

## Metáforas da luz em *Vestido de Noiva*, a luz subjetiva

### Metaphors of light in *Wedding Dress*, the subjective light

*Eduardo de Souza Teixeira*<sup>1</sup>  
*Robson Corrêa de Camargo*<sup>2</sup>

## Resumo

Este texto tem por objetivo compreender a imagem cênica produzida no jogo entre luz e trevas apresentado nas rubricas do texto do espetáculo *Vestido de Noiva*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980). Estes apontamentos realizados pelo autor são evocações de fragmentos de memórias que determinam a ação dramática e o estabelecimento da subjetividade como protagonista da cena, e também se apresentam como uma expressão arquetípica vivida no drama da personagem principal Alaíde. Para tal fim, apoia-se nas indicações (rubricas) do texto publicado, no expressionismo, na mitologia e nos conceitos de arquétipo tal como exposto pela psicologia analítica de Carl G. Jung (1875-1961).

**Palavras-chaves:** Vestido de noiva; luz; trevas; mito; arquétipo

## Abstract

This text aims to understand the game established between light and darkness presented in the stage directions of the text *Wedding Dress (Vestido de Noiva, 1943)*, written by Brazilian playwright Nelson Rodrigues (1912-1980). These notes evoke fragments of memories that determine a dramatic action and the establishment of subjectivity as the protagonist of the scene, and also show an archetypal living expression in the drama of the main character Alaíde. The analyses are supported in the expressionism, also in the study of mythology, and will be analyzed according to concepts expounded by Carl G. Jung (1875-1961).

**Keywords:** Wedding Dress; light; darkness; myth; archetype

E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Mestrando - Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (UFG). Ator, pesquisador, iluminador e técnico em iluminação cênica no Teatro do Centro Cultural – Universidade Federal de Goiás (UFG). [eduardo.goiias@hotmail.com](mailto:eduardo.goiias@hotmail.com)

<sup>2</sup> Prof. Dr. - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais – Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. [robson.correa.camargo@gmail.com](mailto:robson.correa.camargo@gmail.com)

*Vestido de Noiva* é um espetáculo teatral que foi escrito em 1943 pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e dirigido pelo encenador polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1975). Essa peça é considerada um ponto de virada na história do teatro brasileiro por representar a entrada do teatro nacional na chamada modernidade, ainda que tardia. A modernidade, na percepção de Max Weber (1864-1920), teria se iniciado a partir da Revolução Francesa. A partir dessa época teria se originado um período de desencantamento (*Entzauberung der Welt*), de desmagificação do mundo promovido pela ciência e pela religião, de modo que se estabeleceram novos sentidos da ação humana, em que um dos motores a ser considerado seria o da subjetividade e da ação afetiva do sujeito sobre o mundo (Weber, [1904] 2008, p. 96).

Muito contribuiu para a expressão – marco histórico desta montagem espetáculo – a complexa estrutura dramatúrgica elaborada por Nelson Rodrigues, estabelecendo três planos de atuação da personagem que se alternam: o plano da realidade, o plano da memória e o plano da alucinação. Além disso, a elaborada encenação assinada por Ziembinski, que acentuou a subjetividade no processo de determinação das coisas da vida, em que a concepção cênica – e em especial a iluminação – foi determinante para o desenvolvimento dos planos propostos pelo autor.

Contraditórias são as histórias que cercam o relato da encenação de estreia do espetáculo *Vestido de Noiva*, no ano de 1943, e, entre essas, encontra-se o da criação de sua iluminação pelo encenador Ziembinski. Dentre os mais variados comentários a respeito dos movimentos de luzes, o crítico Yan Michalski (1932-1990) separa três: dois do próprio Ziembinski, em momentos diferentes, e um do cenógrafo Santa Rosa (1909-1956). Neles podemos perceber a falta que faz uma documentação dos processos de criação de luz de um espetáculo teatral, o que, nesse caso, poderia acabar com a polêmica. No primeiro comentário de Ziembinski, em entrevista publicada na revista *Dionysos*, nº 22, em dezembro de 1975, intitulada *Os Comediantes – Marco Novo*, o encenador relata:

Com 174 mudanças de luzes, com o palco dividido em três planos, o da realidade, o do delírio e o da lembrança de Alaíde, que, atropelada no Largo da Glória, sofria durante 40 minutos, os últimos de sua vida, o seu delírio que era *Vestido de Noiva*. (Ziembinski, 1995, p. 66).

Em comentário anterior, feito pelo próprio Ziembinski, em entrevista radiofônica a Alfredo Solto de Almeida para o programa *Cenas e Bastidores*, da Rádio MEC, em 6/9/1963, portanto, doze anos antes, o diretor relembra uma outra quantidade de movimentos de luzes. Segundo ele, nessa entrevista, teriam sido 148 movimentos: “Eu me lembro de uma curiosidade muito grande quando nós levávamos o *Vestido de Noiva*, esse espetáculo complicadíssimo que tinha 148 mudanças de luzes...” (Ziembinski, 1995, p. 66). Além desta, temos ainda a entrevista de Tomás Santa Rosa, anterior as outras duas e mais próxima da data de estreia, intitulada *Os Comediantes Realizarão em São Paulo uma Temporada de Teatro Experimental*, concedida ao *Diário da Noite*, de São Paulo, em 20/6/1944, momento que o cenógrafo de *Vestido de Noiva* relatou que: “Para esse resultado, tivemos que recorrer às mudanças de luz, que atingem, durante os três atos, um total de 134 planos diferentes e situações as

mais diversas” (Rosa, 1995, p. 66). A dificuldade aqui, de acordo com esses relatos, é o de lembrar, com a ajuda apenas da lembrança, todas as marcações da iluminação sem se apoiar em um documento, em um roteiro de operação de luz que conste a marcação efetiva de todos os efeitos desse espetáculo que introduziu o teatro brasileiro no período moderno, como ressalta a crítica especializada. Portanto, recorreremos ao texto dramático publicado com o intuito de, por meio das indicações nas rubricas, interpretar, pensar a imagem e o que teria sido a escrita cênica de *Vestido de Noiva* em sua primeira montagem.



Nelson Rodrigues, Santa Rosa e Zbigniew Ziembinski examinando o cenário do espetáculo *Vestido de Noiva*.<sup>3</sup>

As indicações de movimentação de luz existentes no texto publicado de *Vestido de Noiva* pela editora Nova Fronteira (1981) somam um total de 74 movimentos, incluindo os momentos de dimerização<sup>4</sup>, número que é metade do relatado por seu encenador e cenógrafo, como vimos. Todas as mudanças de luzes caracterizam um recorte, uma troca de cena, um fragmento da memória ou de alucinação de Alaíde, exceto os movimentos no plano da realidade que, segundo Sábado Magaldi (1981, p. 16), tinham a simples função de localizar para o público os acontecimentos. Os planos da alucinação e da memória indicam uma clara projeção da personagem principal, Alaíde. Os personagens desenvolvidos pelo autor funcionam como uma espécie de suporte ao conflito da personagem central, sendo apresentados rapidamente, mediante diálogos ou ações curtas, não sendo muito bem delineados pelo dramaturgo, senão por meio de Alaíde. Não é possível ter um perfil psicológico do pai e da mãe de Alaíde, assim como também de sua irmã, Lúcia, e de seu marido, Pedro. O que nos é possível conhecer do caráter destes é a partir do caráter da protagonista, da forma

3 Fonte: <http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Niuxa%20Drago%20-%20Santa%20Rosa%20e%20a%20Modernidade%20Brasileira.pdf>

4 Dimerização: provém de dimmer, aparelhos que regulam a intensidade do brilho da luz para maior ou menor.

como ela os percebe em seu momento de delírio e da construção de suas memórias recortadas, como apresenta Eudynir Fraga (1998, p. 64-65):

Pedro, Lúcia, os pais são esboçados em traços rápidos (Pedro e Lúcia com traços mais bem nítidos e precisos), sem nunca atingir, entretanto, o status de verdadeiras personagens, tais como convencionam a dramaturgia realista. Tudo é fruto da mente de Alaíde, no sentido em que ela mesma maneja de acordo com o seu desejo mais profundo.

Portanto, o conflito principal do drama se dá como projeção no nível subjetivo da personagem Alaíde, uma projeção de sua psique. Ele se realiza nos planos alternados de sua provável memória e da alucinação, isto é, em sua subjetividade projetada e não entre as personagens: "O conflito essencial da peça não é o de Alaíde e Lúcia por causa de Pedro, mas o conflito entre Alaíde e o seu eu mais profundo". (Fraga, 1998, p. 61). Essa característica do texto de Nelson Rodrigues confere ao drama um estilo profundamente expressionista, como define João Roberto Faria:

Esse modo de construção dramática, fortemente centrado na figura de um personagem que manipula livremente os dados da realidade, submetendo-os à força maior que vem das pressões emocionais que pesam sobre sua existência, é bastante comum nas peças teatrais expressionistas alemãs do começo do século, ou no que Peter Szondi denomina "dramaturgia subjetiva" de Strindberg. (Faria, 1998, p. 136).

O Expressionismo é uma forma particular de apreensão e representação simbólica do mundo a nossa volta. De acordo com Eudynir Fraga, esta vertente artística marcou época entre o final do século XIX e início de século XX. No entanto, sua maior característica é a procura da expressão da subjetividade em seus traços deformantes, um questionamento a respeito da visão do que seria de fato a realidade vivenciada: "O Expressionismo é, da mesma forma, uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes" (Fraga, 1998, p. 19).

Nessa maneira particular de ver e expressar o mundo que nos rodeia e na atemporalidade simbólica, o drama expressionista se constrói sobre o que podem ser as imagens arquetípicas do inconsciente: "Nessa configuração do particular/universal obtêm-se os arquétipos e atinge-se a essência do homem" (Fraga, 1998, p. 18). Para Fraga, a peça *Vestido de Noiva*, no cenário do drama brasileiro, não parece ser um simples marco histórico, pois esta representação simbólica não envelheceria, sendo assim atemporal, inscrita na mitologia do teatro brasileiro. Nesse sentido, Alaíde se constitui enquanto uma projeção, um arquétipo onde habitam nossos medos, desejos e desilusões: "Sua visão sarcástica e pessimista da humanidade não envelheceu e Alaíde é um arquétipo da condição humana, de nossos medos, dúvidas e frustrações" (Fraga, 1998, p. 70).

Que arquétipo seria esse que se manifesta via Alaíde em *Vestido de Noiva*? De que forma podemos percebê-lo e desvendá-lo? De que forma ele se entrelaça entre o delírio e a memória da personagem? E, dentro do que se refere este texto, como o estudo da iluminação, com suas ausências e iluminações aparentes, auxiliaria na apresentação da imagem desse arquétipo e, assim, iluminaria os pontos escuros das

memórias e da subjetividade da personagem? O iluminador, cenógrafo e figurinista norte americano Robert Edmond Jones (1887-1954), em seu artigo *A um jovem decorador teatral: luz e sombra no teatro* diz-nos algo interessante a respeito de algumas características emocionais que a sombra pode suscitar em uma plateia<sup>5</sup>:

Deixo aos psicólogos a explicação da relação entre este terror antigo e o receio da escuridão desconhecida nas nossas mentes, a que eles chamam subconsciente. É suficiente para nós saber que a relação existe e que é responsável pela curiosa pressão que a luz e a sombra podem exercer sobre a imaginação de uma assistência. No fundo, todos nós somos crianças com medo do escuro e o nosso medo tem a sua origem no começo remoto da raça humana. (Jones, 1964 [1941], p. 329).

Assim como Edmond Jones, reconhecemos que as análises clínicas e terapêuticas acerca das relações entre a escuridão e seus efeitos psicológicos nos seres humanos pertence ao campo da psicologia profunda. Todavia, esta relação está presente em *Vestido de Noiva*, tornando o espetáculo por demais instigante. Tentemos então apreender um pouco sobre sua poética luz a partir de elementos de sua imagem arquetípica e de sua escrita cênica.

Carl G. Jung (1875-1961) apresenta os arquétipos como imagens universais. Para Jung, essas imagens icônicas, do terreno do mítico, pertencem ao ser humano, pois lhes são inatas, e o acompanham desde tempos imemoriais e se manifestam em qualquer época e lugar independente de nossas vontades. Como o define o próprio Jung: “[...] no concernente ao conteúdo do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (Jung, 2000, p. 16). Essas imagens são formadas no inconsciente, sendo este de natureza não apenas individual, pois há uma parte superficial do inconsciente, pessoal e outra, mais profunda, que pertence ao universal, apresentando-se como um inconsciente pessoal e um outro coletivo, tal como descreveu Jung em seu texto de 1919, *Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo*:

Uma das camadas mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal. (Jung, 2000, p.15).

Essas imagens seguem, segundo Jung, um padrão de expressão, seja em sociedades industrializadas, tribais, ocidentais, orientais etc. É possível perceber suas relações e semelhanças, principalmente nas análises de mitos e contos, como a imagem do herói, por exemplo. Este mito é contado e representado desde a idade antiga, em que a linha estrutural da imagem desse arquétipo permanece a mesma, mudando apenas a forma como é expressada a partir da sociedade em que se manifesta.

---

5 Publicado em português na coletânea *O Teatro e a sua Estética*, da Editora Arcádia, organizada e traduzida por Redondo Júnior (1964). No original: *To a Young Stage Designer* (Jones, 2004 [1941], p. 39). Há que se destacar que Jones foi analisado pelo próprio Jung, como descreve Dana S. Dermott em seu artigo *Creativity in the Theatre: Robert Edmond Jones and C. G. Jung* (1984, p. 212-230).

Isso quer dizer que a imagem do herói é estruturalmente universal. É a mesma no imaginário coletivo, porém esta imagem coletiva sofrerá as influências de determinada sociedade na forma particular de sua expressão e, até mesmo, do indivíduo que a expressa, ganhando assim características sociais e pessoais (subjetivas) em sua expressão:

Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (Jung, 2000, p. 17).

A partir do expressionismo e da leitura dos arquétipos, podemos examinar detalhadamente a expressão e as metáforas apresentadas no texto e no espetáculo *Vestido de Noiva* na perspectiva da iluminação. Com essa finalidade, parte-se da análise das indicações (rubricas) do texto publicado, focando-se na dualidade e simbiose Alaíde-Clessi, entendendo Madame Clessi enquanto um arquétipo que se apropria de Alaíde e que guia a heroína rumo à reconstrução imaginária de suas memórias.

A princípio, o enredo de *Vestido de Noiva* pode parecer simples aos olhos do leitor. Alaíde é casada com Pedro que foi namorado de sua irmã, Lúcia, que a acusa de ter roubado seu namorado. Após uma discussão com Lúcia, Alaíde é atropelada e levada em coma para o hospital. Na mesa de operação instaura-se um caos em sua mente. Ela tenta ordenar suas memórias na tentativa de lembrar o que aconteceu. Aos poucos vai reconstruindo ou desconstruindo suas lembranças, mas estas se misturam a desejos profundos e a delírios da personagem que se encontra em estado de choque e sob o efeito de analgésicos, nos derradeiros momentos de sua existência. Essa aparente simplicidade esconde nuances e metáforas que podem, mediante um olhar minucioso, serem elencadas durante a análise do texto. Uma dessas metáforas é a personagem de Madame Clessi, uma cortesã que teria sido assassinada em 1905, note-se que a peça se passa em 1943. Clessi funciona como uma espécie de gatilho de memória para Alaíde, guiando-a em meio ao seu caos pessoal, rumo à reconstituição de suas memórias, tornando-se assim, um duplo de Alaíde ou uma forma arquetípica da mulher, do feminino que ronda a mente da heroína.

Se partirmos da perspectiva dos movimentos de luz do espetáculo indicados nas rubricas do texto publicado – entendendo a luz como uma metáfora que ilumina as trevas em que se encontra a protagonista – pode-se fazer uma analogia entre a luz e Clessi, enquanto reorganizadoras das memórias de Alaíde.

A primeira rubrica do texto trata de posicionar o leitor a respeito da distribuição dos espaços de cena, mas já dá uma indicação com relação às metáforas apresentadas a partir da iluminação: "(Cenário – dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas)" (Rodrigues, 1981, p. 109). É interessante pensar na indicação *Trevas*, como uma pontuação de um não lugar, uma lacuna. A indicação inicial pode remeter a um *blacout*<sup>6</sup> que precede o drama. Entretanto, a indicação *Trevas*

6 *Blackout*: quando se apagam todas as luzes do teatro para mudanças de cenas e cenários.

aparecerá durante todo o decorrer da leitura deste texto, funcionando não somente como uma que precede o drama. Entretanto, a indicação Trevas aparecerá durante todo o decorrer da leitura deste texto, funcionando não somente como uma pausa entre as mudanças de cenas, mas também como pontos de apoio ao drama de Alaíde. As Trevas surgem como um mergulho profundo em um vácuo em que sua memória e mesmo sua alucinação não conseguem produzir imagens definidas em meio aos espaços vazios. Então a Voz, que também surge em vários momentos do texto, como que uma luz nas Trevas, resgata a heroína de volta à sua cruzada rumo à construção dos fragmentos de sua memória, na tentativa de se localizar no decorrer da trama. Ainda no início é possível perceber como a Voz, que sempre aparece com a indicação de que esteja sendo falada ao microfone, surge nos momentos de Trevas e liga-se à personagem de Madame Clessi, numa espécie de gatilho de memória. Ve-jamos a rubrica: "Microfone – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio. Voz de Alaíde (microfone) – Clessi... Clessi..." (Rodrigues, 1981, p. 109).

O uso dessa indicação e de sua ligação com o jogo de reconstituição da memória, e de sua sensibilidade evocada fica mais claro em um outro momento do texto, já na página 120, no primeiro ato, em que Alaíde e Madame Clessi conversam sobre como teria Alaíde assassinado seu marido, Pedro:

Alaíde (atormentada) – Estou sentindo um cheiro de flores, de muitas flores. Estou até enjoada. (noutro tom) Como eu matei? Nem sei direito. Estou com a cabeça tão embaralhada! Começo a me lembrar. Só esqueci o motivo. Naquele dia eu estava doida. (Trevas) Voz de Alaíde (das trevas) – Doida de ódio. Talvez por causa da mulher do véu. Ainda não sei quem ela é, mas hei de me lembrar. Pedro estava lendo um livro. (Luz no plano da memória. Pedro lê um livro). (Rodrigues, 1981, p. 120).

As Trevas surgem num momento em que a memória de Alaíde sofre uma espécie de rompimento, ou um desvio, como que faltando um elo em meio ao caos presente. As Trevas se fundem à figura obscura de uma mulher de véu, sem rosto, envolto em sombras, um vulto, um não rosto não evidenciado pelas imagens de sua memória. Essa imagem antropomórfica de uma mulher de véu que surge para Alaíde nos remete a um período de trevas, em que a protagonista não consegue dar uma imagem definida aquilo que a aflige. Então surge a voz, som sem corpo, metaforicamente, como uma luz, tentando retrazar a rota da memória por uma outra via para depois retornar a imagem envolta em sombras e desvendá-la. Estamos em frente a personagens que são partes, não todos, numa antecipação do drama beckettiano. A personagem agora se prende ao momento que seu marido lê um livro, e ali fisicamente acende uma luz. Metaforicamente, a indicação trevas, em algumas partes do texto, representa uma ausência de memória em imagens. É uma não luz, luz narradora que dialoga com o drama.

Como dito anteriormente, o texto *Vestido de Noiva* se coloca como uma projeção do inconsciente da protagonista, bem ao estilo expressionista. Assim descreve Silvia Fernandes: “Levando seu texto para os domínios obscuros do subconsciente, o dramaturgo aproximava-se do expressionismo. E precisava de um ambiente cênico que exprimisse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem Alaíde” (Fernandes, 2002, p. 283). As divisões dos planos não seguem uma fronteira rígida e bem demarcada, como no expressionismo o real está desfigurado. É comum no decorrer do texto os momentos em que a personagem Madame Clessi, morta em 1905, adentra no plano da memória presente de Alaíde e estabelece diálogos com esta. O texto inicia com a seguinte indicação na rubrica:

Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido vermelho e uma bolsa cinzenta. (Rodrigues, 1981, p. 109).

Alaíde já começa a sua saga no plano da alucinação procurando por Madame Clessi, uma forma de inconsciente, de seus desejos distorcidos. A personagem Madame Clessi atua como uma espécie de gatilho de memória de Alaíde. É ela quem conduz a protagonista rumo à reconstituição de sua memória esmaecida. Porém, é interessante ter em mente que todo o diálogo entre Alaíde e Clessi é, ao mesmo tempo, um diálogo de Alaíde consigo mesma. Nessa primeira cena, em que Alaíde aparece procurando Clessi, ela pode ser entendida como a personagem iniciando uma busca por si mesma:

A memória deveria conter-se nos acontecimentos do passado, enquanto as cenas em que aparece Clessi, por exemplo, pertenceriam naturalmente ao território do delírio. Mas, na mente em decomposição de Alaíde, os dois planos às vezes se confundem e estão inscritos na lembrança episódios que só podem ter consistência no plano alucinatório. Depois de um certo tempo, a própria Clessi ajuda Alaíde a recobrar passagens verídicas – o apoio do delírio para a tentativa de apreensão do passado. (Magaldi, 1981, p. 17).

O único resquício de memória que Alaíde apresenta no início do drama seria a figura de seu marido que é projetado no rosto de todos os homens que esta encontra. É este, inicialmente, o único elo que se estabelece no campo da alucinação. Entretanto, a profusão de imagens de um mesmo homem não desencadeia em Alaíde o processo de rememoração que causará o surgimento de Madame Clessi. Alaíde transita à procura de Madame Clessi em um ambiente que, inicialmente, não lhe diz nada. No local, todos lhe negam de início esta informação. Quando surge a personagem de Clessi é que uma luz começa a iluminar suas memórias por meio da alucinação e, ao ser indagada por Clessi de que forma a conheceu, surge a primeira lembrança do diário como um dispositivo de lembrança: “(2 mesas e 3 mulheres desaparecem. Duas mulheres levam 2 cadeiras. As duas mesas são puxadas para cima. Surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela)” (Rodrigues, 1981, p. 114).



Primeira aparição de Madame Clessi em cena (1943). Acervo do Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ)

No diálogo em sequência, Alaíde comenta que leu o diário de Madame Clessi, e assim começam suas fragmentadas recordações:

Alaíde – Li o seu diário.

Madame Clessi (céptica) – Leu? Duvido! Onde?

Alaíde (afirmativa) – Li, sim. Quero morrer agora mesmo, se não é verdade.

Madame Clessi – Então diga como é que começa. (Clessi fala de costas para Alaíde)

Alaíde (recordando) – Quer ver? É assim... (Ligeira pausa) “ontem, fui com Paulo a Paineiras...” (feliz) É assim que começa. (Rodrigues, 1981, p. 115).

Ainda dentro da mesma cena, Alaíde comenta acerca do conteúdo do diário de Clessi descrito por seu pai, o movimento de luz enfatizando o caráter dramático da trama se estabelece de forma bastante nítida:

Alaíde – Me lembrei agora! (noutro tom) Ele está me olhando. (Noutro tom ainda) Foi uma conversa que eu ouvi quando a gente se mudou. No dia mesmo, entre papai e mamãe. Deixa eu me recordar como foi... Já sei! Papai estava dizendo: “O negócio acabava...” (Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde.). (Rodrigues, 1981, p. 115-6).

Partindo do diário e das indagações de Clessi, Alaíde começaria a reconstituir suas inexatas memórias. A luz sobre a mulher que surge na escada (Madame Clessi), como citado anteriormente, não constitui uma luz que apenas dá visibilidade a uma personagem, mas sim a uma luz que estrutura o drama. É a partir do diário de Clessi que ela começa a relacionar as lembranças de sua casa e, posteriormente, consegue ir juntando todos os fragmentos de sua memória decomposta para compreender onde está e de que forma está no momento presente. A luz que ilumina Clessi é, então, uma luz metafórica. Clessi é a própria luz que ilumina as memórias e que se faz imagem, uma representação desfocada a própria Alaíde, como um *alter ego* que a ajuda na busca por se recompor:

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. O acidente desagrega, de um lado, a personalidade, que, de outro, procura reconstituir-se, ao recuperar suas lembranças. (Magaldi, 1981, p. 16).

O jogo entre trevas e luz, esquecimento e lembrança, constrói-se na relação entre essas duas personagens. As rubricas que pontuam os momentos de trevas e o surgimento de luz esclarecem muito bem o jogo por meio dos movimentos da iluminação que se estabelecem nas falas, momentos em que se configura a relação de apoio de Alaíde em Clessi, frente ao esquecimento. O espaço da memória, o espaço do delírio e um não espaço que se coloca no (entre), no interstício da alucinação e da memória:

(Inicia-se o segundo ato. Trevas. Voz de Alaíde e Clessi ao microfone.)  
 Clessi – É impossível que não tenha havido mais coisas.  
 Alaíde (impaciente com a própria memória) – Mas não me lembro, Clessi. Estou com a memória tão ruim!...  
 Clessi – Olha, Alaíde. Antes de sua mãe entrar, quando você pediu o bouquet, tinha alguém lá? Sem ser Pedro?  
 Alaíde (desorientada) – Antes de mamãe entrar?  
 Clessi – sim. Tinha que ter mais Alguém. Já disse – uma noiva nunca fica abandonada na hora de vestir!  
 Alaíde (como que fazendo um esforço de memória) Antes de mamãe entrar... Só pensando. Deixa eu ver...  
 (Luz no plano da memória. Alaíde, vestida realmente de noiva, está sentada numa banqueta. Agora o espelho imaginário se transformou num espelho verdadeiro, grande, quase do tamanho de uma pessoa. A grinalda não está posta ainda. Alaíde sozinha.). (Rodrigues, 1981, p. 129).

Dessa forma, os movimentos de luz vão construindo a simbiose contraditória Alaíde-Clessi. Esta simbiose se constitui em Clessi enquanto um arquétipo que se manifesta em Alaíde. *Vestido de Noiva* pode ser entendida como um caminho para a morte, mas também, paradoxalmente, como um caminho para o renascimento simbólico da personagem. Seus desejos se juntam, ou melhor, se misturam poeticamente nos escritos do diário de Clessi, marcando profundamente Alaíde que, em seu íntimo, sonha em ser como ela:

Clessi deixara no sótão da casa da donzela, ou seja, em sua consciência um sugestivo diário, ou seja, um texto poético que a orienta em sua alucinação, ou seja, em sua viagem ao inconsciente ou ao mundo dos mortos de onde sai renascida como santa prostituta, ou seja, como Alaíde-Clessi, ou seja, mulher enfim completa e realizada. (Cunha, 2000, p. 41-42).

## Arquétipos e mitos, os lados escuros da Lua

A mitologia nos auxilia a entender um pouco mais o arquétipo que se manifesta nas personagens do drama de Nelson Rodrigues, Alaíde-Clessi. Nada melhor que escolhermos a lua, com suas várias formas e seus lados claros e escuros.

Segundo Junito de Souza Brandão, a lua na mitologia grega é uma forma ambivalente ou trivalente, relacionada a três deusas, Hécate, Ártemis e Selene, cada uma representando uma fase da lua, tendo seus temperamentos e ações de acordo com essas fases:

Ártemis estava estreitamente ligada a Hécate e a Selene, personificação antiga da Lua, cujo culto a filha de Leto suplantou inteiramente, tanto quanto Apolo fez esquecer a Hélio, a personificação do Sol. Pois bem, desde muito cedo, Ártemis foi identificada com a Lua e, dado o caráter ambivalente de nosso satélite, mercê de suas fases, segundo se verá mais abaixo, a Lua-Ártemis surge na mitologia com um tríplice desdobramento, o que se poderia denominar a dea triformis, deusa triforme. De início, ao menos na Grécia, a Lua era representada por (Selene), "Lua". Mas, dada a índole pouco determinada de Selene e as fases diversas da lua, foi a Deusa-Lua desdobrada em Selene, que corresponderia mais ou menos à Lua Cheia; Ártemis, ao Quarto Crescente; e Hécate, ao Quarto Minguante e à Lua Nova, ou seja, à Lua Negra. (Brandão, 1988, p. 70).

Seria simplório resumir os desejos de Alaíde em se tornar uma prostituta e entregar-se aos prazeres do sexo somente pelo sexo, pois a lua tem muitas faces. Obviamente que o sexo desenvolve importante papel na trama, ele permeia o drama do início ao fim. Entretanto, ele se liga também à ansia de liberdade, ou melhor, de individuação da personagem, de libertação dos desejos e das determinações do ser feminino. Percebe-se que Alaíde sofre uma grande influência pelos escritos do diário e sente-se sufocada pelas obrigadoriedades do casamento, questionado pela presença de Clessi. Em 1943, moças de família casavam-se, geravam proles e cuidavam de tudo relacionado aos afazeres de uma boa esposa, segundo Fraga:

Ela é o resultado de uma organização social medíocre e sem horizontes, que assinala à mulher (sobretudo da sua classe social – estamos em 1943) um único caminho: casar, ter filhos, frequentar reuniões sociais, teatros, cinemas. A vida sexual restringe-se à sensaboria do sexo conjugal, em que o prazer é terreno proibido [...]. (Fraga, 1998, p. 61).

É nesse contexto social que a personagem reprime os seus desejos recônditos, tornando-se assim incompleta. O atropelamento desencadeia ou expõe esses conteúdos reprimidos e, em estado de choque, a mente da personagem alça um voo na tentativa de constituir-se como mulher antes do fim próximo. Desse modo, é na figura de Madame Clessi – que Alaíde mais admira – que ela vai completar seu lado

obscuro: “Essas fantasias se consubstanciam na personagem admiravelmente bem construída de Madame Clessi, na verdade, *alter ego* de Alaíde” (Fraga, 1998, p. 62).

O mundo da prostituição fascina Alaíde. Seu fracasso no casamento é também o fracasso de sua sexualidade, o fracasso de quem não consegue nem dar nem receber amor. Madame Clessi, ao contrário, vive sua sexualidade na plenitude, reatualizando o mito da prostituta romântica, capaz de amar e morrer por amor [...]. (Faria, 1998, p. 130).

Há no texto a relação entre Clessi e seu jovem namorado, de 17 anos, que a assassinou com uma navalha. Vê-se a admiração nutrida por Alaíde com relação a este caso de amor. O jovem propõe à Madame Clessi um pacto de morte como forma de permanecerem juntos pela eternidade. Na descrição das vestes do rapaz está que de dia ele usa uniforme colegial cáqui e à noite, não: “Pedro – Eu me lembro perfeitamente. O namorado era um colegial, não é? Deu uma punhalada? Clessi (sonhadora) – De dia, usava uniforme cáqui. De noite, não” (Rodrigues, 1981, p. 158).

Na relação entre Clessi e o jovem colegial há algo de virginal, inocente, paradoxal para uma prostituta, mas também com seu lado obscuro. A figura de um rapaz que, pela descrição, poderia ou deveria manter-se jovem eternamente em sua forma. Dessa maneira, a prostituição carrega veladamente como seu duplo uma carga de inocência perdida.

Karl Kerényi (1897-1973), em seu livro *A Mitologia dos Gregos* (2015), relata o mito de Endimião: este tem um caso de amor com a deusa Selene, ou Lua, que o seduz e o leva a uma caverna onde ela possa visitá-lo todos os dias, de modo a completar seus desejos. Em troca a deusa concede ao jovem pastor um desejo. Ele escolhe o sono eterno, como forma de manter-se eternamente jovem, conservando assim sua beleza e juventude para a deusa Lua:

Dizia-se que quando Selene desapareceu por trás da crista da montanha de Latmo, na Ásia Menor, estava visitando seu amante Endimião, que dormia numa caverna naquela região. Endimião, que em todos os seus retratos aparece como um formoso jovem, pastor ou caçador, recebeu o dom do sono perpétuo – sem dúvida, na história original, da própria deusa da lua, de modo que ela sempre pudesse encontrá-lo e beijá-lo na caverna. (Kerényi, 2015, p. 114).

Segundo Kerényi o nome Endimião estaria ligado ao que se encontra no interior, repousando no inconsciente: “O nome Endimião quer dizer alguém que ‘se encontra dentro’, envolvido pela sua amada como num vestido comum” (Kerényi, 2015, p. 114). A ligação entre Alaíde e Clessi baseia-se, em certa medida, nos sonhos da protagonista em nutrir uma relação parecida: “Alaíde (microfone) – Estou sempre com a ideia que seu namorado tinha a cara de Pedro! (Clessi e Pedro sentados, num *recamier*)” (Rodrigues, 1981, p. 150).

Todos os homens no início da peça tinham o rosto de Pedro, como se fosse permitido à Alaíde envolver-se com todos, sob esta condição, uma fidelidade multiplicada em muitos homens, o que negaria o mito da fidelidade ou o ampliaria. Em uma analogia entre o *recamier*, um tipo de divã com cabeceiras altas, e a caverna da amante lua, pode-se perceber nesse momento a vontade de Alaíde em eternizar

Pedro na figura do jovem amante de Clessi ou, ao contrário, vestido em um traje comum, em uma forma jovial, transformá-lo em um adolescente, quase que virginal, perene em sua vida sexuada. Recompensá-lo com dinheiro, mantê-lo sob controle em seu templo interior, mas não no templo castrador do casamento onde a mulher não poderia ser dona de si. É o papel do feminino, da mulher, que tem como protetora a Lua-Clessi, que guia a protagonista em sua saga por reconhecer-se completamente:

Escritos oriundos da antiga civilização da Suméria trazem alguma luz a essas perguntas. Lá, a deusa do amor, em sua beleza celestial, era venerada como deusa da lua. Na verdade, a primeira escritora da história cujo nome e trabalhos foram preservados era Enheduana (nascida 2.300 a.C.), uma sacerdotisa da deusa lua. Sua poesia assemelha-se a diário pessoal, repleto de adoração à deusa da lua, de sublevações políticas, de sua expulsão do templo e de seu retorno a ele. (Qualls-Corbett, 1990, p. 33).

Para Alaíde, não se trata de se prostituir em um sentido pejorativo, jogando-se no sexo vulgar, mas de reconhecer seus desejos mais profundos fixados em Clessi e consumá-los em uma nova existência, renascendo como a mulher sagrada e seu amante:

Os sensíveis e descritivos escritos de Enheduana trazem à luz a profunda devoção de simples mulher humana, sacerdotisa, à deusa do amor. [...] No momento em que ela não pode mais venerá-la no templo, sente o vazio obscuro e sombrio, e sua própria imagem da deusa, sua radiante beleza feminina, fica encoberta. (Qualls-Corbett, 1990, p. 37).

Junito de Souza Brandão traça a etimologia da palavra puta ou da deusa do mesmo nome, em seu significado originário do latim, como forma de esclarecer a origem da palavra e retirar dessa o sentido pejorativo que, segundo ele, foi possivelmente adquirido em nossa era:

*Put*, em latim, era uma deusa muito antiga e muito importante. Provém do v. *putare*, "podar", cortar os ramos de uma árvore, pôr em ordem, "pensar", contar, calcular, julgar, donde *Put* era a deusa que presidia à podadura. Com o sentido de *cortar*, *calcular*, *julgar*, *ordenar*, *pensar*, *discutir*, muitos são os derivados de *putare* em nossa língua, como *deputado*, *amputar*, *putativo*, *computar*, *computador*, *reputação*. O sentido pejorativo, ao que parece, surgiu pela primeira vez num texto escrito entre 1180-1230 de nossa era. (Brandão, 1988, p. 76).

Brandão faz ainda uma ligação entre as palavras puta e meretriz, estas ficavam responsáveis por angariar recursos para o templo da deusa lua a quem serviam:

Não é difícil explicar a deturpação do vocábulo. É que do verbo latino *mereri*, *receber em pagamento*, *merecer uma quantia*, proveio *meretrix*, "a que recebe seu soldo", de cujo acusativo *meretrice* nos veio *meretriz*, que também, a princípio, não tinha sentido erótico. Mas, como *putas* e *meretrizes*, que se tornaram sinônimos, se entregavam não só para obter a fecundação da tribo, da terra, das plantas e dos animais, mas também recebiam dinheiro para o templo, ambas as palavras, muito mais tarde, tomaram o sentido que hoje possuem. (Brandão, 1988, p. 76).

É a liberdade imaginada de Clessi que encanta Alaíde, um arquétipo do feminino, com o desprendimento, as roupas, a poética de seu diário que representa, para a protagonista, uma vida em liberdade. E então ela desce ao sótão, ao templo (inconsciente) para ver tudo o quanto possível antes que sua mãe mande queimar: “Alaíde – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (arreatada) Tão lindo! Clessi (forte) – Quer ser como eu, quer? Alaíde (veemente) – Quero, sim. Quero” (Rodrigues, 1981, p. 116-17).



Cena que precede o final do espetáculo. Alaíde e Clessi, em baixo, observam Lúcia, Pedro e os demais no plano da realidade<sup>7</sup>

Assim, Clessi, enquanto arquétipo que toma conta de Alaíde, é o guia pelas trevas de seu inconsciente. Nesse ponto há os recortes da luz delimitando os espaços, sem defini-los enquanto fronteiras intransponíveis, mas como uma encruzilhada entre os planos da memória e da alucinação que se contrapõe e seguem as ordens de Clessi, iluminando aquilo que necessita ser iluminado, iluminando os espaços das cavernas de nossa vida. Aproximando-se de outra deusa lunar, Hécate, que segundo Kerényi: “[...] era também vista em locais de reunião de três caminhos, onde se erguiam imagens suas: três máscaras de madeira em cima de uma vara ou uma estátua tripla com três rostos olhando para três direções” (Kerényi, 2015, p. 21). O poder da deusa também se manifesta nas trevas da noite, ou, no inconsciente, sob a luz da lua: “Seu poder terrível manifesta-se particularmente à noite, à luz bruxuleante da lua, com a qual se identifica” (Brandão, 1996, p. 274).

Todos os fantasmas que assombram Alaíde vão sendo desvendados (iluminados) via Clessi, clarejando o rosto coberto pelo véu, aliviando-a na descoberta de que não

<sup>7</sup> Fonte: <https://editoraperspectiva.blog/2017/01/23/e-preciso-gritar-o-nosso-contral/>

assassinara seu marido, reconhecendo-se a si mesma em seu mergulho nas trevas e passando, quem sabe, o fardo que representa o buquê para sua irmã ao final do espetáculo: [...] “é a deusa dos espectros e dos terrores noturnos, dos fantasmas e dos monstros apavorantes” (Brandão, 1996, p. 272).

A grande mágica das manifestações noturnas simbolizaria ainda o inconsciente, onde se agitam monstros, espectros e fantasmas. De um lado, o inferno vivo do psiquismo, de outro uma imensa reserva de energias que se devem ordenar, como o caos se ordenou em *cosmo* pela força do espírito. (Brandão, 1996, p. 274).

Como escrito anteriormente, a peça *Vestido de Noiva* pode ser entendida como um caminho para a morte simbólica e/ou física. Dessa maneira, ela pode ser um renascimento de Alaíde para si mesma mediante uma decisão, por meio de uma imagem arquetípica que esteve sempre presente em seu íntimo, mas diluída pelas normas sociais. “Em *Vestido de Noiva*, sem dúvida alguma, a realidade ‘essencial’ de Alaíde transcende os aspectos individuais de uma personagem e expõe a dimensão mítica, arquetípica da alma feminina, apreendida pelo ângulo da sexualidade” (Faria, 1998, p. 139).

Deusa ctônica (Hécate), ela reúne os três níveis: o infernal, o telúrico e o celeste e, por isso mesmo, é cultuada nas encruzilhadas, porque cada decisão a se tomar num trívio postula não apenas uma direção horizontal na superfície da terra, mas antes e especialmente uma direção vertical para um ou para outro dos níveis de vida escolhidos. (Brandão, 1996, p. 274).

A rubrica final indica Alaíde indo entregar o buquê à sua irmã, Lúcia, e, como colocado anteriormente, podendo essa entrega ser a passagem de uma responsabilidade da qual não se queira ter, um fardo pesado, ou de sua vivência intensificada durante o espetáculo. E termina este com seu próprio túmulo sendo iluminado por uma luz lunar ao crescente de uma música funeral, mas também festiva. Luz como personagem subjetiva, no ambíguo mundo de Rodrigues. Vale a pena citar:

(Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, 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. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da marcha fúnebre. Trevas). (Rodrigues, 1981, p. 167).



Cena final de *Vestido de Noiva* (1943). Alaíde sobe a escada lateral à esquerda da imagem para entregar o buquê para Lúcia. Madame Clessi observa na escada do lado oposto. Próximo a Clessi, no plano da realidade, o túmulo de Alaíde. Reprodução fotográfica Carlos Moskovics<sup>8</sup>

## Considerações finais

A peça *Vestido de Noiva* continua sendo uma das mais importantes do teatro brasileiro. Sempre que se lança um novo olhar à análise desse texto, encontram-se milhares de possibilidades que ele nos oferece enquanto aprendizado e vivência, seja para qualquer área do teatro da qual se lance esse olhar. No que se refere à sua iluminação, a falta de documentação dificulta a reconstituição da obra tal como foi em seu momento histórico de entrada do modernismo pelos desejos do teatro brasileiro em sua estreia em 1943. Entretanto, o texto pode nos dizer, ainda fala e nos projeta outros sonhos, pois suscita interpretações devido às metáforas criadas pelos grandes artistas que a encenaram naquele ano. *Vestido de Noiva* se tornou um marco do teatro nacional não por ser o que de melhor havia em seu período – pois isso, obviamente, depende do olhar de quem vê –, mas pelo choque estético provocado, pela abertura das possibilidades do teatro em sua forma mais pura e livre de amarras, pela união entre técnica e arte na construção de significados em um espetáculo teatral que abre sempre novas possibilidades e luzes a cada leitura.

<sup>8</sup> Acesso in: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva>

## Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Volume I. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Volume II. 2º ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1988.
- CUNHA, Francisco Carneiro da. *Nelson Rodrigues, evangelista*. São Paulo: Editora Giordano, 2000.
- DERMOTT, Dana S. Creativity in the theatre: Robert Edmond Jones and C. G. Jung. In: *Theatre Journal* vol. 36. No. 2. 1984, p. 212-230. Johns Hopkins University Press.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- JONES, Robert Edmond. A um jovem decorador teatral: luz e sombra no teatro. In: JÚNIOR, Redondo. *O teatro e a sua estética*. [Tradução Redondo Júnior]. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.
- JONES, Robert Edmond. *The Dramatic Imagination Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York: Routledge, 2004. Reimpressão da edição de 1941.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Carl G. Jung; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos*. Vol. I: a história dos deuses e dos homens. [Tradução Octavio Mendes Cajado]. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. Introdução. In RODRIGUES, Nelson, 1913-1980. *Teatro Completo I: peças psicológicas/Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec, Ministério da Cultura/FUNARTE, 1995.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. Nancy Qualls-Corbett; [tradução Isa F. Leal Ferreira; revisão Ivo Storniolo]. São Paulo: Paulus, 1990.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo I: peças psicológicas/Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, Santa. Os Comediantes Realizarão em São Paulo uma Temporada de Teatro Experimental. In: Michalski, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec, Ministério da Cultura/FUNARTE, 1995.

ZIEMBINSKI, Zbigniew Marian. Os Comediantes – Marco Novo. In: Michalski, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec, Ministério da Cultura/FUNARTE, 1995.

ZIEMBINSKI, Zbigniew Marian. Cenas e Bastidores. In: Michalski, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec, Ministério da Cultura/FUNARTE, 1995.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1904].

Recebido em: 28/10/2019  
Aprovado em: 30/01/2020