esse grupo ainda alimentava reminiscências de valores como o patriarcalismo, a educação da mulher para o matrimônio e a religiosidade, que haviam se solidificado no século XIX.

---

<sup>11</sup> Assemelha-se ao *kitchen-sink drama* britânico, pois apresenta personagens (nesse caso a burguesia) em conflito familiar, exibindo os aspectos sórdidos da realidade doméstica.

Assim, a ironia moderna, que também é característica de Rodrigues, surge nessa peça como uma auxiliar para as denúncias que o autor procurou trazer aos palcos.

Mas, apesar da importância da perspectiva sociológica, para a realização da presente análise partiu-se do pressuposto de que seria mais interessante o estudo da *psique* das personagens e da feminilidade destas sob a perspectiva freudiana devido ao fato de *Vestido de noiva* encontrar-se entre as 'Peças psicológicas'. Assim, frente a essas duas possíveis abordagens e dada a concisão desse trabalho de conclusão de curso, optou-se apenas por um dos caminhos teóricos, qual seja, o psicanalítico. No entanto, dada a relevância do aspecto sociológico para seu entendimento, o item 3.1 a seguir realiza um concentrado resumo das ocorrências sociais que podem ter influenciado Nelson Rodrigues ao escrever essa peça e que, entre altos e baixos, proporcionaram maior espaço e voz à figura feminina na sociedade contemporânea.

### 3.1 A PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA ACERCA DE *VESTIDO DE NOIVA*

Relegar à mulher o espaço privado do lar e as funções íntima e tão somente ligadas à família e sua manutenção é uma construção do imaginário humano, edificada através dos tempos. E para compreender desde o início essa perspectiva, faz-se necessário considerar os contextos econômico, social e cultural em que o patriarcado solidificou sua hegemonia. Este lugar única e exclusivamente doméstico indicado às mulheres se justificou, por muito tempo, em função de uma possível **natureza feminina** que, por sua vez, faria com que a feminilidade se iniciasse e findasse no matrimônio e na maternidade, de modo que “[...] As intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres – e de sua auto-estima também” (KEHL, 1998, p. 64).

Entretanto, percebe-se que há uma construção social e cultural acerca dessa “natureza”, uma vez que ela é muito mais convencionalizada do que natural. De fato, nas palavras dos próprios defensores dessa ordem social (gerida pelos homens) encontram-se contradições no que tange a esse assunto. É o caso, por exemplo, de Jean-Jacques Rousseau,

[...] grande propagandista das virtudes do amor materno com a publicação o seu *Émile*, em 1762 [...] [onde] Sofia, que deve vir a se tornar esposa de Emílio, é o paradigma do **ideal de feminilidade baseado na dedicação, na doçura e na submissão** (KEHL, 1998, p 59, grifos nossos).

Como evidencia o excerto a seguir, **a contradição aparece nessa mesma obra:**

[O] Ser supremo... entregando (o homem) a paixões imoderadas, junta a tais paixões a razão para governa-las; entregando a mulher a desejos ilimitados, **junta a esses desejos o pudor que os contenha**' (p. 494). Ora, se o pudor foi concedido às mulheres por obra do Criador, por que tanta insistência no trabalho da educação, necessário para incutir a vergonha e pudor nas meninas? (ROUSSEAU apud KEHL, 1998, p. 61, grifos nossos).

Diante do exposto, percebe-se que esse poderia ser o primeiro sinal de um sistema de ideias falho, tomando esse desacordo de concepções como interstício para o surgimento de uma nova função social para a mulher. Contudo, essa mudança deu-se lentamente e com grandes dificuldades, pois uma vez tida por base a sociedade do período de transição do século XIX ao XX, **ainda** se fazia evidente a hegemonia do patriarcado reforçando a hierarquia masculina<sup>12</sup>. Nessa lógica, quanto mais pura e recatada fosse a mulher, mais valorosa seria aos olhos da sociedade; ao passo que quanto mais ela conhecesse seu corpo e se entregasse aos desejos do sexo, mais “antinatural” seria (DEL PRIORE, 2014). Por isso, o lar permanece sendo o espaço onde se edifica a família,

[...] o local do feminino, dos afetos, do zelo e das relações pessoais. Em contrapartida, a rua é o local da competição, da 'seleção natural', do trabalho, e de acordo com Roberto DaMatta, de uma ética pertencente a um modelo ainda masculino (SALOMÃO, 2000, p. 79).

É apenas na segunda metade do século XX que a mulher começa a reclamar para si com maior força e determinação essa realidade da rua. Como resultado, a mão-de-obra feminina que vinha gradativamente ganhando espaço no meio social acaba por introduzir uma “[...] ruptura no paradigma da diferenciação de mundos, na medida em que separa a casa do lugar de trabalho e confronta homens e mulheres às mesmas máquinas, ritmos e exigências da produção fabril” (OLIVEIRA, 1999, p. 43).

É nesse contexto que se encontram as peças rodrigueanas, tão polêmicas, afrontosas e desconcertantes<sup>13</sup>. Sua arte dramática incomoda porque faz assistir a algumas verdades sociais estampadas nos palcos, uma vez que

<sup>12</sup> “De fato, a mulher que não é mãe praticamente não existe como entidade civil, principalmente na primeira metade do século XIX” (KEHL, 1998, p. 66).

<sup>13</sup> “Deixar à luz do dia verdades que naquele tempo também existiam, mas eram cuidadosamente escondidas, como no empenho da dona de casa vitoriana em lavar quase que diariamente suas cortinas brancas para que ninguém pudesse ver a fuligem que as enegreciam, ou na poeira que, não

[...] Nelson Rodrigues fala de um momento em que a desagregação da família patriarcal, fruto de um processo histórico de modernização, colocou em xeque valores tradicionais. Essas famílias em cena traduzem o dilaceramento dos indivíduos num mundo onde esses valores não foram substituídos por algo que pudesse nortear as suas vidas (FACINA, 2004, p. 25).

Rodrigues tinha consciência de que também era função da esposa-mãe zelar pelo equilíbrio familiar interno o que incluía a fidelidade ao esposo, a ordem do lar, bem como as aparências do relacionamento perante a sociedade. Por isso, esse tipo de figura feminina se faz presente em *Vestido de noiva* nas mães das personagens. Apesar de secundárias, tanto a mãe de Alaíde e Lúcia quanto a de Alfredo, jovem namorado de Mme. Clessi, prezam pelo cumprimento das normas morais vigentes naquele contexto.

O primeiro momento em que isso se mostra é quando D. Lígia expressa o receio que tinha de que, dormindo no quarto que pertencera à prostituta, Alaíde seria influenciada pelos pecados que haviam ocorrido entre aquelas paredes: “MÃE – Alaíde e Lúcia morando em casa de madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa! [...] a alma de madame Clessi pode andar por aí... e...” (RODRIGUES, 2012, p. 18) talvez ganhar a admiração de Alaíde, o que de fato ocorre.

Mas, apesar de preocupada com a manutenção do lar, D. Lígia pouco sabia do relacionamento nada fraterno entre suas filhas, o que demonstra a fragilidade da real relação entre mães e filhas:

MÃE – Que foi isso, de repente? Vocês, tão amigas!  
 MULHER DE VÉU (*com amargura*) – Amigas, nós? Oh! Meu Deus! Como se pode ser tão cega! (*noutro tom*) Eu ir a esse casamento, quando eu é que devia ser a noiva!  
 MÃE (*em pânico*) – Você está doida? [...]  
 MULHER DE VÉU (*sardônica*) – A senhora pensava que fosse o quê? (RODRIGUES, 2012, p. 52).

MÃE – Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia!  
 LÚCIA (*exaltadíssima*) – Chamo sim! Mulher, mulher e mulher!  
 MÃE – Vou chamar seu pai! Você não me respeita! [...] Isso é coisa que se faça! Rogar praga para sua irmã! (RODRIGUES, 2012, p. 55).

Quanto à mãe de Alfredo, trata-se de uma mulher que assume a responsabilidade de manter imaculada a imagem da família. Por isso, ela se sujeita

---

podendo ser removida, era cuidadosamente varrida para debaixo dos tapetes, foi a missão do Nelson polemizado, ofendido e humilhado” (HELIODORA in RODRIGUES, 2015, p. 13).

à situação de ir até a casa da prostituta para dar um fim no relacionamento dos dois, o que era uma vergonha para ela: “MÃE (*tapando o rosto com a mão*) – Meu filho metido com uma mulher desmoralizada! Conhecida!” (RODRIGUES, 2012, p. 72). Um rapaz da burguesia relacionar-se amorosamente com uma cortesã era um sinal de que a mãe falhara na educação do filho. Com isso, percebe-se que o autor apresenta essas mulheres teoricamente ideais como personagens que falham para mostrar a fragilidade dessa ideia de esposa-mãe-modelo.

Já em Lúcia, irmã da protagonista, o que se nota é um apontamento da falha de caráter da mulher ideal. Essa personagem (que será estudada mais profundamente nas sessões acerca dos aspectos psicológicos) representa a idealização de esposa pregado até o século XX. Dada as suas aparentes características ela seria a melhor escolha para Pedro, se confrontada com Alaíde. Mas, como ele se casa com a protagonista, os dois continuam amantes e planejam uma maneira de excluir Alaíde do relacionamento. Planejam, então, sua morte e, Lúcia que seria a personificação da bondade, da honestidade e do recato mostra sua outra face, de mulher competidora e vingativa.

Contudo, para manter essa aparente doçura e servidão, Lúcia afirma que vai se casar com Pedro **depois** de Alaíde estar morta porque isso seria algo bem visto na sociedade: “MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai **e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo**” (RODRIGUES, 2012, p. 45, grifos nossos). Se considerada a concepção corrente naquele momento histórico de que a mulher ideal procuraria ser condescendente e complacente (mesmo que apenas aparentemente), seria bonito, para a sociedade, que Lúcia se dispusesse a consolar Pedro, depois de viúvo. Entretanto, por toda a peça é evidente que nem Pedro nem Lúcia precisariam ser consolados após a morte de Alaíde, posto que esse era o desejo de ambos, a citar o momento em que, depois de a protagonista estar morta, os dois confessam que planejavam sua morte:

LÚCIA (*sombria*) – [...] Previa que ia morrer!

PEDRO (*com certa ironia*) – Isso também nós prevíamos.

LÚCIA – Você diz “nós”!

PEDRO (*afirmativo*) – Digo, porque você também previa. (*pausa*) Previa e desejava. [...]

PEDRO (*sempre baixo*) – Não estudamos o “crime” em todos os detalhes? Você nunca protestou! Você é minha cúmplice (RODRIGUES, 2012, p. 80-81).

Frente a isso, nota-se que Rodrigues apresenta essa situação para desmascarar quão hedionda poderia vir a ser a mulher considerada “perfeita para o matrimônio”.

Retomando o contexto historiográfico, em resumo, de acordo com Maria Rita Kehl, essas transformações no imaginário acerca da feminilidade da mulher são resultados de uma falência no sistema que até então vinha dando certo: os parâmetros da educação feminina que eram todos direcionados para a submissão e obediência ao patriarcado, vigorando até meados do século XVIII, começam a ter de ceder espaço para mulheres que podem ser tão capazes quanto os homens no domínio das máquinas do mundo moderno. A partir de então surgem diversos sinais de que esse sistema de submissão feminina entraria em colapso.

Ele tem início na “[...] desordem social que se esboçou no século XVII e tornou-se alarmante no final do XVIII, quando a Revolução francesa destruiu as fronteiras que no Antigo Regime separavam a esfera pública da vida privada” (KEHL, 1998, p. 49) tendo por base correntes filosóficas como o Iluminismo<sup>14</sup>. Essa tendência agrava-se no século XIX, o chamado “período do advento da personalidade em público”, com a luta das sufragistas, de “outros escritores e algumas escritoras [que] vieram a se manifestar contra a pobreza das alternativas que a educação oferecia às chamadas representantes do sexo frágil” (KEHL, 1998, p. 68). E por fim o movimento irrompe no século XX, às luzes do modernismo e de sua proposta de ruptura com os padrões.

Ademais,

[...] não é só no plano da moralidade que as transformações que têm lugar na vida social e no campo religioso trazem consequências para a esfera do privado, incidindo também sobre os hábitos individuais e familiares, as formas de sociabilidade e os ritos da intimidade (MONTES, 2010, p. 146-147).

Com isso, constata-se que o lugar da mulher em sociedade passa por diversas e intensas transformações<sup>15</sup>. Também percebe-se que

---

<sup>14</sup> “[...] cuja valorização da autonomia do sujeito, liberto dos grilhões da religião, atingia também as mulheres – e não repercutiam somente entre as francesas. Na Inglaterra e, um pouco mais tarde, na Alemanha, as mulheres repudiavam a submissão ao casamento, a prisão a maternidade, e tentavam cultivar o intelecto e a vida mundana” (KEHL, 1998, p. 51).

<sup>15</sup> Como resultado, o século XIX apresenta uma nova concepção disputando lugar com a norma que predominava até então: “[...] A dicotomia sexual, compreendida como desigualdade, não aparece mais como fazendo parte da ordem natural das coisas. A entrada das mulheres no mundo dos

Todas essas mudanças que acontecem, tanto no âmbito da casa quanto no da rua, ocorrem em períodos ou estágios internos gradativos que culminam, em um salto, conduzindo aquilo transformado da casa para a rua ou vice-versa. [...] Como um perfeito par dialético, a casa e a rua interagem constantemente, sendo este movimento de influência recíproca o que dá sentido, cumplicidade e existência às duas esferas (SALOMÃO, 2000, p. 79).

Frente a isso, Rodrigues assume um papel de ‘dramaturgo social’ em *Vestido de noiva*, posto que para Peter Szondi o dramaturgo social é aquele que “[...] procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeito a vida individual. Ele tem de exhibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam” (SZONDI, 2001, p. 76). Ao apresentar ao público uma sociedade que molda e limita as atitudes a serem tomadas pelas mulheres, o dramaturgo denuncia as restrições a elas impostas; perturba a moral e incomoda os bons costumes.

Essa peça trata-se, portanto, de um “experimento formal” cuja finalidade, à primeira vista, é escandalizar a burguesia expondo suas mazelas, seus luxos e vícios (SZONDI, 2001, p. 97), denunciando, também, o condicionamento dicotômico imposto à figura feminina.

### 3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA PSICANALÍTICA

Fruto de uma libido encalacrada em meio a restritos padrões morais e comportamentais, aqui se articulam pulsões que o cerceamento de roupas, móveis, hábitos e padrões encobrem, mutilam, coíbem. É o mal-estar da civilização engendrando a psicopatologia da vida cotidiana.

Edélcio Mostaço em *Costuras de um Vestido*.

Diante das considerações acima realizadas, percebe-se que o contexto histórico-cultural tem relação direta com a determinação do lar para a mulher e da rua para o homem. Por isso, a justificativa para as abordagens psicanalíticas encontra-se, também, nesse percurso. Segundo Simone de Beauvoir, relegar à mulher uma situação subordinada ao homem em função de seu condicionamento biológico é uma questão-chave que fundamenta a organização social desde o início da vida em comunidade. Mas há também outros aspectos que dão suporte à essa visão. É sabido que a peculiaridade do corpo da mulher é um dos elementos centrais

---

homens dilacera o feminino” (OLIVEIRA, 1999, p. 73), bem como o masculino, fazendo com que ambas as partes questionem-se qual sua função nas esferas pública e privada.



que lhe confere papel à parte no contexto social; contudo, essa diferença biológica e natural que divide machos e fêmeas não se justifica por si só; faz-se necessário compreender a **diferença criada na psique dos sujeitos** e a consciência que têm de si mesmos. E, para tanto, este estudo fundamenta-se principalmente nas considerações realizadas por Sigmund Freud e seus leitores acerca da organização da mente humana.

Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p. 69), por exemplo, afirma que a cultura feminina é uma “espécie de herança histórica feita de corpo e prática social”. Nesse sentido, para ela a mulher se define a partir da leitura que faz da **imposição** dessa “**condição natural**” que sofre; para tanto, a sexualidade é uma das responsáveis por seu lugar no mundo; e o ‘corpo vivido’ pelo sujeito e suas implicações psicológicas garantem a confirmação dessa superioridade masculina. Se é no contato social que o indivíduo define a si mesmo, “Assim como não basta dizer que a mulher é uma fêmea, não se pode defini-la pela consciência que tem de sua feminilidade; toma consciência desta no seio da sociedade de que é membro” (BEAUVOIR, 2016, p. 78).

Assim, para compreender o ‘corpo vivido’ da mulher do século XX, é preciso voltar ainda mais no tempo, até o início da vida social, quando foram delimitadas as esferas da vida pública para o homem e da vida privada, para a mulher. À ele era conferida a liberdade necessária para afirmar-se em sua autonomia, enquanto à ela essa liberdade era vetada em função dos interesses da espécie, anulando sua individualidade devido à sua disposição biológica. Afinal, na natureza, “embora desempenhando na procriação um papel fundamentalmente ativo, ela sofre o coito que a aliena de si mesma pela penetração e pela fecundação interna” (BEAUVOIR, 2016, p. 49).

Essa visão acerca da figura feminina foi uma das principais responsáveis pela internalização da ideia de que a mulher é como uma sombra do homem no meio social. A partir de então, essa cisão do mundo em masculino e feminino consolidou-se de tal maneira que,

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acemente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador (BEAUVOIR, 2016, p. 36).

Nesse sentido, a mulher tem função apenas de obedecê-lo e cumprir com seu papel de esposa e mãe. Tudo isso cria um complexo de inferioridade que, ao longo dos séculos, foi passado de geração para geração, consolidando a impressão de que essa **submissão seria algo “inerente” à natureza feminina**.

Entretanto, essa consciência de si mesma como subordinada não se aplica a todas as mulheres. Certamente há aquelas que cumpriam com o ideal de mulher, mas também há as que não se viam realizadas nessa bolha de recato, pudor, fragilidade, matrimônio e maternidade. Fugindo à regra, surgem, ao longo da História, tanto figuras memoráveis por seu espírito guerreiro, como é o caso de Joana d’Arc, assemelhando-se àquilo que era, via de regra, função dos homens; bem como aquelas que se entregavam ao instinto sexual, fugindo completamente da norma, como é o caso das cortesãs, de modo geral.

A própria literatura assumindo seu papel de representação (direta ou indireta) da realidade evidencia isso; pois ao longo dos séculos as vozes femininas vêm irrompendo paulatinamente na literatura, por exemplo com os poemas de Emily Dickinson e os romances de Jane Austen, como *Persuasão* (1817), *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, *Ana Karênina* (1877), de Liev Tolstói; *Mrs. Dalloway* (1925) e *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf e outros tantos textos. Com esses “desvios”, busca-se aqui evidenciar que os regramentos impostos pela cultura e pela moral não se aplicam a todas as mulheres, pois nada mais são do que construções sociais e, portanto, não são parte da natureza humana.

Assim, apesar de ser determinante para o comportamento humano em sociedade, esse “contrato moral” pode vir a se quebrar; e é nesse ponto que entra a teoria freudiana, a fim de elucidar como funciona a *psique* dos sujeitos e mostrar até que ponto os instintos podem ser refreados, ou não, pois

O lugar reservado às mulheres na cena social (e sexual) desde o surgimento da psicanálise foi sendo alterado (por obra, entre outras coisas, das próprias contribuições freudianas) e ampliado; as insígnias da feminilidade se modificaram, se confundiram, [e] as diferenças entre os sexos foram sendo borradas (KEHL, 1996, p. 23).

Assim, ciente dos invólucros que encapsulavam as mulheres, com *Vestido de noiva* Nelson Rodrigues traz uma afronta à **dicotomia que dividia as mulheres** entre santas e putas, mulher para o casamento e mulher para diversão, fazendo o

público questionar-se até que ponto **uma mesma mulher pode ser ambas**: a sexualizada, erotizada e a feminilizada.

### 3.2.1 Teoria freudiana: os termos empregados na análise da peça

De acordo com a teoria desenvolvida por Sigmund Freud, existem três estados principais na mente humana: o 'Consciente' (Cs.), o 'Pré-consciente' (Pcs.) e o 'Inconsciente' (Ics.). O primeiro abrange tudo aquilo que se realiza e se mostra por completo na mente do sujeito. Apresenta-se de maneira clara, apesar de não ser, necessariamente, duradouro, pois "[...] É típico, isto sim, que o estado de consciência passe com rapidez; uma ideia agora consciente não o é mais no instante seguinte, mas pode voltar a sê-lo em determinadas condições fáceis de se produzirem" (FREUD, 2011, p. 12). Quanto ao Pcs., trata-se daquilo que se encontra latente na *psique*, prestes a aflorar, necessitando apenas de um incentivo, de um impulso exterior, ou mesmo interior, para emergir ao nível Cs. "pela ligação com as representações verbais correspondentes." (FREUD, 2011, p. 17).

E por fim, há o Ics., um estado que mantém íntima relação com aquilo que é reprimido no sujeito. De acordo com essa teoria, "[...] possuímos dois tipos de inconsciente: o que é latente, mas capaz de consciência, e o reprimido, que em si e sem dificuldades não é capaz de consciência" (FREUD, 2011, p. 13); ou seja, há um grupo de informações que podem vir a tornarem-se Pcs. ou mesmo Cs. e um segundo grupo que sofre repressão, na tentativa de permanecer Ics., muitas vezes em função de algum trauma.

Já na sua teoria da personalidade, ele estipula três termos que, juntamente com os estados da mente, compõem um conjunto responsável pela organização psíquica. Trata-se de níveis que convivem e se entrelaçam no psicológico do sujeito, aproximando-o ou distanciando-o de seus desejos, seus impulsos. Estes movem-no na busca pela realização de suas vontades, ou o refreia em função de um monitoramento que estipula se o objeto de desejo é adequado ou não para o momento, para o grupo social do qual faz parte, etc.

O primeiro termo refere-se à "razão" do sujeito e é denominado de 'Eu'<sup>16</sup>. Ele é responsável pela

---

<sup>16</sup> "[...] o Eu é a parte do Id modificada pela influência direta do mundo externo, sob mediação do Pcp-Cs [...] [e] costuma transformar em ato a vontade do Id, como se ela fosse a sua própria. (FREUD, 2011, p. 22-23).

organização coerente dos processos psíquicos na pessoa [...] [de onde] partem igualmente as repressões através das quais certas tendências psíquicas devem ser excluídas não só da consciência, mas também dos outros modos de vigência e atividade (FREUD, 2011, p. 14).

Nele vigora o princípio da realidade, desenvolvendo-se a partir “da percepção dos instintos ao domínio sobre eles, da obediência aos instintos à inibição deles.” (FREUD, 2011, p. 53).

Já o ‘Id’ é a parte mais instintual, ligada diretamente às paixões e guiada pelo impulso do prazer. A libido é parte integrante deste, pois trata-se da energia criada pelos instintos sexuais e de sobrevivência; ela é a força motriz de todo o comportamento. De modo geral, o Id não questiona a realidade, não leva em consideração as questões morais ou qualquer regramento, constantemente vivendo o momento, nada mais. É o principal responsável pelas pulsões<sup>17</sup> e, quando não satisfeito fisicamente, pode sublimar<sup>18</sup> os desejos, ou seja, pode alterar o sentido da pulsão, realizando-os no plano do pensamento ao criar imagens mentais do objeto almejado.

Por fim, Freud comenta que há “no próprio Eu algo que é também inconsciente, comporta-se exatamente como o reprimido, isto é, exerce poderosos efeitos sem tornar-se consciente, e requer um trabalho especial para ser tornado consciente” (FREUD, 2011, p. 15). Trata-se do ‘Super-eu’, parte responsável pelo controle e monitoramento dos impulsos do Id e que “[...] contribui de modo essencial para formar o que se denomina seu caráter” (FREUD, 2011, p. 26). Ele é de grande importância, posto que, “[...] Assim como a criança era compelida a obedecer aos pais, o Eu submete-se ao imperativo categórico do seu Super-eu” (FREUD, 2011, p. 46), fazendo uma ponte entre o que o Id requer e o que o Eu pode realizar.

Mas não tem somente essa função; além de “alertar” o Eu dos impulsos do Id, o Super-eu divide-se ainda em dois: a ‘consciência moral’, que julga os desejos, delimitando o que é correto e bom, com base na realidade social em que o sujeito se encontra, podendo concretizar-se se estiver de acordo com as proibições advindas dos costumes sociais e culturais que foram internalizadas. E o ‘ideal do Eu’ que “é, em parte, uma formação reativa aos processos instintuais do Id” (FREUD, 2011, p.

---

<sup>17</sup> Situadas na fronteira entre o mental e o somático, são os estímulos e desejos do organismo. Estes têm origem no corpo e se encaminham à mente na busca pela realização.

<sup>18</sup> “[...] essa transformação de uma escolha erótica de objeto numa alteração do Eu é também uma via pela qual o Eu pode controlar o Id e aprofundar suas relações com ele, embora à custa de uma larga tolerância para com as experiências dele” (FREUD, 2011, p. 27).

53), a qual impulsiona o indivíduo na obtenção daquilo que é mais superestimado no seu grupo social afim de proporcionar-lhe autogratificação se um ideal for alcançado, bem como punir o sujeito quando este fizer algo que vai contra os “bons costumes”.

Em resumo,

Do ponto de vista da restrição instintual, da moralidade [construída socioculturalmente], pode-se dizer que o Id é totalmente amoral, o Eu se empenha em ser moral, e o Super-eu pode ser hipermoral e tornar-se cruel como apenas o Id vem a ser (FREUD, 2011, p. 50-51).

Diante disso, para que haja equilíbrio entre todas essas instâncias, Freud apresenta mais dois termos que regem os processos psíquicos: O ‘instinto de vida’ e o ‘instinto de morte’. Ambos são responsáveis pelo comportamento humano, sendo que o primeiro contempla os instintos de sobrevivência básica, o prazer e a reprodução; é ele que sustenta a vida e possibilita a perpetuação da espécie. Ademais, compreende também atitudes como os sentimentos (amor, cooperação, amizade, empatia, etc.) que possibilitam e nutrem a convivência social.

Enquanto o instinto de vida impulsiona o indivíduo, o instinto de morte o segura, pois preza por tudo aquilo que é estático, cômodo, inalterado, uma vez que sua meta “é conduzir a vida sempre instável à quietude do estado inorgânico, e teria a função de advertir contra as exigências dos instintos de vida, da libido, que buscam perturbar o pretendido curso da vida” (FREUD, 2011, p. 167). De acordo com Freud, seria do constante embate entre esses dois tipos de pulsões que ocorreria a vida.

### 3.2.2 A Feminilidade: construção social ou processo natural?

O que é o ‘feminino’? O que é ser feminina, ou ser mulher? Ser feminina é determinismo biológico? Ser mulher é nascer em um “corpo de mulher”? Até que ponto nascer no corpo feminino é ser mulher? Ser feminina é uma construção social? Ou isso é natural? Questões como essas instigam e geram dúvidas, especialmente frente a realidade desse início de século XXI em que padrões há muito tempo engessados estão rachando e tornando-se quebradiços. O objetivo deste estudo não é responder a essas questões; contudo, elas são pertinentes para a reflexão sobre a construção desse conceito de ‘feminilidade’ tanto no âmbito social quanto no que concerne às mudanças naturais pelas quais a mulher passa até tornar-se adulta.

Se questionadas sobre a diferença entre feminino e masculino, as pessoas, de modo geral, “[...] quando falam em ‘masculino’, normalmente querem dizer ‘ativo’, e quando falam em ‘feminino’, ‘passivo’” (FREUD, 2010, p. 266). Porém, a feminilidade não é passiva naturalmente, apenas apresenta certa preferência por metas passivas, muito disso em função da influência que a organização social tem sobre a psicologia do sujeito. De fato, “o que constitui a masculinidade ou feminilidade é uma característica desconhecida, que a anatomia não pode apreender” (FREUD, 2010, p. 266), como já evidenciou a sessão 3.2.

Em seu desenvolvimento rumo à feminilidade a menina passa por transformações que não ocorrem no menino<sup>19</sup>, o que gera uma “[...] diferença entre os sexos que provavelmente tem sérias consequências” (FREUD, 2010, p. 285). Uma das mudanças é que ela deve ceder seu apreço pelo clitóris, o “falo feminino”, em detrimento à vagina, que é passiva e submissa. O pequeno pênis que até certo ponto da vida da menina tinha sido sua principal zona erógena passa a ser secundário, pois nessa fase de desenvolvimento da libido a menina percebe a falha de seu próprio corpo, que se repete na mãe, e projeta na figura masculina do pai o seu objeto. Essa troca de objeto soma-se ao abandono do clitóris, sendo esta uma mudança que geralmente não se dá de maneira pacífica, posto que antes é preciso romper com uma relação libidinal antecedente, com a mãe – para a qual é válido abrir-se um parêntese explicativo:

Considerando que a figura materna se faz presente desde os primeiros cuidados de higiene e amamentação, ela acaba produzindo em seus filhos, independentemente do sexo, a primeira relação objetual, pois provoca-lhes sensações agradáveis, de satisfação e prazer. Ao amamentar, por exemplo, a mãe provém tudo o que a criança mais deseja – seja em afetividade, seja por saciar uma necessidade básica. E ao cuidar de sua higiene, provoca-lhe, mesmo que involuntariamente, sensações compreendidas como “sedutoras”, posto que, na primeira infância, “[...] foi realmente a mãe que, cuidando da higiene corporal do bebê, suscitou-lhe (ou talvez despertou mesmo) sensações prazerosas nos genitais” (FREUD, 2010, p. 274).

---

<sup>19</sup> Pois no menino a fase pré-edípica se mantém para o resto de sua vida, já que a figura feminina da mãe é seu objeto amoroso tanto na primeira infância quanto no Complexo de Édipo. Além disso, sua zona erógena apenas acentua-se, jamais muda; mesmo reprimindo, controlando ou sublimando seus desejos sexuais na puberdade e na vida adulta, “[...] **O Complexo de Édipo do menino**, em que ele deseja a mãe e gostaria de eliminar o pai como rival, **desenvolve-se naturalmente** da sua fase de sexualidade fálica.” (FREUD, 2010, p. 285, grifos nossos).

Na menina, essa fase pré-edípica também chamada de ‘fase masculina’ será substituída pela ‘fase feminina’ (momento em que ela “encontra” sua feminilidade) a partir da troca objetal, abandonando a mãe e indo em direção a figura do pai. Como dito acima, essa troca não se dá de maneira pacífica. Isso porque

[...] essas primeiras relações objetais são ambivalentes em alto grau; junto ao amor intenso há uma forte inclinação agressiva, e quanto mais apaixonadamente a criança ama seu objeto, mais sensível torna-se a decepções e frustrações da parte dele (FREUD, 2010, p. 278-279).

É o que ocorre, por exemplo, quando a mãe para de amamentar a filha; ou tem mais um filho. Acontecimentos como esses desencadeiam um sentimento de frustrante abandono que levam a menina a transformar o amor, até então nutrido, em ódio, reconfigurando seu objeto para a figura paterna. É o início do Complexo de Édipo.

Após tais considerações, percebe-se que a ‘natureza feminina’ é complexa de tal modo que, tal qual exposta anteriormente em “Perspectiva sociológica” não se sustenta, pois o matrimônio e a maternidade não são suficientes para a confirmação da feminilidade. **A feminilidade é muito mais profunda do que uma construção social, faz parte do desenvolvimento natural da menina.**

Ocorre, ainda, que esse desenvolvimento não se dá igualmente para todas as mulheres. A partir disso, Freud afirma haver três resultados possíveis após o Complexo de castração<sup>20</sup>:

1. **Neurose e inibição sexual**, em que a mulher renuncia completamente ao clitóris e ao prazer, tornando-se o que naquela época denominava-se “frígida”.
2. **Complexo de masculinidade**, no qual a mulher se empenha contra a satisfação gerada pelo clitóris.
3. **Feminilidade normal**, ou seja, a supressão da atividade fálica e da masturbação clitoridiana, assumindo passividade perante a figura masculina e voltando-se para esta em busca do objeto fálico.

<sup>20</sup> “Sigmund Freud denominou complexo de castração o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 105). Ainda sobre o termo, Freud escreveu em “A organização genital infantil”, 1923, que o complexo de castração relaciona-se diretamente com o complexo de Édipo e, nesse sentido, “É essa entrada no complexo de Édipo, sob o efeito do complexo de castração, que leva a menina a se afastar do objeto materno, a fim de se orientar para o desejo do pênis paterno e, além dele, para a heterossexualidade” (FREUD apud ROUSINESCO, PLON, 1998, p. 106) e a ‘feminilidade normal’; o que não se efetiva na protagonista de *Vestido de noiva*.

Dessas três denominações, duas podem ser associadas diretamente com personagens da peça: a segunda com Mme. Clessi e a terceira com Lúcia, sendo que Alaíde encontra-se conturbada entre essas duas possibilidades.



#### 4 DIÁLOGO ENTRE A TEORIA E *VESTIDO DE NOIVA*

ALAÍDE – [...] (*forte*) Quero ser como a senhora.  
Usar espartilho. (*doce*) Acho espartilho elegante!  
CLESSI – Mas seu marido, seu pai, sua mãe e...  
Lúcia?

*Vestido de noiva*, Primeiro Ato.

Para Álvaro Lins, “[...] O conhecimento dos fenômenos psíquicos apresentados em *Vestido de noiva* só poderia ser feito de maneira alógica e intuitiva [articulando] os movimentos de liberdade da imaginação em delírio” (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 191). Para o crítico literário, Rodrigues penetra “[...] naquela zona de introspecção que alguém chamou ‘psicologia abismal’”, retratando a tentação ao pecado, ao mal, que é intrínseca aos sujeitos e, com isso, revelando “as aberrações morais e afetivas no interior do homem” (LINS in RODRIGUES, 1993, p. 191-192).

Alaíde não é completa; pelo contrário, ao longo de toda a peça está fragmentada, posto que não é capaz de decidir qual rumo deve dar à sua vida matrimonial e sexual; em função disso, a protagonista de *Vestido de noiva* parece ser castrada<sup>21</sup> o tempo todo: “[...] Cortar, trincar, navalhar, serrar, sangrar. São muitos os verbos espalhados nos diálogos que metaforizam a castração, que reenviam pela sua persistência ao choque traumático original deste enredo histórico: Lúcia” (MOSTAÇO in RODRIGUES, 2012, p. 205). Após tomar consciência do desejo que a irmã e o marido alimentavam de livrar-se dela por meio da morte, em seguida ao atropelamento Alaíde deixa florescer em sua mente em decomposição o debate que lhe afligiu antes e depois do casamento, posto que nesse período ela

[...] inveja as mulheres promíscuas, e tenta estabelecer um terceiro lugar, entre os dois pólos [sic]. Ela quer conhecer uma vida fora dos padrões burgueses, tentando por um instante ficar no meio-termo, entre um casamento dentro dos padrões determinados e uma vida promíscua (SALOMÃO, 2000, p. 90).

A partir de então, nota-se que a protagonista “[...] se debate entre madame Clessy [sic] – o desejo; entre Pedro, Lúcia, a mãe e o pai – imagens do cotidiano, retorcidas, recurvadas, anormalidades da imaginação” (BORBA in RODRIGUES,

<sup>21</sup> No caso da protagonista, trata-se especificamente do seu sentimento de inferioridade frente ao fato de a condição de mulher lhe impor, socialmente, apenas duas possibilidades de vida drasticamente díspares: a santa ou a puta. É como se sua liberdade e autonomia tivessem sido roubadas e, através do casamento ou da prostituição, elas seriam reconstituídas.

2012, p. 193). Isso faz de Alaíde uma personagem altamente complexa que não consegue reconhecer que mulher ela é: a que é passivamente submissa às **vontades do marido**; aquela que anseia pela concretização dos **desejos da carne**; ou uma terceira mulher que nesse interstício entre a puta e a santa estaria **fundindo tais características** tão díspares. “[...] E, assim, os diálogos e as situações de *Vestido de noiva* resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 18) procurando reconstruir seu passado na busca por uma solução a essa fragmentação da personagem.

De acordo com Sábato Magaldi, “[...] Pode-se dizer [...] que os planos da alucinação e da memória se passam no subconsciente de Alaíde” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 19), reafirmando que ela poderia ser tanto Mme. Clessi quanto Lúcia, mas não é nenhuma das duas, uma vez que estas compõem uma só personagem para a qual “[...] Ir da santa para a puta é um convite constante, saboroso e de fácil execução [relativamente]” (SALOMÃO, 2000, p. 83).

Em Lúcia, a primeira possibilidade para Alaíde, encontra-se a mulher perfeita, completamente adequada aos padrões sociais e morais da época. Seria essa a esposa ideal para Pedro; aquilo que Alaíde procura atingir ao casar-se com ele, mas logo frustra-se, pois o intento do matrimônio falha. Essa busca por igualar-se à Lúcia seria um exemplo do Super-eu tentando atingir a moral da sociedade carioca do século XX e gratificar-se por meio do ‘ideal do Eu’. Mas este último, em vez de aprazer-se com a proposta de vida conjugal, como seria o esperado, não se satisfaz, resultando na frustração e conseqüente falha desse casamento.

Percebe-se que um dos motivos para esse desfecho disfórico do casamento está diretamente relacionado a Pedro, justamente porque a questão não se limita à necessidade de ser ele, especificamente, o esposo. Pelo contrário, a figura masculina é abrangente, posto que “qualquer homem” seria útil para Alaíde, desde que cumprisse com uma única qualidade peculiar: ser o namorado da irmã, ou seja, um homem “proibido”. O problema do relacionamento dos dois tem início logo após o momento em que Pedro deixa de ser objeto a ser conquistado para se tornar marido de Alaíde.

Isso porque nessa competição o que interessa é o objeto de disputa:

[...] O que elas buscam não é o homem ou a posição de santa, mas ganhar a competição. O prêmio não interessa, **o que de fato interessa é superar a adversária**. [...] O amor destas mulheres rodrigueanas, que competem entre si, não vai além de seus próprios umbigos” (SALOMÃO, 2000, p. 114, grifos nossos).

Assim, Alaíde “rouba” Pedro da irmã para fazer-se mais mulher. **Ser mais mulher** que a outra, nesse caso, seria o ato de ganhar, ao término do jogo da conquista em que os três entraram, e no qual Alaíde se auto-afirma melhor que a irmã, por vaidade, ao casar-se com Pedro. Desse modo, “O roubo do amor de Pedro, por si, já recebe também, pelo modo como é reconhecido [...], uma conotação que pode admitir algo de prostituição” (MARTUSCELLO, 1993, p. 245), que será verificado adiante.

Essa leitura é reiterada por Sábato Magaldi quando este afirma que “O móvel do conflito de *Vestido de noiva* é o amor de duas irmãs pelo mesmo homem”; e também assinala que “[...] Haverá **explicações psicanalíticas** para o fenômeno e o interesse obsessivo que lhe votou o autor” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 21). Inclusive Pedro, o próprio marido, tinha consciência desse desejo de conquista de um homem nutrido por Alaíde e a descreve da seguinte maneira: “(*sardônico*) – Era louca por toda mulher que não prestava. Vivia me falando em Clessi. Uma desequilibrada!” (RODRIGUES, 2012, p. 82), indicando que essa tentativa de “roubar” um homem de outro alguém seria um desvio desencadeado pela admiração da imagem da prostituta.

Ademais, para Irã Salomão (2000, p. 87), “[...] todas as personagens que tentam se encaixar nos moldes das santas ‘exalam’ suas libidos de alguma maneira” e é o que conseqüentemente acontece com Alaíde. Freud também já havia realizado suas considerações quanto a isso, afirmando que “[...] Não vemos efetivamente que necessidade haveria de se proibir o que ninguém deseja realizar. **Aquilo que se acha severamente proibido tem que ser objeto de um desejo**” (FREUD in KEHL, 1996, p. 29, grifos nossos) e, de fato o é, para a protagonista.

Contudo, a protagonista não só não consegue igualar-se à “Lúcia ideal”, como também não é uma Mme. Clessi, pois não se torna cortesã, apesar de expor o

desejo de o ser em alguns momentos tanto de maneira clara e direta<sup>22</sup> quanto insinuando-se<sup>23</sup>.

Segundo José Cesar Borba (in RODRIGUES, 1993, p. 193), “[...] A personalidade de Alaíde define-se em função desse encontro com as confissões e com as fotografias de madame Clessy [sic]” e esse desejo é bastante exemplificado no início do Primeiro Ato, especialmente quando Alaíde mostra-se insegura por estar em um “ambiente impróprio” para uma senhora casada, o cabaré de Mme. Clessi; mas em seguida assume para si, num transporte, o papel de cortesã:

(O homem solitário aproxima-se. Alaíde afasta-se com a 3ª mulher.)

ALAÍDE – Ele vem aí! **Digam que eu não sou daqui!** Depressa! Expliquem!

3ª MULHER (*fala dançando samba*) – Eu dizer o quê, minha filha!

O HOMEM – É nova aqui?

ALAÍDE (**modificando a atitude inteiramente**) – Não, não sou nova. Não tinha me visto ainda?

[...]

ALAÍDE (*sorrindo sempre*) – Estou sorrindo, sem vontade. Nenhuma. Vou com você – nem sei por quê. **Sou assim.** (*doce*) Vamos, meu amor? (RODRIGUES, 2012, p. 13-14, grifos nossos).

Percebe-se, com isso, que a figura da mundana apresenta-se como uma libertinagem sexual que Alaíde pretendia, como se o seu Id, totalmente à parte das regras sociais, sonhasse com isso. Assim, em meio ao seu delírio e “[...] **Sem as peias da censura, a heroína liberta a libido**, e seu retrato se compõe por meio da soma dos episódios biográficos reais e dos imaginários, compensadores das frustrações acumuladas na vida breve.” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 19, grifos nossos).

Portanto, constata-se que

Alaíde tem em Madame Clessi um modelo de pessoa a ser admirado e seguido, tamanha é a atração que lhe despertam sua total liberdade de costumes e seu estilo de vida. A prostituição seguramente é a principal razão desta inclinação identificatória, permitindo a Alaíde o escoamento de antigos desejos sexuais que, antes de terem sido reprimidos, podem ter-se configurado para ela como equivalentes à sexualidade devassa de uma prostituta (MARTUSCELLO, 1993, p. 244).

Fechando esse parêntese e retomando a figura de Lúcia, percebe-se que a peça não permite, com certeza, reconhecer se Lúcia é de fato uma pessoa física,

<sup>22</sup> CLESSI (*forte*) – Quer ser como eu, quer?/ALAÍDE (*veemente*) – **Quero, sim. Quero.** (RODRIGUES, 2012, p. 19, grifos nossos).

<sup>23</sup> “ALAÍDE – [...] Mas **se** eu fugisse, **se** me transformasse numa madame Clessi?” (RODRIGUES, 2012, p. 23); “ALAÍDE – [...] **Vou** ter uma aventura! Pecado. Sabe o que é isso? **Vou** visitar um lugar e que lugar! Maravilhoso! [referindo-se à casa de Mme. Clessi]” (RODRIGUES, 2012, p. 79).

real, porque ela só aparece no plano da memória e da alucinação; ora é uma, Lúcia, ora é outra, a mulher de véu. Isso sustenta a ideia de que ela seja uma criação da mente perturbada da Alaíde, como se ela estivesse personificando o ideal de mulher daquela época; aquilo que ela deveria ser, mas não queria nem conseguia sê-lo.

Frente a isso, constata-se que sua personagem é também uma personificação do Super-eu de Alaíde. Quanto a isso, vale considerar que

Outra característica comum entre as instâncias psicanalíticas e o par santa e puta é seu “exagero”, ou sua posição extremada. Se o id, assim como a puta, é uma instancia amoral, o superego, assim como santa, também o é. Por tal veemência, santa e puta tornam-se cruéis em suas existências (SALOMÃO, 2000, p. 113).

Tal crueldade é uma característica evidente na personalidade de Lúcia, pois em vários momentos essa personagem deixa de ser a mulher boazinha (que a sociedade acreditava que ela deveria ser para poder cumprir com suas qualidades de recato, honradez e doçura). Lúcia é mais do que isso: é uma personagem complexa que luta, com unhas e dentes contra a irmã, por Pedro.

Por isso ela é ameaçadora e, tal qual o Super-eu freudiano, intimida e acobarda o Eu. Lúcia mostra-se uma personagem determinada em casar-se com Pedro, a todo custo, pois sente-se traída pela irmã. Nas discussões, ela tanto assume o papel de quem sofre por perder o namorado e foi injustiçada<sup>24</sup>; quanto tem uma postura que amedronta Alaíde<sup>25</sup>. Ao aterrorizar a irmã com a possibilidade de um escândalo pouco antes de seu casamento, Lúcia, através de suas ameaças, planta a semente da dúvida no imaginário da protagonista, o que é suficiente para desencadear toda a paranoia de Alaíde e pôr em xeque seu compromisso com o matrimônio.

É possível, portanto, considerar que essas três personagens femininas compõem uma só mulher, sendo Alaíde o Eu, Lúcia o Super-eu e Mme. Clessi o Id, podendo “[...] ser considerados personagens que alternam-se numa função mutuante de complementar, cada uma, aspectos da personalidade da outra” (MARTUSCELLO, 1993, p. 246).

<sup>24</sup> “[...] com a possível dignidade dramática [...] MULHER DE VÉU (*patética*) – Pelo menos, nunca me casei com os seus namorados! Nunca fiz o que você fez comigo: tirar o único homem que eu ameii! [...] O que me faltou sempre foi seu impudor” (RODRIGUES, 2012, p. 40).

<sup>25</sup> “[...] Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. (*acintosa*) Só isso!”; “(*baixo*) Você acha que eu não posso matar você? [...] (*Esbofeteia Alaíde*)” (RODRIGUES, 2012, p. 42-43).

#### 4.1 VIDA E MORTE, LIBERTINAGEM E CASTIDADE: ASPECTOS MARCANTES DA PEÇA RODRIGUEANA

O tema ‘morte’ era riquíssimo para Nelson Rodrigues. Essa constante faz-se presente não apenas na sua produção dramaturgic e encontra suporte na própria vida do autor. Rodrigues foi marcado pela morte desde a infância: passagens como assassinatos, suicídios e mortes combinadas perpassam suas crônicas escritas em 1967 para o *Correio da Manhã* (e compiladas em 2015 na obra *Memórias: a menina sem estrela*). Além disso, aos 13 anos, o escritor já era redator da coluna de reportagem policial<sup>26</sup> do jornal *A Manhã*. Mas o que de fato o marcou profundamente foi o assassinato<sup>27</sup> do irmão Roberto Falcão Rodrigues<sup>28</sup>, seguida do falecimento do pai, Mário Leite Rodrigues, meses depois. Nelson tinha então 17 anos e, para o resto de sua vida, a morte nunca foi apenas uma consequência natural. Há algo a mais que a torna sublime aos olhos do dramaturgo.

Quanto a isso e em relação à peça aqui estudada, em uma das crônicas de Rodrigues, lê-se:

Vinte anos depois [da morte da filha de d. Laura, uma vizinha de infância], uma das personagens de *Vestido de noiva* diria, lânguida e nostálgica: “Enterro de anjo é mais bonito que de gente grande.” Esse personagem é Alaíde, a heroína da tragédia. Também se chamava Alaíde a filha mais velha de d. Laura, e, portanto, irmã da menina morta. Eis o que eu queria dizer: **remontei, em *Vestido de noiva*, o velório de minha infância. E, por todo meu teatro, há uma palpação de sombras e de luzes.** De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue (RODRIGUES, 2015, p. 102, grifos nossos).

Assim, percebe-se que Alaíde ter sido “colhida e morta por um automóvel em disparada”<sup>29</sup> não é mero acaso; seu significado vai além. Por isso, nessa sessão propõe-se, considerar a relação triádica das personagens Alaíde-Lúcia-Clessi sob outro viés: a morte da protagonista não é mais considerada no sentido físico, mas

<sup>26</sup> “Ainda me vejo, na redação, aos meus 13 anos, nome na folha e ordenado de trezentos mil-réis, escrevendo minha primeira nota. Não vou me esquecer nunca: era uma notícia de atropelamento” (RODRIGUES, 2015, p. 191).

<sup>27</sup> Sylvia Serafim Thibau, escritora que fora exposta no *Crítica*, jornal de Mário Rodrigues, intentava assassinar Mário, mas contentou-se em baleiar seu filho, Roberto, na redação. Três dias depois morria o ilustrador, aos 23 anos.

<sup>28</sup> Perder o irmão foi de fato algo que transtornou o dramaturgo. Tanto que, em uma das críticas escritas por Ruy Castro sobre o sucesso de *Vestido de noiva*, ele assinala: “[...] fechado o pano de *Vestido de noiva*, ele [Nelson Rodrigues] deixara de ser o miserável que se tornara desde a morte de Roberto. A morte de Roberto. Quando Nelson pegou o bonde de volta para a praça da bandeira [...] completavam-se catorze anos que seu irmão morrera. Como um eterno retorno, uma nova vida começava naquele exato momento”.

<sup>29</sup> Expressão utilizada por Nelson Rodrigues em sua primeira notícia, referida na nota 19.

sim no psicológico e imaginário, partindo da suposição de que o **instinto de vida** da personagem a impulsionava a se tornar uma prostituta ao passo que o casamento representava-lhe o **instinto de morte**.

Essa leitura justificaria a informação que é dada ao público ainda no início do Primeiro Ato, em relação à Mme. Clessi: “2ª MULHER – Morreu sim. Foi enterrada de branco. Eu vi. [...] 1ª MULHER – Estava bonita. Parecia uma noiva.” (RODRIGUES, 2012, p. 11). Ainda, há um excerto não da obra, mas das próprias anotações e rubricas do autor, que evidencia isso: na descrição que Rodrigues faz no roteiro em relação à cena final, nota-se novamente que é com a morte de Alaíde – seja física, seja psicológica –, que Lúcia pode enfim se casar: “[...] *À direita do público, **sepultura de Alaíde**. À esquerda, **Lúcia, vestida de noiva**, prepara-se no espelho*” (RODRIGUES, 2012, p. 84, grifos nossos).

Retomando a ideia de que ter um homem (ou vários) para amar – nesse caso mais sexualmente do que sob o aspecto sentimental – deslumbra Alaíde, nota-se que seu impedimento para realizar essa pulsão, é o compromisso do matrimônio. Tanto que ela afirma, “(em pânico) – Ele quer **me prender! Não deixe!**” (RODRIGUES, 2012, p. 21, grifo nosso), dirigindo-se à Mme. Clessi, referindo-se àquele que representa “[...] a figura constante do marido, espécie de imagem vigilante, do temor e do remorso” (BORBA in RODRIGUES, 1993, p. 193).

É em função desse **impedimento moral internalizado** que ela reage de maneiras tão díspares nessa cena, ora sendo doce com o homem, ora ofendendo-se:

ALAÍDE (*modificando a atitude inteiramente*) – Não, não sou nova. Não tinha me visto ainda? [...] (*sardônica*) Lembra-se de mim?  
 HOMEM – Me lembro, sim.  
 ALAÍDE (*cortante*) – Bufão! [...] (*excitada*) – Bufão, sim! (*desafiadora*) – Diga se já me viu alguma vez? Diga, se tem coragem! (RODRIGUES, 2012, p. 13).

Se o instinto de vida, na protagonista, seria a paixão que ela alimenta pelo estilo de vida de Mme. Clessi, enquanto o instinto de morte seria a estagnação do matrimônio, ao não encontrar estabilidade entre os dois, sua vida fica em desequilíbrio e ocorre a sua “morte”, ou melhor, seu “assassinato”.

Isso porque Alaíde mostra-se uma personagem confusa, que não sabe o que quer – satisfazer seu ‘ideal do Eu’, adequando-se à moral e tornando-se uma “Lúcia”; ou render-se à sua vontade intensa de ser uma mundana – porque “[...] O

puritanismo esconde sempre, segundo Nelson, a violenta repressão do sexo” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 31) e por consequência “[...] O papel de santa leva gradativamente todas as mulheres para a deterioração tanto física quanto mental” (SALOMÃO, 2000, p. 109). Por isso é tão confusa a cena em que Alaíde admite matar Mme. Clessi e, logo depois, afirma ter matado Pedro<sup>30</sup>, o que é um indício de sua indecisão, se se casaria ou não, ou seja, se mataria a libertinagem possibilitada pela vida semelhante à da cortesã ou a união de Pedro e Lúcia. “Além disso, o assassinato do marido, imaginado por Alaíde, demonstra um desejo, pelo tipo de motivação sexual subjacente a seu impulso de realização, que a aproximaria mais ainda do comportamento liberal de Clessi” (MARTUSCELLO, 1993, p. 245).

Na cena final, quando Lúcia casa-se com Pedro enquanto Alaíde e Mme. Clessi assistem, é o próprio psicológico da protagonista que tece comentários ao contemplar a “condenação” não à vida eterna, mas à eterna prisão da vida matrimonial:

LÚCIA (*espantada*) – Está ouvindo, mamãe? Ela outra vez! Ela voltou! – Não disse?  
 MÃE – Não é nada, minha filha. Ilusão sua.  
 LÚCIA (*atônita*) – Mas eu ouço a voz dela. Direitinho! Falando!  
 [...]  
 ALAÍDE (*microfone*) – “Você sempre desejou a minha morte. Sempre – sempre!” (RODRIGUES, 2012, p. 83).

Ao afirmar que Lúcia sempre desejou sua morte, Alaíde confirma que sempre quis adequar-se ao padrão de “mulher ideal”. Ademais, ouvir a “voz de Alaíde” é um resquício do instinto de vida que fala na mente de Lúcia, num último apelo por tornar-se Mme. Clessi. Esse trecho representaria a relutância não de Lúcia, mas de Alaíde em ir para a fazenda, pois estava ciente de que ao retornar, iria casar-se com Pedro e, definitivamente, assassinar a Mme. Clessi que existia nela. Por isso, quando ela retorna, Rodrigues deixa como comentário “Arranjo da ‘Marcha nupcial’ e da ‘Marcha fúnebre’ [...] Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada [indo embora, definitivamente]” (RODRIGUES, 2012, p. 82-83).

---

<sup>30</sup> ALAÍDE (*desesperada*) – Matei, sim [referindo-se a Mme. Clessi]. Matei, pronto. [...] ALAÍDE (*patética*) – Matei. Matei meu noivo. (RODRIGUES, 2012, p. 21).



Além disso, Alaíde dá indícios disso ao longo da peça, por exemplo, quando afirma: “(*excitada*) Agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. (*noutro tom*) Mas essa Lúcia, meu Deus! (*noutro tom*) **Eu acho que estou ameaçada de morte!** [...]” (RODRIGUES, 2012, p. 18, grifos nossos). O que demonstra que a protagonista já previa, imaginava, que isso aconteceria: “ALAÍDE (*patética*) – Quando eu morrer, eles vão se casar, mamãe! Tenho certeza!” (RODRIGUES, 2012, p. 66).

Com essa leitura, justifica-se o porquê de Rodrigues, diferente de Ziembinski, não ter aceito que a peça terminasse quando Alaíde para de respirar, no plano da realidade, “exigindo sempre que se respeitasse o desfecho que escreveu” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993, p. 19). Comprova-se, assim, que os planos, na verdade, se entrelaçam e não há fronteira exata para distingui-los; bem como a ideia de que a “punição” de Alaíde por não cumprir com o que o Super-eu desejava é o “assassinato” de Mme. Clessi.

Solucionada a relação entre as três principais personagens femininas da peça, por fim, ainda em relação à morte, há também a proposta feita pelo namorado de Mme. Clessi, Alfredo, de morrerem juntos, em alguns momentos da peça:

FULANO (*meigo e suplicante*) – E aquilo que eu lhe disse?  
 CLESSI – Não me lembro! O quê?  
 FULANO (*meigo e suplicante*) – Quer morrer comigo? Fazer um pacto como aqueles dois namorados da Tijuca? (RODRIGUES, 2012, p. 44).

NAMORADO (*sentando-se*) (*baixo*) – Sabe o que é que a gente podia fazer?  
 CLESSI (*acariciando-o nos cabelos*) – O quê? [...]  
 NAMORADO (*baixo*) – Morrer juntos. (*face a face, os dois*) Vamos? [...] Quer? (RODRIGUES, 2012, p. 64).

Quanto a isso, Rodrigues afirma: “[...] vem, de minha infância, o deslumbramento por todos os que **se juntam para morrer**” (RODRIGUES, 2015, p. 38). Como comentado no início dessa sessão, essa proposta refere-se a um dos acontecimentos que se deu quando o dramaturgo era criança e que permite notar o olhar poético dedicado pelo dramaturgo à morte:

[...] Meus pais ainda moravam na Aldeia Campista quando dois namorados se mataram no Alto da Tijuca, perto da Cascatinha. Daí para o jornal de modinhas foi um pulo. Três ou quatro dias depois, o pacto de morte tinha o seu verso, a sua rima, o seu encanto” (RODRIGUES, 2015, p. 38).

Assim, o que o colegial sentia por Mme. Clessi não era atração sexual, mas sim amor, pois para o autor “[...] O sexo é mais homicida que suicida. O amor, não, o amor está muito mais próximo do sacrifício. **Só conhece o amor aquele que desejou morrer com o ser amado**” (RODRIGUES, 2015, p. 200, grifos nossos). Nessa constatação se encontra novamente a ironia do dramaturgo frente a moral social: como poderia um rapaz de origem burguesa **amar** uma prostituta afamada no início do século XX? Através dessa afirmação de Rodrigues, tão breve quanto profunda, encontra-se mais uma afronta singela, mas relevante, a qual possibilita afirmar, utilizando-se das expressões de Irã Salomão, que não há amor apenas nos relacionamentos das santas; mas também nos das putas:

CLESSI (*sonhadora*) – Tenho chorado tanto! (*noutro tom*) **Nunca tive um amor. É a primeira vez.** A senhora, se já amou, compreenderá.  
MÃE (*perdendo a cabeça*) – **Indigna!**  
CLESSI (*com a mesma doçura*) – **Eu sei que sou.** Sei. (*rindo e chorando*)  
Se a senhora visse como ele se zanga quando eu falo no desembargador!  
(RODRIGUES, 2012, p. 71-72, grifos nossos).

Entretanto, que tipo de amor seria esse? De acordo com Martuscello, os comentários tecidos por Mme. Clessi ao referir-se a Alfredo evidenciam um distúrbio amoroso, como mostram os excertos a seguir:

CLESSI (*carinhosa e maternal*) – Eu gosto de você porque você é criança!  
Tão criança! (RODRIGUES, 2012, p. 43).

CLESSI (*sonhadora*) – Você se parece tanto com o meu filho que morreu!  
Ele tinha 14 anos, mas tão desenvolvido! [...] (*meiga*) Olhe assim. (*pausa. contemplação*) Os olhos dele! Direitinho! (RODRIGUES, 2012, p. 64).

Essa semelhança mostra que a relação amorosa não se limita a um amor comum; pelo contrário, carrega, além da “proibição social” em função da prostituição, a mancha da incesto. Essa conexão maternal também é reiterada quanto Mme. Clessi conta à mãe do rapaz que lhe dava dinheiro para substituir a mesada cortada pelo pai:

CLESSI (*insistente*) – Aceite. Não tem nada de mais isso. **Tão natural!**  
NAMORADO (*relutante*) – Não. Eu sei como você é!  
CLESSI – Mas seu pai não tirou a mesada por minha causa? Então? [...]  
NAMORADO (*vencido*) – Então depois eu devolvo. Só assim.  
CLESSI – Está bom. Que menino! (*noutro tom*) Agora vá, **meu filho!**  
(RODRIGUES, 2012, p. 68, grifos nossos).

As duas expressões acima grifadas endossam a relação incestuosa porque não é natural que a prostituta dê dinheiro ao homem, e sim que este lhe pague. Apenas pode ser natural se Mme. Clessi for considerada a mãe e ele o filho. Além disso, a expressão “meu filho” era comum na época e inclusive aparece em outras peças de Rodrigues sem denotar laço materno entre as personagens. Contudo, nesse caso, ela se torna uma expressão dúplice, pois pode ser considerada tanto no sentido de ser uma gíria mas, mais ainda, ao assumir seu sentido denotativo. Logo, “[...] O detalhe mostra como o incesto transitava livremente na fantasia de Nelson, ainda que fosse apenas para preencher pequenas lacunas na confecção dos personagens” (MARTUSCELLO, 1993, p. 244).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a revolução que o polonês Ziembinski trouxe para a direção do espetáculo, a criatividade de Santa Rosa, que ousou tanto no cenário quanto nos figurinos, e a genialidade dos três planos se entrecruzando no texto rodrigueano, houve, com *Vestido de noiva*, uma memorável reviravolta nos palcos. Mas não foi apenas em função do que concerne à inovação técnica que a peça tornou-se um marco para o teatro brasileiro, no final de 1943 – Nelson Rodrigues explorou as profundezas da mente humana e suas incógnitas na busca por retratar a figura feminina de maneira realista, apesar de toda a desarticulação com o real apresentada na fragmentação do enredo da peça.

Isso porque, em uma sociedade ainda marcada pelo patriarcalismo e as morais burguesas, *Vestido de noiva* apresenta uma mulher não apenas dúplice, como já havia sido representada na literatura, mas tríplice, dada a construção psicológica conturbada pela qual a protagonista passa. Conceitos como ‘feminilidade’ e ambiente ‘feminino’ que, em um primeiro momento parecem simples e objetivos, são abordados com profundidade psicológica nessa peça, evidenciando quão similar a um prisma é a mulher.

A definição de ‘feminilidade’ rodrigueana questionada no início deste estudo encontra, em seu término, não uma definição objetiva e hermética. Pelo contrário, confirma-se que Rodrigues procurou mostrar, nesse seu trabalho dramaturgico, muito mais a mulher sob o viés psicológico do que social, evidenciando sua natureza que, segundo Sigmund Freud, é uma incógnita; em outras palavras, o dramaturgo apresenta ao público personagens “humanas” que se aproximam muito das angústias, fraquezas, inibições e desejos que permeiam a vida real. Por isso, a mulher para Rodrigues pode transitar entre as realidades socialmente convencionadas como masculinas – representada na peça pela rua, pela prostituição – e femininas – como o lar, o matrimônio.

Também nota-se que aquela que procura permanecer apenas em um lado desses ambientes dicotômicos falha, em algum momento, como se fosse um necessidade inerente a ela passear entre esses espaços. E, além disso, confirma-se a hipótese da estreita relação entre a teoria psicanalítica e *Vestido de noiva*, posto que não seria possível relacionar tantos conceitos freudianos com as três

personagens principais de Rodrigues se ele não tivesse se fundamentado, de alguma maneira, em Freud ao construir essas personagens.

Por fim, percebe-se que considerar a perspectiva freudiana acerca da psicologia das personagens é apenas uma das abordagens cabíveis, posto que Freud e sua teoria estão historicamente próximos do contexto de produção da peça analisada, mas relativamente distantes do contexto desta análise – que limitou-se apenas a esse viés dada sua característica limitação de páginas e brevidade teórica. Nota-se que considerações advindas de outros psicanalistas, contemporâneos, também mostram-se profundamente válidas; não apenas tratando-se de *Vestido de noiva*, mas também em relação a outras Peças psicológicas. Em função disso, ao término desse Trabalho de Conclusão de Curso, tal proposta é colocada em suspenso, afigurando-se como um estudo futuro mais profundo.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. vol. 1 e 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FREUD, Sigmund. A feminilidade. In \_\_\_\_\_. **O Mal-Estar na Civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. O Eu e o Id. In \_\_\_\_\_. **O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. [coleção Sigmund Freud, obras completas em 20 volumes. coordenação de Paulo César de Souza]. [obras completas volume 16]. p. 9-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUINSBURG, Jacob. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. n. 28. p. 7-10. Travessia – Revista de Literatura Brasileira. **Nelson Rodrigues**. Florianópolis: UFSC, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1557/showToc>>.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Deslocamentos do Feminino**. São Paulo: Boitempo, 1998.

MARTUSCELLO, Carmine. Duas irmãs e o mesmo homem. In \_\_\_\_\_. **O teatro de Nelson Rodrigues**. p. 239-247. São Paulo: Siciliano, 1993.

MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro. n. 28. p. 15-47. Travessia – Revista de Literatura Brasileira. **Nelson Rodrigues**. Florianópolis: UFSC, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1557/showToc>>.

MONTES, Maria L. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia M. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. v. 4. 1. ed. 6 reimp. [coleção História da vida privada no Brasil] São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (p. 63-171).

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RODRIGUES, Nelson. **Memórias: A menina sem estrela**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo**: volume único. organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova aguilar, 1993.

\_\_\_\_\_. **Vestido de noiva**: drama em três atos. [notas e roteiro de leitura de Flávio Aguilar]. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Vera Ribeiro [trad.]. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Disponível em: <[https://www.faculdadeteologicanacional.com.br/portal/aluno/livros/CONCEITOS\\_GERAIS\\_PSICANALISE.pdf](https://www.faculdadeteologicanacional.com.br/portal/aluno/livros/CONCEITOS_GERAIS_PSICANALISE.pdf)>.

SALOMÃO, Irã. O feminino de Todos Nós. In \_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues, feminino e masculino**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Luiz Sérgio Repa [trad.]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.