



Os fios do vestido: uma leitura histo- rista do teatro de Nelson Rodrigues

Alexandre Pianelli Godoy



À memória de Antonio Godoy Filho
(1941-2007)

RESUMO



O artigo em questão trata de uma leitura historista da obra teatral de Nelson Rodrigues, representada pela peça que o tornou conhecido como “pai da moderna dramaturgia brasileira”, *Vestido de noiva* de 1943, o que implica emergência de uma nova leitura do passado no presente mediante a interpretação dos protocolos de época que envolveu a elaboração de seus textos teatrais. A existência do moderno passa a ser questionada em seu teatro e, portanto, a condição de possibilidade de se contar outra história passa a ser a da impossibilidade do moderno e da modernidade no Brasil dos anos 1940 e quiçá de hoje.


ABSTRACT


The article at issue is about a historicist reading of Nelson Rodrigues theatrical work represented by the play which made him famous as the “father of Brazilian modern dramaturgy”, *Vestido de noiva* in 1943, which implies emergency for a new reading of the past in the present upon the interpretation of protocols present at that time which involved the writing of his plays. The existence of the modern begins to be questioned in his work and, therefore, the condition of the possibility to tell another story turns out to be the impossibility of the modern and the modernity in Brazil of the 40’s and maybe today.


PALAVRAS-CHAVE


Historismo, Teatro,
Nelson Rodrigues,
Moderno.


KEY WORDS


Historism, Theater,
Nelson Rodrigues,
Modern.

Para o historiador contemporâneo, historicismo e historismo se diferenciam como modos de apreensão da experiência histórica e estética. Ambas as experiências estão relacionadas para a emergência de um sentido sobre a experiência vivida, o que não significa abandonar suas especificidades de “origem”. Historicismo remete à concepção de que tudo deve ser visto a partir do seu contexto histórico e, portanto, de forma relativista. Historismo trata de uma tradução para o português do termo *Historik*, em alemão, que distingue claramente a história como acontecimentos do passado (*Geschichte*) da história como ciência da *Geschichte*, ou a arte de sua apresentação/narrativa (*Historie*), da história enquanto uma ciência teórica que estuda as condições de possíveis histórias (*Historik*). Verena Alberti comenta que:

“(...) escrever uma história sobre um período significa encontrar asserções que nunca puderam ser feitas naquele período. Desse modo, (...) se *Historik* engloba as condições de possíveis histórias, ela remete a processos de longa duração que não estão contidos em nenhum texto enquanto tal, mas antes provocam textos. (...) Fazer história no sentido de procurar as condições de surgimento de possíveis histórias é descobrir o espaço extra-textual – o contexto certamente – que permite a constituição de textos. Podemos dizer que é apenas nesse momento, em que toma o texto como documento de algo, que o historiador se afasta da inserção lingüística – porque algo de que o texto é documento não é primordialmente lingüístico.” (ALBERTI, 1996, p. 18)

A relação entre ficção e história não é uma discussão nova para a historiografia brasileira (SEVCENKO, 1989; PINTO, 1998; CHALLOUB e PEREIRA, 1998; DECCA e LEMAIRE, 2000) e tampouco as abordagens se assemelham. Adota-se aqui o viés do historismo que pretende se desvencilhar do “relativismo fácil” – principalmente quando se elege uma obra ficcional como objeto de estudo – a fim de que possam emergir histórias que não foram apreendidas na linguagem dos documentos, embora possuíssem existência concreta. Ainda que tudo dependa do modo como se explora os indícios do passado.

“A possibilidade de documentar movimentos informais, improvisados, depende muito da intensidade com que os historiadores buscam indícios fora ou nas entrelinhas dos textos mais consolidados pelo pensamento da repressão ou da ordem dominante. Não basta devassar preconceitos, as opiniões que caracterizam e classificam esses momentos. A hermenêutica instiga à exploração dos pormenores no sentido de reconstruir o todo do seu movimento mesmo que dissonante no quadro geral da época em que se passa. Esse processo de pesquisa de vestígios depende da articulação de caminhos imprevisíveis para re-inventar o que se foi, de modo que seja novamente inteligível na contemporaneidade do historiador.” (DIAS, 1998, p. 254)

Interpretar historicamente os textos teatrais de Nelson Rodrigues, especialmente a peça **Vestido de Noiva** de 1943, é “re-inventar” um sentido para a sua obra que não pôde ser lido ou captado no momento de sua produção em um processo de descoberta dos protocolos de época que “provocaram” tais textos em seu devir histórico. A partir dessa perspectiva, autor e texto são encarados não como opostos ou determinantes de um o de outro para a compreensão de uma obra, mas como “função” (FOUCAULT, 2000) social que extrapola a singularidade de um escritor e “partitura” (COMPAGNON, 1998) para que o signo (verbal) ganhe um novo significado na atividade leitora exercida em outro tempo, mas em germe na sua “composição” extra-textual.

A família de Nelson Rodrigues saiu de Recife em meados de 1916. Em 1919, ele se mudou para a Rua Alegre, na cidade do Rio de Janeiro. Seu pai, Mário Rodrigues, foi pouco antes ao Rio para tentar a vida como jornalista. Sua mãe, Maria Esther, embarcou para a capital federal, com os filhos nos braços e outro na barriga, sem a anuência do cunhado ou do próprio marido com quem viria a se encontrar. Teve de gastar todo o dinheiro na viagem de navio. Para piorar, Mário Rodrigues morava de favor na casa de Olegário Mariano que, aliás, pertencia à geração dos “anatolianos” que influenciou diretamente a formação literária do jovem Nelson Rodrigues:

“a figura de Olegário Mariano (...) encarna o tipo-ideal do polígrafo anatoliano: cronista, poeta, declamador, letrista, escritor de revistas de music-hall, eminência parda na concessão dos prêmios de viagens do Salão de Artes Plásticas, astro dos salões mundanos, conferencista, acadêmico, dramaturgo, afora o rendoso emprego na administração da ilha das Cobras, que perdeu com a Revolução de 30, a sinecura de inspetor escolar, assíduo colaborador das revistas ilustradas, e colunista social do Correio da manhã.” (MICELI, 2001, p. 57)

A designação “anatolianos” se refere, naturalmente, ao escritor francês Anatole France, que foi modelo de intelectual para a geração nascida entre 1870-1920. Eram normalmente escritores que viviam das expensas do seu trabalho, devido à decadência da família, à perda do capital econômico e ao declínio político, optando pela carreira intelectual, artística ou jornalística, mas sempre mantendo relações com o círculo das elites por meio de parentes mais abastados e tutores, em um sistema de patronato, troca de favores e concessão de prebendas. Nelson Rodrigues certamente não pertence nem a essa geração tampouco à dos modernistas históricos, mas foi aquela geração que o formou culturalmente, o que viria a se refletir mais tarde na sua própria produção intelectual, bem como na semelhante situação social com aqueles escritores e no seu questionamento do próprio moderno e do modernismo no Brasil visto em seu teatro.

Nelson Rodrigues, que nasceu em 1912, era o quinto filho de uma família que seria futuramente composta por quatorze irmãos¹. Apesar dos percalços iniciais, seu pai se estabilizou como jornalista no Correio da manhã, de Edmundo Bittencourt, onde foi renomado editorialista. Mário Rodrigues fundou o seu primeiro jornal em 1925, o “A manhã”, no qual Nelson Rodrigues trabalhou

¹ Por ordem de nascimento: Milton Rodrigues (1905), Roberto Rodrigues (1906), Mário Filho (1908), Stella Rodrigues (1910), Nelson Rodrigues (1912), Joffre Rodrigues (1915), Maria Clara Rodrigues (1916), Augusto Rodrigues (1918) Irene Rodrigues (1920), Paulo Rodrigues (1922), Helena Rodrigues (1923), Dorinha (falecida aos nove meses, em 1927), Elsa Rodrigues (1928) e Dulce Rodrigues (1929).

pela primeira vez como repórter de polícia². Em 1928 fundou aquele que seria o seu mais reconhecido jornal: “Crítica”, mas também foi o mesmo que arruinou a vida dos Rodrigues com o assassinato de seu filho Roberto, em 1929, devido à publicação de uma reportagem sobre a separação e o adultério de uma mulher da alta sociedade. Em menos de um ano, no início de 1930, morre Mário Rodrigues. Seu jornal se posicionara ainda contra a “Revolução”³ de 1930. Resultado: o empastelamento do jornal, que foi fechado. A família só conseguiu ser restituída pela perda do jornal em 1956, quando ganhou o processo na Justiça⁴. A decadência da família Rodrigues jamais foi superada por seus membros. Nelson Rodrigues, que antes tinha uma vida relativamente abastada, teve de arrumar emprego em “O globo”, para onde também foram seus irmãos. O futuro dramaturgo tornou-se um “polígrafo anatóliano” fora de época por força da derrocada material e política de sua família, bem como da convalescença física provocada pelos anos da tuberculose, porém não se tornou um funcionário público como os de sua geração nos anos 1930 e 1940, muitos deles precursores do modernismo no Brasil. Portanto, é legítimo o paralelo entre a trajetória de Nelson Rodrigues e a dos “anatólianos”, pois

“(…) o declínio da trajetória social, ou melhor, esse deslocamento para as posições de refúgio ou para os espaços sociais de relegação, não ocorre de maneira mecânica. Ele se realiza mediante uma transformação profunda no *habitus*, de um processo de ‘feminização social’ que

² Publicado e organizado em livro por COELHO, Caco. IN: RODRIGUES, Nelson. O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-35). Reúne reportagens policiais de A manhã, Crítica e O globo, além de crítica literária e crônica esportiva.

³ Sobre os problemas do uso do conceito de “revolução” tendo em vista a construção de uma memória histórica em torno desse episódio na história do Brasil, consulte: DECCA, Edgar de. 1930: o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução, passim e VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**, passim.

⁴ Para mais detalhes sobre a vida de Mário Rodrigues, Roberto Rodrigues e Mário Filho consulte a biografia de Nelson Rodrigues: CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**, passim.

pode resultar tanto da experiência de declínio familiar como de uma resposta à impossibilidade física de assumir papéis masculinos, todos esses fatores podendo em certos casos se acumular e se reforçar um ao outro.” (MICELI, 2001, p. 26)

A decadência familiar dos Rodrigues não explica o teatro de Nelson Rodrigues, mas o circunscreve dentro de um protocolo de influências literárias e políticas que herdou da geração dos “polígrafos anatolianos” de 1870-1920, principalmente da crença na “*literatura como missão*” (SEVCENKO, 1989) em prol da construção de um Estado-Nação moderno, onde todos deveriam ser incluídos no espaço público, para além dos interesses das classes e do mercado. Era o ideal de um “*Estado-Providência*” (BOSI, 1992) que mesclava, contraditoriamente, o conservadorismo patriarcal do ponto de vista moral (misoginia, racismo e fundamentalismo católico) que permanecia, o positivismo republicano de inclusão social total por meio do Estado e o progressismo econômico de caráter burguês. No dizer de Alfredo Bosi, “o dirigismo estatal e o progressismo burguês encontrariam, a partir dos meados da década de 30, uma zona de intersecção de que ambos se beneficiariam.” (BOSI, 1992, p. 293)

Não por acaso, foi somente na geração de escritores dos anos 1930-40 que surgiu na literatura de ficção uma reflexão histórica, ainda que involuntária, sobre o tema da decadência pessoal, social e familiar. Era o desencantamento com os ideais morais, políticos e econômicos da “*belle époque*”, isto é, da promessa que um Estado-Nação moderno vingaria no Brasil. Talvez seja por isso que Antonio Candido, em prefácio para o livro de Sérgio Miceli **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)**, ficou intrigado com:

“(…) o fato de num país novo como o Brasil, e num século como o nosso [XX], a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência – social, familiar, pessoal. Assim vemos em Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo,

Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade⁵, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade. Cheguei a pensar que esse ‘estigma’ (...) seria quase requisito para produzir obras valiosas, e que, portanto, os rebentos das famílias mais velhas estariam no caso em situação favorável.” (CANDIDO, 1979, p. 75)

O tema da decadência vinha na esteira da redefinição do papel do Estado na política institucional, entre o final dos anos 1920 e o início da década de 1930. “Modernizar” a nação por meio da industrialização era um imperativo para a “grande burguesia” (empresários do ramo têxtil, de papel, metalurgia, vidro etc.), ainda intimamente ligada às inversões que o capital cafeeiro podia proporcionar, mesmo em tempos de crise pós-1929. Era um período de decadência da Primeira República que culminou com a “Revolução” de 1930 e que trouxe o clã dos Rodrigues de roldão.

Embora Nelson Rodrigues tenha sido designado como o inaugurador da moderna dramaturgia no Brasil com a peça **Vestido de noiva** de 1943, nunca se propôs a fazer um teatro engajado. O “moderno” em seu teatro passava longe de questões realistas como a “construção de uma nação moderna via Estado”, o que já era um indício do seu desencanto com os projetos modernos da belle époque na década de 1940. A vida de Nelson Rodrigues sempre foi marcada por tragédias da vida privada em família que se tornaram públicas por meio da imprensa, seja por força das circunstâncias, como nas mortes de Roberto e Mário Rodrigues, seja por deliberação, como na publicação de suas memórias, intitulada **A menina sem estrela** (RODRIGUES, 1993) uma referência a sua filha Daniela, que nascera cega⁶. Não apenas

⁵ Sobre o teatro de Jorge Andrade, consulte o trabalho pioneiro na área de história de ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**, que trata exatamente da decadência do meio rural para o urbano vinculado à própria trajetória do dramaturgo, que se valeu do teatro como uma forma de memória individual e coletiva.

⁶ Nelson Rodrigues teve seis filhos, mas com três mulheres diferentes. Com Elza, com quem se casou no final dos anos 1930, dois filhos: Joffre (1941) e Nelsinho (1945). Com Yolanda, com quem teve um romance fora do casamento nos anos 1950, mais três filhos: Maria Lúcia (1953), Sônia (1955) e Paulo César (1957). Segundo Ruy CASTRO, Nelson Rodrigues reconheceu apenas a paternidade do menino. IN: **op. cit.**, principalmente o capítulo 28: 1968: Flor de obsessão, pp. 363-365. E, por fim, com Lúcia, num segundo casamento nos anos 1960, Daniela (1963), “a menina sem estrela”.

por uma questão pessoal, mas, sobretudo, por razões históricas reforçadas por dramas íntimos, é que Nelson Rodrigues estilizou a relação entre o público e o privado em seu teatro.

É sintomático que um autor de estilo não realista como Nelson Rodrigues tenha sido criado dentro de uma geração de artistas, jornalistas, políticos e intelectuais que ainda acreditava na possibilidade de inclusão de todos no espaço público, a partir da construção de um Brasil moderno, via Estado-Providência, insuflado inclusive pela crise da república oligárquica que se delineava nos anos 1920 (LESSA, 1999). Nesse período, o Estado deveria ser o agente da modernização do país e o intelectual, seu representante máximo. Sobre essa continuidade na política brasileira, o cientista político Milton Lahuerta escreve que:

“(...) a perspectiva de missão, forte entre os intelectuais já nos anos iniciais da Primeira República, se aprofunda e ganha novos significados sob o impacto do processo vivenciado ao longo dos anos 20. O questionamento da ordem faz-se com base num ângulo de visão genericamente modernista, que, buscando o ‘brasileiro’, recoloca com muita força a preocupação com o nacional e o tema do popular. Esse impulso se desdobra na Revolução de 30 e no Estado Novo, implantando um padrão de produção cultural que vai politizar a produção cultural como jamais ocorrera na história do país, trazendo à tona uma identidade intelectual que se define pela tentativa de construir, como se fossem termos intercambiáveis, a nação, o povo e o moderno. E que faz do Estado o desaguadouro de todas as suas inquietações.” (LAHUERTHA, 1997, p. 95)

A continuidade dessa ideologia de longa duração amparada no Estado positivista (burguês e conservador) deve ser relativizada, pois toda ideologia busca a coincidência entre o real e a sua representação, visto que:

“(...) nesse processo, inscreve-se a origem da ideologia como tentativa de representação do universal do ponto de vista particular da classe dominante. (...) Em outros

termos, a ideologia é o encadeamento das representações que têm por função restabelecer a dimensão da sociedade 'sem história' no próprio seio da sociedade histórica." (LEFORT, 1979, p. 312-313)

O grande problema enfrentado por historiadores, críticos literários ou cientistas sociais quando caracterizam essas ideologias de longa duração é o de não se distanciarem da própria ideologia, isto é, quando se reitera o ideológico como o que está imerso na experiência social, mesmo sendo algo abstrato, genérico. As ideologias não conseguem encontrar ressonância nas experiências do dia-a-dia do mesmo modo como foram "idealizadas". Em Nelson Rodrigues, encontramos esses grandes cortes ideológicos não para mostrar a sua validade na experiência cotidiana, mas para mostrar a fraqueza de sua idealização diante de uma realidade mais complexa e paradoxal. Além do mais, o teatro trabalha com representações genéricas ("o marido ciumento", "a velha louca", "a prostituta") não para revelar a sua validade universal, mas como o ponto de partida para a construção dramática, na qual o conflito emerge no embate entre as idealizações da vida e como elas se manifestam socialmente.

Em Nelson Rodrigues, a prevalência em suas peças dos anos 1940⁷ de dramas morais íntimos tornava-se a única forma de expor a *permanência de uma cultura moral pública decadente* em meio a uma *cultura moral privada* igualmente nociva, porém, em *ascensão*. São duas concepções ideológicas de moderno que se digladiavam em seu teatro: a primeira, da *belle époque*, adjetivada como "moralista" no presente do dramaturgo (anos 1940); a segunda, do seu próprio presente, adjetivada como "imoral". Foi a partir da intimidade da família burguesa de elite que seu olhar desencantado se estendeu para toda a sociedade, isto é,

⁷ As peças de Nelson Rodrigues dos anos 1940 são: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947), *Dorotéia* (1949) e *Valsa nº 6* (1951).

a sua forma de tratar da *res pública* a partir da politização do privado. A concepção ideológica de moderno individualista em ascensão se chocava diretamente com aquela da *belle époque* positivista, que ainda persistia. É nesse jogo tenso entre duas ideologias de moderno que Nelson Rodrigues construiu o drama da família burguesa de elite e dos indivíduos que a compunham, para questionar a existência do moderno na realidade sociocultural do Brasil daqueles tempos. A família se tornava o *locus* privilegiado para essas contradições sociais, pois nela estava agregado desde os anos 1920:

“O programa político republicano, dada a influência da doutrina positivista, [que] concentrou suas atenções no binômio família/cidade, base da proposta de estruturação do Estado Nacional onde conceito de pátria se baseava na família, sendo a cidade vista como o prolongamento desta. (...) A filosofia republicana frustrou inicialmente as expectativas de liberdade e igualdade da população da capital, perceptíveis no plano das atitudes e sentimentos. A República pôs em prática um projeto político disposto a redefinir a ordem social com base nas idéias-chave de progresso e disciplina.” (ARAÚJO, 1993, p. 30)

As peças de Nelson Rodrigues consideradas “modernas” traduzem o questionamento da existência do moderno no presente (anos 1940) por meio do jogo com o passado rememorado (*belle époque*) naquele mesmo presente, pois no Estado Novo a família continuava a ser um prolongamento da ordem social:

“Para Reich, a família – ‘microcosmos do estado autoritário’ -, ‘célula reacionária central’ – atua especialmente como uma fábrica ideológica de sua estruturação. A família opera com a energia sexual dos filhos para lhes impor normas sociais e canalizá-la para os rumos de sua manutenção. Incute a propensão para o esforço e para o trabalho. Faz a apologia do prestígio, da ascensão social; cultiva a honra e o dever, a docilidade não crítica,

a subserviência à autoridade. A visão de Plínio Salgado é especialmente expressiva para os termos reichianos, pois, para ele, o Estado capta da família a força de que precisa para a sua constituição: 'Sem família não há dignidade do Estado'." (LENHARO, 1989, p. 45)

As famílias nas peças de Nelson Rodrigues dos anos 1940 vivem, no entanto, esse ideal autoritário como um conflito, e não com uma aceitação passiva. Quando Nelson Rodrigues começou a produzir suas peças teatrais nem a "missão nacional" dos anos 1920 ou a "obrigação nacional" estadonovista animava sua criatividade. Era, antes de tudo, uma percepção oblíqua de que a nossa sociedade estava cindida numa época de permanência de um discurso moral público decadente (moralista) em um momento de ascensão de uma cultura moral privada, calcada em um indivíduo solitário e descrente de tudo e de todos (imoral), centrado em seus desejos, culpas, desconfianças e ressentimentos. Produto mesmo da falência dos inúmeros projetos modernizadores dos anos 1920, quando ao menos o ideal de uma cultura moral pública podia ser crível. Tal credibilidade advinha não de um encaixe entre ideologia e sociedade, mas porque os rumos que o Estado, a família e a sociedade deveriam tomar estavam abertos. A concretização de uma modernidade, via Estado, que arrematasse todos os setores da sociedade, era ainda uma possibilidade. Já nos anos 1940, apesar de todos os esforços para mostrar os avanços em relação aos projetos modernizadores do passado, surgia um "Estado Novo", no qual o único modo de fazer crer na *res pública* era por meio do autoritarismo daquele Estado.

Entretanto, o dramaturgo expõe essas ambigüidades morais da família no plano da forma, ou seja, na maneira como o tema é tratado no enredo. A peça **Vestido de noiva** se passa em três planos nos quais há um entrecruzamento da realidade, da alucinação e da memória, visando-a expor no plano estético (da forma) o que no plano da experiência (histórica) talvez fosse difícil expressar: a decadência de uma cultura pública na qual se valoriza um moralismo abstrato/genérico arraigado aos valores burgueses da belle époque (plano da memória) – o casamento como valor ideal para uma mulher, a fidelidade conjugal e a estabilidade familiar que

provocam a expiação da culpa e a exposição do ressentimento entre as irmãs Lúcia e Alaíde – e o início de uma cultura moral privada centrada num individualismo descrente, egóico e frustrado (plano da realidade) – um casamento fruto da cobiça, do roubo, da traição e do desentendimento entre as duas irmãs que redundou no atropelamento de Alaíde. No entanto, esse predomínio da forma indica que o autor não tinha uma consciência histórica da questão, mas uma consciência tão dilacerada quanto a de Alaíde no plano da alucinação, que representa o estado de coma da atropelada na mesa de cirurgia. A citação é longa, mas vale estar atento para a ação e intercalação dos planos para o conjunto da peça.

O plano abaixo é o da memória:

“ALAÍDE (advertindo) – Mamãe deve estar estranhando.

MULHER DE VÉU – Não faz mal. Deixa! (noutro tom) Se você não fosse o monstro que é.

ALAÍDE – E você presta, talvez?

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 ame! (com a possível dignidade dramática) O único!

ALAÍDE – Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você – pronto!

MULHER DE VÉU – Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei na cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!

ALAÍDE (sardônica) – Por que você não fez a mesma coisa!

MULHER DE VÉU – Eu estava doente!

ALAÍDE – Por que então não fez depois? Tenho nada que você não saiba conquistar ou... reconquistar um homem? Que não seja mais mulher – tenho?

MULHER DE VÉU – O que me faltou sempre foi seu impudor.

ALAÍDE (rápida) – E quem é que tem pudor quando gosta?

MULHER DE VÉU (saturada) – Bem, não adianta discutir.

ALAÍDE (agressiva) – Não adianta mesmo!

MULHER DE VÉU – Mas uma coisa só eu quero que você saiba. Você a vida toda me tirou todos os namorados, um por um.

ALAÍDE (irônica) – Mania de perseguição!” (RODRIGUES, 1943, pp.133-134)

O plano a seguir é o da alucinação, representado aqui apenas pela voz de Madame Clessi ao microfone:

“CLESSI (microfone) – Então você tirou os namorados da mulher de véu?

CLESSI (microfone) – Também você não se lembra de nada! Procure vê-la sem véu. Ela não pode ser uma mulher sem rosto. Tem que haver um rosto debaixo do véu.

(Pausa para outra réplica não ouvida.)

CLESSI (microfone) – Daqui a pouco você se lembra, Alaíde.

(Trevas. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)” (RODRIGUES, 1943, p. 134)

De repente, o plano da realidade se intercala abruptamente:

“MÉDICO – Pulso?

MÉDICO – 160.

1º MÉDICO (pedindo) – Pinça.

2 ° MÉDICO – Bonito corpo.

1 ° MÉDICO – Cureta.

3 ° MÉDICO – Casada – olha a aliança.

(Rumor de ferros cirúrgicos.)

1 ° MÉDICO – Aqui é amputação.

3 ° MÉDICO – Só milagre.

1 ° MÉDICO – Serrote.

(Rumor de ferros cirúrgicos.)

(A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica. Apaga-se o plano da memória. Luz nas escadas laterais. Dois homens aparecem no alto das escadas, cada um empunhando dois círios; descem, lentamente. A luz os acompanha. Um deles é gordo, ventre considerável, já entrando em anos; usa imensas barbas negras, cartola; o outro é um adolescente lírico e magro. Ambos de negro, vestidos à maneira de 1905. Colocam os quatro círios; acendem. Depois do que, cumprimentam-se e vão se ajoelhar diante de um cadáver invisível. Fazem o sinal da cruz, com absoluta coincidência de movimentos. Os dois cavalheiros estão no plano da alucinação.)

(Luz no plano da memória. Alaíde e mulher de véu.)
(RODRIGUES, 1981, pp. 134-135)

E retorna para o plano da memória:

“MULHER DE VÉU (continuando a frase) – ...mas com Pedro você errou. (luz vertical sobre cada grupo)

ALAÍDE (levantando-se e atravessando entre os círios com ar de deboche. Luz vertical acompanha) – Vou-me casar com ele daqui uma hora, minha filha.

MULHER DE VÉU – Pois é por isso que eu estou dizendo que você errou. Por que vai se casar!

ALAÍDE (irônica) – Ah! é? Não sabia!

MULHER DE VÉU – Você roubou meus namorados. Mas eu vou lhe roubar o marido. (acintosa) Só isso!

ALAÍDE (numa cólera reprimida) – Vá esperando!

(Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás.)

MULHER DE VÉU – Você vai ver. (noutro tom) Não é propriamente roubar.

ALAÍDE (irônica) – Então está melhorando.

MULHER DE VÉU – Você pode morrer, minha filha. Todo mundo não morre?

ALAÍDE – Você quer dizer talvez que me mata?

MULHER DE VÉU (mais a sério) – Quem sabe? (noutro tom)/ (baixo) Você acha que eu não posso matar você?

(Luz no plano da alucinação onde já está a mulher, espartilhada, com vestido à 1905, e faz o sinal da cruz ante o invisível ataúde. A referida senhora, depois de cumprimentar os dois cavalheiros presentes, tira da bolsa um lençinho e chora em silêncio. Luz no plano da memória.)” (RODRIGUES, 1981, p. 135)

O plano da memória é aquele no qual se acredita na recuperação do passado tal como foi. Por isso nesse plano não há esquecimento, só lembrança absoluta ou a certeza de lembrar acontecimentos que não só explicam por que Alaíde foi procurar Madame Clessi no plano da alucinação (o fato de ter ido morar numa casa que antes era de uma prostituta de 1905, que deixara um diário contando sua trágica história de amor), mas os motivos dela parar no plano da alucinação, retirando o pesado vestido de noiva que recobria o seu passado: a tomada de consciência de que não só estava se casando com o ex-namorado (Pedro) da irmã Lúcia (“Mulher de

Véu”) após uma discussão entre elas que antecedia a entrada na igreja, como era nesse momento que nascia a culpa por ter feito isso. Esse plano representa a cultura moral pública, pois pretende que os valores morais burgueses sejam válidos para todos, mesmo que nunca se concretizem. Há uma filiação entre essa lembrança absoluta e a imposição dos valores morais vigentes que devem ser constantemente lembrados para que possam se perpetuar, ainda que não sejam praticados. Valores que estão calcados também numa idéia misógina (conservadora) na qual a mulher é a responsável pela manutenção moral do núcleo familiar. Pedro não aparece no conflito a não ser como pivô da tragédia, pois o mesmo é vivido somente pelas duas irmãs.

O plano da realidade é aquele do presente imediato. Um presente imoral porque há o esquecimento completo das normas morais do passado. Alaíde aparece desacordada numa mesa de cirurgia circundada pelos comentários jocosos dos médicos. Há uma mistura de curiosidade e desdém diante do seu corpo, que é bonito, mas será amputado pelo serrote. Ela porta uma aliança, o que chama a atenção para o fato de ser casada. A “imoralidade” é representada pela falta de escrúpulos dos médicos, em notar a beleza e o estado civil de Alaíde e conceder um tratamento frio para seu corpo em busca de salvamento. Num individualismo que não respeita, desconfia e explora a dor do outro.

O plano da alucinação representa, antes de tudo, a consciência dilacerada do dramaturgo sobre as transformações de sua época. O autor sabia que estava entre uma ideologia do moderno que morria e de outra que estava nascendo. Todavia, ainda não sabia expressar isso racionalmente. Assim como Alaíde sabe que está entre dois momentos de sua vida sem distingui-los com clareza. Em coma, ela delira sobre os valores do passado que devia seguir, mas não consegue realizá-los por força do seu desejo e pela falta de escrúpulos com a irmã. Por isso, há sempre um embate entre lembrança e esquecimento, realidade e imaginação, passado e presente que se personifica entre a prostituta Madame Clessi e a “moça de família”.

No plano da memória, propriamente dito, não há um jogo entre

lembrança e esquecimento, apenas a certeza de lembrar o que deveria ser considerado “moralmente correto” e o do que foi feito de forma “imoral”, pois esse é o plano da cultura moral pública decadente. Já o plano da realidade escancara a ascensão de uma cultura moral privada, isto é, individualista, inescrupulosa, egóica, que se esqueceu das normas morais do passado. E, por fim, o plano da alucinação representa a consciência dilacerada de viver num mundo em conflitos, em que se questiona a existência do moderno, do passado e do presente, gerando um colapso temporal e moral.

É por meio de seu procedimento estético/dramático que Nelson Rodrigues consegue trazer a público as contradições não resolvidas de nossa “modernidade”, baseada na permanência das ideologias do Estado-Providência positivista (burguês e conservador) que entraram em choque com os valores morais da vida privada das famílias de elite no Brasil dos anos 1940. Momento histórico em que o Estado-Novo, ao pretender controlar e alinhar o espaço da nação ao da família, acabou aprofundando o fosso entre as instituições e a experiência cotidiana. Tal descompasso não foi documentado pela historiografia tradicionalmente político-institucional, tampouco ganhou contornos específicos na historiografia sociocultural por estar atrelada à ideologia de moderno, isto é, tomando nossa “modernidade” como uma verdade que havia se concretizado, principalmente quando reconhece a sua “eficácia”, ao enfatizar os seus efeitos nocivos para a sociedade.

Quando **Vestido de noiva** estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28 de dezembro de 1943, Nelson Rodrigues tinha 31 anos de idade. Apesar de ser um homem já maduro para compreender os problemas de sua época, sua criação teatral não pode ser vista como uma resposta imediata à decadência de uma cultura moral pública e à ascensão de uma cultura moral privada que seu tempo começava a experimentar. Nelson Rodrigues não fez

⁸ Dizia em uma de suas inúmeras frases: “Nas velhas gerações, o brasileiro tinha sempre um soneto no bolso. Mas os tempos parnasianos já passaram. Hoje, ferozmente politizado, ele tem sempre à mão um comício”. IN: Flor de obsessão – As 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues, p. 136.

um teatro engajado, assim como futuramente abominaria, sendo coerente com a sua trajetória, qualquer forma de arte politizada⁸. Politizar uma obra ficcional no tempo cabe ao historiador. Todavia, mais condizente será seu trabalho quando reconhecer que a motivação principal dessa obra for, antes de tudo, poética. O que não significa dizer que Nelson Rodrigues deixou de politizar o privado, mas o fez a partir da linguagem teatral.

Essa “releitura da nação”, embora não tenha sido percebida ou captada pelo dramaturgo e sua sociedade nos anos 1940, é uma forma nova de compreender que a nação que se queria moderna, fosse por via pública ou privada, não se concretizou nem para a maioria da população, tampouco para as próprias elites que pensavam ser as principais incluídas no projeto moderno. O fato de Nelson Rodrigues escolher personagens ou famílias de elite, como as protagonistas do drama de viver entre uma cultura moral pública e uma cultura moral privada é, nesse sentido, bastante significativo para redimensionar o espaço extralingüístico de sua obra no passado e na contemporaneidade do historiador.



REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. A existência na história: revelações e riscos da hermenêutica. IN: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 17, 1996.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOSI, Alfredo. A arqueologia do Estado-Providência: sobre um enxerto de idéias de longa duração. IN: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues**.

São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHALOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). **A história contada – Capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie: littérature et sens commun**. Paris: Seuil, 1998.

_____. e LEMAIRE, Ria. (orgs.) **Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura**. Campinas, Porto Alegre: Ed. Da Unicamp, Ed. da Universidade – UFRGS, 2000.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. IN: **Projeto história – Trabalhos da memória**. São Paulo: Educ, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4ª edição. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2000.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. IN: LORENZO, Helena Carvalho de e COSTA, Wilma Peres da. (orgs.) **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Editora da UNESP/FAPESP, 1997.

LEFORT, Claude. **As formas da história**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. 2ª edição. São Paulo: Papirus, 1989.

LESSA, Renato. **A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República Brasileira**. 2ª edição. Rio de Janeiro: TOOPBOOKS, 1999.

MICELI, Sérgio. Poder, sexo e letras na República Velha (Estudo clínico dos anatolianos) / Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). IN: **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 13-68 [original de 1977]; 68-246 [original de 1979]; respectivamente.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo – Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.

_____. **A menina sem estrela – Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, volume 6, 1993 [originalmente publicado em 1967 no Correio da Manhã].

_____. Vestido de noiva. **Teatro completo de Nelson Rodrigues 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. [original de 1943]

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O autor é bacharel, licenciado, mestre e doutor em História Social pela PUC/SP. É professor de História da UNICASTELO/SP e professor colaborador do curso de lato sensu “História, Sociedade, Cultura” da COGAE-PUC/SP. Membro do conselho consultivo da ANPUH-SP na gestão 2006-2008 e do GT de Ensino de História na mesma instituição.