CURSO DE LETRAS

Daiane Inês Becker

AS FACES DO DUPLO NA OBRA DRAMÁTICA *VESTIDO DE NOIVA*

Santa Cruz do Sul

2016

Daiane Inês Becker

AS FACES DO DUPLO NA OBRA DRAMÁTICA *VESTIDO DE NOIVA*

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul, como tarefa integrante do currículo normal do curso.

Orientador: Prof. Rafael Eisinger Guimarães

Santa Cruz do Sul

2016

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão, em especial, a três professores que marcaram minha formação. Primeiramente ao orientador desta Monografia, professor Rafael Guimarães, que esteve à disposição desde o início dessa caminhada, me ajudando sempre que necessário e me colocando como centro dessa experiência de crescimento acadêmico. Também ao professor Norberto Perkoski, que me ensinou o prazer da Literatura, que me ajudou a refinar meu gosto literário apresentando, em uma das disciplinas, a obra que depois viria a ser o tema do presente trabalho. E finalmente ao professor Elenor Schneider, por sua disposição e atenção em atender-nos e por seu olhar minucioso às nossas dificuldades, procurando sempre nos ajudar a superá-las.

Por último, quero agradecer à minha família, por respeitar e compreender o período que passou, tomando-o como um desafio junto comigo, e principalmente, por propiciar, por meio de um ambiente de afeto, o meu crescer como pessoa.

“CLESSI *(doce)* – Irmãs e se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...” (RODRIGUES, Nelson, 2010, p. 51).

“O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu.” (BRAVO, Nicole, 1997, p. 287).

RESUMO

O ano de 1943 marcou a dramaturgia brasileira moderna pela encenação da peça psicológica *Vestido de noiva*, proporcionando glória ao seu criador Nelson Rodrigues e oferecendo a inovação e a vivacidade de que o teatro brasileiro carecia. Dentre as muitas leituras que a peça permite, abordaremos o drama sob a perspectiva teórica do mito do duplo, que costura a relação entre as personagens e se manifesta em várias partes do texto. Para realizar essa abordagem, apresentaremos as teorias sobre o duplo, que são diversificadas e podem expor um viés tanto positivo quanto negativo, ambos presentes na peça. Esse estudo focalizará também as características gerais e específicas do teatro como gênero e como peça, fazendo ainda um apanhado sobre a história da dramaturgia brasileira e sobre a obra do dramaturgo que a influenciou amplamente.

Palavras-chave: Mito do duplo. Teatro brasileiro. Dramaturgia. Nelson Rodrigues. *Vestido de noiva*.

ABSTRACT

The year of 1943 marked the modern Brazilian drama by staging the psychological play *Wedding gown*, giving glory to its creator Nelson Rodrigues and offering innovation and vivacity that the Brazilian theatre lacked. Among the many readings that the play allows, we will discuss the drama under the theoretical perspective of double myth, which stitching the relationship between the characters and is manifested in many parts of the text. To accomplish this approach, we will present theories about the double, which are diverse and can expose a both positive and negative bias, both present in the play. This study will also focus the general and specific theatre's characteristics as a genre and as a play, still making an overview of the history of Brazilian theater and the playwright's work that influenced widely.

Keywords: Double myth. Brazilian theatre. Drama. Nelson Rodrigues. *Wedding gown*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6

1 O MITO DO DUPLO: PRINCIPAIS DEFINIÇÕES 8

1.1 O duplo e o estranho 11

1.2 O duplo e o espelho 13

1.3 O duplo e o sujeito social 16

2 TEATRO: DO GÊNERO À PEÇA 18

2.1 Estruturas envolvidas na construção da peça 24

2.2 A personagem nas obras dramáticas 29

3 A TRAJETÓRIA DO TEATRO ATÉ NELSON RODRIGUES 35

3.1 As personagens duplicadas em *Vestido de noiva* 43

CONCLUSÃO 51

REFERÊNCIAS 53

INTRODUÇÃO

Na trajetória do curso de Letras, tomamos conhecimento de muitas obras e diversas formas de apreciação e crítica das mesmas, de tal modo que a literatura se faz presente durante todo o percurso da graduação como um dos elementos que encanta quem optou por estudar nesta área e acaba reafirmando com maestria tal opção. Por isso, decidimos realizar este estudo monográfico na área literária e mais especificamente na dramaturgia, gênero que muitas vezes passa despercebido pelo público, seja ele leitor ou espectador, e que, consequentemente, foi até então pouco abordado em pesquisas do próprio curso e também em âmbito geral.

Temos como objetivo, por meio desta monografia, apresentar uma proposta de análise da obra dramática *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues, a partir do referencial teórico sobre o elemento do duplo, que está fortemente presente na peça, se vista por esse prisma. Sendo assim, agrupamos aqui diversas acepções e interpretações do duplo, que variam de acordo com as culturas e com os períodos das manifestações do mito. Para que essa relação de significados do duplo fosse construída, consultamos os escritos de teóricos como Freud e Lacan, que trazem o mito do duplo como um fenômeno psíquico. Além disso, obtivemos definições originadas de dicionários de símbolos e mitos, descritas por autores como Nicole Bravo, Ana Maria Mello, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Há ainda contribuições advindas do trabalho de Marta D'Agord.

Depois de levantar tais teorias sobre o mito de nosso estudo e entender seus significados, examinamos mais de perto as características que compõem as personagens da peça em questão. Assim, foi possível perceber que a obra entremeia-se de diferentes tipos de duplicações, logo, em uma mesma personagem se fazem presentes tanto o duplo positivo, que enriquece o ser, quanto o duplo negativo, adivinhador de acontecimentos funestos. Além disso, até mesmo os fatos que se sucedem entre as criaturas da peça, baseiam-se em duplos. A própria continuidade da peça após a morte da protagonista pode ser associada à duplicação de seu ser em um espectro ou uma alma.

Também elencamos as principais características do teatro e os motivos pelos quais ele se diferencia de outros gêneros literários, apontando, para isso, os principais escritores e suas produções, dentro das respectivas escolas literárias, que tiveram alguma relevância na construção do teatro que temos hoje. O trajeto construído por tais autores, cada um com suas influências, seja de antecessores, seja de diferentes correntes dramáticas, formou um crescente que teve seu ápice em Nelson Rodrigues, importante escritor do século XX, que modificou a

estrutura da dramaturgia brasileira moderna, com a criatividade e ousadia que aplicava às suas criações, características fora dos padrões para a época.

O escritor produziu obras inovadoras tanto na estrutura do texto e das falas, recriados mais ao natural, quanto nas temáticas e no cenário das dramatizações, que surgiram bem diferentes das tradicionais do teatro de costumes, que as desenvolvia sempre da mesma forma. Essas características admiraram a crítica e o espectador daquele período e continuam movimentando opiniões e publicações até os nossos dias, fazendo também com que percebamos a importância da obra rodriguiana para o teatro brasileiro.

Este trabalho se vincula à linha de pesquisa *Processos narrativos, comunicacionais e poéticos* que compreende a investigação dos processos de conhecimento e de sentido inerentes à leitura de textos de natureza literária e comunicacional. Envolve ainda o estudo de produções escritas, imagéticas, sonoras e hipertextuais.

1 O MITO DO DUPLO: PRINCIPAIS DEFINIÇÕES

O mito do duplo está muito presente na literatura dos últimos séculos, mais precisamente a partir da revolução de pensamento ocorrida após o Renascimento, que figurou como uma ruptura com o passado, propondo novas formas de ver o mundo e os indivíduos. A partir dessa mudança, a religião passou a ser mais secundária, dando ao homem um lugar de maior importância. O ser humano passou a considerar a si próprio como centro do universo. Essa nova forma de pensar levantou muitas questões a respeito da existência humana, entre elas essa possibilidade de duplicidade do ser, que antes era ignorada.

Segundo Nicole Bravo, foi no Ocidente do século XVII que começaram a ser formuladas as primeiras ideias sobre a duplicidade do homem, em oposição às ideias anteriores, nas quais prevalecia a tendência à unidade. Nas palavras da autora: "Desde a Antiguidade até o final do século XVI, o mito do duplo simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sósia, o gêmeo, é confundido com o herói e vice-versa" (BRAVO, 1997, p. 263). A partir dessa quebra da unidade, o duplo passa a representar o heterogêneo, permitindo o surgimento de suas mais diversas formas.

Para Ana Maria Lisboa Mello (2007), os mais antigos duplos apresentam-se sob a forma de sósias, gêmeos ou irmãos próximos, como Castor e Pólux, Helena e Cliptemnestra, Caim e Abel. O irmão gêmeo figura como o duplo rival ou o complemento da personalidade.

Já Bravo define como primeiras aparições do duplo, além do irmão gêmeo, a alma gêmea e especialmente o alter ego, afirmando que essas remontam a épocas recuadas no tempo:

> [...] as antigas lendas nórdicas e germânicas contam o encontro com o duplo; a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte. As lendas da alma viajante que sai do corpo do adormecido e assume o aspecto animal ou de uma sombra constituem, nesses relatos, uma das representações do alter ego. (BRAVO, 1997, p. 262).

Essa visão negativa e tenebrosa do duplo, para Chevalier e Gheerbrant (1998), pode ser observada também no Romantismo alemão, que define duplo como o adversário que desafia ao combate, além de ser sinal de morte. Esses autores trazem ainda a visão das religiões tradicionais, que concebem a alma como duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo na morte, no sonho ou por magia, podendo ainda reencarnar no mesmo corpo ou em outro. Além disso, outras religiões veem os espíritos como duplos celestes, o que no cristianismo pode ser traduzido pelo anjo da guarda.

Bravo (1997) cita como representação do duplo, para a cultura do antigo Egito, o Ka, a manifestação das forças vitais, e que sobrevive à morte do corpo. Assim, lembra ela: "Passar a seu Ka significa morrer" (p. 262). A autora cita também o *Gênesis*, em que Deus corta o homem em dois. Todas essas passagens sugerem a natureza dupla do ser, especialmente em masculino e feminino, e apontam para o enfraquecimento do ser após tal cisão.

Para Platão, citado por Mello (2007, p. 229), todas as coisas conhecidas são o duplo de algo ou de uma realidade ideal. Platão supõe o dualismo dentro do próprio homem: tal duplicidade exprime-se por meio do mito do homem andrógino – composto por masculino e feminino. Cada ser humano seria fruto da cisão de uma união primitiva, estado de perfeição que fora quebrado quando os homens ameaçaram os deuses. A própria autora afirma: "Toda a antítese, toda a cisão, toda a fusão, todo fenômeno especular, inscrevem-se no duplo, o qual está na origem de tudo, já que o próprio Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir" (MELLO, 2007, p. 229). Bravo (1997) acrescenta que essa divisão é o castigo infligido aos homens, assim cada um de nós é somente uma metade. Essa representação é "[...] importante para as recaídas literárias do mito, pois implica uma maleabilidade do ser humano, cujo destino se converte em busca: a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunha de uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano" (BRAVO, 1997, p. 262).

As mitologias fazem do duplo uma dicotomia entre bem e mal, como um avesso. Assim, Eva pode ser o duplo de Adão, Judas de Jesus, o filho o duplo do pai. Essa oposição pode ser observada também entre irmãos gêmeos e entre sósias (MELLO, 2007).

Keppler (apud BRAVO, 1997, p. 263) sintetiza a definição do duplo como uma figura fascinante ao duplicado, em virtude do paradoxo que representa, pois é, ao mesmo tempo, idêntico e diferente; interior e exterior; oposto e complementar; "e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa)."

Sob o ângulo psicológico, nos dizem Chevalier e Gheerbrant (1998) que os fenômenos de histeria e esquizofrenia podem ser considerados desdobramentos do duplo na personalidade. Bravo, citando Otto Rank, explica que um conflito psíquico cria o duplo, como projeção da desordem íntima, mas ele está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, o medo do encontro é o preço a ser pago pela libertação. Nesse sentido,

> [...] o duplo é a personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa, o que não impede que o duplo seja percebido como um "assustador mensageiro da morte", do que resulta a ambivalência de sentidos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça. (RANK apud BRAVO, 1997, p. 263).

Freud (1969) traz basicamente as mesmas definições sobre o mito do duplo, também baseadas em Otto Rank. Assim, explica que o ego pode projetar para fora aquilo que lhe causa estranheza, como meio de defesa. Nossas expectativas, possibilidades e vontades suprimidas também podem ser incorporadas à ideia de duplo. Acrescenta ainda que o mito data de um estágio mental muito primitivo e já superado. A formação do duplo em seu modo observador e crítico, segundo Freud, pode ser relacionada ao narcisismo primário, um dos primeiros meios de duplicação como defesa, da mesma forma como a arte de fazer imagens dos mortos em materiais duradouros, prática dos antigos egípcios. O médico explica:

> A ideia do 'duplo' não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa 'consciência'. [...] O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto – isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação – torna possível investir a velha ideia de 'duplo' de um novo significado a atribuir-lhe uma série de coisas – sobretudo aquelas coisas que, para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos. (FREUD, 1969, p. 294).

Importante lembrar também, como afirma Bravo, que o encontro entre o original e o duplo ocorre em um momento de vulnerabilidade daquele, que sente a angústia do confrontamento e tem sua identidade colocada em jogo, acabando, às vezes, por julgar-se maluco. O duplo surge também quando o sujeito confronta a sua personalidade à imagem que a sociedade lhe impõe, problema cada vez mais comum desde o século XIX. O "outro eu" é visto como perseguidor, pois traz consigo as qualidades que faltavam no original, e esse último, por sua vez, teme ser substituído. Nesse sentido, conforme afirma Mello: "A imagem do desdobramento pode surgir na forma de um companheiro que encarna o outro lado, que pode ser o mais autêntico, o mais espontâneo ou até o mais vergonhoso do eu [...]" (MELLO, 2007, p. 230).

Em oposição a isso, Mello (2007) sugere o lado benéfico do duplo, que, apesar do mal-estar que causa, aparece para solucionar a cisão interna e proporcionar o alcance da unidade. Dentre as descrições de duplo que Mello nos traz, vemos ainda que o duplo é comumente representado pela projeção da imagem no espelho ou pela sombra, como resultado de um fenômeno no qual a óptica está em jogo. Há ainda o caso de fabricação do duplo, como no retrato ou mesmo na fabricação de um ser, como Frankenstein.

Bravo (1997) fala sobre a sombra que recebe um sentido metafórico, representa em alguns contos a aparência e faz referência ao rico, ao burguês que não dispensa as aparências.

A sombra significa o duplo exterior, a imagem social. Os contos, segundo a autora, retratam pessoas que trocaram a sombra por bens materiais, e posteriormente, para tê-la de volta o preço fora suas almas. A seu ver: "O duplo, a sombra, tem um sentido alegórico; torna-se dissociável do corpo como um manto. Trocar a sombra imaterial pela bolsa sempre cheia é deixar-se enganar bobamente. [...] Aquele com uma bela barriga, o burguês, é o que projeta a mais bela sombra" (BRAVO, 1997, p. 269).

Ainda segundo Bravo, o mesmo duplo que transpõe os limites e leva à loucura, é também uma abertura para o mundo. O mito do duplo é a construção de um trajeto que vai em busca de um *eu* melhor. Em sua circularidade, marca o símbolo da morte-renascimento, a união de dois mundos. A autora esclarece:

> A desapropriação [do eu] já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento. [...] A ambiguidade, a incerteza, a indecisibilidade que fazem parte do refinado jogo de troca entre o eu e seu duplo confundem a referência, ao expressarem uma dúvida (construtiva) sobre o real [...]. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu [...]. (BRAVO, 1997, 287).

Assim, podemos perceber que o mito do duplo se manifesta de várias formas, podendo apresentar tanto um sentido positivo, no qual o ser duplicado passa a conhecer-se melhor e a ver-se ilimitado, pois não se restringe mais aos limites do próprio corpo, quanto um sentido negativo, quando o aparecimento do duplo significa morte, causa medo e insegurança, pela iminência da substituição. O duplo que a literatura aborda, revela-se nas mais diversas faces apresentadas até aqui e pode ser encaixado no subgênero do estranho, que está contido no gênero do fantástico. Essas divisões poderão ser melhor entendidas a seguir.

1.1 O duplo e o estranho

Foi no Romantismo, no século XIX, que o mito do duplo teve seu ápice, quando começou a ser explorado o lado tenebroso e irracional do ser humano na literatura – gênero com o qual o mito tem especial afinidade. O duplo na literatura aborda as maiores inquietações e dúvidas do ser humano: "Quem sou?", "Quem é o outro?", "O que há depois da morte?" (MELLO, 2007). Bravo sugere as causas de tais mudanças:

> O sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua durante o período assinalado pela revolução política e pelas reviravoltas consecutivas ao advento da era industrial. O eu soberano que se expressava no *cogito* dá lugar ao

> "quem fala por mim?". O sujeito descobriu sua brecha. (BRAVO, 1997, p. 279, grifo da autora).

Todorov (1975) explica que o gênero literário fantástico se divide entre o estranho e o maravilhoso. O estranho, no qual se encaixam as histórias sobre duplos, se caracteriza por descrever fatos que poderiam ser explicados pela razão, mas que de alguma forma são chocantes, singulares ou inquietantes. Para o teórico:

> O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens). (TODOROV, 1975, p. 53).

Para Freud (1969), o tema do estranho relaciona-se facilmente ao que é assustador, que provoca medo, horror. Segundo as definições de Jentsch, citado por Freud, o estranho é o que é novo, não familiar e também tudo aquilo que não sabemos como abordar. Freud, em discordância, explica que não basta apenas que uma coisa seja nova e não familiar para que cause estranhamento ou mesmo medo. Assim "[...] nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida" (FREUD, 1969, p. 277). Ou seja, o assustador, por sua vez, é de fato o novo, o desconhecido. "Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho" (FREUD, 1969, p. 277). Freud afirma ainda que, ao contrário do que somos facilmente levados a concluir, o estranho remete justamente ao que é conhecido e muito familiar, mas que passou a ser assustador de alguma forma. Se compararmos essa afirmação ao conceito de duplo entenderemos facilmente que *o familiar, o conhecido* é o próprio ser. Quando esse ser sofre uma cisão que o duplica, o resultado obtido será o novo e até o *assustador*. Assim, o *assustador* teve origem do *familiar*.

Para reforçar essa comparação, o autor mostra os equivalentes da palavra estranho na língua alemã (*unheimlich*), na qual o negativo '*un-*', dá à palavra o sentido de misterioso, sobrenatural, que desperta temor. Mostra também o seu oposto (*heimlich*), que significa bom, confortável, seguro. Ainda aborda outro sentido da palavra, que, em oposição ao primeiro, tem sentido negativo e remete ao escondido, oculto, sonegado aos outros. "Fazer alguma coisa *heimlich,* isto é, por trás das costas de alguém; roubar *heimlich*" (FREUD, 1969, p. 281). Essas palavras geram uma ambiguidade de sentidos como nos é explicado a seguir:

> O que mais nos interessa [...] é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra *'heimlich'* exibe um que é idêntico ao seu oposto, '*unheimlich'*. Assim o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich.* [...] Em geral, somos lembrados de que a palavra *'heimlich'* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. *'Unheimlich'* é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de *'heimlich',* e não o segundo. [...] Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich.* (FREUD, 1969, p. 282-283).

Como Freud nos leva a perceber, comparando os significados de *heimlich* com as definições do duplo, notamos a grande semelhança entre os mesmos, pois, assim como o *heimlich,* o duplo tem seus dois sentidos opostos. Assim como está próximo (familiar), também está longe (estranho); o duplo faz parte do ser duplicado, vem de dentro dele, mas, por meio da cisão que o formou, a duplicação do ser passa a ser um outro, porque se distanciou de seu original. O duplo, assim como a segunda definição de *heimlich*, causa temor, desconforto, estranheza (ao original), principalmente pela iminência da substituição.

No estudo de Marta Regina de Leão D'Agord (2013) sobre o duplo, a autora lembra que a consciência é a fronteira que separa a realidade do fantasticismo e que na ausência dela surge o inquietante, o não familiar *(unheimlich)*. Segundo ela,

> [...] um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção de "duplo" como um estranho que me olha. Eu sou o objeto de um outro. Eu vejo a mim como um estranho que vem de fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho, imagem virtual ou especular, mas como imagem real. (D'AGORD, 2013, p. 477).

Diferentemente, Kátia Maheirie (2002), baseada em Sartre, afirma que o conceito de consciência "abarca todo e qualquer fenômeno da pisque humana, desde o mais breve impulso perceptivo de um recém-nascido, até a mais elaborada das reflexões de um sujeito adulto" (MAHEIRIE, 2002, p. 32). A consciência é uma forma de ligação entre o homem e as coisas do mundo. Sendo assim, os acontecimentos ligados ao duplo estariam dentro do campo da consciência. Maheirie coloca a afetividade, a imaginação, a percepção e a reflexão como tipos de consciência, reforçando a ideia da relação entre a consciência e o duplo.

1.2 O duplo e o espelho

Voltemos a Todorov (1975), que designa os temas do gênero fantástico como "temas do olhar", pois as histórias se utilizam do sentido da visão, da percepção do homem/leitor em

relação ao mundo e desenvolvem um jogo entre real e imaginário, espírito e matéria. Essa relação é explicada a seguir:

> Podem-se caracterizar ainda estes temas dizendo que concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo; estamos, em termos freudianos, no sistema *percepção-consciência*. É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele. O termo percepção aqui é importante: as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão ("os cinco sentidos que são apenas um, a faculdade de ver", dizia Louis Lambert): a ponto de podermos designar todos estes temas como "temas do olhar". [...] A visão pura e simples descobre-nos um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 128-130, grifo do autor).

Mais adiante o autor explica, baseado em uma das histórias de Hoffmann, nas quais o tema do duplo é recorrente, que as aparições do estranho, sobrenatural ou misterioso são acompanhadas paralelamente por elementos relativos ao domínio do olhar. "São em particular os óculos e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso" (1975, p. 129). A água também figura como uma espécie de portal nos textos fantásticos.

É por meio especialmente do espelho que, conforme nos explica Lacan (1998), o sujeito passa a se conhecer, identifica-se, obtém a noção de que é um corpo independente e é também por meio desse objeto que o ser tem o primeiro contato com seu duplo, o seu reflexo no espelho. Assim, o estádio do espelho representa a passagem de uma etapa no desenvolvimento da criança e estabelece uma relação entre o organismo e sua realidade. Lacan (1998) afirma que, a partir do momento em que o infante reconhece seu corpo no espelho, percebe que é um ser inteiro e não mais a parte de um outro todo, ou seja, a criança tem a noção da cisão ocorrida entre mãe e filho. O espelho serve tanto para projetar o duplo como para unificar o ser. Para D'Agord (2013), a partir do momento em que o ser assume sua imagem diante do espelho, o seu duplo deixa de ser uma ameaça. A autora sinaliza a ocasião na qual o ser não se reconhece em sua imagem, dando origem a um estranho. No instante em que percebe que aquela imagem é a projeção de si, a estranheza se dissipa. Lacan afirma ainda:

> Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...]. [...] a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela *imago do corpo próprio*, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou suas projeções objetais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas. (LACAN, 1998, p. 97-98, grifos do autor).

Hall também dá sua contribuição em torno dessa teoria: "[...] a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer autoimagem como uma pessoa "inteira", se vê ou se "imagina" a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no "espelho" do olhar do outro [...]" (HALL, 2011, p. 37). O autor fala ainda da importância desse episódio na vida da criança, pois representa o momento da sua entrada em diversos sistemas simbólicos como a língua, a cultura e a diferença social.

D'Agord (2013) divide o "Estádio do espelho" de Lacan em três etapas: Na primeira etapa *aquele que eu vejo me olhando no espelho é um outro*; em seguida *aquele que eu vejo me olhando no espelho não é um outro, mas uma imagem;* e por último *aquele que eu vejo me olhando no espelho é a minha imagem.* Nessa sequência de acontecimentos o ser se unifica. Em um momento o reflexo representa outro ser, após essa espécie de passagem, o ser se dá conta de que sua imagem faz parte de si. Tal processo é explicado a seguir:

> A tese, a antítese e a síntese formariam um movimento temporal e espacial como o de uma espiral, na qual a terceira forma inclui e exclui as duas primeiras, em um processo de suprassunção. As duas primeiras formas, no caso, eu e não eu (o outro), se fazem representar na terceira forma, mas já não são as mesmas, pois se transformaram nesse processo denominado dialetização. O sujeito se ausenta (se eclipsa) ao se fazer representar (na acepção de representante diplomático), no simbólico, pelo par significante. Esse sujeito intervalar, eclipsado, é aquele que se inseriu no Outro, lugar da linguagem, ou, dito de outro modo, se fez representar no Outro, se deixando levar pelo efeito de sua própria fala, inclusive. Mas, se a imagem especular continua sendo tratada como um duplo real, isto é, um sósia, faltou transposição do corpo organismo para o corpo imagem simbólica. (D'AGORD, 2013, p. 479).

Assim a passagem dessa etapa traz ao ser o conhecimento sobre si e sobre a sua imagem, o seu duplo no espelho. Esse saber de quem sou eu é positivo, por ser uma fase que completa o ser. Da mesma forma, essa noção da existência do duplo pode causar no ser um sentimento de horror ao próprio corpo. Bravo mostra que a ciência da existência do duplo pode ser negativa, assim como pode ser a origem de fenômenos psíquicos:

> O desdobramento, o conhecimento, é sinônimo da perda de uma inocência da inconsciência que permitia ao homem formar um todo indivisível com a natureza. A consciência humana, com sua capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar, torna-se fonte de terror. [...] Enquanto a perda da substância do eu se exprime sob a forma de uma coisificação alienante da subjetividade (encontro com o duplo), certas hipóteses pseudocientíficas (magnetismo animal: Franz Anton Messmer, 1774-1815) partem do princípio de que existe um fluido que penetra toda natureza e que põe o sujeito num estado de hipersensibilidade que justifica os fenômenos de vidência, de hipnose, de sonhos premonitórios... Esse princípio espiritual serve como elemento de ligação do homem com a natureza. [...] Daí extraem os românticos sua crença no inconsciente, nos sonhos. Uma continuidade liga o amorfo ao vivente. O duplo converte-se na metáfora da relação com o mundo. (BRAVO, 1997, p. 270-271).

Esse estado de inconsciência citado pela autora, esse "não saber", pode ser considerado, para muitos, mais cômodo, já que o saber, a consciência por parte do indivíduo sobre sua capacidade de desdobrar-se causa grande estranhamento. Essa ambiguidade que acompanha o mito do duplo permite também que o duplicado crie um elo com o mundo e com outros fenômenos tais como os citados acima. Por último, acima de consequências positivas ou negativas, o encontro com o duplo, o confrontamento com o que é estranho e a passagem representada pelo espelho encerram-se na construção da identidade e da imagem do ser humano. O estudo cada vez mais recorrente do mito do duplo é a prova de que o homem busca, cada vez mais, saber a respeito de si próprio.

1.3 O duplo e o sujeito social

A sociedade moderna, alicerçada no individualismo, abriga um novo sujeito definido como soberano e que está inserido e localizado no interior das grandes estruturas que formam essa sociedade. Conforme explica Hall (2011), esse sujeito teve sua origem entre o Renascimento e o Iluminismo, entre os séculos XVI e XVIII, e representou uma ruptura com o passado. As reformas religiosas que deram ao indivíduo a capacidade de pensar, opinar e investigar, libertando-o de tradições opressoras, também fizeram parte dessa mudança no ser.

O sujeito dividido que aparece na literatura, observado por seu duplo perseguidor, pode ser facilmente relacionado às questões culturais e sociais em que o sujeito confronta sua personalidade com a imagem imposta socialmente. Stuart Hall define a relação entre indivíduo e sociedade como algo que é ao mesmo tempo conectado mas separado. Por sua vez, Bravo (1997) afirma que há um antagonismo entre o ser de desejo e o ser social, e aquele que persegue certas ambições na sociedade precisa passar a imagem de um "eu ajustado". Já Mello (2007) sublinha que a busca por uma verdadeira identidade tem sido, nos últimos séculos, uma das indagações contínuas do homem, e se projeta diretamente na literatura e nos outros meios artísticos.

Sartre (apud MAHEIRIE, 2002, p. 33) afirma que a consciência busca o objeto, assim como a subjetividade busca a objetividade, uma se apoia na outra pois o ser humano não pode ser reduzido a somente uma delas, o sujeito é a união entre corpo e consciência. Essa busca explica o motivo pelo qual a realidade humana seja sempre *desejo de ser.* O desejo movimenta o sujeito no mundo, de forma que "seu movimento é o impulso ao não existente, aquilo que não se é" (MAHEIRIE, 2002, p. 33). Em nosso desejo de ser, quando nos projetamos em direção a

uma imagem, esta será uma idealização, um ser cristalizado, e dessa forma um objeto. Nossa consciência nunca se transforma em objeto, por isso nosso desejo jamais coincide com o fato. Por meio desse trajeto, a consciência protege o sujeito de se coisificar. Assim, podemos concluir que jamais conseguiremos alcançar a imagem imposta socialmente, apesar de que iremos sempre buscá-la se for de nosso desejo.

Ainda segundo Maheirie, a identidade do eu é o produto das relações do corpo e da consciência com o mundo, é consequência da subjetividade e da objetividade do sujeito no contexto social. A identidade especifica o sujeito, faz com que seja quem é, e não o outro. Seu conceito de algo inacabado, mutável e múltiplo, tem sido muito difundido. A identidade é o elo de um grupo, diferenciando-o de outros. Nesse sentido, "[...] identidade é uma categoria política disciplinarizadora das relações entre as pessoas, grupo, ou sociedade, usada para transformar o outro em estranho, igual, inimigo ou exótico" (SAWAIA apud MAHEIRIE, 2002, p. 41).

Assim como Maheirie, Hall também acredita na concepção de identidade como algo em constante construção através de processos inconscientes. Segundo ele,

> [...] embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e "resolvida", ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma "pessoa" unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da "identidade". [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. (HALL, 2011, p. 38-39, grifos do autor).

Para Kathryn Woodward (2012), a ideia de crise de identidade é comumente usada como referência aos problemas das sociedades contemporâneas. A autora explica, citando Mercer, que a identidade só passa a ser um problema quando está em crise, quando se espera que algo seja fixo, coerente e estável e na verdade isso está no âmbito da dúvida e da incerteza. A autora também elucida que a identidade depende da diferença, uma ajuda a estabelecer a outra. Em um determinado grupo social, certas pessoas e suas características são classificadas como pertencentes a tal grupo; o que for diferente disso, pertence a outro grupo.

2 TEATRO: DO GÊNERO À PEÇA

A palavra teatro, além de designar o local onde são encenadas peças, também nomeia a arte de imitar, de ser o outro. Fernando Peixoto (1995) explana sobre a importância dessa arte que, ao longo da história da humanidade, tem sido instrumento de transformação social. O espetáculo teatral faz emergir a emoção e a reflexão do espectador, dialoga com ele. Através do prazer que provoca, são criadas condições para que as mudanças sociais possam acontecer. Peixoto descreve o teatro de forma pontual:

> O teatro inúmeras vezes parece uma expressão em crise. Em certas épocas quase perde o sentido. Em outras é perseguido. Às vezes refugia-se em pequenas salas escuras, às vezes sai para as ruas e redescobre a luz do Sol. Sua função social tem sido constantemente redefinida. Desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita desse instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia. (PEIXOTO, 1995, p. 7).

A origem da palavra *teatro,* de acordo com Peixoto (1995), vem do grego *theastai*, que significa ver, contemplar, olhar. Inicialmente teatro designava o local onde aconteciam espetáculos, depois passou a indicar outros tipos de expressão artística: cerimônias religiosas e populares, festas públicas, funerais, desfiles militares. O princípio do teatro pode ter surgido da necessidade que os homens sentem pelo jogo e do desejo "de ser outro". Vestir-se ou disfarçar-se possibilitava a ser um outro, ser um animal, ou mesmo ser um deus. O uso de máscaras e a noção de representar surgem vinculados a rituais mágicos e religiosos.

Décio Prado explica que alguns teóricos consideram o teatro como a arte do conflito, pois "[...] somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem completamente" (PRADO, 2002, p. 92). Explica ainda que esse é o papel do antagonista, gerar conflito, ao redor do qual a peça possa girar. Esses papéis são colocados ao lado do protagonista a fim de fazer um jogo de luz e sombra, ou seja, tornar relevantes determinadas características dele.

A linguagem teatral, segundo José Teixeira Coelho Netto (1978), é composta por outras tantas linguagens particulares, como os gestos, o cenário, a iluminação, os trajes. Netto cita Barthes, reafirmando que o teatro "é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é esta espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luz, que afogam o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior" (COELHO NETTO, 1978, p. 12). Essa mistura de linguagens distintas é

necessária e acentuada, logo, seria perda de tempo tentar encontrar leis de construção ou unidades significantes para defini-lo. Netto reforça que, apesar de dispor de tal diversidade, o teatro não deixa de ser teatro, pois interliga todos esses tipos de manifestação. A seu ver:

> O teatro é, efetivamente, uma mistura de outras linguagens, de outras artes; isso não implica, no entanto, que o teatro não tenha uma *maneira específica* de relacionar essas artes, essas linguagens, de modo que, diante de uma determinada informação estética, se reconheça estar diante de algo a que se denomina *teatro* e não diante de algo, X, que é a gestualidade *mais* cenografia *mais* arte da indumentária etc. Efetivamente, o teatro tem um *sistema* de ordenação e combinação dessas várias linguagens, e esse sistema funciona pois *sempre* se reconhece um *teatro* quando se está diante de um; tem um sistema de combinar essas várias linguagens distintas de modo a anular cada uma delas e propor uma visão de conjunto onde nenhuma se destaca de modo especial. (NETTO, 1978, p. 12, grifos do autor).

Umberto Eco (1978) explica que há, entre os estudiosos de teatro, uma busca pelo estabelecimento de uma semiótica teatral, uma tentativa de definir e delimitar essa arte e seu sentido. Para o autor, existe a necessidade de superar a tendência de considerar somente determinadas partes de uma encenação e torná-la objeto de uma semiologia teatral. Ou seja, considerar, de forma isolada, o texto escrito, as falas, a gesticulação do ator, a iluminação ou o cenário, retirando-os do todo e os examinando separadamente. Fica clara a dificuldade nessa forma de estudo se reconhecermos a origem de cada uma das linguagens que compõem uma peça teatral. Se cada uma das partes que compõem o todo forem isoladas, deixam de ser teatro e voltam a ser outros tipos de manifestação artística. Para o teórico:

> Pouco a pouco tomou corpo a ideia de que nos encontramos diante de um fenômeno "multinivelar" no qual estão em jogo sistemas sígnicos diferentes, que devem ainda ser analisados antes de se correr o risco de apresentar a definição do objeto integrado daí resultante. Mas compreendeu-se também que o teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sígnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de "semióticas" diversas. (ECO, 1978, p. 18).

Richard Demarcy (1978) reforça a ideia da representação teatral como um todo, descrevendo a forma como o espectador recebe o espetáculo. No seu texto explica que quem vai assistir a uma peça não examina cada tipo de informação que tem à sua frente. A menos que seja um especialista em dramaturgia, o espectador não desmembra o cenário, a iluminação ou o figurino do todo. Ele espera o início da representação para então começar a formular hipóteses a respeito do que a obra quer lhe dizer ou vai significar. "Assim, ele tem a tendência para 'viver' o cenário (bem como todos os outros elementos cênicos) como um quadro e não como uma soma de signos que poderia decodificar" (DEMARCY, 1978, p. 24). A unidade significante, ou

o sentido de determinada dramatização não pode originar-se de um único elemento, mas de um conjunto combinado deles "de modo a produzir um sentido – sentido não reduzível à soma dos elementos [...]" (DEMARCY, 1978, p. 24).

Da mesma forma que Eco e Demarcy, Gerd A. Bornheim também destaca, no livro *O sentido e a máscara* (1975), a rica pluralidade do teatro, especialmente o contemporâneo, período no qual foi escrito *Vestido de noiva*, e a dificuldade em delimitá-lo. O autor explica também que essa multiplicidade de linguagens nos abisma porque tudo é muito novo e sem precedentes.

> A situação do teatro contemporâneo é extremamente complexa, para não dizer caótica. Errado, contudo, andaria quem disso inferisse que se trata de um teatro pobre, sem imaginação, desprovido de recursos maiores. Deve-se mesmo afirmar que é exatamente o contrário que se verifica: o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica. E é precisamente esta pujança que torna a realidade teatral problemática, complexa, e mesmo caótica. O grande problema está em captar a sua unidade, ou em estabelecer os critérios básicos que possibilitem uma visão orgânica e unitária do conjunto. Poder-se-ia pensar que essa dificuldade se deva ao fato de ainda não dispormos da suficiente perspectiva histórica para julgar tal estado de coisas. (BORNHEIM, 1975, p. 9-10).

Bornheim destaca mais um ponto interessante sobre o panorama atual do teatro. Fala sobre a consciência teatral presente atualmente. No passado, cada época de limitava a dramatizar seu próprio teatro, porém nos dias de hoje há consciência sobre a importância histórica de cada período, tanto que é comum retornarmos a peças como as de Shakespeare ou da Grécia Antiga. Para ele:

> Já nesse sentido histórico, podemos afirmar que a nossa época não tem um estilo, mas estilos, porque está frequentemente preocupada com a obediência à autenticidade histórica. Essa mentalidade, que hoje é patrimônio inclusive do público frequentador do teatro, era estranha aos outros períodos da cultura ocidental. [...] A rigor, não há mais critérios; ou melhor, o único critério realmente decisivo é, amiúde, a viabilidade prática do texto. [...] Pode-se até dizer que, em comparação ao exclusivismo dos séculos passados, se verifica hoje uma espécie de inescrupulosidade. Tudo se passa como se o nosso tempo histórico fosse a condensação mesma da cultura, de toda a história. (BORNHEIM, 1975, p. 19-20).

Além de falar sobre a vastidão do teatro, Bornheim também critica a tentativa dos teatrólogos nos últimos decênios, de tornar a dramatização o mais parecida possível com o real, tirando a essência de um conjunto que, se fosse mesmo real, não mais seria teatro. Ele descreve ainda a forma como esse realismo exagerado foi superado e como se encaminharam as mudanças que formam o teatro hoje:

> [...] já a partir de fins do século passado o teatro começou a dar sinais de necessidade de alargamento, de vida nova, de busca de novos rumos. Passou-se a revalorizar certos

> aspectos esquecidos da tradição teatral. Começaram a pulular as interpretações sobre a origem do teatro, e perseguia-se a realização de uma arte a mais integral possível, que soubesse atender aos elemento primevos do teatro. Appia, G. Craig, Meyerhold, Tairov e tantos outros, foram os paladinos dessa exigência de reforma; todos eles se inspiravam no que se convencionou chamar de teatro teatral. Os novos ideais fazem vacilar as próprias bases do realismo. O que esses autores combatem é precisamente a ideia de ilusão cênica, tudo aquilo que pretende fazer do palco a própria realidade; lutar por um teatro teatral é lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que ele é: teatro. [...] Sem dúvida os desvios do esteticismo estão presentes, mas a pesquisa formal, orientada pela revolução inovadora, conseguiu de fato renovar profundamente a vida cênica. (BORNHEIM, 1975, p. 15-16).

Trazemos um trecho do texto de Décio de Almeida Prado que caracteriza o papel do realismo no teatro: "[...] o realismo introduziu outros hábitos de pensar, outras convenções, e em sentido contrário às (escolas) anteriores: pela teoria da "quarta parede" dos naturalistas, tanto o dramaturgo como os atores devem proceder exatamente como se não houvesse público." (PRADO, 2002, p. 90).

Em Brait (2002), que toma por base Aristóteles, podemos perceber o posicionamento da autora quanto à questão da verossimilhança *versus* realismo. Ela explica que existe, por parte do poeta, um trabalho de seleção no qual ele analisa a realidade e os modos de que dispõe para entrelaçar possibilidade, necessidade e verossimilhança. Aristóteles[1] compara o ofício do historiador e do poeta, para elucidar as diferenças existentes entre os dois tipos de escrita que resultam da atividade de cada um, e ainda, em seu texto, enobrece a atividade do poeta, o dramaturgo:

> [...] a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a história. [...] De tudo isso resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta. (ARISTÓTELES, 2004, p. 54-55).

Patrice Pavis (apud PALLOTTINI, 1989, p. 20-21) contribui com a discussão sobre o conceito, afirmando que verossímil é aquilo que parece verdadeiro ao espectador, e esse julgamento varia entre os espectadores, pois depende da vivência de cada um e é também uma questão histórica ou circunstancial. Da verossimilhança dependem a lógica e o encadeamento dos fatos em uma história. Conclui-se que:

---

[1] Neste trabalho optamos por manter a ortografia da *Poética* de Aristóteles, tal qual lemos na edição consultada.

> Trata-se, portanto, de buscar um ponto médio entre a teatralidade e a realidade; entre a ilusão teatral e a verdade da vida, que todos nós conhecemos. O espectador sabe que, ao ir ao teatro, não poderá lá encontrar a pura verdade, o natural total; sabe, desde sempre, que vai ao teatro para encontrar uma ilusão, um fingimento, um faz-de-conta. Mas precisa de pontos de contato com o real, que lhe deem o apoio necessário, os elementos de ligação com o mundo em que vive [...]. (PALLOTTINI, 1989, p. 21).

Jean Roubine (2003) afirma que é possível conciliar o verdadeiro com o verossímil, mas que na ficção o verdadeiro pode ser insuficiente e talvez perigoso, pois muitas vezes é bruto, chocante. Ele prossegue explicando que por vezes o verossímil tropeça na historicidade, quando um fato que já aconteceu é diferente dos requisitos da idealização (buscada pelo teatro civilizador) ou mesmo da verossimilhança (o real embelezado). Fugir dessa verdade, descrevendo-a de forma diferente, seria assim o inverossímil. Por esse motivo, conforme Roubine, os autores evitam episódios mais conhecidos das histórias e das lendas e preferem acontecimentos que sabem que não são do completo conhecimento do público, possibilitando uma margem maior de manobras. Ele aponta ainda alguns detalhes indispensáveis ao verossímil no teatro:

> [...] não é verossímil que em um único lugar (o teatro), que evidentemente não se multiplica durante a representação, se possam mostrar diversos lugares diferentes ao sabor das exigências da ação; não é verossímil que uma representação cuja duração real é de algumas horas possa "imitar" um conjunto de acontecimentos que, para se realizarem, requerem vários dias, semanas, meses ou anos. (ROUBINE, 2003, p. 41).

De acordo com o que afirma Bornhein (1975), grande parte das regras e formas da dramaturgia foram influenciadas pelos escritos de Aristóteles. A unidade de ação, o princípio da imitação, a ideia de que o espetáculo deve ter início, meio e fim, a importância da intriga, a compreensão do herói trágico e até mesmo a noção de comédia como retrato de homens inferiores são características obtidas a partir de diversas interpretações da *Poética*. Mais adiante Bornhein descreve o que acontece atualmente no que tange a essas regras: "Sem dúvida, há muitos autores que continuam, total ou parcialmente, obedientes a uma linha aristotélica. Mas hoje chegou-se a compreender claramente que a estrutura preconizada para o drama por Aristóteles não passa de uma estrutura entre outras possíveis [...]" (BORNHEIN, 1975, p. 27).

O principal nome na dramaturgia não aristotélica, a negação do conjunto de regras teatrais, segundo o próprio Bornhein, é Bertold Brecht, que tentou uma reformulação total da arte cênica, sendo por isso de grande importância para a história da dramaturgia, apesar de que suas ideias somente se mostraram eficazes em termos práticos. Podemos entender melhor as diferenças entre o estilo de Brecht e de Aristóteles a partir deste trecho:

> Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanhavam a sua evolução a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético no fim de sua vida. A ideia aristotélica de que o drama deva ser um todo fechado, harmônico, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, como composição uniforme, linear, necessária, é recusada por Brecht; ele quer montagem, ausência de harmonia estética, independência das cenas; recusa por isso a coerência da intriga. Recusa também as famosas unidades de ação, espaço e tempo. Ação, espaço e tempo devem ser fragmentados, e passam a ser tratados por Brecht de diversa maneiras, evitando o mais possível o princípio de unidade. (BORNHEIN, 1975, p. 27-28).

As três unidades que são mencionadas no texto serão explicadas rapidamente por meio das definições de Roubine (2003), que baseia-se na *Poética*, de Aristóteles. A unidade de ação é o elo de coerência entre os acontecimentos representados, que ligados uns aos outros, apontarão todos para o desfecho. Roubine lembra que no século XVII esse ponto foi mais explorado, de forma que devia existir uma ação principal distinguida claramente das ações secundárias. Estas deve contribuir para aquela, conforme relação de subordinação evidente. A unidade de espaço ou de lugar, conforme a nomenclatura usada por Roubine, não é colocada por Aristóteles, mas sim por outros estudiosos, assim o espaço da ficção deveria ser definido com base no espaço real que a personagem poderia percorrer ao longo do tempo da dramatização. Por fim, a unidade de tempo, em que Aristóteles também é menos explícito, é sugerida por meio da expressão "uma revolução do sol". Tais termos, por não serem claros, suscitaram uma série de diferentes interpretações que giram em torno de discussões como a duração do dia na representação: por um lado é defendido o "dia artificial", de doze horas, com a justificativa de que nada acontece nas outras doze horas reservadas ao sono. Outras interpretações sugerem o "dia natural", de vinte e quatro horas, com o pretexto de que bom número de acontecimentos se realiza precisamente quando a maior parte das pessoas está dormindo. Mas o maior problema levantado por Roubine é a clara defasagem entre o tempo de duração da ação e o tempo representado. Uma solução possível apresentada por ele apoia-se na argumentação de Chapelain: "[...] a *unidade de tempo* não é uma unidade autônoma. Não se poderia considerá-la independentemente da *unidade de ação.* Não basta conceber uma ação que caiba nas vinte e quatro horas, é preciso também que sua estruturação permaneça conforme aos imperativos do *verossímil*" (CHAPELAIN apud ROUBINE, 2003, p. 45, grifos do autor).

2.1 Estruturas envolvidas na construção da peça

O gênero dramático divide-se em tragédia e comédia. Conforme lemos em Aristóteles:

> A poesia dividiu-se de acordo com o caráter de cada um: os mais nobres imitaram acções mais belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras enquanto os outros compunham hinos e encómios. (ARISTÓTELES, 2004, p. 43).

Aristóteles explica que a comédia é uma imitação de caracteres inferiores e que se vale muitas vezes de encenar o ridículo. "O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor" (ARISTÓTELES, 2004, p. 46).

Já a tragédia, que é mais detalhadamente explicada pelo autor, "[...] é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada [...]" (ARISTÓTELES, 2004, p. 47). O autor frisa que o grande foco da tragédia é o enredo, que deve ser cheio de peripécias e acontecimentos, e que imita as ações da vida e não dos homens. Mais adiante ele explica sobre a estrutura da tragédia:

> Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma acção completa que forma um todo e tem uma certa extensão: na verdade, pode ser um todo e não ter extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro. Portanto é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos. (ARISTÓTELES, 2004, p. 51).

Para Aristóteles, a tragédia perfeita não deve ser simples e deve imitar fatos que causem compaixão no espectador. Além disso, ela deve seguir uma ordem lógica, na qual homens bons não devam passar da felicidade a infelicidade "[...] pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade [...]." (ARISTÓTELES, 2004, p. 60). Da mesma forma, os homens maus não poderão sair da infelicidade para felicidade, pois "[...] tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto que não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça" (ARISTÓTELES, 2004, p. 60).

Grande parte das encenações, sejam elas tragédias ou comédias, surgem a partir de uma obra escrita em seus mínimos detalhes. Diante disso, Fernando Peixoto (1995) desenvolve um questionamento sobre a autoria do espetáculo, que poderia pertencer ao escritor do texto-base

que originou a peça mas também ao autor do teatro, aquele que o desenvolveu para a dramatização. “Homens que escrevem para teatro sempre existiram. Já o problema estético da encenação é mais recente” (PEIXOTO, 1995, p. 20). A encenação depende da leitura que o autor do espetáculo, aquele que organiza a linguagem teatral, faz da obra. Temos então dois autores diferentes. A partir do final do século XIX a questão do encenador ganhou mais importância, pois havia cada vez mais elementos complexos como recursos mecânicos e a própria introdução da luz no espetáculo. Assim, tornou-se fundamental a estética da encenação e surgiram postos para os coreógrafos ou professores de arte dramática. “[...] o encenador acaba transformando-se no responsável pela visão unitária e coerente do produto teatral, marcando cada espetáculo com sua postura ideológica” (PEIXOTO, 1995, p. 20). Antes disso, eram os próprios atores que organizavam o cenário e o figurino.

Pallottini (1989) fala das rubricas que são indispensáveis ao texto dramático. Elas podem ser mais ou menos abundantes, de acordo com o estilo do autor e mostram as ideias que ele formulou durante a criação da peça, a disposição do cenário e elementos pertinentes à configuração das personagens. Outras informações, como as emoções e expressões, também podem ser levadas ao conhecimento do leitor por meio delas. Da mesma forma o diretor pode retirar informações desse texto para construir o espetáculo.

> As rubricas são, enfim, o esquema muito tênue daquilo que, inicialmente, afirmamos estar patente no espetáculo. É claro que continua a existir a possiblidade muito mais ampla e forte de se mostrar os caracteres através da encenação. *Mas*, a rigor, a encenação está sendo pedida, sugerida, orientada pelas palavras do autor, primeiro criador daquele mundo. E o está, antes de mais nada, na lista de personagens e nas rubricas (se não quisermos considerar, até, o nome da peça, o gênero a que pertence e a divisão em atos [...].) (PALLOTTINI, 1989, p. 70, grifo da autora).

No final desse excerto a autora fala também sobre a lista de personagens, vista muitas vezes na parte inicial da obra escrita, e que dará as primeiras informações caracterizadoras das personagens, seja ao leitor, aos atores e também ao diretor do espetáculo. Tais informações não podem ser muitas, portanto são superficiais, tais como classe social, sexo, idade ou profissão da personagem. Podem ainda dar pequenas mostras das características psicológicas mais notórias presentes na mesma.

Jiri Veltruski (1978) define o diálogo como característica primordial do drama: “[...] a construção semântica de uma peça depende da pluralidade de contextos que se desdobram simultaneamente, revezam, interpenetram e em vão lutam para subjugar e absorver uns aos outros” (VELTRUSKI, 1978, p. 164-165). A grande diferença entre o diálogo comum e o diálogo dramático, como afirma o autor, é a presença de atores representando todos os sinais

presentes no texto e inclusive nas rubricas. O movimento da ação pode ser indicado tanto pelas rubricas ou mostrado através do diálogo e o intérprete tem uma boa margem de liberdade pois não existe ação descrita pela linguagem que se possa transmitir diretamente aos músculos. A interpretação por parte do ator é indispensável. Outro ponto destacado pelo autor são os gestos e a entonação de voz. Os gestos, na linguagem teatral, são empregados como recurso à expressão de uma sentença mais complicada sintaticamente, como, por exemplo, a ironia. A entonação trabalha em conjunto com os gestos, transmitindo o restante das informações. O escritor pode indicá-las explicitamente por meio de notas e de rubricas.

No teatro, a questão do espaço também é decisiva. Para Fernando Peixoto, "[...] pode parecer que pouco mudou entre a forma clássica dos anfiteatros gregos e os teatros de arena, ou circulares, dos dias de hoje" (PEIXOTO, 1995, p. 29). Mas a verdade é que o espaço cênico passou por diversas mudanças ao longo da história dramática. O teatro voltado à religiosidade era realizado em altares ou na entrada das igrejas, na Idade Média, posteriormente conquistando as ruas e praças. No período elisabetano foi aprisionado nos currais e estalagens. No século XVII surgiu o chamado palco italiano que é o modelo mais utilizado atualmente. "[...] a "caixa", elemento básico do edifício teatral, onde se encerram os mecanismos e a magia, onde o ator se mostra, com num "aquário", para o público que ocupa poltronas, camarotes, galerias, etc." (p. 29). E finalmente, nos dias de hoje, o espaço da dramatização pode ser qualquer lugar. O modernismo permitiu diversos tipos de teatro. Cada proposta de espetáculo, junto de sua estrutura e intenção, precisa de um espaço próprio. O espaço tradicional inevitavelmente limita o projeto visual e a encenação.

Veltruski fala sobre a relação do palco com o texto dramático:

> A construção do palco, seu formato e sua localização, é determinada pelas necessidades da representação. Como todos os outros componentes do teatro, o palco depende, embora em grau variável, da estrutura do texto dramático; uma vez que o auditório está inseparavelmente ligado ao palco, podemos dizer que o arranjo de todo espaço teatral depende em certa extensão da estrutura do texto dramático. (VELTRUSKI, 1978, p. 168).

O tempo da ação é outro fator que faz diferença em uma peça. Prado (2002) explica que uma dramatização se completa habitualmente no período de duas ou três horas. Para tanto, o ritmo no palco deve se manter sempre acelerado. "[...] paixões surgem à primeira vista, odiosidades crescem, travam-se batalhas, perdem-se ou ganham-se reinados, cometem-se assassínios, tudo em alguns poucos minutos pejados de acontecimentos e emoção" (PRADO, 2002, p. 93). Esse tempo característico do teatro também influi sobre a conformação psicológica da personagem, esquematiza-a e realça-lhe os traços, para que possam ser percebidos pela

plateia em suas aparições. Apesar dessa necessidade de pressa, o teatro não passou a ser percebido como o exagero de uma caricatura, pois os autores primam pelo subentendido e buscam despertar as impressões de cada espectador.

Esse compromisso em ser pontual, somado à inercia do ato e ao desejo de entrar em contato direto com o público, desenvolveram uma predileção particular do teatro pela padronização, conforme afirma Prado. É visto o gosto especial pelo galã, a ingênua, o pai nobre, a dama, o cômico, o tirano. Neste trecho o autor explana sobre tal tendência:

> Não há dúvida de que o lugar-comum é uma tentação permanente em todas as artes. Mas talvez haja no teatro alguma coisa a mais, uma tendência para se cristalizar em torno de fórmulas, uma propensão ao formalismo: compare-se, por exemplo, a rigidez do teatro clássico, com os seus preceitos imutáveis – a distinção de gêneros, a lei das três unidades, a divisão em cinco atos – com a fluidez, a liberdade, a ausência de regras que sempre vigoraram no romance. (PRADO, 2002, p. 93-94).

Peixoto fala sobre o ator, indispensável à atividade cênica. “Seu nascimento confunde-se com o nascimento do próprio teatro. É provável que os primeiros intérpretes tenham sido sacerdotes” (PEIXOTO, 1995, p. 33). A profissão de ator requer treinamento constante e aperfeiçoamento técnico, além de características como sensibilidade, inteligência, atenção, observação da sociedade em que vive, esta que por sinal é matéria-prima de seu trabalho. Bornheim (1975) acrescenta que atualmente o teatro exige versatilidade e conhecimento por parte do ator, que não pode desenvolver apenas um estilo ou se prender a convenções de arte fixas, como acontecia nos períodos anteriores. “O ator – ou ao menos o ator ideal – tende a possuir um domínio universal de todas as técnicas, de tal maneira que ele possa, ao menos em princípio, trabalhar qualquer tipo de texto. Isso exige do ator um longo período de formação [...]” (BORNHEIM, 1975, p. 21).

Veltruski (1978) afirma também que são fundamentais na construção da peça teatral as oposições entre as falas diretas proferidas pelo atores e as indicações do escritor do texto dramático. Na representação teatral, as notas indicativas são eliminadas e as lacunas restantes são preenchidas por signos de outra natureza que não a linguística. Por mais que o diretor da peça queira ser o mais fiel possível à obra, algumas modificações serão necessárias e terão papel importante no resultado final da representação, pois, quanto menos hiatos existirem no texto teatral, mais unitária será sua representação. Veltruski destaca o papel autor/escritor, pois toda a peça origina-se de sua criação:

> Em contraste com as personagens, o autor é um sujeito central – o sujeito que está por trás das personagens, o produtor de todos os contextos semânticos aos quais elas se acham respectivamente ligadas, de todas as situações, de todas as falas etc. [...] A falta de decisões espontâneas de parte das personagens aponta para o dramaturgo como

> uma força invisível situada acima das personagens, como o sujeito cuja intenção se manifesta na ordenação tanto do diálogo quanto do enredo. (VELTRUSKI, 1978, p. 182-183).

A respeito do diretor da peça, Bornheim (1975) explica que essa função com atribuições mais específicas e autônomas é recente e advinda da desorganização e da decadência que invadiram o teatro no decorrer do século passado. O diretor passou a assumir a importante tarefa de dar unidade ao espetáculo. Veltruski também fala sobre essa importante figura na dramatização. O encenador é responsável pela escolha dos atores, que precisam encaixar-se nas exigências dos papéis. O mesmo é responsável também por moldar os movimentos da ação ao texto, coordenando a interação entre as personagens que serão distribuídas, também pelo encenador, no espaço do palco.

Finalmente chegamos ao público, aquele a quem o produto deste trabalho coletivo, o teatro, se destina. A plateia será sempre um grupo social variado, por isso cada um receberá de uma forma diferente o que o espetáculo transmite. Com base em Brecht, Peixoto afirma que, ao contrário do que se imagina, em uma sociedade dividida em classes, não faz sentido procurar unificar a reação de cada espectador. Assim: "[...] o espetáculo que implica uma visão crítica do processo social tem a tendência de dividir o público, em função do que mostra e dos valores ideológicos que evidencia. Esta divisão é um fator positivo, na medida em que aprofunda a discussão de ideias" (BRECHT apud PEIXOTO, 1995, p. 43).

Bornhein (1975) descreve a existência de uma progressiva separação entre o ator e o espectador. Apesar de sempre haver existido certo distanciamento entre palco e público, observara-se, no teatro antigo, uma integração maior entre as duas partes, de modo que o público assistia ao espetáculo acomodado até mesmo sobre o palco ou ao redor dele. Essa proximidade foi se desfazendo e o espectador, aos poucos, foi afastado do lugar da ação dramática até que se estabeleceu a forma arquitetônica dos teatros que conhecemos hoje. Existem diversas tentativas de superação da atual estrutura do espaço teatral, muito embora essa forma mais tradicional ainda se mantenha.

A última composição constituinte do teatro de que vamos tratar aqui, e que figura entre uma das mais importantes dentre todas, é a personagem. É o ponto em torno do qual gira o enredo da peça, matéria de trabalho do ator e consequência de uma junção de características elencadas e organizadas pelo dramaturgo. Assim, tanto por sua importância na unidade do teatro, quanto por ser a direção para onde se encaminha esse trabalho, temos adiante um subcapítulo específico sobre tal assunto.

2.2 A personagem nas obras dramáticas

Segundo Beth Brait (2002), para saber algo sobre a personagem é necessário analisar a construção do texto e a maneira como o autor deu forma às suas criaturas, como essas passaram a ter independência, autonomia e vida dentro da história. As personagens representam pessoas, segundo a lógica e a necessidade da ficção, e essa proximidade entre personagem e ser vivo está relacionada com a confusão existente entre as duas terminologias. Além disso, a personagem só existe dentro da história, portanto é uma questão linguística, depende das palavras.

Para esclarecer o problema da relação personagem-pessoa, Brait cita Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov:

> Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever "biografias" de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro ("O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?") Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é "um ser de papel". Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT, TODOROV apud BRAIT, 2002, p. 10-11).

A personagem, também chamada de máscara, simulacro, ou ser de mentira, de forma geral é, segundo Renata Pallottini (1989), um composto feito pelo dramaturgo a partir da realidade e reúne os traços possíveis de serem encontrados nas pessoas, seus modelos. A personagem, por ser uma imitação, recria traços fundamentais dos seres, podendo ser verossímil a eles. Pallottini afirma que a característica da verossimilhança entre personagens tem despertado polêmicas no campo da dramaturgia, por ser comumente relacionada ao que é realista, semelhante à verdade das coisas comuns. Menciona a história de Édipo, na qual há uma sucessão de acontecimentos dramáticos em um curto espaço de tempo. Ela de fato não poderia ser considerada realista mas há nela verossimilhança.

> [...] diz Aristóteles que, se a tragédia é imitação de homens melhores do que nós, cabe aos poetas reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando a semelhança, e embelezando (ou melhorando) os próprios modelos. Ou seja que, escolhido o seu tema, o seu mito, os seus caracteres, o poeta, baseado numa verdade determinada, que se atenha à realidade dentro do seu próprio estilo (e aqui trata-se de homens "melhores do que nós", ou seja, de heróis), crie personagens que tenham relação com os seus modelos, e não que sejam cópias destes. (PALLOTTINI, 1989, p. 18).

O uso da máscara como componente da dramatização se originou do teatro grego que, como explica Renata Pallottini, era feito em grandes espaços ao ar livre, para plateias enormes.

Logo, fica fácil perceber que a expressão facial do ator não faria diferença alguma, por não ser possível notá-la. Era da mesma forma em relação a detalhes das posturas, dos gestos e das roupas. A máscara, por sua vez, mostrava com bastante clareza quem era quem, era um retrato psicológico que ajudava a compor a aparência física de cada um. "A máscara é, também, uma forma de determinação tradicional. Embora ela seja visualmente reconhecível, em essência, é também um elemento que se repete, na sua aparência marcada. A máscara do doutor é sempre a máscara do doutor [...]" (PALLOTTINI, 1989, p. 74).

Para o poeta latino Horácio, citado em Brait (2002), a personagem não deve ser tomada apenas como simples imitação dos seres. Ele enfatiza o caráter pedagógico da literatura e considera as criações como meios de propagação das virtudes e da moralidade humana, as considera como modelos que podem ser seguidos, em função de suas qualidades.

Quanto à construção da personagem, citando Aristóteles, Pallottini explica que primeiramente a personagem deve ser solidamente arquitetada e adequada aos fins da ação. Deve ter direção de pensamento e de discurso, formando assim seu caráter; Deve ser conveniente, ou seja, ser sábia, corajosa, de um caráter excepcional, deve ser heroica; Segundo Aristóteles, a personagem também deve ser necessária, no sentido de que as características já citadas tenham alguma utilidade nas situações pelas quais a personagem passará.

O conjunto de características dessa personagem, conforme afirma ainda Pallottini (1989), deve ser harmônico aos olhos do espectador, deve convencê-lo. No caso de alguma desarmonia, esta mesma deve ser igualmente convincente e possuir uma lógica interna que justifique sua existência e sua criação pelo dramaturgo, construindo uma proposta coerente.

Também, de acordo com a autora, a caracterização psicológica, o modo de ser da personagem, vai incluir sua afetividade, emoções e sentimentos; sua força de vontade, persistência, virtudes marcantes e também os defeitos. A personagem deve possuir todas as particularidades ligadas à alma ou à psique, esses atributos serão necessários para tornar a personagem crível, verossímil e completo. "O importante é que se compreenda ser o total da construção de um personagem um processo de estruturação de um ser humano fictício, mais ou menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente, capaz de convencer [...]" (PALLOTTINI, 1989, p. 65). O autor pode dar mais ou menos atenção à representação do retrato psicológico da personagem, à subjetividade, aos conflitos pessoais e internos, dependendo da época, pois há momentos em que o dramaturgo não está absolutamente interessado ao que se passa no interior. Interessam-lhe as ações da personagem, o que ela faz e as forças que a impelem a isso, como forças políticas ou sociais. Da mesma forma em outras fases da história do teatro, dá-se mais importância às formas mais abstratas e genéricas, aos

esquemas de seres humanos, silhuetas delineadas, porém não preenchidas. É importante ressaltar, como faz a autora, que a ação no sentido dramático não trata somente de movimento físico e abrange ao mesmo tempo o diálogo, a expressão e até mesmo o silêncio do ator. "Ação é tudo aquilo que muda a situação, produzindo, portanto, movimento. [...] Sem dúvida a melhor forma de caracterizar um personagem é pela ação, pelo que ele *faz*" (PALLOTTINI, 1989, p. 71-72, grifo da autora).

Destacamos ainda distinção que Renata Pallottini faz entre *dizer* e *falar*, que fica patente ao se analisar um diálogo dramático. "Quando os personagens *falam*, estão simplesmente conversando, trocando impressões, dizendo graças, contribuindo, talvez, para dar a cor local ou criar um ambiente. Mas, quando eles *dizem*, o espectador avança na cadeira e presta muita atenção: vem novidade aí!" (PALLOTTINI, 1989, p. 73).

Pallottini relaciona o psicológico ao social e também ao físico, com em um ciclo no qual um dá continuidade ao outro, dando à criação do dramaturgo uma espécie de existência própria:

> É importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza socialmente; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência. (PALLOTTINI, 1989, p. 65).

No que tange à construção do exterior da personagem, deve ser levado em conta que a primeira apreensão que o público tem junto à personagem é o contato visual, logo, a aparência física. Conforme Pallottini, esse primeiro aspecto pode passar várias informações sobre o papel que vai ser desenvolvido, dependendo da proposta e necessidade do diretor da peça. Assim, o vestuário, os acessórios e expressão se tornam elementos fundamentais. Até mesmo nos casos em que a aparência não influi tão decisivamente sobre as ações dramatização, essas informações visuais são importantes, pois ratificam a forma da figura dramática.

Assim, seja pelo ângulo social, físico ou psicológico, a formação da personagem depende da organização harmônica da vários traços, que estabelecerão um esquema de ser humano. Cada época, escola teatral ou estilo têm um tipo diferente de caracterização e cada autor seleciona os detalhes que lhe agradam (PALLOTTINI, 1989).

As personagens, de modo geral, podem ser classificadas em planas e redondas, conforme o modelo de Forster (apud BRAIT, 2002, p. 40). As planas se desenvolvem ao redor de uma única característica, ideia ou qualidade. Podem ser definidas geralmente em poucas palavras e não evoluem no decorrer da história, permanecem as mesmas do início ao fim, não

reservando surpresas ao leitor. Já as personagens classificadas como redondas, ao contrário, são complexas e dinâmicas, logo, mais parecidas com as pessoas. Combinam diferentes qualidades e aparecem como janelas abertas na história.

Outra divisão encontrada para os tipos de personagens é, conforme descreve Pallottini (1989), entre personagem-sujeito e personagem-objeto. Referem-se basicamente ao tipo de personagem que, dentro da peça, realiza as coisas a partir de sua vontade ou, no segundo caso, fica à mercê de forças superiores, abstratas. Segundo a autora, que fundamenta tal divisão em Jean Pierre Vernant, essas partes relacionam a ação trágica com a noção de uma natureza humana que tem características próprias mas que também está condicionada a forças superiores, existindo, portanto, dois planos bem distintos, o humano e o divino, que, apesar de distintos, são, ao mesmo tempo, inseparáveis. Na citação a seguir, Pallottini refere-se à tragédia grega, pela grande presença de seres mitológicos nas mesmas, mas é possível relacionar a explicação à dramatização em geral:

> É sobre esse sentido duplo, digamos dialético, que se assenta a verdade do personagem da tragédia grega, enquanto sujeito e vontade, objeto e determinação. Ao mesmo tempo agente e paciente, herói titular da ação e vítima da fatalidade, da decisão dos deuses e dos golpes do destino, o personagem trágico toma, sim, as suas decisões e age, em seguida, de acordo com elas. (PALLOTTINI, 1989, p. 41).

Prado (2002) afirma que há maior dificuldade em desenvolver no teatro determinados tipos de características nos personagens e, da mesma forma, determinadas histórias. Exemplifica tal afirmação a partir de um recurso chamado "fluxo de consciência", prática muito comum no romance, e que exterioriza os pensamentos e sentimentos da personagem ao longo da narrativa. A ausência de narrador impossibilita o uso desse recurso:

> No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. Compreende-se, pois, que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser: é difícil imaginar, por exemplo, um romance como *Quincas Borba* transposto para o palco sem perder a sua imponderabilidade, a sua atmosfera feita menos de fatos do que de sugestões, de coisas que temos o cuidado de não definir com clareza nem a nós mesmos. (PRADO, 2002, p. 88-89).

Como opção, os dramaturgos dispõem de instrumentos como o confidente, o aparte e o monólogo. Prado (2002) explica rapidamente cada um deles. Em suma, o confidente "é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável" (PRADO, 2002, p. 89).

O aparte tem a finalidade de expressar o texto que não está incluído no diálogo. Pode ser feito em dois planos, assim o monólogo interior é proferido em outro tom ou através de um microfone, segundo o que encaixar melhor na encenação. Essa prática é direcionada ao público que ouve os planos, pensamentos ou maquinações da personagem, que projeta tudo isso em voz alta. As práticas do realismo, nas quais o espectador é ignorado, diminuíram grandemente a aplicação desse instrumento às peças.

O monólogo ou solilóquio trata da personagem efetivamente sozinha, conversando consigo mesma. Pode transmitir informações sobre o estado mental da personagem, assim como suas divagações e incoerências. Essa ferramenta teve seu auge nos séculos XVII e XVIII, e está presente na obra de Shakespeare, conforme nos lembra Prado:

> Já bem mais próximos da marcha real do pensamento, com as suas vacilações e incertezas, mas sem perder com isso a sua beleza retórica, estão os monólogos de Shakespeare, um dos quais, "To be or not to be", gravou-se mesmo na imaginação popular como exemplo mais perfeito da reflexão poética sobre o homem. O monólogo, em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público. (PRADO, 2002, p. 91).

Prado (2002) fala sobre o eixo autor-personagem afirmando que após a criação da personagem esta deixa de ser o objeto de domínio do autor, não é propriedade dele. A existência da "criatura" depende do seu criador, mas sua continuidade depende também de uma espécie de libertação. Quando a personagem passa ao palco, adquire vida, o autor perde o direito a realizar interferências. Apesar disso, poucos autores aceitam essa imposição, pois o mesmo impulso que os levou a escrever mantém a necessidade de defender o seu ponto de vista. Essa defesa em prol da conservação da obra literária, tal qual foi escrita, se estende também às possíveis influências do diretor da peça. O autor esclarece:

> A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é o que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. (PRADO, 2002, p. 100-101).

Assim, conforme explica Prado, é no palco que a personagem ganha vida própria, porque é encenada por um indivíduo e também porque se liberta de seu criador. Apesar de saber

da necessidade de libertação de sua criatura, o autor cobra seus direitos de mentor e espera que sua personagem se desenvolva tal qual ele imaginou quando a escreveu.

3 A TRAJETÓRIA DO TEATRO ATÉ NELSON RODRIGUES

Neste capítulo sintetizaremos os principais acontecimentos da história da dramaturgia no Brasil, apontando os autores e suas produções, dentro das respectivas escolas literárias, que tiveram alguma relevância na construção do teatro que temos hoje. Objetivamos, assim, entender o que representa a obra de Nelson Rodrigues nesse contexto.

Com base na ocupação feita pelos portugueses no Brasil, que desde já procuraram introduzir na nova terra os ideais do cristianismo, muitos relacionam a origem do teatro aos jesuítas, que o utilizaram como um meio pedagógico de propagação religiosa. Massaud Moisés (2004a) afirma que o teatro na Colônia portuguesa não foi introduzido por José de Anchieta, e justifica essa afirmação com base em Serafim Leite, que explica que os colonos vindos de Portugal representavam nas igrejas alguns autos arranjados ali mesmo, no improviso, ou dramatizavam histórias já conhecidas por eles em seu país de origem. O que Anchieta e outros jesuítas fizeram foi escrever as primeiras peças conhecidas aqui, que deram à arte dramática o primeiro impulso. Esses escritos datam do século XVI e, em sua grande maioria, objetivavam catequizar os nativos. Bosi (1997) acrescenta que o poeta e dramaturgo Anchieta veio para o Brasil no ano de 1553 e teve importante papel no surgimento e na continuidade da arte dramática. Produziu autos em que eram materializadas figuras de anjos e demônios. Também eram representados os polos do Bem e do Mal, da Virtude e do Vício, entre os quais oscilaria o cristão. Empregava tanto o tupi quanto o português nas obras que tinham caráter mais pedagógico e menos estético. Voltemos a Massaud Moisés, que descreve com mais detalhes o teatro jesuítico e as características das criações de Anchieta:

> Muita da poesia catequética e pedagógica de Anchieta se transformava em cenas teatrais, primeiro em razão dos objetivos pragmáticos que o jesuíta tinha em mira, e segundo porque também dotado de vocação para a dramaturgia. [...] O teatro jesuítico ramifica-se em duas espécies, embora sempre com propósitos moralizantes: autos, levados à cena nas aldeias, com vistas à catequese, e autos, comédias e tragédias, nos colégios, fundindo a preocupação pedagógica e formativa com o esmero literário. (MOISÉS, 2004a, p. 46-47).

No século XVII, segundo Hessel (1974), Portugal passou por uma crise política que afetou também a Colônia, e a produção literária praticamente parou. As poucas manifestações teatrais existentes ficaram vinculadas às festividades religiosas. Ainda segundo o autor, podemos ver que, no século posterior, a situação da dramaturgia brasileira melhorou. Em 1771, soberanos estabeleceram os teatros públicos, com a justificativa de que eram escolas para o

povo, nas quais se ensinava política, moral e amor à pátria, enfatizando a importância desses assuntos.

Em um segundo momento, o teatro passou a ser considerado uma opção de lazer e recebeu mais importância com a chegada da Corte Portuguesa. Para Magaldi [s.d.] os grandes acontecimentos em nossa história nesse mesmo período influenciaram a produção cênica. Enquanto Colônia, toda a cultura do país se apoiava nos padrões portugueses. Com a proclamação da Independência, o Brasil passou a ser o responsável pela própria história e assumiu também os rumos do teatro nacional. Assim como a Independência, os movimentos contra a escravidão também mobilizaram o segmento cultural e permitiram despontar alguns atores negros que passaram a participar dos espetáculos.

É na escola do Romantismo que o teatro renasce e volta a contar com escritores mais expressivos, especialmente Gonçalves Magalhães e Martins Pena. Segundo Magaldi [s.d.], Gonçalves Magalhães teve o papel de dar consciência e impulso às produções literárias que introduziram o Romantismo entre nós. Sua obra *Suspiros poéticos e saudades* permanece como marco da inserção desta nova escola no Brasil. No teatro, podemos citar como grande obra *O poeta e a inquisição*, encenada em 13 de março de 1838, no Constitucional Fluminense, noite histórica para o teatro brasileiro.

Por sua vez, Martins Pena, dentro da comédia de costumes, escreveu peças como *O juiz de paz da roça*, uma obra "de feitio popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira" (MAGALDI, s.d., p. 40). De 1844 a 1846, Pena produziu dezessete comédias nas quais, conforme esclarece Bosi (1997), o intuito básico era fazer rir pela insistência na marcação de tipos roceiros e provincianos em contato com a Corte, em um esquema voltado para o ridículo. O autor caracterizava bem a linguagem e as vestes das personagens estereotipadas: "O tom passa do cômico ao bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer momento: o labrego de Minas ou o fazendeirão paulista seriam fonte de riso fácil para o público fluminense, e o nosso autor não perde vaza para explorar-lhes a linguagem, as vestes, as abusões" (BOSI, 1997, p. 148).

Bosi ressalta também que a crítica presente nas peças de Martins Pena era bem menos velada em comparação a outros autores do mesmo período e usa *O juiz de paz da roça* como exemplo:

> Em Martins Pena, o modo de sentir o *social* já era bem menos conservador que o do primeiro grupo romântico no qual costuma ser integrado por motivos contingentes. Assim, o "juiz de paz" é composto com uma face venal e arbitrária, não obstante as veleidades de rigor que o cargo lhe faculta. Com a mão direita recruta pobres-diabos para irem lutar contra farrapos ou perseguir os quilombos; com a esquerda, recebe leitões, cestos de laranjas [...]. É verdade que o tom de comédia ameniza a crítica e a

> dilui no faceto: os sitiantes não aparecem como vítimas, são simplórios [e] até burlescos [...]. (BOSI, 1997, p. 149, grifo do autor).

Para Massaud Moisés (2004a), o que enaltece o escritor é o fato de ele ter sido um dos poucos que se dedicou unicamente ao teatro, pois a maioria dos autores destinou apenas parte de sua obra à dramaturgia. O crítico literário compara a obra do escritor brasileiro com a de Gil Vicente, por ser espontânea e por "não dever nada aos predecessores, não só porque escassos, mas também irrelevantes" (MOISÉS, 2004a, p. 404). Ressalta ainda que a vocação de Martins Pena teve viço e naturalidade de surgir apesar da anemia cultural do Brasil. Quanto a sua carreira, a única ressalva é a de que seu teatro não conheceu o fenômeno da evolução: vemos a mesma postura e a mesma visão de mundo durante toda a década na qual foi febrilmente criativo. Moisés acrescenta ainda que o escritor tentou criar dramas, procurando novos caminhos para sua criatividade, porém tal tentativa só serviu para atestar que ele era realmente comediógrafo.

Gonçalves Dias também é elencado por Bosi (1997) como um dos dramaturgos do Romantismo. Seu estilo foi influenciado pela restauração empreendida por Almeida Garrett no teatro português. Compunha escrevendo sobre temas como o amor fatal, o peso dos preconceitos e a força de grandes paixões. Para Moisés, Dias pode ter pecado por basear-se na história portuguesa, mas não faltou-lhe vocação: "Além do engenho e arte com que estruturou os dramas, ostentava invejável consciência artesanal [...]" (MOISÉS, 2004a, p. 401).

Ainda no Romantismo, José de Alencar também figura entre os dramaturgos e, apesar de escassa, sua contribuição foi historicamente significativa. Baseava-se na ideia de ser natural, fugindo do exagero do qual algumas comédias se utilizam em função do riso, opondo-se assim aos estilo dos outros dramaturgos do mesmo período. Massaud Moisés (2004a) explica que Alencar teve papel menos distinto do que outros dramaturgos do período por não se adaptar à linguagem cênica. O autor procurou a diversidade de temas, mas pecava pela falta de espontaneidade e na condução das cenas e falas. Sua passagem pelo teatro foi meteórica, fruto do modismo de escrever teatro que circulava na época. Moisés descreve as características que dificultaram a popularidade do teatro de Alencar mas que ao mesmo tempo diferenciaram-no:

> Desprezo pelo aplauso dos auditórios, e portanto desinteresse por atender-lhes às expectativas – quando o teatro não pode escapar dessa contingência sem condenar-se à morte, – e empenho na lapidação dos textos para emprestar-lhes forma literária superior, - quando o teatro vive de ser espetáculo, comunicação direta. [...] suas comédias e dramas parecem antes destinados à leitura do que à encenação. [...] Paradoxal, consequentemente, a imagem deixada pelo teatro de Alencar, a refletir não só a personalidade ambígua do escritor como também um momento de nossa história literária, assinalada pelo desejo de ultrapassar o subdesenvolvimento crônico,

> oferecendo às massas espetáculos de menos fácil deglutição. (MOISÉS, 2004a, p. 413-414).

Nas últimas décadas do século XIX, durante o período do Realismo, o interesse do público de teatro continuava centrado nos retratos da sociedade e no contato com a Corte. Artur Azevedo continuou a trajetória de Pena, escrevendo comédias e usando um ambiente parecido em suas peças, por isso as temáticas dos dois autores se assemelham, eram comediógrafos por natureza. Segundo Bosi (1997), as primeiras obras de Artur Azevedo a serem encenadas foram *Amor por Anexins* e *Horas de humor*. Bosi ressalta ainda o papel de grande importância que Artur representa para a história do teatro: sua relevância mostrou-se tanto no texto quanto nas estruturas mais complexas da representação, como a encenação e a interpretação. Artur escreveu e dirigiu peças até seus últimos anos de vida.

Além das comédias, como nos lembra Massaud Moisés (2004b), Artur deixou também traduções, adaptações, imitações de peças estrangeiras e alguns dramas que tentou escrever dentro do teatro sério. Estes infelizmente não caíram no gosto do público da mesma forma que as comédias. Moisés (2004b) explica que esse gosto por imitar estrangeiros no início de sua carreira como dramaturgo, justificava-se por manter uma esperança de renovação do teatro nacional. Essa continuidade no trabalho de Martins Pena só se deu mais tarde e, apesar disso, Azevedo acabou enveredando por temas mais comuns, também por necessidades particulares, dificuldades financeiras, cedendo ao gosto da maioria e perdendo parte de sua originalidade, tal como explica Massaud Moisés neste trecho em que critica a escolha de Artur Azevedo:

> O tempo viria a dizer que mal andou em proceder como quem volta as costas ao nosso passado teatral: não só deixou de aproveitar a rico filão, de que Martins Pena constituía a expressão mais relevante, como acabou, finalmente, por se nacionalizar, retomando a tradição interrompida. Mas quando o fez, faltou-lhe garra para manter a densidade anterior, ou, cedendo aos gostos do público e aos imperativos da sobrevivência, entrou a produzir teatro de ocasião. [...] estiolou-se em peças geralmente desprovidas de originalidade, em torno de situações já vistas, ou em que a ligeireza prevalecia sobre os intuitos de seriedade. (MOISÉS, 2004b, p. 241).

Apesar de criticar seu desenvolvimento, Moisés, da mesma forma que Bosi, descreve a habilidade com que Azevedo trabalhava dentro da dramaturgia e da criação: "Ainda que lugar-comum, adverte-se em Artur Azevedo um talento à procura de assunto, rara capacidade de improvisação e senso de oportunidade, estilo desenvolto, colorido, a serviço de padrões convencionais" (MOISÉS, 2004b, p. 241-242).

Fugindo das temáticas mais abordadas, surge José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido por Qorpo Santo, que usava esse pseudônimo, pois se acreditava santo. Suas criações

só foram reunidas e reconhecidas há pouco tempo. Nelas nada encontramos do teatro convencional da época. Vemos em suas obras, segundo Massaud Moisés, genialidade, loucura e caos que caracterizam o teatro do absurdo, gênero do qual o gaúcho talvez tenha sido criador, muito antes de Jarry e Beckett. Nesta passagem Moisés descreve sua forma de escrever:

> Genialidade e loucura patentes nos textos: ainda que a demência não rondasse o psiquismo do cidadão José Joaquim de Campos Leão, ou se dela não tivéssemos conhecimento, nas peças de Qorpo-Santo se advertia um dinamismo caótico, proveniente do gênio e/ou louco. Mesmo sem recorrer à biografia do escritor, temos nítidos sinais, por conseguinte, de uma inusitada estruturação dramática gerada pela delirante fantasia [...]. (MOISÉS, 2004a p. 423).

Alfredo Bosi (1997), por sua vez, caracteriza as comédias de Qorpo-Santo como uma boa surpresa para a história literária, surpresa essa que só veio à tona depois de cem anos de esquecimento. Sua obra significou uma ruptura dos padrões da época, pois misturava o cômico e a loucura, mostrava os conflitos interpretados de forma individual, particular e também de acordo com a norma social instituída, evidenciando um distanciamento entre ambas. Seu teatro era caracterizado por séries velozes de falas e cenas truncadas que beiravam a vertigem e o caos. Bosi assinala a significância da obra de Qorpo-Santo:

> Suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna: o olho crítico, já treinado em Pirandello, em Jarry, em Ionesco, vê *nonsense* e absurdo como fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si, além de testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa. E o aspecto descosido daquelas comédias, o efeito de delírio que às vezes produzem, a força do instinto que nelas urge, enfim o desmantelamento do quadro familiar decoroso do Segundo Império que nelas se vê, tudo se presta a uma leitura radical no sentido de atribuir a Qorpo-Santo uma ideologia, ou melhor, uma contraideologia, corrosiva, se não subversiva dos valores correntes no teatro brasileiro do tempo. (BOSI, 1997, p. 244-245).

Ainda no período do Realismo podemos notar também o trabalho de Machado de Assis, que produziu obras teatrais, talvez não de forma tão brilhante quanto as suas produções narrativas, mesmo assim, a dramaturgia foi sua primeira ambição. O escritor foi influenciado pela febre cênica que tomava conta do Rio de Janeiro na década de sessenta do século XIX. Massaud Moisés caracteriza bem a passagem machadiana pela dramaturgia:

> Não só pela brevidade, como pelos textos em si, o teatro ocupa lugar secundário no espólio de Machado, pois estava longe de lhe constituir o meio ideal de expressão: além de refratário a emoções puramente poéticas, não era talhado para as projeções sobre o palco, para o jogo em que os atores materializam personagens independentes do dramaturgo. Faltava-lhe o dom da extroversão, do desdobramento que resulta da empatia com o drama alheio. De onde um teatro pensado, intelectualizado, de gabinete, antes destinado à leitura que à encenação, como a crítica tem reconhecido [...]. (MOISÉS, 2004b, p.84).

Alfredo Bosi, por sua vez, explica que Machado não se adaptou completamente às formas da dramaturgia que, de certa forma, o enquadraram:

> A precocidade da experiência, se deu ao futuro narrador um bom manejo do diálogo, foi nociva ao dramaturgo que cedo se viu preso a esquemas de convenção mundana e semirromântica, só de raro em raro superados nas melhores comédias, *Quase ministro* e *Os deuses de casaca*. O desvencilhamento que se opera nessas obras deve-se, porém, antes à finura do observador dos costumes políticos que a uma possível evolução formal do escritor dramático. (BOSI, 1997, p. 242).

Magaldi (s.d.) comenta que as produções de Machado de Assis, apesar de não terem feito muito sucesso, serviram como preparação para as criações posteriores, e ainda, por ser amante do teatro, Machado se tornou um crítico e escreveu a respeito de diversas obras cênicas.

O Modernismo brasileiro foi um dos períodos literários em que a dramaturgia recebeu mais importância. Anteriormente, no século XIX, alguns poucos autores já haviam se destacado: Gonçalves de Magalhães, dentro do Romantismo, escrevendo teatro nas formas clássicas, Martins Pena trazendo um contexto mais rural nos meados desse período, e Alencar, por sua vez, escrevendo obras que se passavam dentro do espaço urbano. Mais para o final do século, e já na escola realista, Artur Azevedo, comediógrafo, continuando a trajetória de Pena. Por último, surgiu Qorpo Santo com a temática do absurdo. Apesar das criações e da significância desses autores, o teatro brasileiro não possuía ainda identidade nem verossimilhança. Era composto de diálogos engessados, de cenários e temas repetitivos à exaustão.

O teatro modernista do nosso país inicia com as companhias de teatro. Dentre elas, o grupo *Os Comediantes,* de 1939, que é definido por Magaldi [s.d.] como marco inicial do bom teatro contemporâneo no Brasil. Seu precursor imediato foi o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938. Magaldi lembra ainda do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em São Paulo, no ano de 1948, por Franco Zampari. A companhia paulista influenciou o cenário nacional e teve o papel de continuar com as mudanças implementadas por Magno e sua equipe. O polonês Ziembinski veio para dirigir e coordenar os espetáculos, além de impulsionar mudanças no foco da dramatização: o ator renomado deixou de ser o centro e passaram a ser elementos fundamentais o cenário, o figurino, e a iluminação das peças, que continham características estilísticas da revolução modernista. Apesar das transformações cultivadas pelas companhias teatrais, a efetiva atualização da estética levou mais tempo para acontecer.

Décio de Almeida Prado (1996) descreve as tendências que se manifestavam no teatro da época, assuntos muito relacionados ao indivíduo e à personalidade humana, traços vindos da

influência francesa e americana. O teatro abria-se para as fugas da imaginação, a mistura entre subjetivo e objetivo, realidade e memória como formas de superar o realismo.

Os principais teatrólogos do período modernista no Brasil foram Ariano Suassuna e Nelson Rodrigues. Suassuna retomou os primórdios do teatro brasileiro, abordando a questão religiosa e também em um ambiente rural. Escreveu um dos textos mais populares do teatro brasileiro hoje em dia: *O auto da compadecida*, escrito em 1955 e encenado em 1956. Magaldi afirma que Suassuna uniu, em seus trabalhos, o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem diária à variedade padrão, o regional ao universal. Neste trecho, descreve o teor das obras de Suassuna:

> [...] trata-se de uma dramaturgia católica, na melhor tradição que esse teatro fixou em todo o mundo, vindo de formas medievais, em que se assinalam os caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples, sadia, irreverente e presidida pela Graça, com a condenação dos maus e a salvação dos bons. (MAGALDI, s.d., p. 220).

Já as obras de Nelson Rodrigues representam a inovação no teatro modernista brasileiro. Seu primeiro texto, *A mulher sem pecado*, foi escrito em 1941, sem grandes pretensões do autor. Magaldi [s.d] afirma que o tema era pouco original, mas, para compensar isso, a convincente solução cênica infundiu qualidade literária ao todo. Essa peça foi como uma preparação, serviu para definir a originalidade do dramaturgo na publicação de *Vestido de noiva*. Além disso, talvez a contribuição mais significativa de Nelson tenha sido a inserção da linguagem coloquial no teatro, a fala diária, corrente e a presença de gírias. Berretini (1980) reforça que a geração anterior desenvolvera um diálogo pomposo, artificial, com expressões corretíssimas e réplicas completas, ou seja, muito diferente do natural. Nessa mesma direção, Sábato Magaldi sintetiza: "Poucos dramaturgos revelam um imaginário tão coeso e original, com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas" (apud NEJAR, 2011, p. 939).

Nejar (2011) lembra da divisão feita por Sábato Magaldi nas peças de Nelson Rodrigues, com a aprovação desse último. Tais obras podem ser divididas em quatro grupos, são eles as peças psicológicas como *Mulher sem pecado; Vestido de noiva; Valsa nº 6; Viúva, porém honesta; Anti-Nelson Rodrigues;* as peças míticas que são *Álbum de família; Anjo negro; Doroteia; Senhora dos afogados;* também as Tragédias cariocas I, que incluem títulos como *A falecida; Perdoa-me por me traíres; Os sete gatinhos; Boca de ouro;* e por último as Tragédias cariocas II com *A serpente; O beijo no asfalto; Toda nudez será castigada; Otto Lara Resende,* ou *Bonitinha, mas ordinária.*

Prado afirma que a obra de Nelson foi influenciada pelo grande teatro grego, pois portava em sua forma a nítida divisão entre protagonistas e antagonistas, que traziam suas

cargas de sofrimento ou maldições que os obrigavam a crimes. Da mesma forma, há grande semelhança nos assuntos abordados e na construção das personagens:

> O incesto é a única lei que [as personagens] conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas. As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia -, em consonância com sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do polo da atração ou da repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo. A psicanálise não é um dado científico, nem uma reflexão pessoal sobre a conduta do homem, mas apenas o suporte sobre o qual se constrói o edifício dramático. (PRADO, 1996, p. 52).

O dramaturgo, jornalista e cronista teve sua vida marcada pela tragédia, como nos explica Nejar. Uma moça entra na redação querendo matar seu pai, depois de ter sido devassada moralmente pelo jornal. Não o encontrando, fuzila um dos irmãos de Nelson. As complicações de sua vida acabaram se tornando substrato para tantos desfechos irônicos e trágicos das peças. Delacy (2003) acrescenta ainda que parte da família do escritor morreu em um desabamento de um prédio, ficando o restante dos familiares à miséria. A tuberculose também os assombrou. Nelson perdeu irmãos e foi atingido pela doença do mesmo modo.

Voltemos a Nejar, que descreve bem a relação entre a história de vida do dramaturgo e suas obras:

> Teatro polêmico e renovador, teatro que trabalhou a memória, a realidade e o pesadelo. Ou pôs o pesadelo na realidade. Porque os extremos lhe tocavam e era incansavelmente tocado por eles. [...] Dir-se-ia haver Nelson Rodrigues inventado o teatro do desespero. Todavia, é o desespero que o inventou. A imaginação com que agitou suas peças, a poesia com que envolveu as criaturas, o fulgor de vida com que nos invade, a psicologia com que mergulha as almas, e as almas que se mitificam no deslimite do instinto ou da loucura [...]. (NEJAR, 2011, p. 937-938).

Prado comenta ainda sobre a crescente morbidez que a certo ponto tomou conta da obra de Nelson Rodrigues e que começou a desapontar o público. Havia muitas situações anômalas e quebras lógicas cada vez mais frequentes. “Ele parecia ferir de propósito, pelo prazer de quebrar barreiras morais e estéticas, tanto o bom senso quanto o bom gosto” (PRADO, 1996, p. 53). Essas contrariedades podem ser associadas às constantes interdições de suas peças pela censura. Prado acrescenta que ninguém sabia bem como julgar Nelson: “gênio ou talento superficial e sensacionalista, poeta maldito ou simples manipulador, embora hábil, de enredos melodramáticos?” (PRADO, 1996, p. 53).

Todas essas características fizeram de Nelson Rodrigues um escritor muito aclamado e sua peça, *Vestido de noiva,* teve um papel fundamental na construção da história desse autor pois foi uma das primeiras criações do mesmo e foi também seu primeiro grande sucesso.

Adiante conheceremos um pouco mais sobre tal peça e poderemos perceber, manifestado nela, o estilo rodriguiano de escrever, tão visado pela crítica da época.

3.1 As personagens duplicadas em *Vestido de noiva*

A obra de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, escrita em 1941 e encenada pela primeira vez em 1943, além de quebrar os parâmetros no que tange ao teatro, inovou na temática, já que se passa dentro da cabeça de Alaíde, enquanto essa sofre um colapso após ser atropelada. Por meio dos apontamentos de Magaldi, podemos notar que *Vestido de noiva* incorporou à dramaturgia nacional os modernos padrões de ficção. Saiu do convencional das situações domésticas, do empobrecedor teatro de costumes, para uma temática completamente diferente: a desagregação da mente de uma acidentada que vai morrer. Além das características estruturais, outro ponto que chamou a atenção do público e da crítica foi o tema em torno do qual a peça se desenvolve, pois levanta questões muito humanas, relacionadas à mente e à alma. O comentário a seguir, de Antônio Fonseca Pimentel, ajuda a elucidar essas ideias:

> Poucas vezes, de fato, se há levado a efeito no teatro, tão a fundo e com tão consumada maestria, a dissecção da alma humana, de uma alma de mulher, cheia de subtilezas e recalques, de delicadezas e complexos. Deste ponto de vista, pode-se mesmo dizer que Vestido de Noiva é, segundo a velha forma, teatro de análise e do melhor. Nelson Rodrigues concebeu [...] uma ideia realmente genial para o drama de fundo psicológico: colocar Alaíde numa mesa de operação, em que deverá morrer dentro em pouco, e por assim dizer a nu, diante dos nossos olhos, a sua alma atormentada. É uma verdadeira narco-análise a que assistimos em plena cena. É uma introspecção direta, em que nós, os olhos metidos para dentro... de Alaíde [...] vemos pensar o seu cérebro. (PIMENTEL apud COSTA, 2010, p. 90).

Outra característica que marcou tal obra foi o desenvolvimento de três planos de ação no palco: a memória, a realidade e a alucinação. Alaíde relembra os tempos de seu casamento e as brigas com a irmã enquanto dialoga com Madame Clessi, uma cortesã assassinada no início do século. Esses delírios acontecem no momento em que os médicos fazem uma intervenção cirúrgica em Alaíde, depois de essa ter sido atropelada. O jogo de luzes durante a encenação da peça ajuda a indicar a alternância entre os planos. Já no texto escrito essas informações, assim tantas outras, são introduzidas ao leitor por meio das rubricas. Ásfora comenta sobre o dinamismo da obra: “Uma mulher morta assistia ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: ‘Gente morta como fica’. Morrera, assassinada, em 1905, e contracenava com a noiva de 1943.

Eu acreditava muito no êxito intelectual, mas acreditava ainda mais no fracasso de bilheteria" (ÁSFORA apud MAGALDI, 1992, p. 43).

A maior parte da peça se desenvolve no plano da alucinação, no qual Alaíde e Clessi, que ressurge do passado e da morte para contracenar com a atropelada, tentam desvendar os mistérios que cercam as lembranças de Alaíde. Ela não faz ideia do que houve com seu marido, pensa que o matou e por isso vê seu rosto em vários homens. Surge também uma mulher de véu com identidade incógnita. O plano da memória alterna-se com o plano da alucinação e nele surgem flashes do passado de Alaíde, que vão ajudando a montar o quebra-cabeças ao mesmo tempo que pregam peças na personagem. Já que sua mente está em processo de desintegração, algumas lembranças surgem fragmentadas, não contendo completamente todas as informações, como na passagem da memória do dia de seu casamento. Por conta desse mesmo processo, Alaíde acredita ter matado o marido, até descreve a cena para sua mais nova amiga, Clessi, que se oferece para ajudar a esconder o corpo do finado. O terceiro plano, da realidade, aparece bem menos e tem o papel de situar o leitor a respeito da condição de Alaíde, que se agrava ao longo do drama, culminando com sua morte, na metade do terceiro ato.

Há quem critique a continuidade da peça após a morte da protagonista, com a justificativa de que seria ilógico, afinal é a própria Alaíde quem tem as alucinações, relembra as memórias e sofre na mesa de operação, viabilizando a alternância de planos e unindo-os. Logo, ao quebrar desse elo a peça devia acabar.

Em contraste com esse posicionamento, outros críticos, justificando terem entendido melhor as intenções de Nelson, afirmam que a peça desafia o tempo, independe dele e não é linear. Assim, qualquer ausência de lógica temporal é anulada. Guilherme Figueiredo, que escreveu sobre a peça, comenta:

> *Vestido de noiva* é uma tragédia da recordação inconsciente e se prolonga no futuro, após a morte daquela que se lembra. Por isso, por aproximar a alma da que morreu de um futuro desligado dela, mas que é consequência da morte, essa tragédia é uma ironia contra o tempo, ironia contra a incongruência dos momentos da vida, ironia contra a nossa mísera capacidade humana de superar cada instante da nossa própria realidade. (FIGUEIREDO apud COSTA, 2010, p. 76).

À medida que a peça avança percebemos, entre as relações conflitantes das personagens, uma série de aparições que podem ser relacionadas ao tema do duplo e a seus desdobramentos. Da mesma forma as reviravoltas que acontecem em torno das personagens em si mesmas, os seus conflitos internos, suas manifestações, suas ocultações, também podem ser identificadas como projeções ou cisões de duplos.

Analisaremos primeiramente a figura de Alaíde, na qual podemos identificar diferentes casos de duplos. O primeiro deles manifesta-se quando a protagonista demonstra grande desejo de ser uma "Clessi", tal desejo surge quando sua família se muda para a antiga casa de madame Clessi. Alaíde encontra um diário e pesquisa sobre a vida dessa notável mulher, figura muito comentada na época em que viveu, por ser muito bonita e por ter ganho muito dinheiro, originado da prostituição. A protagonista encanta-se com esse mundo, por representar algo oculto, proibido e visto com maus olhos pela sociedade, tanto na época de Clessi, que viveu no século XIX, quanto na época vivida por Alaíde, já no século XX. Assim, Alaíde projeta em madame Clessi uma imagem idealizada, do que queria ser mas não pode, já que subentende-se que a sociedade lhe impõe uma conduta de mulher casada, de boa índole, de classe social elevada e que deve portar-se como tal. No trecho a seguir Alaíde demonstra sua vontade de ser quem não é, usa isso também para provocar o marido, pois sabe há algum tipo de envolvimento entre ele e a mulher de véu. A primeira frase faz parte da explicação que a protagonista expõe à Clessi, sobre a suposta morte de Pedro.

> ALAÍDE - [...] Naquele dia eu disse: "Eu queria ser madame Clessi, Pedro. Que tal?"
> *(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da memória.)*
> PEDRO – Você continua com essa brincadeira?
> ALAÍDE –Brincadeira o quê? Sério!
> PEDRO – Não me aborreça, Alaíde!
> ALAÍDE – O que é que você fazia?
> PEDRO – Não sei. *(rápido)* Matava você.
> ALAÍDE – *(cética)* Duvido. Nunca você teria essa coragem!
> PEDRO – *(olhando-a)* É. Não teria.
> ALAÍDE – Não disse? Mas se eu fugisse, se me transformasse numa madame Clessi?
> PEDRO – Sei lá, Alaíde! Sei lá! (RODRIGUES, 2010, p. 21-22).[2]

O duplo pode ser identificado nos atos e aspirações da personagem Alaíde como uma antítese, uma oposição. Alaíde projeta na figura de Clessi o seu *outro eu*. Como se o seu comportamento, de acordo com o que dita a sociedade, fosse o lado bom, e os desejos que manifesta, de levar uma vida mundana, baixa, fora dos padrões, equivalessem ao lado ruim, ou seja, condenado socialmente. Algumas teorias que abordamos anteriormente também definem o acontecimento do duplo como algo que fascina o duplicado, que causa nele emoções extremas, tais como grande atração ou repulsa. Durante a peça fica clara a fascinação que a figura de Clessi, famosa, bonita e rica, causa em Alaíde, que projeta um duplo melhor do que o seu original, em determinados aspectos.

---

[2] RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. De ora em diante, todas as passagens da peça vêm dessa edição, constando apenas o número da página.

Essa oposição ocasionada a partir do choque entre as obrigações e os desejos de Alaíde, além de projetar ambições em madame Clessi, também formam um ser cindido em dois opostos. Na sua vida real, Alaíde comporta-se como a mulher de classe social privilegiada, assim como nos descreve a peça. Vejamos o trecho onde é mencionada a "relevância social" da protagonista:

> 2º FULANO – Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, rua Copacabana. Olha...
> 1º FULANO – Que é?
> 2º FULANO – Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira. (p. 66).

Apesar de esse detalhe não receber muita importância no drama, podemos inferir tal conduta socialmente correta, já que era o comum, era o que se esperava de uma mulher de família, na época. Contrariamente, Alaíde comporta-se de forma bem diferente no plano da alucinação, como se tirasse a máscara. Seu inconsciente deixa transparecer tudo o que ela mantinha oculto ou, ao menos, encoberto. Assim uma parte do eu manifesta o que *deve* ser e a outra, o que *deseja* ser. Em seu trabalho sobre a obra *Vestido de noiva*, Letícia Costa descreve essa transformação comportamental de Alaíde:

> 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. O seu ideal era a vida mundana e brilhante de Madame Clessi, e é em torno dela, por isso, que a sua memória faz a ligação entre o mundo objetivo e o mundo imaginário. Madame Clessi domina a sua existência quando Alaíde está livre da consciência, quando vieram para o primeiro plano os instintos e os desejos. (COSTA, 2010, p. 50).

Da mesma forma que Alaíde projeta na figura de Madame Clessi as qualidades ou características que ela não possui, Clessi também projeta, na figura de seu namorado colegial de dezessete anos, o filho que perdeu no passado. Em determinada parte da peça é descrito o relacionamento entre os dois, de acordo com o que Alaíde leu a respeito nos jornais. A todo momento Clessi faz comparações entre o filho falecido e o menino de calça cáqui, sem nem ao menos dar atenção às conversas adolescentes do namorado.

> NAMORADO *(baixo)* – Morrer juntos. *(face a face, os dois)* Vamos?
> CLESSI *(sonhadora)* – Você se parece tanto com o meu filho que morreu! Ele tinha 14 anos, mas tão desenvolvido!
> NAMORADO *(súplice)* – Quer?
> CLESSI *(meiga)* – Olhe assim. *(pausa, contemplação)* Os olhos dele! Direitinho! (p. 58).

Comparando a relação entre as personagens às teorias do mito do duplo, notamos que tal projeção acontece como forma de suprir a falta de algo no ser, no caso de Clessi, a figura do

filho falecido. Assim, toda a adoração de Clessi pelo menino e até a paciência que tinha com as ideias doidas dele, eram alicerçadas na necessidade e na carência da madame: "CLESSI *(impaciente)* – Já sei! Depois você conta isso! Mas primeiro minha conversa com ele! Era tão parecido com o meu filho, mas tão! E os olhos, Alaíde! Aquele jeito de sorrir! Que é que trazia mais o jornal?" (p. 61).

Outro ponto que podemos analisar a partir das relações e acontecimentos da peça é o tema da morte, que é largamente tratado nestes dois tópicos: tanto no estudo do mito do duplo quanto nas questões centrais do drama rodriguiano. O mito do duplo aparece muitas vezes com um acontecimento ruim e é considerado em algumas culturas como um prenúncio de morte. Já no caso das personagens, a ligação existente entre Clessi e seu namorado colegial cria uma projeção que serve como escape, como uma substituição que ameniza a perda do filho da madame. Logo, no caso da peça, o duplo ganha um viés mais positivo.

Retomando as ideias teóricas, notamos que o duplo nega qualquer limitação do ser e representa uma circularidade de morte-renascimento. As aparições tanto de Clessi quanto de Alaíde, no plano da alucinação, representam espectros de pessoas mortas, pois em certa altura da peça, Alaíde vem a falecer e Clessi já tinha morrido há tempos. Assim, podemos afirmar, de acordo com as teorias, que os seus seres se duplicam como forma de se proteger da morte, de sobreviver e não mais se restringir aos limites do próprio corpo. As aparições de Alaíde e Clessi no plano da alucinação evitaram que os seres, o humano, a alma, desaparecessem por completo após a morte.

A personagem de madame Clessi também é apresentada dentro de dois opostos. Alaíde, a partir do que leu nos jornais, descreve-a como uma mulher linda e muito amada, o que presume-se, foi sua aparência nos tempos de juventude. Já o homem que aparece no prostíbulo, no início da peça, com a cara de Pedro, apresenta Clessi como uma velha gorda, cheia de varizes.

> ALAÍDE [...] Madame Clessi está demorando! *(noutro tom)* Mas ela morreu mesmo?
> O HOMEM *(numa gargalhada)* – Madame Clessi morreu – gorda e velha.
> ALAÍDE *(num transporte)* Mentira! *(agressiva)* Gorda e velha o quê! Madame Clessi era linda. *(sonhadora)* Linda!
> O HOMEM *(continuando a gargalhada e sentando-se no chão)* – Tinha varizes! Andava gemendo e arrastando os chinelos!
> ALAÍDE *(obstinada)* – Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada! *(feroz)* Seu mentiroso! [...]. (p. 14).

A morte mais uma vez influencia esse duplo, pois serve como uma volta ao início, ou como um reflexo e ainda um oposto, o começo e o fim. Durante o diálogo das duas, Alaíde

conta que madame foi enterrada vestida de noiva e que estava linda, porém quando a aparição de Clessi vê seu próprio cadáver, ela tem uma opinião diferente a respeito. As pessoas que participam do velório de Clessi também expõem essa antítese na aparência da personagem quando morta.

> CLESSI *(inquieta)* – Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições! Eu fiquei muito feia?
> ALAIDE – O repórter disse que não. Disse que você estava linda.
> CLESSI *(impressionada)* – Disse mesmo? Mas... *(pausa, com o olhar extraviado)* E o talho no rosto? *(abstrata)* Uma punhalada no rosto não é possível! Foi navalhada, não foi? *(noutro tom)* Eu queria tanto me ver morta!
> *(Aproxima-se dos círios. Hesita. A mulher inatual faz que levanta um invisível lenço a cobrir um invisível rosto.)*
> CLESSI *(espantada)* – Gente morta como fica!... (p. 52).
>
> HOMEM DE BARBA *(num gesto largo e voz grave, redonda oratória)* – Está irreconhecível.
> MULHER INATUAL – Também, uma navalhada no rosto!
> HOMEM DE BARBA *(descrevendo o golpe)* – Pegou tudo isso aqui!
> RAPAZ ROMÂNTICO *(lírico)* – Foi tão bonita – nem parece! (p. 42).

Durante o trecho no qual Alaíde descreve o relacionamento entre madame Clessi e o menino colegial ela diz estar com a ideia de que o menino teria a cara de seu marido Pedro. "ALAÍDE *(microfone)* – Estou sempre com a ideia que seu namorado tinha a cara de Pedro! *(Clessi e Pedro sentados, num récamier.)*." (p. 57). Também anteriormente, desde o início da peça, identifica os homens que aparecem em cena dizendo que todos têm a cara de seu marido. O faxineiro do prostíbulo onde o drama se inicia e também um cliente, se parecem com Pedro, têm o mesmo rosto. Como já afirmamos anteriormente, uma das primeiras aparições de duplos foram a partir de criaturas com semelhanças físicas, sósias ou mesmo gêmeos.

> ALAÍDE *(trazendo, de braço, a 1ª mulher, para um canto)* – Aquele homem ali. Quem é?
> *(Indica um homem que acaba de entrar e que fica olhando para Alaíde.)*
> 3ª MULHER – Sei lá! *(noutro tom)* Vem aos sábados.
> ALAÍDE *(aterrorizada)* – Tem o rosto do meu marido. *(recua, puxando a outra)* A mesma cara! (p. 12).

As visões perturbam a personagem, pois ela pensa ter matado Pedro, manifestando por meio dessa ideia, o grande desejo de assim ter feito. Durante suas alucinações ela até faz aparecer o cadáver do marido, evidenciando ainda mais suas aspirações. O defunto que Alaíde e Clessi escondem durante a peça pode ser considerado mais uma vez um duplo corporal de Pedro. Tal duplicata encontra-se no estado (de morte) que convém a quem duplica (Alaíde) e não ao duplicado (Pedro). Tal conveniência se estabelece porque Alaíde sabe que Lúcia e Pedro a querem morta, ou fora do caminho dos dois, assim essa "morte" proporciona segurança à

personagem. Essa ocorrência de duplo constitui-se também uma oposição: o ser, vivo e o duplo, morto; logo, podemos estabelecer que, para Alaíde, o primeiro é o negativo, já o segundo é positivo.

> HOMEM – Quando quiser carregar o corpo, eu ajudo.
> ALAÍDE – Ele está ali. Ali.
> CLESSI *(admirada)* – Ele quem?
> ALAÍDE *(baixo)* – Meu marido.
> CLESSI – Vivo?
> ALAÍDE – Morto.
> *(Alaíde guia Clessi. Aponta para um invisível cadáver.)*
> ALAÍDE – Viu?
> CLESSI – Estou vendo. Mas você?...
> ALAÍDE – Eu. Olha os pés. Assim – tortos. *(faz a mímica correspondente*). (p. 21).

Outra duplicidade pode ser vista na personagem que é irmã de Alaíde. Primeiro ela aparece como a "mulher de véu", envolta em um mistério quanto a sua identidade, enquanto Alaíde procura lembrar-se do dia de seu casamento. Esse lado da personagem se mostra passivo, ficando à parte na conversa travada entre familiares no quarto da noiva. A medida que Alaíde recobra as memórias do dia de seu casamento, se dá conta de que as duas figuras são a mesma pessoa, pois lembra que a mãe das irmãs se dirige à mulher de véu usando o nome Lúcia.

> CLESSI *(admirada)* – Quer dizer que Lúcia e a mulher de véu são a mesma pessoa!
> ALAÍDE – [...]
> CLESSI *(doce)* – Irmãs e se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!... (p. 51).

Nesse trecho em que Clessi fala é possível notarmos outro tipo de duplo, a mais antiga das caracterizações do mito, o duplo entre irmãos. Aqui ele não acontece a partir da semelhança física, mas da similaridade entre o que deseja cada uma delas: o amor, a atenção ou mesmo propriamente a posse de Pedro. Lúcia figura como o duplo de sua irmã pois pode e tem a intenção de prejudicar o casamento da protagonista. Alaíde teme pela iminência da substituição, pois sabe, apesar de fingir o contrário, do caso que Lúcia e Pedro mantêm. Tal duplo não é caracterizado por ser uma projeção, já que o duplicado é material, é ser humano.

A prova da influência negativa, amedrontadora do duplicado sobre o original vem à superfície durante as lembranças de Alaíde sobre seu casamento, no final do segundo ato. As memórias da personagem se confundem com seus medos e ela constrói uma cena em que, depois de ter entrado na igreja, vestida de noiva, surge também sua irmã. As duas discutem sobre seus problemas e disputam a atenção do noivo, Pedro.

> *([...] Luz no plano da alucinação. Pedro e Alaíde, de noivos, ajoelhados diante da cruz. [...])*

> VOZ DE LÚCIA *(microfone, em crescendo)* – Eu faço escândalo. Se eu disser uma coisa que sei!... Não me desafie, Alaíde! Eu é que devia ser a noiva! Você é um monstro! O único homem que eu amei! Nunca me casei com os seus namorados! O que eu não tive foi seu impudor!...
> *("Ave-Maria" atenuada. De repente surge Lúcia, correndo, vestida de noiva.)*
> LÚCIA – Pedro!
> ALAÍDE – Você?
> PEDRO – Ah, você, Lúcia! Até que enfim!
> *(Lúcia abraça-se a Pedro. Falam-se quase boca com boca.)*
> [...]
> PEDRO *(cínico)* – Se você chegasse um pouquinho mais tarde, o casamento teria se realizado!
> LÚCIA *(desprendendo-se de Pedro, gritando, com o punho erguido, como na saudação comunista)* – Eu que devia ser a noiva!...
> ALAÍDE *(excitadíssima, também com o punho erguido)* – Mentirosa! Sua mentirosa! Roubei seu namorado e agora ele é meu! Só meu!
> LÚCIA *(com o punho erguido)* – Confessou! Até que enfim! Pelo menos, diga, berre: "Roubei o namorado de Lúcia!!!..."
> ALAÍDE *(perturbada)* – Não digo nada! Não quero!
> *(Trevas.)*
> CLESSI *(microfone, bem lenta)* – Duas noivas! Interessante – duas noivas! [...] (p. 53-54).

Outro fato que evidencia a relação duplicada entre as duas irmãs é que a cena antes do casamento de Alaíde, onde ela dialoga com sua futura sogra, repete-se quando Lúcia se casa com Pedro, já no fim da peça, dando uma ideia de um ciclo que se fecha.

> ALAÍDE *(virando-se)* – Ah! D. Laura.
> D. LAURA – Como vai?
> *(Beijam-se.)*
> ALAÍDE *(faceira, expondo-se)* – Que tal a sua nora? Muito feia?
> D. LAURA – Linda. Um amor! (p. 31).
>
> D. LAURA – Pode-se ver a noiva?
> LÚCIA Ah! D. Laura!
> *(Beijam-se.)*
> D. LAURA *(para a mãe)* – A senhora deve estar muito atrapalhada!
> MÃE – Nem faz ideia!
> LÚCIA *(com dengue)* – Estou muito feia, d. Laura?
> D. LAURA – Linda! Um amor! (p. 78-79).

A peça também se fecha com essa oposição entre a figura das duas irmãs: entre uma marcha fúnebre e uma marcha nupcial caminham as duas, a noiva e a morta, essa última trazendo o buquê.

CONCLUSÃO

Por meio das leituras realizadas e do trabalho construído ao redor desta monografia, pudemos perceber a pluralidade do texto *Vestido de noiva*. Trata-se de um texto cheio de subjetividades, construído de forma complexa, de modo que permite uma leitura mais literária, aquela que realizamos ao conhecer a obra. E, sem dúvida, permite também, sob um olhar mais atento, a percepção de várias camadas sobre as quais a obra foi constituída.

O que procuramos, neste trabalho, foi trazer à tona uma dessas camadas, que talvez a uma simples primeira leitura não se revele. Uma outra forma de ler e interpretar *Vestido de noiva*, sob a perspectiva do mito do duplo. Tal temática literária, inscrita no gênero do fantástico, se faz presente nas mais diferentes áreas, manifestando-se de muitas formas. O duplo se revela por meio da faculdade de ver, que é a união dos nossos cinco sentidos, é toda nossa percepção. O duplo depende de ser percebido, pois está em tudo que nos rodeia.

Assim, a obra mostrou-se alicerçada em duplos, que entrelaçaram as personagens e suas relações. Tais faces duplicadas surgiram a partir do nosso desejo de vê-las, sob um olhar dirigido e atento, e se mostraram ricas, enfáticas, ou algumas vezes como duplicatas espelhadas, pois se repetiam em si mesmas, especialmente no caso de Alaíde e Clessi, que se duplicaram de tantas formas até sobreviverem a morte para a qual o dramaturgo as encaminhara, afinal, apoiados nas teorias abordadas, podemos lembrar que o duplo nega a qualquer limitação do ser e converte a dúvida em enriquecimento.

Uma outra intenção que esta Monografia suscitou foi de direcionar um pouco mais de atenção ao gênero teatral, arte que é muitas vezes deixada de lado no Brasil, seja porque não somos espectadores assíduos, seja porque o gênero como literatura receba pouca atenção do público, se comparado às narrativas, por exemplo, que possuem uma forma muito mais comum do que a do teatro. Esse gênero se apresenta com uma riqueza muito grande, que pode ser percebida através do estudo de suas características. As indicações que o autor anota entre parênteses, para uma futura encenação, são um fator marcante e que diferencia o texto. As chamadas rubricas permitem também que o próprio leitor imagine o cenário, as vestes dos personagens, a forma como se portam, além de várias outras informações que podem ser expressas por meio desse recurso. O sucesso de uma peça também depende de detalhes tais como a viabilidade de encenar o que foi criado.

Ao mesmo tempo, quando a peça escrita passa ao plano da encenação, é criada quase que outra história, pois o encenador apodera-se do texto, realiza uma outra leitura, a sua própria,

e a partir daí os *seus* personagens tomam forma, o cenário de *sua* peça é construído. O escritor de teatro, quando publica suas peças, consequentemente desapega-se delas, pois ao mesmo tempo que oferece suas criações à apreciação do público, deixa-as à mercê de outro, que talvez venha a modificá-las.

Nelson Rodrigues é discutido e lembrado até hoje, justamente por ter oferecido, especialmente por meio de *Vestido de noiva* e suas personagens duplicadas, uma maior vivacidade, olhares e entusiasmo ao cenário do teatro brasileiro. Rodrigues foi responsável por uma renovação da forma de escrever e até mesmo de apreciar nossa dramaturgia. Fica aqui ainda um hiato, um questionamento que nós mesmos não podemos responder, e que nem mesmo o autor diria - pois eles dificilmente revelam seus processos criativos – sobre a intencionalidade ou não de deixar tais duplos à espreita do leitor nesse drama.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BORNHEIN, Gerd A. *O sentido e a máscara.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, Beth. *A personagem.* 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários.* Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-287.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Coord. Carlos Sussekind. Colab. André Barbault et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO NETTO, José Teixeira. Preliminar. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-13.

COSTA, Letícia Tomazella. *A fortuna crítica de* Vestido de noiva *e* Álbum de família*, de Nelson Rodrigues:* casamento e/ou divórcio? São José do Rio Preto: [s.n.], 2010.

D'AGORD, Marta Regina de Leão et al. O duplo como fenômeno psíquico. *Revista latino-americana de psicopatologia fundamental,* São Paulo, p. 475-488, set. 2013.

DELACY, Monah. *Introdução ao teatro.* Petrópolis: Vozes, 2003.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 23-38.

ECO, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17-22.

FREUD, Sigmund. *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* (História de uma neurose infantil e outros trabalhos – vol XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1969.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HESSEL, Lothar. *O teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

LACAN, Jacques. *Escritos.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: dramaturgia e encenações. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 2. ed. [s.l.]: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, [s.d.].

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Interações,* n. 13, v. VII, p. 31-44, jan.-jun. 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas - DFMLA.* Porto Alegre: Tomo Editorial, 2007. p. 229-234.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira:* das origens ao Romantismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2004 (a).

_____. *História da literatura brasileira:* Realismo e Simbolismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2004 (b).

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira:* da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia:* a construção do personagem. São Paulo: Ática,1989.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro.* 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 81-101.

_____. *O teatro brasileiro moderno.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva.* 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 163-189.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.