

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**CLAUDIOMAR PEDRO DA SILVA**

**O TEATRO PSICOLÓGICO DE NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL:  
*VESTIDO DE NOIVA E MEMÓRIAS DE UMA MULHER FATAL***

**Tangará da Serra-MT,  
2011**

**CLAUDIOMAR PEDRO DA SILVA**

**O TEATRO PSICOLÓGICO DE NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL:  
*VESTIDO DE NOIVA E MEMÓRIAS DE UMA MULHER FATAL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

**Tangará da Serra-MT,  
2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S586o Silva, Claudiomar Pedro da.

O Teatro Psicológico de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral: Vestido de Noiva e Memórias de Uma Mulher Fatal. – Tangará da Serra - MT / Claudiomar Pedro da Silva. – 2011.

93 f.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Universidade do Estado de Mato Grosso. Pró Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação. Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, 2011.

Bibliotecária: Suzette Matos Bólito – CRB1/1945.

**CLAUDIOMAR PEDRO DA SILVA**

**O TEATRO PSICOLÓGICO DE NELSON RODRIGUES E AUGUSTO SOBRAL:  
*VESTIDO DE NOIVA E MEMÓRIAS DE UMA MULHER FATAL***

Essa dissertação foi julgada e aprovada  
como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Mestre em Estudos Literários.

Tangará da Serra-MT, 16 de dezembro de 2011.

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Helder Garmes  
Universidade de São Paulo - USP

---

Prof. Dr. Dante Gatto  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT

---

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
(Orientador)

**Tangará da Serra-MT,  
2011**

A  
Meus amados Pais,  
Meus amados Irmãos,  
Meu amado Filho  
e  
Minha amada Esposa

## **AGRADECIMENTOS**

A meu orientador, Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, pelo exemplo de determinação, pelas ferventes orientações, pela infinita paciência, pela dedicação e, acima de tudo, pela amizade e apoio no decorrer desta pesquisa.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, que direta ou indiretamente contribuíram com seus valiosos conhecimentos.

Aos colegas de turma, companheiros nesta jornada, pelo apoio fraternal.

Aos colegas de trabalho, pelas palavras de apoio e incentivo.

Aos amigos pelo incentivo.

À minha família, pelo amor e amparo insubstituíveis.

À minha amiga Mônica Cruz pelo apoio destinado.

E a todos que entrelaçam minha vivência...

Grato!

*Cem vezes todos os dias  
lembro a mim mesmo  
que minha vida interior e exterior,  
depende dos trabalhos de outros homens,  
vivos ou mortos, e que devo esforçar-me  
a fim de devolver na mesma medida que recebi.*  
Albert Einstein

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo realizar um estudo dos aspectos psicológicos de dois textos cênicos do universo literário de língua portuguesa que foram produzidos em momentos significativos da história literária, relacionados com os movimentos socioculturais de Brasil e Portugal. Trata-se de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, peça que provocou uma revolução no teatro brasileiro, e *Memórias de uma Mulher Fatal*, de Augusto Sobral, uma das grandes contribuições para a consolidação do moderno teatro português. O confronto entre os dois textos ocorre à luz de dois pólos que apresentam relações significativas: a literatura e a psicologia. A literatura está representada pelos textos cênicos que compõem o objeto desta pesquisa; a psicologia discutida a partir das duas criações literárias, psicologia esta que se constitui em uma área do saber que abarca as atividades mentais e o comportamento humano, em sua relação com o meio físico e social. Nessa direção, adotou-se a psicologia analítica junguiana, a fim de evidenciar o fato de que para além do que é consciente, o homem também existe no inconsciente.

**Palavras-chave:** Literatura, teatro, psicologia, Brasil, Portugal.



## ABSTRACT

This paper aims to conduct a study of the psychological aspects of two scenic texts of the literary universe of Portuguese that were produced in significant moments of literary history, related to the socio-cultural movements of Brazil and Portugal. They are *Vestido de Noiva* by Nelson Rodrigues, that have caused a revolution in Brazilian theater, and *Memórias de uma Mulher Fatal* by Augusto Sobral, one of the great contributions to the consolidation of the modern Portuguese theater. The confrontation between the two texts happen on the light of two poles that have significant relationships: literature and psychology. The literature is represented by the texts that make the scenic object of this research; the psychology discussed from of two literary creations, this psychology which constitutes an area of knowledge that includes the mental activity and the human behavior, in its relationship with the physical circle and social. In this direction, it's adopted the analytical psychology of Jung, in order to highlight the fact that beyond what is conscious, the man also exists in the unconscious.

**Keywords:** Literature, theater, psychology, Brazil, Portugal.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Fig. 01** – Nelson Rodrigues. Foto Sônia D'Almeida/AJB. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/artistas-brasileiros/teatro/nelson-rodrigues-1912-1980>> Acesso em: 18/04/2011, às 10 horas.

**Fig. 02** – Capa do Livro Teatro II de Augusto Sobral. Disponível em: <<http://www.wook.pt/ficha/teatro-ii/a/id/4648784>>. Acesso em: 17/09/2011, às 10 horas.

**Fig. 03** Programa da peça Vestido de Noiva, com o grupo “Os Comediantes” 1943. Foto Cedoc-Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/textos>> . Acesso em 18.04.2011, às 22:23:30.

**Fig. 04** Cartaz de divulgação da peça Memórias de uma Mulher Fatal, Teatro Bairro Alto, 1981. Foto T.B.A. Disponível em: <<http://purl.pt/8417>>. Acesso em 18/04/2011, às 20:30:30.

**Fig. 05** – O grupo “Os Comediantes” na peça *Vestido de Noiva*, 1943. Foto Carlos/Cedoc-Funarte. Disponível em: < <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/119/>> Acesso em: 20/04/2011, às 22:32:30.

**Fig. 06** – Teatro do Bairro Alto, Memórias de uma Mulher Fatal, de Augusto Sobral, 1981. Foto Revista Colóquio. **Revista Colóquio**. Lisboa n. 78, p. 61, março de 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&o=s>>. Acesso em: 23/04/2011, às 21:10:30.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO I	
1.1 Teatro e psicologia: entre Nelson Rodrigues e Augusto Sobral .....	17
1.2 A cena teatral e o contexto de Nelson Rodrigues no Brasil .....	20
1.3 Nelson Rodrigues e o teatro moderno brasileiro .....	22
1.4 A trajetória de vida e a produção de Nelson Rodrigues .....	26
1.5 Sobral e o contexto sociocultural em Portugal .....	32
1.6 Sobral e o moderno teatro português .....	34
1.7 A trajetória de vida e a produção de Augusto Sobral .....	37
CAPÍTULO II	
2.1 O texto no teatro moderno: entre Brasil e Portugal .....	41
2.2 <i>Vestido de Noiva</i> , de Nelson Rodrigues e <i>Memória de Uma Mulher Fatal</i> , de Augusto Sobral .....	48
2.3 O espaço da memória e a representação das imagens .....	57
CAPÍTULO III	
3.1 A personagem psicológica em Nelson Rodrigues e Augusto Sobral .....	66
3.2 A personagem confidente e a crise de identidade .....	75
3.3 O homem no teatro moderno .....	78
CONCLUSÃO .....	85
REFERÊNCIAS .....	89

## INTRODUÇÃO

Alguns textos cênicos têm alcançado um significativo destaque nos estudos literários e culturais dos países de língua oficial portuguesa. A produção teatral brasileira e portuguesa conta com nomes que se apresentam em destaque pela crítica, como Nelson Rodrigues e Augusto Sobral. Estes destaques propiciam inúmeras pesquisas que procuram tornar evidentes as relações propostas por esta pesquisa: literatura/teatro e psicologia.

Antes de qualquer coisa, o teatro é uma arte. Uma arte que está associada à história da comunicação humana e da própria história do homem. Desde a Antiguidade Clássica, o teatro perpassou os períodos de descoberta, com a intenção de catequizar os pagãos, e, até os dias de hoje, mesmo com a frenética evolução tecnológica, ele ocupa um lugar na cultura da humanidade. De acordo com Rebello (2000), o teatro não é apenas literatura, pois deve ser compreendido como a literatura em ação, já que o “verbo” é transformado em ato, pressuposto de uma representação.

O teatro, etimologicamente, é de origem grega e quando surgiu significava o lugar, onde as peças eram encenadas. Já em vernáculo, “teatro” não só designa a casa de espetáculos como também os textos destinados à representação, ao passo que o termo “drama” aponta para as peças em que o trágico se mistura ao cômico, sem prejuízo de um emprego menos específico.

Considerando, então, que “[...] o teatro sempre foi uma das grandes expressões do ser humano situado no mundo.” (SILVA, 2003, p. 13), esta proposta objetiva pesquisar a construção psicológica na dramaturgia, cujo *corpus* é constituído por duas peças teatrais da literatura dramática de língua portuguesa, uma brasileira, outra portuguesa, confrontando as modalidades cênicas de Brasil e Portugal. As peças selecionadas são: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e *Memórias de uma Mulher Fatal*, de Augusto Sobral.

Nesse sentido, a partir do comparatismo literário que propõe “[...] rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto

campo de atuação” (CARVALHAL, 2006, p. 05), esta pesquisa irá aproximar os textos literários, mesmo que distantes no tempo e no espaço “[...] a fim de compreender a literatura como uma função específica do espírito humano.” (BRUNEL, 1995, p.142).

É necessário lembrar que estudar os aspectos da arte e sua expressão é uma das maneiras possíveis de conhecer o ser humano, em cada época que envolve o meio da produção. Desse modo, podemos afirmar que seja essa época representada por um tempo que já passou ou não, é esse tempo que enche nossas vidas de conteúdo. Mas, “É verdade que a nova concepção de tempo não altera o esteticismo da época, apenas lhe confere uma aparência mais conciliatória.” (HAUSER, 1998, p. 955).

Muitos escritores abarcam o universo das construções psicológicas em suas produções. Nelson Rodrigues e Augusto Sobral fazem isso nas suas peças, de maneira que estabelecem uma possibilidade de diálogo entre a psicologia e a literatura/teatro, procurando abordar o ser humano frente a sua postura existencial e social. As protagonistas se apresentam em constante conflito psicológico, uma luta entre o consciente e o inconsciente.

Nesse sentido, as peças de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral criam um elo com as perspectivas que este trabalho dissertativo estabelece, confrontando-as a partir das características próprias das duas protagonistas e suas ações nas tramas. Ambas as peças exploram o universo psicológico de modo bastante particular. Por isso, temos a possibilidade de realizar uma análise psicológica da literatura, delimitando uma possibilidade de leitura em dois textos cênicos de língua portuguesa.

Os autores mergulham nas profundezas sombrias das protagonistas, na tentativa de trazer à tona suas ansiedades, indicando a natureza instintiva das personagens. Isso acontece nas peças de uma maneira muito objetiva e ganha um tom irônico. Isso porque “O aprofundamento da intuição leva naturalmente o indivíduo a um grande afastamento da realidade palpável, de modo a tornar-se completo enigma até para as pessoas mais chegadas.” (JUNG, 1991, p. 378). Os dramaturgos apresentam a arte de um modo admirável: mesmo ao lidar com

comportamentos e atitudes estranhas, sublimes e grotescas, que enveredam a relação consciência e inconsciência do homem.

O primeiro capítulo desta pesquisa propõe uma reflexão acerca da relação teatro e psicologia. Nessa direção, pode-se dizer que entre Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, aponta-se a possibilidade de diálogo diante da amplitude desses dois campos da vida intelectual, bem como aponta a teoria investigativa utilizada para análise dos processos psicológicos das personagens.

Com o objetivo de situar o leitor, serão abordados a cena teatral e o contexto de Nelson Rodrigues no Brasil, além dos aspectos que envolvem o contexto sociocultural, ou seja, o momento da produção rodrigueana. Em seguida, a produção de *Vestido de Noiva* será norteada e relacionada com o movimento sociocultural que envolve a produção teatral brasileira, o Modernismo. Esses aspectos enfatizam um momento histórico, propiciado pela estreia da peça de Nelson Rodrigues, cuja montagem de Ziembinski marcou o início do teatro moderno no Brasil.

Em Portugal, a produção de Augusto Sobral é demarcada por um contexto sociocultural instalado a partir da primeira república portuguesa, perpassando pelo regime salazarista e a Revolução de 25 de Abril. Com a tentativa de recuperar décadas de atraso, a produção teatral portuguesa procurou assumir uma posição no meio artístico. Desse modo, Sobral, com *Memórias de uma Mulher Fatal*, é um dos nomes cruciais que contribuíram para consolidação do moderno teatro português. Nessa perspectiva enunciativa, serão traçadas as trajetórias de vida e da produção literária do expoente Nelson Rodrigues, bem como a vida e a produção do moderno dramaturgo português, Augusto Sobral.

No segundo capítulo, será delineada a estrutura do texto cênico moderno produzido no Brasil e em Portugal. Traçaremos, dessa maneira, os caminhos múltiplos que a produção teatral moderna vigorou ao longo desse tempo. Com o intuito de esclarecer a tardia assimilação da dramaturgia brasileira no processo de criação artística modernista, é necessário salientar que na Semana de 1922 o teatro não obteve um espaço de representação significativo, fato que só aconteceu em 1943, com *Vestido de Noiva*. “[...] rompendo aos anseios da modernização teatral

dos grupos amadores cariocas [...] passou a figurar a história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas.” (FARIA, 1998, p. 117).

A produção cênica moderna, em Portugal, também foi marcada com certo retardamento, motivado pela ditadura do regime salazarista. Procurando compreender a estética teatral que esta pesquisa abarca, definiremos num aspecto histórico o termo teatro, desde sua origem ao drama moderno e, também, como o texto cênico estabelece relação com a linguagem literária.

Nesse capítulo, serão também analisadas as peças que compõem o objeto da pesquisa: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e *Memórias de uma Mulher Fatal*, de Augusto Sobral para direcionar a análise proposta pela dissertação. Como as tramas utilizam demasiadamente o espaço da memória para representação das imagens, discute-se esta temática, assim como o envolvimento das personagens com as percepções vivenciadas e armazenadas como lembranças na memória.

Já o terceiro capítulo, é destinado ao confronto dos pontos de análises que envolvem os dois textos cênicos, juntamente com os elementos teóricos que nortearão a exploração do objeto. Uma abordagem psicológica das personagens em Nelson Rodrigues e Augusto Sobral será construída, considerando o papel desempenhado pelas protagonistas Alaíde e Mulher-Fatal, respectivamente. A partir das construções psicológicas, alguns eixos teóricos serão apresentados e desenvolvidos, utilizando-se da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, tais como, a relação consciência e inconsciência que sustentam a ficção dramática. Segundo Jung (1972), o mundo da consciência é caracterizado pela estreiteza, podendo apreender poucos dados simultâneos em um dado momento, uma vez que a continuidade é alcançada com uma sucessão de momentos conscientes. Por esse viés, podemos dizer que a área do inconsciente, mesmo brotando de uma condição consciente, é a totalidade dos fenômenos psíquicos.

A crise de identidade, configurada nas peças com os enigmas apresentados pelas protagonistas, a fim de ordenar os próprios conteúdos mentais herdados ou vivenciados, bem como a relevância do papel da personagem confidente, serão abordados no terceiro capítulo, com o objetivo de entender a maneira que a personagem conselheira estabelece relações com as protagonistas para, enfim, contribuir para a reordenação identitária das personagens principais. Isso, portanto,

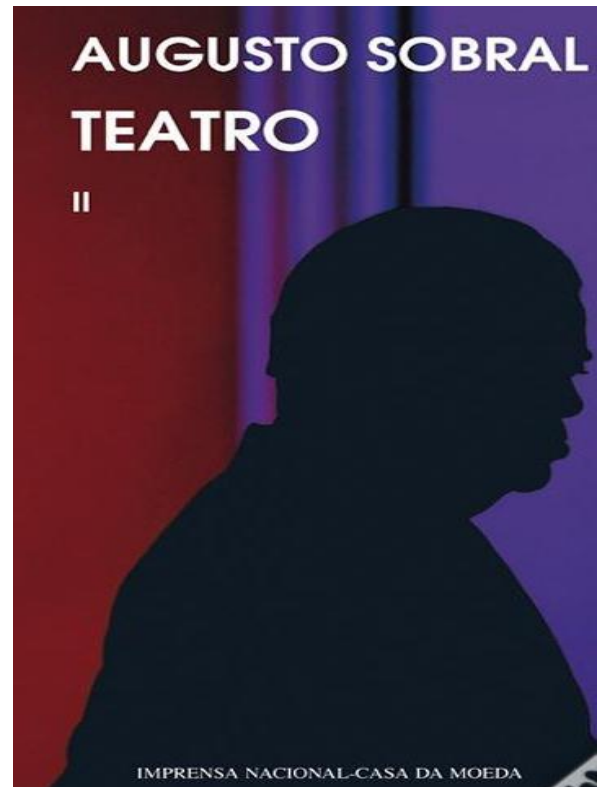
daria indicativos que visam compreender como Aláide poderia contar com Madame Clessi, e a Mulher-Fatal, com Gestalt.

Toda problemática acima elencada denota a necessidade de uma atuação mais consciente diante do mundo moderno e a dificuldade humana em manter sua relação com a solidão, sentimento típico da evolução científica e tecnológica. Nesse contexto, o ser humano poderá assumir ou renunciar seu projeto de liberdade, mediante o comportamento da consciência em relação à inconsciência, constituindo-se, portanto, um tema instigante para ser investigado no âmbito dos estudos literários e da dramaturgia de língua portuguesa, à luz da psicologia.





**Fig.01** Nelson Rodrigues. Foto Sônia D'Almeida/AJB



**Fig.02** Capa do Livro Teatro II, de Augusto Sobral

## CAPÍTULO I

*Sou um menino que vê o amor pelo buraco  
da fechadura. Nunca fui outra coisa.  
Nasci menino, hei de morrer menino.  
E o buraco da fechadura é, realmente,  
a minha ótica de ficcionista.  
Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico.*  
Nelson Rodrigues

### 1.1 Teatro e psicologia: entre Nelson Rodrigues e Augusto Sobral

Em busca de uma abordagem que oferecesse um diferencial aos estudos sobre Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, a dissertação tomou como recorte dois textos cênicos da literatura de língua portuguesa. Trata-se, pois, de *Vestido de Noiva* e *Memórias de uma Mulher Fatal*, respectivamente. Essas peças serão confrontadas à luz de uma área que dispõe sobre atividades mentais e do comportamento humano, em sua relação com o meio físico e social: a psicologia. Contudo, como nos aponta Leite (2002), pode-se considerar como certo o seguinte aspecto: estes dois pólos, literatura e psicologia, partilham uma grande fronteira e apresentam relações significativas. Assim, as teorias da psicologia podem contribuir expressivamente para a análise do texto literário, principalmente em se tratando das peças selecionadas, tendo em vista que os textos cênicos são constituídos de elementos psicológicos e a teoria junguiana contribuirá para a análise.

Diante desses dois campos, a magnitude literária e a grandeza dos processos psicológicos, tão amplos da vida intelectual, ressaltamos que a proposta não é fazer um estudo psicológico da trama e das ações conscientes e inconscientes das personagens, mas uma análise literária fundamentada pela psicologia e utilizando suas ferramentas. Já que “[...] a psicologia parece ter recursos para realizar a análise da literatura.” (LEITE, 2002, p. 18), assim como pelas teorias da literatura e do teatro.

Discutir os textos cênicos que envolvem esta pesquisa, desconsiderando os aspectos psicológicos neles existentes, significaria reduzi-la inconsequentemente.

Nesse sentido, torna-se fundamental a necessidade de relacionar literatura, teatro e psicologia, pois de acordo com Jung (1980, p. 19) ninguém fica completamente imune às influências contemporâneas. Nesta linha de pensamento Leite (2002), lembra que:

[...] se a nossa literatura tem sido vista, principalmente, sob o seu aspecto “social”, isso se deve ao fato de apresentar quase exclusivamente o aspecto mais superficial ou aparente de nossa vida coletiva. Sempre que o escritor ultrapassar essa camada de aparências, vê-se a necessidade, não apenas de uma análise histórica ou sociológica, mas também da perspectiva psicológica. (LEITE, 2002, p. 31-32, grifo do autor).

Pelo que se pode verificar, embora não possamos nos esquivar dos domínios da psicologia, a explicação psicológica é apenas um caso, dentre outros inúmeros, em que se procura uma maneira de compreender a arte a partir de características individuais. As peças pesquisadas são construídas sobre temáticas psicológicas, já que as personagens apresentam características de cunho psicológico que constituem o fio condutor da trama. A crise de identidade das protagonistas, que ocorre nos planos da memória e do inconsciente, apresenta personagens altamente complexas que somente seriam compreendidas pelo viés dos estudos psicológicos.

Ao pensar na teoria junguiana, que tem por essência a psicologia analítica, não se pode deixar de considerar uma prática persistente que pressupõe uma constante circulação interpretativa de um dado primário que permite múltiplas interpretações, o texto cênico. Nesse sentido, citemos Rosenfeld (2008), que faz uma observação nessa direção, quando afirma que:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário, material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos. (ROSENFELD, 2008, p. 21).

Considerando que o texto cênico é um significativo elemento teatral, que pressupõe a representação, e com base no pensamento de Rosenfeld a peça teatral, considerada literatura, constitui um dos mais evidentes elementos do teatro. Contudo, “Existem textos que, de tão insignificantes, não contam da história da literatura, mas, ainda assim revelam ser boas “partituras” para a representação teatral.” (ROSENFELD, 2008, p. 35, grifo do autor).

A leitura de um texto cênico está intimamente interligada a outros elementos teatrais. Baseando-nos nesta afirmativa é que lemos uma peça de teatro de uma maneira diferenciada da leitura de um romance ou de um poema. Tudo isso porque o teatro é uma arte que exige, sobremaneira, a relação das personagens (representada por atores) com o público, permitindo que se vejam os acontecimentos como se fosse a própria realidade.

A teoria de Jung relaciona sujeito e sociedade de modo mais apropriado para a análise que se pretende realizar aqui, principalmente com a análise dos processos inconscientes que contribuem para a discussão da personalidade e que apresenta uma relação íntima com a literatura. Nesse sentido,

[...] Jung não pensa num conflito único entre organismo e ambiente. De um lado, a libido pode tomar duas direções fundamentais, e assim determinar a introversão e extroversão; de outro, a vida social não é, sempre e necessariamente, antagônica ao indivíduo, e pode ser mais ou menos favorável ao seu desenvolvimento, ou ao desenvolvimento de algumas de suas tendências. (LEITE, 2002, p. 46).

Ao contrário de Freud, em sua teoria Jung considera que o indivíduo esteja limitado por duas regiões antagônicas – mundo externo e mundo interior – e cabe à pessoa manter o equilíbrio. Uma destas ideias é a relação consciência-inconsciência, constituída de maneira pessoal e coletiva. Significa que para além do que é consciente, o ser humano também existe no inconsciente, contudo em uma dimensão muito mais ampla e densa.

Nesta perspectiva teórica, Pereira (1999, p. 184) afirma que “Muito da criação teatral, no decorrer do século XX, fundamentou-se numa concepção de verdade sobre o homem, vinculada ao plano psicológico.”

Considerando as grandezas que relacionam essas duas áreas do saber, as reflexões perpassam a linha do horizonte Brasil/Portugal e conflui em discussões que confrontam os contextos culturais desses dois países, unidos por laços históricos. Nesse sentido, o trabalho está condicionado a “[...] receber críticas acumuladas de psicólogos e literatos, por realizar um estudo que contém demasiada literatura para ser psicologia, e excessiva psicologia para ser literatura.” (LEITE, 2002, p. 14).

As peças selecionadas são estruturadas na esfera psicológica, pois as protagonistas estão envolvidas por um processo de reconstituição identitária, a partir de elementos já vivenciados.

Em *Vestido de Noiva*, Alaíde não mede esforços para contar sua história após ter sido atropelada e levada a um hospital em alucinação, com perda da memória e muitas dores. A protagonista ativa a memória em plena alucinação e se lembra de sua vida desde o momento em que leu o diário de uma cafetina que morava na casa para a qual havia se mudado recentemente. A barreira realidade/alucinação/memória não está bem demarcada na peça.

Em *Memórias de Uma Mulher Fatal*, a protagonista Mulher-Fatal procura conscientemente escrever as suas memórias para celebrar as vitórias alcançadas na vida. Entretanto, há muitas contradições no mais íntimo das suas recordações.

As ações que envolvem as protagonistas são construídas com profundidade psicológica, uma vez que são personagens complexas que procuram insistentemente romper a barreira do inconsciente para reconstituir suas histórias e, para isso, estabelecem relações com outras personagens das peças, cuja existência é expressivamente dependente.

## **1.2 A cena teatral e o contexto de Nelson Rodrigues no Brasil**

Para localizar o leitor acerca do estudo das peças teatrais de Nelson Rodrigues, exige-se o conhecimento de alguns aspectos fundamentais, principalmente do contexto sociocultural que demarca o momento histórico da

produção. Assim, poder-se-á perceber o valor da obra do dramaturgo a partir de elementos palpáveis, tanto temporais quanto espaciais.

Conforme assinala Sevcenko (1998), a primeira metade do século passado foi uma fase eufórica. Iniciada com o período republicano, principalmente no que se refere ao desenvolvimento de novas indústrias para substituir parte do que antes se importava, esse período abrangeu de 1900 a 1920 e assinalou a introdução de novos padrões de consumo no Brasil, além do extraordinário dinamismo cultural que impulsionou as modernas revistas ilustradas, o mercado fonográfico (voltado para as músicas ritmadas e danças sensuais) e a popularização do cinema. Diante disso é importante mencionar que:

A deflagração da Guerra de 1914-1918 afastara-nos da Europa. O Brasil, que sempre recebera a visita dos maiores nomes do teatro francês, italiano e português, em temporadas que alcançavam a maior repercussão artística, se viu de súbito isolado dos centros culturais, necessitando abrir um caminho por conta própria. (MAGALDI, 2004a, p. 191).

De 1920 a 1930, a república começou a correr perigo até o golpe, com a deposição do presidente Washington Luis e a ascensão de Getúlio Vargas, que mesmo tendo sido derrotado nas urnas por Júlio Prestes, assumiu a presidência com a promessa de construir uma pátria nova, em que os brasileiros fossem iguais. Vale lembrar que foi em meio à pressão de manifestações populares e dos movimentos militares que a junta entregou a chefia do governo a Getúlio Vargas, em 3 de novembro de 1930, que permaneceria no comando do país até 1945.

O Estado Novo, caracterizado pela consolidação de uma tendência a centralização política, anunciada desde os anos vinte, foi ganhando forma e rumando a um caminho centralizador. Nesse contexto, “Ainda está para ser estudado o estupro sofrido pelo teatro com a violenta censura então imposta a toda a vida do País.” (MAGALDI, 1981, p.15).

De acordo com Heliadora (2008), não se pode ignorar a importância da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) para o teatro brasileiro, considerando que foram interrompidas as visitas mais ou menos regulares que as companhias estrangeiras faziam ao Brasil, o que conduziu à busca de recursos locais para as

atividades culturais. Trouxe também uma significativa contribuição “[...] com a chegada de refugiados como o polonês Ziembinski, que foi um ganho memorável para o teatro.” (HELIODORA, 2008, p. 170).

É significativo constatar que a inspiração de Nelson Rodrigues advém de motivações muito diferentes, dependendo certamente da época em que ele escrevia suas peças. Ao focalizar o contexto histórico em que Nelson produziu a sua obra, alguns momentos são cruciais, como: a Ditadura do Estado Novo; a transferência da capital brasileira para a tão esperada Brasília; a primeira vitória do Brasil na Copa do Mundo no futebol, em 1958; a Ditadura depois de 1964; a revolução na música brasileira, com a bossa nova e a tropicália; e a urbanização do Brasil que mudava a uma velocidade frenética. Restava ao Brasil um novo modelo, uma nova cara, um novo cenário para espelhar o país que enfrentava um momento ímpar.

### **1.3 Nelson Rodrigues e o teatro moderno brasileiro**

O que se pode chamar, num primeiro momento, de teatro brasileiro é o que era representado no solo do então chamado “novo mundo”. Os espetáculos apresentados seguiam os cânones portugueses do século XVI e a partir do século XIX obedeceram às normas francesas. De acordo com Lopes (2007), aos poucos, na medida em que o país vai se construindo como nação, gera possibilidade de falar em uma expressão brasileira. Esta expressão deve ser concebida como ruptura às bases européias solidificadas. Por outro lado, também não deixam de garantir a continuidade no fluxo das ideias européias.

Como um instrumento eficaz no exercício da catequese com os jesuítas, o teatro já estava presente no Brasil desde o século XVI. Porém, é apenas no século XIX que a atividade teatral se intensifica, uma vez que o teatro passa a ser uma necessidade ligada aos rituais da corte, com a instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808. O teatro também se constitui como mais um importante elemento na construção da nacionalidade de um Estado que está em plena formação e se interroga sobre sua própria identidade, com a conquista da Independência, em 1822.

As artes cênicas no Brasil até a primeira metade do século XIX foram marcadas pelo tradicionalismo, mesmo com a intenção de alguns artistas e intelectuais em organizar grupos e movimentos para realizar aqui os espetáculos à altura daquilo que a burguesia ia ver na Europa. Todavia, essas ideias ficaram apenas no plano da tentativa.

Com a ebulição de novas ideias, manifestando a insatisfação com os cânones acadêmicos e com a necessidade de se fazer uma arte autenticamente brasileira e em sintonia com as discussões suscitadas pelos movimentos de vanguarda internacionais, surge o movimento modernista brasileiro.

Mas, de acordo com Antonio Candido (1999), o Modernismo no Brasil não foi apenas um movimento literário, como o Romantismo, por exemplo. Foi sim um movimento cultural e social muito mais abrangente, porque veio a calhar com outros fatos políticos e artísticos, que demandaram atenção no momento, principalmente, por conta do Centenário da Independência. A jovem nação independente estava em um momento de revisão de sua estrutura interna e, simultaneamente, abria novas perspectivas, inclusive por conta da Guerra, que acelerara expressivamente o processo de industrialização e ampliou a exportação do principal produto brasileiro, o café. Nesse sentido,

O Modernismo Brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria. (CANDIDO, 1999, p. 69).

A Semana da Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal, “[...] passou a ser o divisor de águas geralmente aceito como o da introdução do espírito contemporâneo na criatividade brasileira. Esse conceito não é pacífico [...]” (MAGALDI, 2004a, p. 294). O divisor sim, em literatura, nas artes plásticas e na música, mas e no teatro?



É inegável a atualização estética provocada pela Semana nas artes brasileiras, porém o teatro ficou a margem e “A explicação mais óbvia para a ausência do teatro na Semana de 1922 é que, sendo ele síntese de elementos artísticos, reclamaria a renovação prévia das artes que o compõem, para aproveitar mais tarde cada avanço parcial.” (MAGALDI, 2004a, p. 295). Nessa perspectiva, no que se refere ao espírito contemporâneo brasileiro é válido admitir, desde que haja o reconhecimento das premissas européias.

No decorrer da década de 1940, no meio dito intelectual, ocorreu uma cobrança para que o teatro brasileiro desse um salto rumo à estética modernista, já solidificada em outras modalidades artísticas pela Semana da Arte Moderna. De acordo com as observações de Pereira (1999), essa sensação foi alicerçada com o fim do Estado Novo, com a deposição de Getúlio Vargas e com o fim da II Guerra Mundial. Dada a situação, os envolvidos acreditavam que o cenário atrasado da dramaturgia iria ser superado.

Com o intuito de romper com as políticas públicas do setor teatral, que eram apenas para exercer a censura às produções que apresentavam alguma crítica a política de governo, surgiu, em 1937, o Serviço Nacional do Teatro, que minimizou as tensões no setor teatral e, de acordo com Argolo (2007, p. 34), possibilitaram o desenvolvimento de espetáculos “sérios” ou dramaticamente valorizados pelos participantes do campo, tais como críticos, atores e dramaturgos.

Mais de uma década depois da Semana de 1922, o teatro brasileiro ainda recebia muitas críticas dos intelectuais e muitas foram as tentativas de aproximação com as características modernistas de outras artes. O próprio Oswald de Andrade (1890-1954) se deixou levar pela dramaturgia. Mesmo jamais vendo encenadas suas peças durante sua vida, obteve muita influência no meio cultural de seu tempo, produzindo textos como *O Rei da Vela* (1937), *O Homem e Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), que se revelaram inviáveis diante do modo de fazer teatro de então. As peças não conseguiram representação por motivos políticos, já que o Estado Novo não permitiria a encenação dos textos cênicos de Oswald. A saber, *O Rei da Vela*, escrito em 1937, só foi montado trinta anos depois, quando o autor já havia morrido, e mesmo assim demonstrou força explosiva. O espetáculo só foi montado em 1967 pelo Teatro Oficina e em 1968 participou do Festival de Nancy, apresentado também

em Paris. Cabe inferir que, “Cronologicamente, Oswald é o autor dos primeiros textos brasileiros modernos, mas não foi ele quem provocou a modernização do nosso teatro.” (MAGALDI, 2004a, p. 296).

De acordo com Prado (2009), pouco há a assinalar de moderno antes de 1930, mesmo que algumas tentativas de inserir proposições modernistas, como por parte de Renato Viana, com a inserção de temáticas existencialistas em suas peças ou a tentativa frustrada de Álvaro Moreyra, de criar do Teatro de Brinquedo, mesmo apresentando a utilização de técnicas apuradas e uma diversão amadora inteligente.

O encontro histórico entre texto cênico e encenação, no teatro brasileiro moderno, só foi afirmado com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na montagem de Ziembinski, em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A soma de inovações de fundo, a revelação da psicologia pós-freudiana e a importância dada às temáticas como a sexualidade e a morte indicaram novos caminhos à moderna dramaturgia brasileira. Vale ressaltar que a separação de C. G. Jung do movimento psicanalítico ocorreu em 1912 quando as primeiras divergências começaram a aparecer e se tornaram inconciliáveis. Mesmo Jung, um dos maiores estudiosos da vida interior do homem, sendo um dos notáveis, discípulos de Freud, viu-se a trilhar seu próprio caminho no campo da psicologia.

Outro aspecto significativo são as inovações formais, como a utilização de técnicas expressionistas, a focalização e desfocalização da imagem, a aceleração ou o retardamento do ritmo. Acerca disso, Antonio Candido afere:

Costumava-se ver no ano de 1945 o começo de uma nova fase, que coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial e, simbolicamente, a morte de Mário de Andrade. Manifesta-se então uma geração nova, na prosa narrativa, na poesia, na crítica. [...] Outro gênero que conheceu desenvolvimento notável foi a dramaturgia, estimulada pela renovação por que passou o teatro, a partir de grupos amadores que acabaram por transformar completamente a concepção do espetáculo, com destaque para direção e a montagem. Dramaturgos de grande valor foram Nelson Rodrigues (1912-1980), cuja peça *Vestido de Noiva* (1943) foi uma verdadeira revolução pela ousadia da composição e da encenação [...] (CANDIDO, 1999, p. 89, grifo do autor).

Não foi diferente do que ocorria em nível mundial, pois a maioria dos dramaturgos brasileiros que se destacaram apresentava em cena uma determinada caracterização, uma concepção do indivíduo em relação à vida humana. Em uma de suas memórias, Nelson apresentou relatos que admirava, um deles é de Schmidt “Escreveu-me uma carta, na qual chamava de “inovador e renovador”. E, mais adiante: – “*Vestido de Noiva* é mais que uma peça: – é um processo de renovação.” (RODRIGUES, 1993a, p. 165, grifo do autor).

#### **1.4 A trajetória de vida e a produção de Nelson Rodrigues**

Em 23 de agosto de 1912, na cidade de Recife, estado de Pernambuco, nasceu Nelson Falcão Rodrigues. Quinto dos quatorze filhos do casal Maria Ester Falcão Rodrigues e o deputado e jornalista do *Jornal do Recife* Mário Rodrigues. Nelson destacou-se por ser uma criança ousada e por sua precoce habilidade com as palavras. Segundo Martins (1981, p. 3), por problemas de ordem política, os Rodrigues mudaram para Aldeia Campista, no Rio de Janeiro, em 1917, onde Nelson passou a infância e frequentou a Escola Prudente de Moraes, na Tijuca, Zona Norte da cidade, fato que definitivamente influenciou o futuro dramaturgo. Foi lá também que começou a desenvolver sua veia literária. Vale lembrar que Recife deixou raras marcas no pequeno Nelson.

Quando da primeira experiência como escritor, foi considerado um gênio por alguns, um tarado em potencial pelas professoras e um maluco pelas colegas de escola. Isso ao concorrer e ganhar um prêmio de redação, contando a história de um adultério, em que a mulher era morta a punhaladas pelo marido. O autor mostrava as obsessões que o acompanhariam para sempre em sua produção, principalmente teatral.

De acordo com Martins (1981), Nelson estreou como jornalista, ganhando seu próprio dinheiro como repórter policial do jornal *A Manhã*, que pertencia a seu pai. Oportunidade em que ficou intimamente interligado a vários elementos do cotidiano, como a morte, por exemplo, elemento muito presente em sua produção escrita. Contudo, a experiência com a morte não ficou restrita a sua atuação de repórter

policial ou a sua criação ficcionista. Foi além de sua Carreira, pois, dentre outras situações, cabe lembrar que, em 1929, teve seu irmão Roberto Rodrigues assassinado em plena redação de um jornal de linha sensacionalista, *A Crítica*, que também pertencia a seu pai.

Com sua expressiva capacidade de dramatizar pequenos acontecimentos do cotidiano, tanto os presenciados por ele como aqueles criados pela sua frenética imaginação, Nelson impressionou os colegas e passou a ser especialista em descrever pactos de morte entre jovens namorados, comuns naquela época.

Esse cenário ficou registrado na memória de Nelson. Muitas temáticas e personagens de sua produção literária surgiram a partir de suas relações sociais. Em 1930, Mário Rodrigues, morre inconformado com o atentado contra seu filho, cartunista e, no mesmo ano, uma multidão depredou a redação de seu jornal, por ter apoiado a candidatura de Júlio Prestes a presidência da República do Brasil. Pouco depois, a família Rodrigues ficou condenada a mais extrema pobreza e à fome. Mas como a vida tinha que dar continuidade, cada um se arranjou como pôde. Mário Filho levou e incentivou os irmãos Nelson e Jofre Rodrigues para trabalhar em *O Globo*.

Martins (1981) afirma que, aos 23 anos, Nelson e seu irmão Jofre foram tuberculosos a Campus do Jordão, para fazer um tratamento para a doença que agravara. Foram quatro anos de tristeza e sofrimento, presenciando a decadência de seu corpo de perto. Neste interstício, continuou recebendo seu ordenado integralmente de *O Globo*, entregue a sua mãe para o sustento da família. Jofre, seu irmão mais querido, não resistindo à fatalidade da doença, faleceu, em 1936.

Sua primeira experiência na arte da dramaturgia foi em 1935, quando um doente propôs a encenação de uma comédia. Nelson gostou da ideia e, então, escreveu um "sketch" cômico sobre eles mesmos, com algumas situações em que poderiam se reconhecer. Logo nas primeiras cenas, a plateia começou a gargalhar e, com isso, surgiram os ataques de tosse que quase fizeram vítimas. "Texto e título desse 'sketch' se perderam, mas foi ele e não 'A mulher sem pecado', cinco anos depois, a primeira experiência, digamos dramática de Nelson Rodrigues." (CASTRO, 1992, p. 130, grifo do autor).

De acordo com Martins (1981), foi em meio a esta situação que Nelson teve uma significativa experiência na arte da dramaturgia:

Nelson foi aguentando a penúria econômica até que, um dia, soube que chanchada dava muito dinheiro. “Precisava de dinheiro para mim, para a minha família. Animei-me e fui escrever a chanchada. Vejam o que é o segredo da carreira de um autor brasileiro. Comecei a escrever e, na segunda página, aquela peça – *A Mulher sem Pecado* – ficou séria e a cada página foi ficando mais séria. [...] Era no tempo do Estado Novo, um tempo em que se o sujeito se chamasse Vargas, ainda que por acaso, ou seja, mesmo que não tivesse nenhum parentesco com os Vargas tinha um prestígio automático.” (MARTINS, 1981, p. 04, grifo do autor).

As palavras de Nelson, apresentadas por Martins, demonstram a difícil situação financeira da família Rodrigues e o início de uma nova experiência, a de dramaturgo. Mesmo deslumbrado com o envolvimento do processo de produção da peça, ela não alcançou grande sucesso.

Seu retorno ao *O Globo* é marcado com a contratação de uma nova secretária no jornal, Elza Bretanha. Mesmo contrariando a família da jovem, em 1939, casam-se e, juntos, têm dois filhos: Jofre Rodrigues e Nelsinho. De acordo com o próprio autor, por conta de uma hemorragia intraocular, ficou parcialmente cego e, isto foi pior do que a morte para ele, já que desde pequeno tinha medo da cegueira.

Mesmo muito conservador, não faltaram amantes ao dramaturgo. Por uma delas, Lúcia, ele chegou a deixar Elza e se casar novamente. Fruto deste relacionamento, sua filha Daniela, lhe rendeu um comovente relato em suas memórias:

Dois meses depois, Dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV Rio; ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega. (RODRIGUES, 1993a, p. 48).

A tuberculose e a cegueira da filha foram atribuições expressivas na vida de Nelson, contudo não foram as únicas. O filho Jofre, por conta do contato com a tuberculose, também adoecera. Enfrentou diversos problemas de ordem familiar, pois os sobrinhos, a cunhada e o irmão Paulinho morreram soterrados no desabamento do prédio onde moravam. O filho Nelsinho se tornou um dos revolucionários mais procurados pelas forças armadas e foi apanhado. Na prisão, faz greve de fome com treze companheiros. Em outubro de 1980, recebeu a tão esperada liberdade, contudo não pode visitar o pai, que já se encontrava inconsciente no hospital.

Na manhã de domingo, de 21 de dezembro de 1980, no Rio de Janeiro, faleceu Nelson Rodrigues, aos sessenta e oito anos de idade, vítima de insuficiência vascular cerebral, após ter sofrido sete paradas cardíacas.

A produção de Nelson Rodrigues é muito expressiva e abrange diferentes gêneros. Martins (1981) faz uma classificação por data de publicação das obras do autor, sendo: em 1939 *A Mulher Sem Pecado*, teatro; em 1944 *Meu Destino é Pecar*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1945 *Escravas do Amor*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1946 *Vestido de Noiva*, teatro; também em 1946 *Álbum de Família*, teatro; ainda em 1946 *Minha Vida*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1947 *Dorotéia*, teatro; também em 1947 *Núpcias de Fogo*, romance sob o pseudônimo de Suzana Flag; em 1948 *Anjo Negro*, teatro; em 1949 *A mulher que Amou Demais*, romance sob o pseudônimo de Mirna; em 1951 *Valsa N.º 6*, teatro; também em 1951 *O Homem Proibido*, romance; em 1953 *A Mentira*, romance; em 1956 *A Falecida*, teatro; também em 1956 *Senhora dos Afogados*, teatro; em 1957 *Perdoa-me por me Traíres*, teatro; também em 1957 *Viúva, Porém Honesta*, teatro; em 1958 *Os Sete Gatinhos*, teatro; em 1959 *Boca de Ouro*, teatro; em 1960 *Beijo no Asfalto*, teatro; também em 1960 *Asfalto Selvagem*, romance; em 1961 *Bonitinha, Mas Ordinária*, teatro; em 1966 *Toda Nudez Será Castigada*, teatro; também em 1966 *O Casamento*, romance; em 1967 *Memórias de Nelson Rodrigues*, crônica; em 1968 *O Óbvio Ululante*, crônica; em 1970 *A Cabra Vadia*, crônica; em 1974 *Anti-Nelson Rodrigues*, teatro; em 1977 *O Reacionário*, crônica e por fim em 1979 *A Serpente*, teatro, em 1961 *Cem contos escolhidos – a vida como ela é ...* conto; em 1974 *Elas gostam de apanhar*, conto. Sem deixar de

considerar outras obras publicadas após sua morte e adaptações para o cinema e a televisão.

A paixão de Nelson Rodrigues seria o romance, conforme ele afirma em *A menina sem estrelas: memórias*

Eis a verdade: — até a estreia de *Vestido de Noiva*, eu não lera nada de teatro, nada. Ou por outra: — lera, certa vez, como já disse, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Sempre fui, desde garoto, um leitor voracíssimo de romance. Eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler, nem ver teatro. Depois de *A mulher sem pecado* é que passei a usar a pose de quem conhece todos os autores dramáticos passados, presentes e futuros. Na verdade, sempre achei de um tédio sufocante qualquer texto teatral. (RODRIGUES, 1993a, p. 173, grifo do autor).

O teatro nem sempre esteve no centro do planejamento da produção rodrigueana, principalmente por sua profissão, o palco “Esse, se houve um, foi o jornal. Pode ter sido também a rua (ou a própria cidade do Rio de Janeiro), embora poucos brasileiros, exceto datilógrafos profissionais, tenham passado tantas horas atrás de uma máquina de escrever.” (CASTRO, 1992, p. 09).

Mas o desejo de ganhar dinheiro e tentar superar a difícil situação financeira enfrentada por sua família nutriu o projeto teatral iniciado com a tentativa de produzir uma comédia. No entanto, conforme nos afirma Magaldi (1981), já nas primeiras páginas da primeira peça *A Mulher Sem Pecado*, a criação e as marcas de sua infância transformaram a peça em um drama em três atos, encenada em nove de dezembro de 1942.

Sábato Magaldi relatou que em meados do ano 1980 foi solicitado por Nelson Rodrigues para organizar a edição de seu Teatro Completo. Na introdução do primeiro livro, o organizador revelou a dificuldade de reunir peças que experimentaram várias direções e estilos. Ao organizar a publicação que compreendeu dezessete títulos, realizou uma classificação em quatro grupos, preservando certa simetria, sem violar o espírito da produção teatral. Nesse sentido, como a peça *Vestido de Noiva* é estruturada na esfera psíquica, foi classificada como peça psicológica.

Poucos dramaturgos revelaram um imaginário tão original e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas, como fez Nelson Rodrigues.

Os quatro volumes do Teatro Completo de Nelson Rodrigues obedecerão ao seguinte plano de publicação: 1.º – Peças psicológicas – *A Mulher Sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa n.º 6*, *Viúva*, *Porém Honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*; 2.º – Peças míticas – *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos afogados*; 3.º – Tragédias cariocas – I – *A Falecida*, *Perdoame por me Traíres*, *Os Sete Gatinhos* e *Boca de Ouro*; 4.º – Tragédias cariocas – II – *Beijo no Asfalto*, *Bonitinha*, *Mas Ordinária*, *Toda Nudez Será Castigada* e *A Serpente*. (MAGALDI, 1981, p. 9, grifo do autor).

Em *O Reacionário* (1977), Nelson Rodrigues comentou que ao voltar para casa, ainda sentindo o público agredindo-o, por conta da estreia pouco efusiva de *A Mulher Sem Pecado* (publicada em 1939 e levada ao palco em 1941), imaginou uma nova peça. Já pensava, então, em *Vestido de Noiva* (1943).

Em janeiro de 1943, Nelson escreveu sua segunda peça teatral: *Vestido de Noiva*. Elza, sua mulher, fez mais de vinte cópias datilografadas para serem entregues aos jornalistas, críticos e amigos. O primeiro a receber foi Manuel Bandeira. Ele gostou. Como outros, escreveu sobre ela e a elogiou no Jornal *A Manhã*, de 6 de fevereiro de 1943, pouco mais de dez meses antes do lançamento.

O progresso de *A mulher Sem Pecado* para *Vestido de Noiva* foi grande. Sem dúvida o teatro desse estreade desnorteia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. *Vestido de Noiva* em outro meio consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público. (BANDEIRA apud MAGALDI, 1992, p. 12, grifo do autor).

Os jornais e suplementos falavam sobre *Vestido de Noiva*, mas o autor não conseguia encená-la. Todos diziam que era uma peça que exigia cenário complexo e teria custo muito alto. Só Thomaz Santa Rosa, um pernambucano e ex-funcionário do Banco do Brasil, cantor lírico, desenhista, músico e poeta, achou que era



possível. Falou, então, com um polonês recém-chegado ao Brasil: Zbigniew Ziembinski, e os preparativos para a encenação deram os primeiros passos rumo a uma das mais consagradas encenações do teatro brasileiro.

O teatro de Nelson Rodrigues era completamente novo em tudo. Histórias, temas, personagens, língua, cena. Uma verdadeira revolução em nossa dramaturgia. Cena dinâmica, dividida em diferentes planos, com tempos paralelos e repetições e, por isso, chegou a ser considerado por muitos o mais imponente dramaturgo nacional. O próprio autor afirmou: “Meus diálogos são realmente pobres. Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los.” (RODRIGUES, apud CASTRO, 1997, p. 47).

### **1.5 Sobral e o contexto sociocultural em Portugal**

Depois que a primeira República Portuguesa (1910-1926) foi derrubada, o advogado Antonio de Oliveira Salazar (nascido em 1889) chegou ao cargo máximo do governo português, o de Presidente do Conselho do Estado Novo, instalando a ditadura militar no país. Permaneceu no poder até 1968, quando teve que encerrar sua carreira por causa de um derrame cerebral.

Mesquita (2007) afirma estar intrigado com a explicação de que Salazar, um homem com sólida e estrutural formação jurídica tenha contribuído para institucionalizar um regime estabelecido em metódicas violações à Constituição e à legislação, na manipulação de eleições, na composição de tribunais de polícia dependentes, na retenção ilegal de presos, na arbitrariedade dos organismos repressivos.

Em 1933, Salazar fez aprovar em plebiscito uma nova Constituição que consagrava o Estado autoritário e corporativo, com a recusa da luta de classes, do individualismo liberal, do socialismo e do parlamentarismo. Nesse sentido, pode-se perceber que o governo dirigido por Salazar, foi caracterizado como uma república indivisível, corporativa, unitária antidemocrático, antiliberal, anticomunista, antiparlamentarista, tradicionalista, nacionalista e colonialista.

O povo português esteve sujeito a incontáveis injustiças sociais por décadas, sem contar com o atraso econômico e cultural. Convém afirmar que, nesse contexto, era rara a família que não tinha alguém a combater na África, pois o serviço militar durava quatro anos e a expressão pública de opiniões contra o regime ou contra a guerra era severamente reprimida. Os partidos e movimentos políticos eram proibidos, os líderes oposicionistas eram exilados, os sindicatos eram controlados, sem contar com uma vida cultural severamente vigiada. O fim da ditadura do regime salazarista é marcado com a revolução de 25 de Abril de 1974, despontando novos valores, de modo que as letras portuguesas conhecem um período de efervescência.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 também representa o início de uma nova era no Teatro Português, atenuado por anos de obscurantismo e censura. As produções dramáticas procuravam buscar um diálogo com o seu tempo e principalmente com o seu público. Assim,

[...] o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso e abrir-se ao mundo através de uma propedêutica de emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas. Nos anos imediatos à Revolução, o teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional. (VASQUES, 1999, p. 113).

A propagação de grupos teatrais, principalmente independentes, permitiu que a dramaturgia portuguesa assumisse uma posição no meio artístico, principalmente contando com uma grande diversidade de estéticas e de públicos.

Rebello (2000) afirma que por ser sensível como um sismógrafo às mudanças sociais, o teatro em Portugal, depois de 25 de Abril, reagiu imediatamente à transformação operada no país. Considerando primeiramente a abolição da censura, proclamada no programa que o Movimento das Forças Armadas, que proporcionou a montagem de espetáculos até então inviáveis, sobre textos preexistentes ou improvisados.

A propagação enaltece a produção dramaturgica de Augusto Sobral, uma vez que se impõem pelo rigor da construção e pela eficácia do diálogo. Tudo isso está aliado ao poder de ironizar as situações diversas e também a maneira que o dramaturgo aborda questões cruciais do tempo em que viveu, tornando o teatro um lugar para o debate de ideias.

## 1.6 Sobral e o moderno teatro português

As primeiras manifestações modernistas em Portugal surgiram em um período marcado por profundas transformações políticas e sociais na Europa, entre as duas guerras mundiais. O modernismo português é definido, por Antonio Braga, na publicação *O país, a história, a cultura* (1998), como um movimento estético em que a literatura surge associada às artes, caracteriza-se pela alteração formal de vários gêneros literários e artísticos e tem nos movimentos *Orpheu* e *Presença* a sua maior expressão.

Iniciado em 1915, com a revista *Orpheu*, o orfismo constitui o primeiro movimento propriamente moderno. Entusiasmados com as novidades trazidas pelas mudanças culturais no início do século XX, seus idealizadores defendiam a integração de Portugal no cenário da modernidade europeia. A esse respeito Lisboa (1984) afirma que:

[...] *viragem*; e seria este um termo adequado, se a erosão do uso lhe não tivesse, por demais, embotado as arestas. O *Orpheu* foi mais do que uma viragem: foi um abalo sísmico de uma tal intensidade e fulgor, que ainda hoje se lhe sentem os efeitos. O *Orpheu* foi mais (ou outra coisa) do que uma simples aventura literária, ainda que intensa e traumática: foi um modo de viver e de morrer (morreu-se muito e depressa, como não mando D. Sebastião, entre os homens do *Orpheu*), foi um investimento total de um grupo de homens que ousaram ousar, uma missão impossível, um apocalíptico sondar ontológico (Eduardo Lourenço), uma dança da morte no fio acerado duma corda tensa, uma apropriação do real mais fundo. (LISBOA, 1984, p. 09-10, grifo do autor).

Podemos perceber que o movimento *Orpheu*, assinalado como movimento de características polêmicas e reformadoras, é composto por um grupo de escritores e

artistas de vanguarda. Dentre os membros, alguns se destacaram, tais como Almada Negreiros (1883-1970), Fernando Pessoa (1888-1935) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). Rebello (1979) afirma que as eventuais incursões dos colaboradores de *Orpheu* pelos domínios da expressão dramática eram tributários de uma estética do fim do século XIX do que premonitórias da aventura da arte moderna.

O primeiro número da Revista *Orpheu* foi lançado em 1915, sob a direção de Fernando Pessoa e de Ronald de Carvalho. Nessa edição, Fernando Pessoa publicou, na íntegra, o seu único texto dramático em vida: *O marinheiro*, drama estático escrito em apenas um quadro, em 1913. Ainda em 1915, saiu o segundo número da revista, sob a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, mas o terceiro número, anunciado para o ano seguinte, não chegou ao público, por razões financeiras.

Rebello (1979) salienta que o teatro moderno foi gerado em 1921 com Pirandello e em Portugal o século XIX morre com o surgimento de *Orpheu* e nasce o século XX nas letras e nas artes nacionais. Os últimos ecos do simbolismo são sementes publicadas em seus dois únicos números publicados: *O Marinheiro* e *O Opiário* lado a lado com a *Ode Triunfal* e a *Manucure*. Entretanto, no que se refere ao teatro, nem Pessoa, nem Sá-Carneiro transcenderam os limites da estética finissecular.

Quem decididamente os transpôs, e por isso representa neste sector particular o espírito vanguardista do movimento «órfico», foi José de Almada Negreiros (1893-1970) — que logo no furibundo *Manifesto Anti-Dantas*, de 1915, além de alvejar certamente («e por extenso»...) o académico autor da *Ceia dos Cardeais*, tomando como pretexto a estreia recente da sua *Sóror Mariana*, não poupava também «as pinoquices de Vasco Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha, as infelicidades de Ramada Curto, as gaitadas de Brun e os actores de todos os teatros», e assim punha em causa as estruturas oficiais do teatro então vigente. Que estas o ignorassem, não é por isso de surpreender: grande parte do teatro que Almada escreveu manteve-se longamente inédito e seria preciso aguardar até 1949 para que uma das suas peças (e mesmo assim um breve diálogo apenas) fosse enfim representada... (REBELLO, 1979, p. 50, grifo do autor).

Com uma concepção eminentemente visual da arte dramática, apoiada na linguagem cênica subsidiada por palavras e gestos, de sons e movimentos, de luzes

e cores, Almada Negreiros procurou ligar seus desenhos e suas telas com o que está em cena, como que transportando para o palco suas personagens, emprestando-lhes palavras.

De acordo com Reis (2003), marcando uma nova era para as letras em Portugal, entre os anos 1927 e 1940, publica-se, em Coimbra, a revista *Presença*, fazendo ecoar o legado cultural da chamada Geração Orpheu, tendo como principais fundadores José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga. A esse respeito Lisboa também afirma que:

O primeiro número da revista presença apareceu no dia 10 de Março de 1927, na cidade de Coimbra, com um subcabeçalho que indicava tratar-se de uma «Folha de Arte e Crítica». Os directores e editores da revista eram Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. A revista começou por ser quinzenal mas, a partir do quarto número, deixou de respeitar-se a periodicidade inicial. No entanto, com maior ou menor regularidade, ela foi saindo durante 13 anos, até Fevereiro de 1940, data da publicação do último número (editaram-se, ao todo, cinquenta e seis, isto é, uma média de cinco por ano). (LISBOA, 1984, p. 22, grifo do autor).

Os defensores deste segundo modernismo estiveram empenhados em criar uma literatura viva e original, valorizando, acima de tudo, o individual, o psicológico e a intuição. No que tange a dramaturgia,

A “Presença” surge no mesmo ano em que é instituída a censura prévia aos espetáculos, em que se publica o tristemente célebre decreto de 6 de Maio, que explicitamente atribui à Inspeção dos Espetáculos a função de “fiscalizar e reprimir” a actividade teatral a pretexto de evitar as ofensas “à lei, à moral, aos bons costumes” e “às instituições vigentes” ... O golpe militar de 1926 viera estancar o movimento de renovo que, desde o começo dos anos 20, se esboçava na cena portuguesa. (REBELLO, 1979, p. 55, grifo do autor).

Com este cenário, na revista *Presença* não existiu uma dramaturgia como em *Orpheu*. Aliás, foi justamente pouco antes do último número de publicação da revista que Miguel Torga e Gaspar Simões divulgaram seus primeiros ensaios teatrais. É realmente uma lástima afirmar que a maior parte da produção teatral deste momento histórico não tenha sido levada à cena, a maioria dos textos cênicos só foi levada

aos palcos após a queda do fascismo. “É certo que, após a Revolução, puderam finalmente representar-se obras até então proibidas.” (REBELLO, 2000, p. 159).

Neste momento histórico para o teatro português, sustentado pelos pilares das ideias modernistas, a partir de 1925, acontece a efervescência de espetáculos circunstanciais. Esses espetáculos eram, muitas vezes, improvisados sobre esquemáticos estandartes e representados em locais como ruas, fábricas e escolas. Assim, começou a suceder um repertório teatral decorrente das novas condições de produção e “[...] como todas as coisas a escrita teatral evolui e transforma-se: o próprio modo de produção teatral varia em função das infra-estruturas que o condicionam.” (REBELLO, 1984, p. 55). O autor afirma também que, neste momento histórico, o texto dramático, enquanto literatura, entrou em crise e o espetáculo teatral perdeu gradualmente seu papel, que é nuclear, já que é nele que se irradiam os demais elementos.

Nesse cenário, surgiu Sobral. Dentre as peças do virtuoso dramaturgo, destaca-se o notável monodrama *Memórias de uma Mulher Fatal*, que é um esplendoroso exercício de teatro e humor. Rebello (1984) afirma que esta peça é umas das dez peças que só teria sido possível com a liberdade conquistada em 25 de Abril.

Nesta perspectiva enunciativa, vale lembrar que a crescente concorrência entre o rádio, o cinema e a televisão enfraqueceu os pilares do teatro português. Desse modo, nos anos cinquenta, as companhias amadoras e profissionais quase que só existiam em Lisboa, ainda que uma das mais duradouras tentativas de teatro experimental aconteceu na cidade do Porto.

### **1.7 A trajetória de vida e a produção de Augusto Sobral**

Foi em Lisboa que nasceu Augusto Sobral, em 1933. Estudante na Escola de Belas Artes de Lisboa, ele estreou como dramaturgo em 1957. Suas primeiras peças integram alguns dos textos mais consagrados da dramaturgia pós-beckettiana. Colaborou em espetáculos teatrais levados à cena e teve seu nome confirmado

como um dos mais importantes dramaturgos portugueses da atualidade. Também integrou o grupo de oposição a Oliveira Salazar, com o Movimento de Unidade Democrática - MUD Juvenil.

Ao lado de Jaime Salazar Sampaio, Prista Monteiro, Fiamma Hasse Pais Brandão, Norberto Ávila, Teresa Rita Lopes, Manuel Granjeio Crespo e Miguel Barbosa, Augusto Sobral é integrado na geração de dramaturgos revelados no início da década de 60, do século XX.

Fadda (2001), teorizando sobre o autor, afirma que é legítimo falar de um teatro em que o palco se torna um lugar de debate de ideias, até mesmo porque é no palco que elas se materializam. Neste sentido, por ser um teatro de ideias, automaticamente, é teatro da palavra. Palavras que impulsionam o pensar ou repensar acerca das relações homem com a natureza e com os mundos que podem ou não arquitetar e construir. O processo de escrita de Augusto Sobral é, reconhecidamente, moroso e exigente, sempre na busca hesitante e insatisfeita de uma mais rigorosa e adequada expressão, levando-o a regressar repetidas vezes aos textos, revê-los e reescrevê-los. Esse processo de regressar ao texto pode ser confirmado, por exemplo, com a peça *Memórias de Uma Mulher Fatal*, uma vez que a produção desse texto cênico durou dez anos.

Conforme afirma Teixeira (2009), a produção de Augusto Sobral é muito expressiva na dramaturgia portuguesa. Em 1957, escreveu *D. Sebastião*, peça em três atos, que se manteve inédita durante quase meio século. Quatro anos mais tarde, o autor viu duas de suas peças sendo encenadas: *Consultório*, escrito no mesmo ano e *O Borrão*, produzida em 1960. Vale lembrar que essas peças o apontaram como um importante autor dramático e seu talento foi confirmado com *Os Degraus*, escrito em 1964, peça construída sobre a tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.

No entanto, a censura impediu que a referida peça chegasse ao palco. A esse respeito, Teixeira afirma:

Este facto parece ter levado o jovem dramaturgo e recém-arquitecto a interromper ou abandonar, temporariamente, a redacção das peças *I Corelli* e *Quem Matou Alfredo Mann?*, iniciadas na mesma época em que

escrevera *O Borrão*, e a só retomar a escrita teatral cinco anos mais tarde. (TEIXEIRA. In: SOBRAL, 2009, p. 11, grifo do autor).

Mas não foi esta situação que abalou a produção de Sobral, já que o final da década de 1960 foi precisamente marcado com a redação da peça *Abel Abel*, texto dramático que só foi concluído em 1984. O mesmo ocorreu com a peça *O Bigode*, retomado e abandonado diversas vezes por Sobral, que somente quarenta anos mais tarde apresentou sua versão definitiva.

Já tendo seu nome confirmado como dramaturgo português, na década de 1970 e, de certo modo, também correspondendo às urgências políticas da época e com diversas parcerias, Sobral apresentou os textos *Os Macacões*, em 1977 e *O Caso da Mãozinha Misteriosa*, em 1978. Em seguida, ele regressou a textos longamente interrompidos como *Quem Matou Alfredo Mann?* (1981), o monólogo *Memórias de uma Mulher Fatal*, também em 1981, cuja redação fora iniciada dez anos antes e, após várias retomadas, finalmente foi concluída.

Segundo Teixeira (2009), em 1984, Augusto Sobral terminou a peça *Abel Abel*, iniciada cerca de vinte e cinco anos antes. A peça *Bela Calígula* foi produzida e estreada pelo Grupo de Teatro Maizum, em junho de 1987, com a participação do autor na cenografia. Estas duas peças foram levadas em cena na mesma época, situação pouco comum para o teatro português de então, revelando “[...] bem o apreço em que então era já tida a obra, em geral menos que bissexta, de Augusto Sobral.” (TEIXEIRA In. SOBRAL, 2009, p. 12).





Fig. 03 Programa da peça *Vestido de Noiva*, com o grupo "Os Comediantes" 1943. Foto Cedoc-Funarte



Fig. 04 Cartaz de divulgação da peça *Memórias de uma Mulher Fatal*, Teatro Bairro Alto, 1981. Foto T.B.A.

## CAPÍTULO II

*[...] é necessário, a cada instante encontrar internamente um sub-texto para realizar o swing que estabelece a ligação entre todas estas constantes ambiguidades.*

Augusto Sobral

### 2.1 O texto no teatro moderno: entre Brasil e Portugal

Mesmo com certo retardamento em relação às outras artes, a produção teatral moderna no Brasil assimilou a atualização estética empreendida a partir do modernismo. Ainda que essas experiências sejam enveredadas por caminhos múltiplos, no processo de criação artístico teatral, o desejo é que se tenha um palco povoado de bons espetáculos e, conseqüentemente, bons textos cênicos, o que requer bons autores. Em Portugal, a dramaturgia também contou com um certo nível de retardamento, causado pela ditadura do regime salazarista.

Nesse sentido, considerando que as produções cênicas animam os expectadores, tanto no Brasil (década de 1940), quanto em Portugal (década de 1980), surgem autores com peças expressivas, como as que constituem o objeto dessa pesquisa. Pois, conforme afirma Szondi (2004), em estudo sobre o drama moderno, num determinado campo de pensamento que abarca a arte como objeto, a estética “[...] deixa de ser ligada apenas à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como algo distinto da reflexão epistemológica, e passa a ser compreendida propriamente como ciência do belo artístico e como filosofia da arte.” (SZONDI, 2004, p. 17).

Diante disso, surge um questionamento: mas afinal o que se pode entender por teatro? Para responder, precisamos, antes de qualquer situação, considerar que o teatro é uma arte e, por sinal, uma arte que está associada à história da humanidade. Percebe-se sua relevância desde a Antiguidade Clássica, perpassando os períodos históricos das grandes descobertas, inclusive como uma ferramenta

utilizada pelos governantes e pela igreja. E, mesmo com o advento das tecnologias, o teatro vem sendo um forte elemento cultural das sociedades e continua causando encantamento.

A palavra teatro tem origem grega *theatron* e revela uma propriedade esquecida dessa arte, porém, fundamental, que de acordo com Pavis (1999, p. 372) é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. Vale lembrar que durante muito tempo, na língua clássica dos séculos XVII e XVIII, o termo *teatro* também denomina a cena propriamente dita. Contudo, por uma translação metonímica, surge à arte teatral, o gênero dramático. Em Francês e em português, o termo *teatro* guardou a ideia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou o sentido do conceito do texto.

Procurando apontar algumas respostas a este questionamento, Heliodora (2008) diz que teatro pode ser de um lado uma atividade, uma forma de arte, na qual as pessoas representam um acontecimento vivido por personagens fictícios, por outro, também pode ser o lugar onde essa atividade acontece. Mas, como que em uma folha de papel, um lado reclama o outro, nesta arte uma parte reclama a outra. No entanto, como é uma arte representada, implica afirmar que há algo que vem antes da encenação. Certamente é o texto, que necessariamente precisa ser produzido por alguém. Quando da produção de um texto cênico, o autor preocupa-se com a representação de sua produção e também com a interpretação e compreensão do público.

Augusto Boal (2005) diz que teatro é ação e para que o conflito dramático seja caracterizado é necessário que os diferentes quererem dos mais diferentes personagens entrem em choque. Os conflitos não se resolvem, nem se dissolvem em cena, eles são acirrados. O espetáculo termina sempre inacabado. “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!*” (BOAL, 2005, p. 19, grifo do autor). Boal também nos leva a pensar acerca do que é para Aristóteles, em sua definição, a Tragédia é a imitação das ações da alma racional do homem, as paixões desse homem transformadas em hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso.

Rosenfeld (2008) também aponta uma definição, vejamos:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos. O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são *representados*, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens. A base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual. O *status* da palavra modifica-se radicalmente. Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra. (ROSENFELD, 2008, p. 21-22, grifo do autor).

Para Rosenfeld, a literatura é incorporada ao teatro sendo um dos elementos que o constitui, pois sua essência é o ator transformado em personagem. O texto cênico é um bloco de pedra que será enformado pelo ator e pelo diretor. Por isso, a metamorfose é então fundamental ao teatro, sendo a máscara que representa o símbolo do disfarce.

Como propusemos, nesta pesquisa, realizar uma análise literária de textos cênicos, de literatura dramática, torna-se significativo diferenciar teatro e drama. Dentro do universo teatral, o uso da palavra drama é demasiadamente relativo, uma vez que tanto pode significar o gênero, quanto o próprio conflito da ação cênica. De acordo com Pavis (1999, p. 109), de origem grega, o termo *drama* significa ação. Na Grécia do século V a.C., surgem com seus conflitos as personagens autonarrativas e com diálogos de atitude. Aristóteles já classificava o drama como uma categoria literária, ao lado do lírico e do épico. A saber, podemos citar como exemplo, as tragédias gregas, que ainda hoje demonstram sua dramaticidade e sobreposição de conflitos.

O marco do teatro na Idade Média foi o drama litúrgico, apresentado como parte dos serviços religiosos para divulgar a moralidade e os mistérios da religião dominante. Mas, nesse período, os menestréis também desenvolveram espetáculos constituídos de muita ação dramática, arte de múltiplas habilidades.

No século XVIII, o termo *drama* é utilizado na França para qualificar um gênero dramático em particular: “[...] o drama burguês, e, posteriormente, o drama

romântico e o drama lírico (no século XIX). Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.” (PAVIS, 1999, p. 109).

De um modo geral e, principalmente, para o público não-especializado no Brasil, o termo *drama* significa o gênero que se opõe a comédia. Já na corrente americana adotada pela dramaturgia brasileira, *drama* é imediatamente associado ao drama psicológico. Por isso, que drama e teatro são constantemente utilizados com o mesmo sentido na língua portuguesa.

Szondi (2001) conceitua drama a partir de um ponto de vista terminológico. Sendo um conceito histórico, ele representa um fenômeno da história literária:

[...] o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. Ao colocar em evidência o que “precipitou” na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ela faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade. Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática mas filosófico-histórica. A história foi banida para os hiatos entre as formas poéticas, e unicamente a reflexão sobre a história é capaz de lançar pontes sobre eles. (SZONDI, 2001, p. 26, grifo do autor).

De acordo com o conceito de Szondi, o drama não tem vínculos históricos somente em seu conteúdo, tem também em sua origem. Considera também que a forma de uma obra de arte é algo inquestionável e que geralmente o conteúdo de uma peça só pode ser obtido em uma época se considerar o contexto sincrônico. Para ele, esse conceito de drama compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno, designa-lhe apenas uma determinada forma de poesia teatral.

O drama dito moderno surgiu no Renascimento, representando a ousadia do homem de voltar a si depois da visão do mundo medieval, construindo obras intersubjetivas, pois “[...] a realidade da obra na qual quis determinar e espelhar.” (SZONDI, 2001, p. 29).

Outro elemento teatral lembrado por Szondi (2001) é o termo “dramática” ou “dramaturgia”, que é utilizado em um sentido mais amplo, designando tudo que é

escrito para o palco. “É como tal o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros [...]” (SZONDI, 2001, p. 27, grifo do autor).

Pavis (1999) vê a dramaturgia como a técnica da arte na construção teatral, envolvendo personagens, os contextos da ação e o conflito teatral, ou melhor, a ação dramática. No seu sentido mais recente, a dramaturgia tende a ultrapassar o âmbito de um estudo dramático para englobar texto e realização cênica.

Os elementos teatrais constituem uma diversidade tamanha; a exemplo disso, pode-se lembrar a polêmica criada com os amantes do texto e amadores do espetáculo. Todavia, é válido afirmar que esta oposição ideológica é de natureza da cultura ocidental, pois tende a dar mais importância ao texto e a sucessão do discurso. Na medida em que o texto e literatura são tidos quase sempre como sendo gêneros nobres, passam a ter para si a vantagem de uma conservação pura para as gerações futuras, pelo menos é o que se considera. Poderíamos afirmar, então, que “[...]a mais bela expressão cênica é tão efêmera quanto o sorriso de uma mulher bonita.” (PAVIS, 1999, p. 373).

Diante disso, podemos perceber que não há uma oposição irremediável e absoluta entre teatro puro e literário, mas sim uma oposição dialética entre o autor e seu texto. E quando da teatralização do texto que envolve a montagem do espetáculo e a interpretação cênica, utilizando cenas e atores para construir situações, eis que outro elemento muito importante do teatro impera: a figura do encenador, que é o responsável pela visualização cênica do texto. A esse respeito, Rosenfeld (1996) esclarece:

[...] o teatro, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser *reduzido* à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar. No espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário [...] O ator, em cuja criação para maior simplicidade se considera incluído o trabalho múltiplo do diretor, “preenche” com dados sensíveis, áudio-visuais, o que o contexto verbal da peça dramática necessariamente deixa na relativa abstração das universais conceituais. (ROSENFELD, 1996, p. 28, grifo do autor).

Rosenfeld reconhece que esta discussão é antiga e defende a necessidade de combater a opinião que tende a reduzir o teatro, qualificando a cena como secundária. Entretanto, reconhece que ainda há quem considera o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, uma espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e o jornal é o veículo das notícias. “Essa concepção exclusivamente literária do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada.” (ROSENFELD, 1996, p. 21).

Mediando estas ideias, o texto é o ponto de intersecção entre o conteúdo expresso e a preocupação do autor que procura comunicar alguma temática da vida sob seu ponto de vista. O mesmo caráter pode ser demonstrado em relação ao espectador do drama, uma vez que o discurso está carregado de ideologias, mas as falas das personagens não é uma alocação dirigida diretamente ao público. Bem pelo contrário, o público assiste à conversa dramática paralisado, de braços cruzados, calado e com a impressão de que o que ele está vendo constitui-se em um segundo mundo. Mas, “[...] sua passividade total tem [...] de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido). (SZONDI, 2001, p. 31). A relação estabelecida entre o drama e o espectador não sofre interferência, já que não há invasão por parte do espectador no drama, nem interpelação do espectador pelo espetáculo.

O espetáculo é uma interpretação do texto, um produto ressignificado. Essa situação pode implicar em tensão entre o grupo de encenadores e o autor. Foi o que aconteceu, por exemplo, durante a montagem de *Vestido de Noiva*, quando Ziembinsk sugeriu a Nelson Rodrigues que o espetáculo fosse encerrado no momento que a protagonista deixasse de respirar, na mesa cirúrgica. “Nelson não concordou com as críticas, exigindo sempre que se respeitasse o desfecho que escreveu.” (MAGALDI, 1981, p. 18). A sugestão visava, segundo Magaldi, atribuir uma linha lógica à peça, em que os acontecimentos pudessem seguir, coerentemente, da memória às alucinações.

Os textos dramáticos são criações inventadas e representadas ao longo dos séculos e retratam acontecimentos e temáticas como: o amor, o ódio, a guerra, a

família, a felicidade, a reflexão ou a morte. Temáticas estas que tanto preocupam quanto divertem o ser humano. De acordo com Rosenfeld (2008), existem textos cênicos que não constam na historiografia literária por sua insignificância estética, mas mesmo assim revelam-se bons para a representação teatro. E há outros textos que possuem um elevado nível literário que não possuem valor teatral, são os chamados dramas de leitura. Cada autor possui um estilo próprio de produzir drama. “A peça teatro, considerada literatura, é um dos elementos mais importantes do teatro; todavia, não o constitui, não lhe é condição indispensável.” (ROSENFELD, 2008, p. 35).

Com forma de escrita peculiar, o texto dramático se diferencia dos outros gêneros, já que apresentam diálogos entre as personagens, não só o que as personagens vão falar, mas também o modo como têm que falar. Assim, o texto deve conter informações relevantes sobre o cenário, o uso dos movimentos e gestos, a indumentária e a variação de estado de espírito da personagem, informações que são fornecidas pelo autor por meio das rubricas ou outros aparatos. Dessa forma,

O texto dramático é aquele que se qualifica para a encenação. Isso se verifica quando, prescindido do palco, o texto o evoca como instância complementar para a totalização de seus efeitos estéticos. Tal designação aponta especificamente para todas as informações que se inscrevem no conjunto escritural, incluindo-se aí o título e (quando há) a sugestão autoral de inserção da obra numa das espécies do gênero; a distribuição dos discursos pelos intérpretes e as didascálias ou rubricas destinadas à direção cênica. O adjetivo *dramático* explicita a abordagem do texto como objeto literário, pelo critério da análise das estratégias discursivo-poéticas que lhe conferem qualidades artísticas. Endereçando à crítica, ele pode ou não alcançar o reconhecimento como obra literária. [...] Quando se trata de considerar a interação do extrato linguístico-literário como os demais códigos envolvidos na elaboração do produto artístico que é levado ao palco, para a leitura pública e coletivista por parte de espectadores trata-se do texto *dramatúrgico*. (NUÑEZ, 1999, p. 71, grifo do autor).

O texto cênico é a base para a construção do espetáculo teatral, em todos os aspectos e conjecturas, uma vez que é por meio dele que, por exemplo, as personagens surgem e discursam, ocupando o lugar de sujeitos na trama. Para Magaldi (2004b), os diálogos de uma peça precisam ser únicos, para determinada situação que envolve uma ação, assim como deve harmonizar o conjunto de



desempenho, até amarrar-lhe os gestos e movimentos, já que o poder da síntese capta o público pelo choque.

O teatro se caracteriza como uma narrativa dialogada, uma vez que o “[...] o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.” (SZONDI, 2001, p. 34). Sendo assim, o diálogo sempre guarda um conflito que se manifesta em uma trama ou enredo com início, meio e fim. Desse modo, os textos cênicos ostentam elevada taxa de literalidade. No texto cênico, a linguagem é empregada segundo os padrões literários, e não poderia ser diferente, já que o texto dramático se alimenta da linguagem literária. E lembrando o que nos afirma Barthes (2007, p. 43), “[...] o teatro é um ato total”.

## **2.2 *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e *Memórias de Uma Mulher Fatal*, de Augusto Sobral**

A linha tênue entre passado e presente perpassa todo enredo das peças que compõem esta pesquisa e não podemos deixar de maneira alguma de levar em consideração a *energia psíquica*<sup>1</sup> que direciona as mentes confusas das protagonistas. Percebe-se, nas peças, uma constante renúncia do tempo presente, mas é uma técnica pela qual os dramaturgos procuram revelar os motivos dos acontecimentos e, às vezes, subordinando o presente ao passado, num extraordinário entrecruzamento entre os planos: realidade, memória e alucinação. Isso tudo é possível, pois “[...] o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento.” (SZONDI, 2001, p. 29).

A peça *Vestido de Noiva*, encenada na noite de 28 de dezembro de 1943, não só estreou como também revolucionou o teatro moderno no Brasil, o que não aconteceu na Semana da Arte Moderna de 1922. Para Magaldi (2004c), a data de estreia tornou-se marcante para o teatro brasileiro, uma vez que, ao mesmo tempo em que Nelson dava uma nova dimensão à nossa dramaturgia, o grupo de amador de “Os Comediantes”, dirigido pelo polonês Zbigniew Ziembinski, que chegara ao

---

<sup>1</sup> De acordo com a teoria de Jung a *Energia psíquica* e *libido* são sinônimos. Libido é apetite, é instinto permanente de vida que se manifesta pela fome, sede, sexualidade, agressividade, necessidades e interesses os mais diversos.

Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, renovava o nosso espetáculo. Pode-se dizer que *Vestido de Noiva* inaugurou um modo de fazer teatro nunca antes visto nacionalmente, utilizando recursos inéditos, evidenciando não apenas a esfera artística, mas também a sociocultural.

A respeito do grupo de amadores “Os Comediantes”, Lopes (2007) afirma que um dos integrantes foi procurar o diretor francês Louis Jouvet, um respeitável homem de teatro da época, para lhe pedir conselhos de como fazer um bom teatro. A resposta foi muito simples: vocês precisam de autores. O grupo de amadores já havia apresentado dois espetáculos em 1940, *Assim é se lhe parece*, de Pirandello, e *Voulez-vous jouer avec moi*, de Marcel Achard. Os dois espetáculos tiveram boa aceitação pela elite intelectual, mas nada de especial. “Partiram, então, à procura de um autor brasileiro para o seu terceiro trabalho. [...] os atores de “Os Comediantes” leram *Vestido de Noiva* [...] Desse encontro iria resultar uma significativa reviravolta na história do teatro brasileiro.” (LOPES, 2007, p. 30, grifo do autor).

Rompendo com os padrões estéticos da época, a peça é posta no nível das grandes produções mundiais, mostrando inovações estilísticas do drama moderno. De acordo com Facina (2004), há registros de opiniões e méritos que atestam a importância da obra por intelectuais como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e Augusto Frederico Schmidt, reconhecendo a peça de Nelson como um processo de revolução que conseguiu elevar a literatura dramática nacional a patamares universais. O êxito surpreendente da peça ensejou que avaliassem a contribuição de Nelson Rodrigues equivalente “[...] à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia. Passou a ser julgado a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna.” (MAGALDI, 1992, p. 4).

A peça rompe a ordem cronológica e espacial dos fatos e foge da tessitura estritamente linear, utilizando a técnica das ações simultâneas, denominada pelo autor tragédia em três atos, com divisão em três planos: realidade, memória e alucinação. “(Cenário – dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)” (RODRIGUES, 1981, p. 109, grifo do autor).

O plano da realidade é utilizado pelo autor para situar os acontecimentos, indicando o tempo linear da história. Portanto, esse plano surge de vez em quando e é responsável pelos diálogos rápidos e precisos. O texto inicia com indicativos de um acidente. Já os planos da alucinação e da memória são mais explorados por Nelson, isto é, eles são justificados pelos diálogos e pelas situações que projetam o exterior da mente de Alaíde que, mesmo em delírio, encontra-se na busca de uma situação de equilíbrio. Ela reconta sua história, buscando estabelecer sua identidade. “ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!” (RODRIGUES, 1981, p.112, grifo do autor). Esses planos se passam no inconsciente da protagonista, pois

[...] a distinção dos planos da memória e da alucinação não obedece a fronteiras rígidas. A memória deveria conter-se nos acontecimentos do passado, enquanto as cenas em que aparece Clessi, por exemplo, pertenceriam naturalmente ao território do delírio. Mas na mente em decomposição de Alaíde, os dois planos às vezes se confundem e estão inscritos na lembrança episódios que só podem ter consistência no plano alucinatório. (MAGALDI, 2004c, p. 20-21).

O passado surge no plano da memória, instigado pela figura de uma confidente. Trata-se de um papel que é assumido por Madame Clessi para ajudar Alaíde a compor sua história, principalmente nos momentos em que as imagens do passado e do presente se confundem e as lembranças não têm mais uma sequência cronológica. Tal aspecto deixa evidente que a fronteira entre a alucinação e a memória não está bem demarcada.

Com sua psicologia analítica, Jung contrapõe o conceito de subconsciência ou pré-consciência utilizado por Freud. Nessa direção, Jung utiliza o termo inconsciente, que pode ser definido como um complexo psíquico, que constitui um conjunto de fatos e processos psíquicos, de natureza mais profunda e insondável, misteriosa, obscura, de onde brotariam as paixões, o medo, a criatividade. “O inconsciente, na psicologia junguiana, compreende o inconsciente pessoal e inconsciente coletivo.” (SILVEIRA, 1981, p. 61). Mais adiante, abordaremos melhor o

que estabelece cada um desses termos, quando falarmos sobre o que representa a psique.

O próprio Nelson comentou o uso das ações simultâneas em tempos diferentes e como elas se desdobram em três planos. Em uma das cenas de *Vestido de Noiva*, o autor apresenta uma mulher morta assistindo ao seu próprio velório e conversando com o 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.” (RODRIGUES, 1993b, p. 128, grifo do autor).

O nome da peça é altamente simbólico, uma vez que o vestido de noiva representa o casamento, mais precisamente um elemento da cerimônia de casamento. Assim como pode ser visualizado como representação que remete à castidade, remete à ideia de postura honrada. Nesse sentido, socialmente o vestido é um símbolo repressivo da figura feminina e a peça focaliza isso de forma magistral. A simbologia do vestido de noiva também representa o convencional: a mudança de estado civil de Alaíde. Tratando da representação dos símbolos, a teoria junguiana sugere que “[...] de uma maneira geral a ação do símbolo é a de uma representação que gera um sentido porque faz com que dois termos separados se juntem.” (HUMBERT, 1985, p. 46).

Mais que uma veste nupcial, o vestido de noiva, ao longo da história da humanidade, representa parte da cultura ligada também à religiosidade. Vale lembrar que antes do casamento da Rainha Vitória não havia cor específica para o vestido, pois a cor mais usada era a vermelha que simbolizava “sangue novo” para a continuação da família. A cor branca só foi popularizada com o casamento da rainha no século XIX, representando a castidade e a pureza. De acordo com *O dicionário de símbolos*, de Chevalier (1986), o vestido é um símbolo exterior da atividade espiritual. Contudo, esse símbolo pode se converter em um simples signo destruidor da realidade quando o vestido não é mais que um uniforme sem relação com a personalidade.

A peça aparentemente possui um enredo simples, mas não é bem assim. Vejamos: Na década 1940, uma família da classe média da sociedade carioca foi residir na casa onde uma famosa cortesã havia morado, anos antes. Ao ler o diário

da prostituta, que continha informações sobre sua vida desregrada, suas paixões e experiências, a jovem Alaíde conhece uma realidade oposta a sua: a transgressão da mulher.

Fascinada pela vida da meretriz (Madame Clessi), o desejo pela mesma liberdade sexual é despertado. Insatisfeita, Alaíde começa a roubar os namorados da irmã. Em suas conquistas rouba o amor do industrial Pedro Moreira, então namorado de Lúcia, casando-se com ele. Porém, a insegurança impera na mente de Alaíde, pois percebe que os dois podem reatar o romance a qualquer momento. Após ter brigado com Lúcia, sua irmã, Alaíde sai desesperada pela rua e é atropelada. Levada ao hospital e, enquanto está sendo operada, as ações que constituem a peça passam na memória de Alaíde, que confunde lembranças com seus desejos mais secretos. Em alucinação, a moça rica da sociedade carioca procura por uma mulher chamada Madame Clessi, sua heroína, que fora assassinada no início do século pelo namorado, um colegial de 17 anos. As duas se encontram e conversam. Alaíde em seu delírio pensa reconhecer seu marido nos homens com quem conversa. Acusada de assassinato, Alaíde revela à Clessi que assassinou o marido com um ferro após uma briga. Mais adiante, as duas percebem que o assassinato não passou um sonho de Alaíde.

Ao sofrer o acidente, Alaíde adentra no plano do inconsciente, liberando fantasias pelo plano da alucinação. Mas a peça sustenta-se, também, no plano da realidade, como se verifica no modo como os repórteres anunciaram a notícia:

MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio. [...]

PIMENTA – É o Diário?

REDATOR – É.

PIMENTA – Aqui é o Pimenta.

CARIOCA-REPÓRTER – É A Noite?

PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher.

REDATOR D'A NOITE – O que é que há?

PIMENTA – Aqui na Glória, perto do relógio.

REDATOR D'A NOITE – Onde?

CARIOCA-REPÓRTER – Na Glória.

PIMENTA – A assistência já levou.

CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.

REDATOR D'A NOITE – Relógio.  
 PIMENTA – O chofer fugiu.  
 REDATOR D'A NOITE – O.K.  
 CARIOCA-REPÓRTER – O chofer meteu o pé.  
 PIMENTA – Bonita, bem vestida.  
 REDATOR D'A NOITE – Morreu?  
 CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não. Mas vai. (RODRIGUES, 1981, p. 111).

No plano da alucinação, Alaíde conversa com Madame Clessi, na tentativa de lembrar do dia de seu casamento e quem estava presente, enquanto se preparava para a cerimônia. Com grande esforço da memória, Alaíde se lembra de quem estava: a Mulher de Véu e uma moça chamada Lúcia, que mais adiante Alaíde percebe que são a mesma pessoa, a própria irmã. Tudo isso ocorre após uma série de acontecimentos e intercalações entre os três planos. Nos planos da alucinação e memória, é passada a história do namoro de Madame Clessi e sua morte, que se confunde com a história de Alaíde no dia de seu casamento com Pedro. Minutos antes da cerimônia, acontece uma discussão entre Lúcia e Alaíde. Lúcia acusa violentamente Alaíde de ter roubado seu noivo. O casamento acontece, mas Alaíde se vê vítima de conspiração entre Lúcia e Pedro para matá-la.

No plano da realidade, Alaíde morre na mesa de operação. Enquanto Madame Clessi e Alaíde assistem cenas do enterro em outro plano, Lúcia casa-se com Pedro, mesmo com a lembrança de Alaíde com vestido de noiva em sua mente, pois na discussão antes do atropelamento, Alaíde havia jurado que mesmo morta não a deixaria ficar com Pedro. Mas ao voltar de uma viagem, seu pai questiona “Pai (*confidencial*) – já resolveu?” (RODRIGUES, 1981, p. 166) e Lúcia se prepara para o casamento com Pedro retocando a maquiagem e quando D. Laura chega faz a mesma pergunta que Alaíde fez “Lucia (*com dengue*) – Estou muito feia, D. Laura?” (RODRIGUES, 1981, p. 167). D. Laura responde que ela está um amor e, então, Lúcia pergunta do *bouquet* e essa é a última fala.

Considerando que a história se passa no interior da mente de Alaíde, o enredo continua/“sobrevive” mesmo após a morte da protagonista. Os três planos propiciam a infiltração da realidade “pelo buraco da fechadura” dos planos da memória e da alucinação. “Ao final da peça, quando morre o personagem central,

ainda assim não se interrompe a história, que, em seu processo, havia previsto o acidente e se reservava para um outro tipo de desfecho.” (LINS, 1979, p. 62).

Nelson Rodrigues utiliza-se das ações simultâneas para encerrar a peça. De um lado do palco aparecem Alaíde e Madame Clessi, os “[...] poéticos fantasmas. Iluminam-se as duas divisões extremas do palco da realidade. À direita do público, sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho.” (RODRIGUES, 1981, p. 167). No momento em que Lúcia pede o bouquet como um fantasma, Alaíde vai em direção da irmã numa atitude de quem vai entregar o bouquet. A cena se finda, exceto uma luz lunar sob o túmulo de Alaíde. Vale lembrar que as marchas nupcial e fúnebre vão crescendo, como que simultaneamente e, quando finda a peça, a marcha fúnebre sobrepõe.

O universo dramático da peça *Vestido de Noiva* consagrou Nelson Rodrigues como um dos maiores dramaturgos brasileiros, principalmente por seu caráter inovador. Considera-se, ainda, que *Vestido de Noiva* é uma obra dramática aberta, uma vez que tem sido objeto de inúmeras e polêmicas interpretações, o que tem gerado diversas dissertações, teses e outros trabalhos científicos.

Para estabelecer o confronto entre as peças teatrais que movem o eixo desta pesquisa, torna-se necessário apresentar também a peça *Memórias de uma Mulher Fatal*. Sendo assim, em 1981, Augusto Sobral publicou e levou à cena a referida peça. A estreia o confirmou como um dos mais importantes dramaturgos portugueses da atualidade. Vale lembrar que, de acordo com António Braz Teixeira (*prefaciador da obra Teatro de Augusto Sobral*), este texto dramático foi produzido durante os últimos dez anos que antecederam sua publicação.

A peça fala de “alguém” que decide escrever as próprias memórias para celebrar seu triunfo, cuja intenção é descobrir o seu brilhante destino. Essa proposta faz com que a protagonista mergulhe no íntimo de suas recordações: trata-se da Mulher-Fatal, que já no início da peça, encontra-se sentada ao centro da sala num maple-trono e, obedecendo a uma ordem interior, decide: “Vou começar as minhas memórias.” (SOBRAL, 2001b, p. 231). Puxando um cigarro inicia o ato. Porém, quando vai começar a escrita não se lembra do seu verdadeiro nome e fica intrigada. Após uma pausa, ela lembra que seu nome é Olinda e tenta retomar sua redação quando é interrompida por Gestalt, que procura discutir investimentos e

porcentagens. Gestalt é uma máquina que tecnologicamente pode-se descrever como superinformática e encontra-se a sua disposição.

Na tentativa de retomar a produção de suas memórias, a Mulher-Fatal relê o que havia iniciado e novamente se autoquestiona acerca de seu nome, se verdadeiramente é Olinda.

Olinda é o meu verdadeiro nome. Estes nomes simples, como é o meu, encontram-se singularmente nos estratos sociais mais opostos, o povo e a aristocracia, que os adopta numa homenagem às raízes mais profundas de uma autêntica tradição (*Interrompendo.*) Bom! Isto fica para explicar depois. (*Retoma a escrita.*) Assim o meu nome poderia denunciar uma origem modesta, mas não, nasci num berço de ouro. (SOBRAL, 2001b, p. 236, grifo do autor).

Como pode Olinda, um nome tão simples, ser seu verdadeiro nome? A Mulher-Fatal fica intrigada e, mais adiante no texto, a personagem afirma que para descrever o dinheiro que tem precisaria de todos os algarismos. Essa glória alcançada pela protagonista é o que a move para escrever suas memórias na tentativa de que o mundo compreendesse o seu talento. Em completo estado de liberdade, adia a explicação e segue com seus relatos falando da mãe, de seu quarto e entra em devaneio, surpreendida pelas contradições das suas recordações: “Ó memória ingrata. / Li tanta coisa, fui tantas vezes ao cinema, pensei na minha vida de tantas maneiras diferentes que hoje, fechada na mais completa intimidade, nada sei de mim.” (SOBRAL, 2001b, p. 239).

Nesse íterim, a protagonista desliga a máquina, arrancando um feixe de fios que encontrou; e quando necessita de auxílio recorre a Gestalt, mas não obtém respostas. Aciona as teclas do aparelho e este permanece imóvel. E após a invasão por um conjunto de vozes desconstruídas de telefones, ela escuta com atenção: “- Voz – E... MEER... GEEN... CIA!” (SOBRAL, 2001b, p. 257). Esta voz soa como música e continua “Voz – E... E... O... OS... F... I... OS... QUE... E... A... RRAN... COU.” (SOBRAL, 2001b, p. 258).

Desse modo, a Mulher-Fatal procura os fios como que obedecendo a voz e ao introduzir o molho de fios, escuta um silvo prolongado e agudo, a máquina acende-se novamente. Assim, retoma a tentativa até então frustrada de produzir



suas memórias e trava uma discussão com Gestalt, desligando-o algumas vezes e religando até que chega a conclusão de não escrever mais as memórias, pois se descrevesse os detalhes que a conduziu ao triunfo, o caminho ficaria aberto e bastaria que alguém lesse suas memórias, para fazer o que havia feito para triunfar como ela. Só que Gestalt insiste: “Não é útil nem necessário que escreva o que na verdade aconteceu na sua vida. É útil que escreva as suas memórias.” (SOBRAL, 2001b, p. 262).

E, utilizando um capacete acoplado à máquina, realiza-se uma transmissão direta de pensamento de Gestalt para a Mulher-Fatal. Com as informações obtidas, ela é convencida a escrever suas memórias para serem publicadas e despertar simpatia. Reinicia, portanto, a escrita das memórias de onde havia parado, do início: “MULHER-FATAL – Olinda é o meu verdadeiro nome, um nome tão simples como a minha origem. Olinda uma criança descalça e frágil...” (SOBRAL, 2001, p. 262).

O fato da Mulher-Fatal recorrer à máquina para lhe auxiliar no processo de reconstrução da própria história, aciona um confidente. Um misto de ambiguidade, memória e reconstituição identitária atravessa toda a peça. O próprio Augusto Sobral, em um texto que apresenta sua peça no 20º Festival de Almada, afirma:

Infelizmente, sem mesmo ter necessidade de reler *Mulher Fatal* olho em meu redor, leio os jornais, vejo a televisão e penso que ela se mantém aflitivamente actual [...] Sem pretender impor-me à encenação, tudo o que posso afirmar é o que disse a Rogério Vieira quando a apresentou: é necessário, a cada instante encontrar internamente um sub-texto para realizar o *swing* que estabelece a ligação entre todas estas constantes ambiguidades – sucessão de opostos. O que, na verdade se realiza no palco, é a luta contra a máquina que a conduz à destruição de si mesma.

A personagem, que transmite a ideia de todo poderosa, termina recebendo instruções que é obrigada a seguir obedientemente.

A tragédia-cômica da história humana talvez seja a de que os conflitos desconcertantes e os discursos inflamados mais não fazem do que esconder estratégias banais. (SOBRAL, 2003, s/p, grifo do autor).

O monólogo de um ato só apresenta uma mulher solitária, debatendo com uma máquina em uma incansável tentativa de escrever suas memórias. A busca incansável, através da memória, de elementos que pudessem contribuir para processo de escrita, é um elemento presente ao longo da peça. Após inúmeras

pausas, por motivos conscientes e inconscientes, a protagonista reinicia a escrita várias vezes, na ânsia de contar suas peripécias.

Apoiando-nos na afirmação de Pereira (1999), lembramos que muito da criação teatral produzida no decorrer do século XX fundamentou-se numa concepção de verdade sobre o homem, vinculada ao plano psicológico. Os regimes que regulam o uso da palavra e a visualidade instaurada por estes teatros, associam-se intimamente a concepções de verdade e de sujeito. Por exemplo, os recursos cênicos, o desenvolvimento do enredo e a construção dos personagens que apresentam a lógica do desenvolvimento das construções psicológicas.

### **2.3 O espaço da memória e a representação das imagens**

A memória é um recurso muito explorado nas peças de Nelson Rodrigues e Augusto Sobral, uma vez que, em alguns momentos, as protagonistas são envolvidas ao longo do enredo, com tempos que não constitui precisamente o presente e para tanto procuram subsídios a partir das informações extraídas do passado. A este respeito, Bergson (1999, p. 06) afirma que “[...] desde que pedimos aos fatos indicações precisas para resolver o problema, é para o terreno da memória que nos vemos transportados.”

A relação entre realidade, momento presente e memória, um instante de viagem entre o *eu* e o *mundo*, é substancialmente misturado com uma infinidade de acontecimentos e de conjuntos sistemáticos de lembranças da nossa experiência passada. As lembranças guardadas na mente como percepções deslocam para as percepções reais. Como se algo do presente ativasse algo e a força do passado fizesse com que percebêssemos o presente.

A esse respeito, Bosi (1987) afirma a importância de

[...] atribuir à memória uma função no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções

imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1987, p. 09, grifo do autor).

As percepções vivenciadas e armazenadas como lembranças estão permanentemente em movimento. Caso sejam convocadas por algo do momento presente, incontáveis feixes de lembranças são acionados e então consistem as associações com contiguidade e por similitude “[...] é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida.” (BERGSON, 1999, p.179).

De acordo com Bergson, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças importantes (inconscientes), o meio de se incorporarem ao presente, via processo de materialização. Ou seja, para que uma lembrança surja na consciência é preciso que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação.

Desde o início da peça *Vestido de Noiva*, a personagem Alaíde procura deixar claro aos seus interlocutores que para contar sua história, terá que visitar o terreno da memória e que as informações do passado estão embaralhadas.

Vejamos o trecho que apresenta tal situação:

ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!” [p. 112]  
 ALAÍDE (*agoniada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente (*num lamento*) É uma misturada. (RODRIGUES, 1981, p. 143, grifo do autor).

A protagonista procura recompor seu passado, entretanto, isso fará com que ela se torne cada vez mais só memória. Essa tentativa de reconstituir sua identidade é corroborada pelas recordações. As lembranças mesclam os acontecimentos do dia

de seu casamento com as ações relacionadas aos objetos do baú de Clessi, principalmente as constituídas a partir das leituras do diário da cocote<sup>2</sup>.

Em *Memórias de uma Mulher Fatal*, no momento em que a protagonista puxa um cigarro e acende, antes de iniciar a escrita de suas memórias, ela é surpreendida:

*Pausa.*

Então, qual é o teu verdadeiro nome?

Ai Olinda, Olinda, esta tua cabeça.

Olinda! É isso, é esse necessariamente o meu verdadeiro nome. Uma vez que me ocorreu assim, tão naturalmente, quanto tudo o mais se me tinha varrido do espírito.

*Amarrota de deita fora a folha.*

(SOBRAL, 2001, p. 232, grifo do autor).

Na ânsia de escrever suas memórias, a Mulher-Fatal procura em suas lembranças e nos elementos do passado, informações para a produção do texto. Aliás, já no início da peça, ela expõe a fragilidade de não conseguir se lembrar claramente das imagens representativas que constitui sua identidade.

Jung, a partir do entendimento de função transcendente por sua natureza, afirma que é possível comparar uma função psicológica e transcendente, resultante da união de conteúdos consciente e inconscientes. A junção de fatos é capaz de explicar a atitude complementar do inconsciente, com relação à consciência. Vejamos,

A experiência no campo da psicologia analítica nos tem mostrado abundantemente que o consciente e o inconsciente raramente estão de acordo no que se refere a seus conteúdos e tendências. Esta falta de paralelismo, como nos ensina a experiência, não é meramente acidental ou sem propósito, mas se deve ao fato de que o inconsciente se comporta de maneira compensatória ou complementar em relação à consciência. Podemos inverter a formulação e dizer que a consciência se comporta de maneira compensatória com relação ao inconsciente. A razão desta relação é que: 1) os conteúdos do inconsciente possuem um valor liminar, de sorte que todos os elementos por demais débeis permanecem no inconsciente: 2) a consciência, devido a suas funções dirigidas, exerce uma inibição (que Freud chama de censura) sobre todo o material incompatível, em

---

<sup>2</sup> De acordo com o Walter Weiszflog, o termo cocote tem origem francesa (*coccote*) e significa 1. Mulher mundana. 2. Meretriz elegante.

consequência do que, este material incompatível mergulha no inconsciente; 3) a consciência é um processo *momentâneo de adaptação*, ao passo que o inconsciente contém não só todo o material esquecido do passado individual, mas todos os traços funcionais herdados que constituem a estrutura do espírito humano e 4) o inconsciente contém todas as combinações da fantasia que ainda não ultrapassaram a intensidade liminar e, com o correr do tempo e em circunstâncias favoráveis, entrarão no campo luminoso da consciência. (JUNG, 2000, p. 7, grifo do autor).

As lembranças, como parte integrante do espaço da memória, nem sempre emergem claramente quando acionadas pelo consciente, pois em muitos casos os conteúdos do inconsciente não fornecem dados muito claros ao processo. Na psicologia analítica de Jung, o chamado “experimento de repetição” descobre e localiza as lacunas da lembrança. Em *A natureza da psique*, Jung utiliza-se de um exemplo: depois de cem repetições, pergunta-se às pessoas submetidas à experiência o que elas responderam às diversas palavras-estímulo, então “As lacunas ou falsificações da memória ocorrem, com regularidade e em média, em todos os campos da associação perturbados pelos complexos.” (JUNG, 2000, p. 19).

Nas peças analisadas, a partir das dúvidas psicológicas, podemos perceber quando as protagonistas procuram com muito esforço reordenarem seu passado. Em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues apresenta Alaíde com suas frequentes dúvidas. Vejamos algumas cenas que demonstram a dificuldade que Alaíde tem para identificar a Mulher de Véu:

ALAÍDE (*preocupada*) – Mamãe falou de Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei. Não me lembro. [p. 116]

[...]

ALAÍDE – Interessante. Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. Se eu a reconhecesse!...

[...]

VOZ DE ALAÍDE (*das trevas*) – Doida de ódio. Talvez por causa da mulher de véu. Ainda não sei quem ela é, mas hei de me lembrar. (RODRIGUES, 1981, p. 120, grifo do autor).

Nelson Rodrigues demonstra ao longo do texto cênico, a dificuldade que Alaíde tem para identificar a misteriosa Mulher de Véu. Nesse caso, a matéria torna-se diferente da representação que se tem e, conseqüentemente, nenhuma imagem

é constituída, pois “diante dela coloca-se uma consciência vazia de imagens, da qual não podemos fazer nenhuma ideia” (BERGSON, 1999, p. 18). Desorientada em sua própria consciência, Alaíde é guiada por Madame Clessi a relembrar das ações que compõem sua história, como é possível observar no fragmento:

CLESSI (*microfone*) – Ah! Quer ver uma coisa? Quem foi que D. Laura beijou na testa, depois que falou com você?

(*Diante do espelho, Alaíde está retocando a toilette, ajeitando os cabelos, recuando e aproximando o rosto do espelho etc.*)

CLESSI (*microfone*) – Ah! outra coisa! Quem foi que vestiu você? Foi sua mãe? Não? Pois é, Alaíde!

(*Luz amortecida em penumbra. Entra uma mulher, quase que magicamente. Um véu tapa-lhe o rosto. Luz normal.*)

CLESSI (*microfone*) – Não disse que tinha que ter mais gente? Olha aí! (*noutro tom*) A mulher de véu! (RODRIGUES, 1981, p. 129-130, grifo do autor).

Com muito esforço, Alaíde vai juntando fragmento que contém informações até que a cocote consegue, interpretando as informações fragmentadas de Alaíde, identificar que a Lúcia e a Mulher de Véu na verdade são a mesma pessoa. “CLESSI (*admirada*) – Quer dizer que Lúcia e a mulher de véu são a mesma pessoa!” (RODRIGUES, 1981, p. 145).

Em *Memórias de Uma Mulher Fatal*, Augusto Sobral apresenta as dúvidas da Mulher-Fatal, quando da escrita de suas memórias não consegue relembrar as ações de sua vida passada. Vejamos alguns trechos quando ela procura relembrar de suas atividades:

E, por que razão estarei eu a cantar e a dançar?

É isso... Eu fiz seguramente *music-hall*...

E terei tido um grande nome.

No *music-hall* fazem-se grandes nomes. [p. 245]

[...]

Sou um homem de negócios.

*Suspende-se.*

Bom serei eu uma mulher de negócios.

A avaliar como estou vestida, sou uma mulher de negócios.

Mas quem garante que isto não é apenas um disfarce.

(SOBRAL, 2001a, p. 260, grifo do autor).

No decorrer do texto cênico, Sobral apresenta uma protagonista que não tem bem claramente definido alguns aspectos de suas atividades. Ora ela acredita ter feito *music-hall*, ora já imagina ser uma mulher de negócios, julgamento realizado a partir de sua vestimenta, mas são especulações realizadas com a intenção de escrever suas memórias.

As lembranças podem enfrentar um problema que se refere a sua localização. Elas estão em algum nível ligadas aos locais da vida íntima das personagens e para localizá-las, faz-se necessário visitar o teatro do passado que é a memória. Segundo Bachelard (1993), é aí que se pode perceber que o calendário da vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. Imagens que, logicamente, estão armazenadas no inconsciente.

Por isso, o espaço possui um valor considerado, pois o tempo não é o único que anima a memória. A casa, por exemplo, um grande número de lembranças está guardado e quanto mais cômodos a casa possui, representa que as lembranças possuem mais refúgios: “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas.” (BACHELARD, 1993, p. 29).

Percebe-se essa relação com o espaço quando Alaíde revive suas próprias fantasias, a de visitar o bordel onde morava Madame Clessi, voltando ao passado a partir de elementos do presente (o presente aqui relacionado é o presente do plano da alucinação). Isso ocorre no momento em que instigada pelo diálogo com Madame Clessi, Alaíde ativa o plano da memória em plena alucinação. Movida pela recordação e para atender ao questionamento de “MADAME CLESSI – Deixa o homem! Como foi que você soube do meu nome?” (RODRIGUES, 1981, p. 115).

Ao responder, Alaíde procura recordar como foi o diálogo de seu pai com sua mãe, falando a respeito do quarto que há tempo atrás era de Clessi. Podemos perceber que a protagonista atribui um valor ao espaço físico *o quarto* e a relação com alguns objetos: “ALAÍDE – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. Encontrei o diário. (arreatada) Tão lindo, ele!” (RODRIGUES, 1981, p.116).

A Mulher-Fatal também estabelece uma relação com um espaço ao relacionar que em algum momento de sua infância visitava o quarto de sua mãe. Vejamos o fragmento que aponta essa relação:

Para ir do meu quarto ao quarto da minha mãe era necessário atravessar o corredor onde figuravam os antepassados do século XV, depois virava-se à direita e era o corredor dos antepassados do século XVI, depois havia uma larga escadaria de pedra... Uma escadaria de pedra larga... degraus de pedra de calçada. E um cego a tocar harmônio e uma mulher sentada na base da estátua dum antepassado nosso que foi imperador de Roma... Uma mulher, lembro-me perfeitamente... sentada com uma alcofa a vender pevides, tremoços e torrão-de-alicante. Os mordomos, que andavam constantemente escada abaixo, escada acima, compravam essas coisas e comiam-nas às escondidas da mãe. A mãe não suportava pevides, tremoços e essas coisas. Mas, suponho hoje, à distancia do tempo, que talvez tivesse pena da mulher, razão pela qual nunca se terá manifestado. (SOBRAL, 2001a, p. 237).

É possível perceber e relacionar que os espaços não constituem apenas elementos puramente das mentes das protagonistas, tanto Alaíde, quanto a Mulher-Fatal relacionam este espaço de uma maneira que envolve outros sujeitos que possivelmente participaram de suas vidas em algum momento.

Ao colocar as personagens num tempo de suspensão, Nelson Rodrigues e Augusto Sobral promovem uma forma de representação em que o tempo não está bem definido, nem transcorre linearmente.

As inovações apresentadas em *Vestido de Noiva* fazem com que Alaíde transite do passado para o presente inúmeras vezes, em diferentes situações. Esses deslocamentos encontram-se com relações sociais diferenciadas e com diversos outros personagens, mediada pelo plano da alucinação. A todo o momento, “[...] o esforço da memória se volta para a reconstituição da cena do casamento, passagem capital na psicologia da jovem, como de resto de toda a antiga mentalidade familiar brasileira.” (MAGALDI, 2004c, p. 20). Apesar de a protagonista estar dividida entre o delírio e o esforço em ordenar a memória, mesmo depois de sua morte, sucedem cenas de remorso e Lúcia recuperando Pedro, casando-se novamente com ele. Os deslocamentos entre passado e presente, muitas vezes, explicam os problemas ligados à transmissão da memória. Com isso, a percepção da memória explorada



por Nelson Rodrigues faz com que a protagonista, mesmo em delírio, busque marcas do passado para justificar situações projetadas em sua mente.

Com desejo de escrever suas memórias para celebrar seu triunfo, a personagem de Sobral também procura transitar do presente ao passado inúmeras vezes, a fim de recompor sua história. A memória perpassa toda a peça e uma batalha entre o momento presente e os acontecimentos do passado são intermediados pelos diálogos com a personagem Gestalt.



**Fig. 05** O grupo “Os Comediantes”  
na peça *Vestido de Noiva*, 1943.  
Foto Carlos/Cedoc-Funarte

**Fig. 06** Teatro do Bairro Alto,  
*Memórias de uma Mulher Fatal*,  
de Augusto Sobral, 1981. Foto  
Revista Colóquio.



### CAPÍTULO III

*É certo e até mesmo evidente que a psicologia,  
ciência dos processos anímicos,  
pode relacionar-se com o campo da literatura.*  
C. G. Jung.

#### 3.1 A personagem psicológica em Nelson Rodrigues e Augusto Sobral

A personagem de teatro, o que é? Com este questionamento, Renata Pallottini (1989) procura desvendar quem conduz a ação e produz o conflito. Ao serem criadas por seus autores, as personagens são capazes de transmitir sentimentos e de demonstrar estado de espírito, sustentando a ficção dramática juntamente com o enredo. São consideradas veículos de emoção, porque seus diálogos e atitudes contribuem significativamente para a estruturação do texto cênico. “O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como se apresenta.” (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Como no romance, o teatro procura contar uma história, contar alguma coisa. Essa história supostamente relata fatos que aconteceram em algum lugar, em algum tempo, bem como contar com um determinado número de pessoas, ou outros seres, que podem integrar a situação dramática. Anatol Rosenfeld (2005) afirma que é com a personagem que a ficção se torna patente, pois é com ela que a camada imaginária se adensa e cristaliza.

Rosenfeld diz que:

[...] a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real”, totalmente determinado. Este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a “vida” da obra literária. (ROSENFELD, 2005, p.33, grifo do autor).

Diante das variadas possibilidades de leitura, o interlocutor é convidado para preencher as inúmeras lacunas e indeterminações de um texto dramático. Mas esse contorno imaginado no ato de leitura da peça possui marcas deixadas previamente por um criador.

Notadamente, as relações estabelecidas pela ficção teatral surgem de mentes ágeis que imaginam os conflitos, o dramaturgo. Entretanto, “O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação [...] As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela” (SZONDI, 2001, p. 30, grifo do autor). A personagem parece inventar seus discursos, pela força de persuasão, mas são os discursos que inventam a personagem.

Antonio Candido (2005, p. 55) diz que a personagem é um ser fictício e, assim, a criação literária repousa sobre o paradoxo da existência da personagem, com o problema da verossimilhança. Mesmo sendo uma criação da fantasia, a personagem vive as ações do enredo e essas ideias as tornam viva, comunicando as impressões da vida social e existencial da obra.

As personagens no teatro constituem essencialmente a totalidade da obra, já que é com elas que a ficção torna-se patente; e também é por meio delas que surgem as possibilidades de imaginação que se cristalizam em ações nas peças. Prado (2005), procurando realçar as diferenças das personagens entre os gêneros literários, o romance e o teatro, afirma que:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como o sabiam igualmente os nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio. (PRADO, 2005, p. 85).

A partir das observações de Prado, acerca da personagem teatral, e considerando que a protagonista desempenha o papel de maior relevância no texto

cênico, abordaremos aspectos cruciais sobre as protagonistas nas peças, Alaíde, de *Vestido de Noiva* e Mulher-Fatal, de *Memórias de uma Mulher Fatal*. Entra-se, portanto, no campo da análise, em que a caracterização e as ações das personagens serão discutidas teoricamente, sustentadas pelos fragmentos das peças teatrais em estudo.

Em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues apresenta como protagonista Alaíde, que “[...] pode ser considerada uma espécie de Bovary carioca.” (MAGALDI, 1992, p.26). Na peça, Alaíde, uma jovem senhora da sociedade carioca, vê-se maravilhada pela vida de Madame Clessi e, ao ler o diário da prostituta, é despertado nela um desejo de liberdade sexual. Por conhecer uma realidade oposta à sua, já que tem seus desejos reprimidos pela conduta moral do contexto social que vivência. Ao revelá-los, causa conflitos internos e com as relações sociais que envolvem o contexto da peça, a protagonista estabelece um caminho que a conduz no decorrer do enredo. Sua característica marcante é a insatisfação e a prática de atos condenáveis, elementos que a constitui como personagem psicologicamente complicada.

O acidente ativa o plano da alucinação da personagem, de modo que por meio dele são revelados os desejos mais profundos e inconscientes, além do deslumbramento que tinha pela cocote do início do século, a Madame Clessi, que surge mitificada por Alaíde por ter desfrutado de plena liberdade sexual até ser assassinada em 1905, por seu amante, um jovem colegial de 17 anos. Esses desejos são realçados no plano da alucinação porque no plano da realidade “A frustração da realidade prosaica impele a heroína, no subconsciente, a identificar-se com a imagem da prostituta, cujo diário descobriu no sótão da casa.” (MAGALDI, 1992, p. 26).

A presença do marido Pedro, que sempre censurou o fascínio de Alaíde pelas histórias da cocote de 1905, no delírio da protagonista representa a repressão dos desejos mais íntimos em plena alucinação. A protagonista pensa ter assassinado o marido e simultaneamente vê seu rosto nos homens que recriminam sua aproximação à Madame Clessi.

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

(*Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da memória.*)

PEDRO – Você continua com essa brincadeira?

[...]

CLESSI (*microfone*) – Talvez você não tenha assassinado seu marido.

ALAÍDE (*microfone*) – Mas eu me lembro! Foi com um ferro – bati na base do crânio! Aqui.

CLESSI (*microfone, com um acento doloroso*) – Sonho – será? Estou com a cabeça tão virada! Pode ser que tudo tenha ficado só na vontade!

[...]

ALAÍDE (*nervosa*) – Ele vem aí, Clessi! Pedro!

CLESSI – Mas você não tinha assassinado ele?

ALAÍDE – Pensei que tivesse. Mas deve ter sido sonho! Olha ele! (RODRIGUES, 1981, p. 119; 150; 158, grifo do autor).

De acordo com Argolo (2007), as personagens Clessi e seu namorado são uma espécie de pano de fundo da tragédia, mas têm uma importância considerável, principalmente por serem norteadores das ações de Alaíde na alucinação. Madame não passou pelo opressor casamento, apenas lida com um desembargador; mas, sua preferência mesmo é pelo adolescente. Nessa direção, o casamento na sociedade carioca da década de 1940 era uma convenção social honrada, em que os envolvidos supostamente deveriam se respeitar mutuamente e Madame, ainda em 1905, questiona tal convenção e não aderiu a esta institucionalização, preferindo o prazer e o amor, conforme a sua vontade

[...] *Namorado, uniforme colegial cáqui. O rapaz tem a mesma cara de Pedro, Plano da memória.*

CLESSI (*carinhosa e maternal*) – Eu gosto de você porque você é criança! Tão criança!

FULANO (*suplicante*) – Vai? Vamos ao piquenique, amanhã?

CLESSI (*negligente*) – Onde é?

FULANO – Paquetá. Todo o mundo vai na barca das dez . . .

CLESSI – Não.

FULANO (*suplicante*) – Amanhã é domingo!

CLESSI (*sem lhe dar atenção*) – Tão branco – 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos! (RODRIGUES, 1981, p. 136, grifo do autor).

Lúcia, a irmã de Alaíde, namorava Pedro, mas o namoro foi rompido e Pedro acaba casando-se com Alaíde, mas continua alimentando um romance com a ex-namorada. O amor de Pedro é apenas mais um objeto de disputa entre as duas irmãs, conforme revelam os diálogos de Alaíde com a Mulher de Véu, que é Lucia “ALAÍDE (*mais indignada*) – Aquilo, “namoro”?! Um *flirt*, um *flirt* à toa [...] MULHER DE VÉU – Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. (*acintosa*) Só isso!” (RODRIGUES, 1981, p. 135, grifo do autor). Nelson apresenta uma relação amorosa entre os cunhados. Lúcia é apaixonada por Pedro e, no plano da realidade, aguardam a morte de Alaíde para oficializar a união de acordo com as regras sociais.

As tramas que circunscrevem as cenas da peça estão construídas pelo conflito das irmãs por causa de Pedro e pelo conflito entre o consciente e o inconsciente de Alaíde. Dessa maneira, a maioria das personagens apresentadas por Nelson Rodrigues, em *Vestido de Noiva*, viola as regras e as convenções sociais para revelar o que são realmente. “E as personagens são apreendidas, numa persistência do método expressionista, no clímax da crise interior, quando se revelam num vômito para a plateia. Nelson desafivela sadicamente a máscara, para que a personagem expluda o íntimo reprimido” (MAGALDI, 2004a, p. 299).

De acordo com Castro (1997, p. 161), Nelson Rodrigues envolve o leitor sob maneira, para que ele perceba que para ser purificadora a ficção necessita ser atroz. A personagem sendo vil realiza a miséria inconfessa de todos nós.

Em *Memórias de Uma Mulher Fatal*, Augusto Sobral apresenta como protagonista a Mulher-Fatal, que procura recontar sua história escrevendo suas memórias e é importunada por uma chamada telefônica invulgar, entrando em contradição:

*A Mulher-Fatal está sentada no maple-trono. Está descontraída, à vontade, e o que pode haver de provocante na sua atitude terá o ar de involuntário, de segunda natureza, a ocultar uma primeira que já não se distingue exactamente qual seja.*

*De súbito, levanta-se como que obedecendo a uma ordem interior.*

MULHER-FATAL:

I'm Just starting my memories

Je vais juste commencer mes mémoires

Vou começar as minhas memórias  
 Voy a émpazar mis memórias  
 [...]
 **MULHER-FATAL:**  
 I'm Just starting my memories  
 I'm  
 Really I'm  
 Estou a começá-las agora mesmo.  
 E tudo me ocorre e tudo se me confunde no espírito.  
 (SOBRAL, 2001b, p. 231-232, grifo do autor).

Sobral apresenta uma personagem que está presente no imaginário artístico e literário de quase todas as civilizações, a mulher fatal, que é a figura de uma mulher sedutora. Desde a Antiguidade, a literatura apresenta exemplos de mulheres fatais, com o mito de Lilith que permanece até nossos dias. Outra figura que encarna o arquétipo da mulher tentadora e destruidora é Dalila, que ao seduzir o poderoso Sansão o faz revelar que o segredo de sua extraordinária força residia nos longos cabelos e, enquanto dormia, ela corta-lhe os cabelos e ele perde seu poder. A mulher fatal está presente e apresenta algumas características que merecem destaque: ela é diabólica, pode ter poderes sobrenaturais, desperta paixões, é inevitável, é fria e insensível. Aliás, no prefácio dessa peça sobraliana, Artur Ramos afirma: “[...] confesso, traçar o quadro histórico da mulher fatal. Eva, Helena de Troia, Cleópatra, poderão, por quem de direito, ser consideradas mulheres fatais? É bem possível, mas creio que não é essa discussão que interessa Augusto Sobral [...]” (RAMOS, 2001b, p. 230).

Ao escrever *Memórias de uma Mulher Fatal*, o autor caracteriza a peça como um monólogo, já que a protagonista realiza um discurso para si mesma. Segundo Pavis (1999), o termo monólogo deriva do grego *monologos*, que quer dizer discurso de uma só pessoa. Comumente, as personagens do monólogo estão associadas aos conflitos psicológicos, como acontece na peça de Augusto Sobral. Não obstante, é importante lembrar que “O monólogo dramático não formula nada que se subtraia em princípio à comunicação.” (SZONDI, 2001, p. 50).

Por ser um monólogo, a peça não apresenta muitas personagens. Além da protagonista, Mulher-Fatal, tem-se apenas a Voz *Off*, a Voz do Assistente, a Voz do Intercomunicador, o Intercomunicador 2 e a Voz Masculina. No entanto, o recado é



transmitido com uma autenticidade reconhecida, já que “O monólogo [...] ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem.” (PRADO, 2005, p. 91).

Na tentativa de compreender a ordenação das ações das personagens nas peças, vejamos como a psicologia analítica estabelece subsídio para análise literária. Jung considera a manifestação da arte uma atividade psicológica e fornece conceitos importantes para a compreensão do desenvolvimento psíquico do ser humano, “[...] pois assim tenho a oportunidade de expor meus pontos de vista na controvertida questão da relação entre a psicologia analítica e a arte. Apesar de sua incomensurabilidade existe uma estreita conexão entre esses dois campos que pede uma análise directa.” (JUNG, 1985, p. 42).

Ao delinear a área de interesse da Psicologia Analítica, Jung define psique como a totalidade de todos os processos psíquicos, consciente como também inconscientes. “Poder-se-á representar a psique como um vasto oceano (inconsciente) no qual emerge uma pequena ilha (consciente).” (SILVEIRA, 1981, p.61). Nesse sentido, Jung diferencia conceitualmente psique da consciência em sua psicologia:

Consciência não é a mesma coisa que *psique*, pois a psique representa o conjunto de todos os conteúdos psíquicos; estes não estão todos necessariamente vinculados ao eu (ego), isto é relacionados de tal forma com o eu que lhes caiba a qualidade de consciente. Existe uma boa quantidade de complexos psíquicos que não estão necessariamente vinculados ao eu. (JUNG, 1991, p. 401-402, grifo do autor).

De acordo com Jung, no consciente são desenvolvidas as relações entre os conteúdos psíquicos e o eu (ego). O “eu” é definido por Jung como um complexo de inúmeros elementos, de modo que uma pessoa pode achar que se conhece completamente, mas seu ego conhece apenas seus próprios conteúdos. “O complexo do eu é tanto um conteúdo quanto uma condição da consciência, pois um elemento psíquico me é consciente enquanto estiver relacionado com o complexo do eu.” (JUNG, 1991, p. 406).

Mediante a isso, podemos afirmar que os processos que não mantêm relações com o eu pertencem ao domínio do inconsciente.

O inconsciente, com efeito, não é isto ou aquilo, mas o desconhecimento do que nos afeta imediatamente. Ele nos aparece como de natureza psíquica, mas sobre sua verdadeira natureza sabemos tão pouco – ou, em linguagem otimista tanto quanto sabemos sobre a natureza da matéria. (JUNG, 2000, p.05).

Jung utiliza o termo inconsciente tanto para descrever conteúdos mentais que são inacessíveis ao ego, como para delimitar um lugar psíquico com seu caráter, suas leis e funções próprias. Para ele, o inconsciente é mais do que um depósito de pensamentos e emoções conscientes que, de alguma maneira, foram reprimidas; é, pois, a fonte das forças da psique.

Como já afirmamos, na psicologia junguiana a natureza dos conteúdos do inconsciente engloba distintamente um inconsciente pessoal, que está relacionado às aquisições da existência pessoal; e o outro, Jung denomina de inconsciente coletivo, que são os conteúdos que não provêm das aquisições pessoais. Jung afirma que as fronteiras do consciente com o inconsciente pessoal são bem imprecisas e o inconsciente pessoal refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente:

Os materiais contidos nesta camada são de natureza pessoal porque se caracterizam, em parte, por aquisições derivadas da vida individual e em parte por fatores psicológicos, que também poderiam ser conscientes. É fácil compreender que elementos psicológicos incompatíveis são submetidos à repressão, tornando-se por isso inconscientes; mas por outro lado há sempre a possibilidade de tornar conscientes os conteúdos reprimidos e mantê-los na consciência, uma vez que tenham sido reconhecidos. (JUNG, 2008, p. 22, grifo do autor).

O inconsciente pessoal contém memórias perdidas, algo esquecido de propósito, aquilo que foi pensado e sentido, mas que não são suficientemente fortes para atingir a consciência. Nessa direção, é com o plano da memória ativado pela alucinação que Alaíde relata sua vida e que estabelece relação com o plano da realidade. Ao expor sua história, ela revela seus desejos reprimidos, que são incompatíveis com a moral e com os bons costumes. Esses fatores psicológicos da personagem estão ligados ao inconsciente pessoal. “Os materiais contidos nessa camada são de natureza pessoal porque se caracterizam, em parte, por aquisições derivadas da vida individual e, em parte, por fatores psicológicos que também poderiam ser conscientes.” (JUNG, 2008, p. 131).

Pode-se perceber que as protagonistas das peças estão envolvidas em ações de alta psique que podemos correlacionar às camadas mais profundas do inconsciente, o que Jung denomina de inconsciente coletivo:

Diante destes fatos devemos afirmar que o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de *categorias herdadas* ou arquétipos. Já propus antes a hipótese de que o inconsciente, em **seus** níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei *inconsciente coletivo*. (JUNG, 2008, p. 24, grifo do autor).

Jung considera que a personalidade também é composta de propriedades que não foram adquiridas individualmente, mas sim herdadas. Como acontece com os instintos e com os impulsos, podem levar o indivíduo a executar ações comandadas por uma necessidade.

A partir dessa compreensão, percebe-se que os segredos que envenenam a vida podem vir à luz, podem ser descobertos. Percebe-se isso com as ações das protagonistas, uma vez que Alaíde, a partir de sua íntima ligação com Madame Clessi, chega ao ponto de querer ser como ela em seu delírio, vivencia tal desejo, conforme podemos perceber no fragmento:

ALAÍDE – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (*arrebata*) Tão lindo, ele!  
 CLESSI (*forte*) – Quer ser como eu, quer?  
 ALAÍDE (*veemente*) – Quero, sim. Quero.  
 CLESSI (*exaltada, gritando*) – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?  
 ALAÍDE (*abstrata*) – Fui à Biblioteca ler todos os jornais do tempo. Li tudo!  
 CLESSI (*transportada*) – Botaram cada anúncio sobre o crime! Houve um repórter que escreveu uma coisa muito bonita.  
 [...]  
 ALAÍDE – Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (*doce*) Acho espartilho elegante. (RODRIGUES, 1981, p. 116-117, grifo do autor).

Na tentativa de escrever suas memórias, a Mulher-Fatal teme que as outras pessoas conheçam o que a levou a sua glória, ao seu sucesso pessoal, conforme se pode observar no trecho:

Mulher-Fatal – Acabo de chegar à conclusão de que não quero escrever as minhas memórias. A coisa mais inútil, negativa, destrutiva, arreliadora, incongruente, retardante e desmotivadora que há no mundo é a consciência global que cada um possa ter de próprio. Detesto tudo quanto é inútil. (SOBRAL, 2001a, p. 260).

Podemos perceber que os segredos ocultos são, em algum grau, revelados à Mulher-Fatal. Isso acontece quando ela é convencida por Gestalt a escrever suas memórias para serem publicadas, a fim de despertar a simpatia nos outros. “Eu escrevo as minhas memórias. Depois. As minhas memórias são publicadas... Para transmitir... Por aí fora... Uma imagem que desperte simpatia...” (SOBRAL, 2001, p.262). Esse aspecto também pode ser observado em Alaíde quando ela vivencia a vida de cocote que tanto desejara. Ser uma cafetina com muitos amantes e desfrutando do que considera liberdade para amar, rompendo com as normas estabelecidas pela sociedade.

### **3.2 A personagem confidente e a crise de identidade**

As protagonistas das peças apresentam dificuldades para ordenarem seus próprios conteúdos mentais herdados e vivenciados. C. G. Jung afirma que o homem tem um centro regulador da psique, o *Self*. Este é o arquétipo central da ordem e designa os fenômenos psíquicos do ser ao expressar a unidade e totalidade de sua personalidade. O *self* é o centro que envolve tanto o consciente como o inconsciente. A incessante interação entre o ego e o *self* é capaz de estabelecer fronteiras individuais e conscientes, expressadas na individualidade da vida de uma pessoa. Nessa perspectiva, o que nos interessa é a conceituação que Jung dá ao termo ego:

[...] o centro de continuidade da consciência cuja presença se faz sentir desde os primeiros tempos da infância. O ego se acha confrontado com um fato psíquico, um produto cuja existência se deve principalmente a um evento inconsciente, e por isso se encontra, de algum modo, em oposição ao ego e as suas tendências. (JUNG, 2000, p. 15).

Vale lembrar a dificuldade encontrada por Jung para distinguir o lugar do ego diferente do conceito utilizado por Freud. Segundo Jung, mesmo sendo o centro da mente consciente, o sujeito da consciência, o ego é limitado, pois é menor do que a personalidade inteira. Nas peças, as personagens confidentes contribuem para constituição das identidades, tanto de Alaíde quanto da Mulher-Fatal.

As protagonistas apresentam crise de identidade. Alaíde, mesmo em delírio, reconta sua história, buscando estabelecer sua identidade, como segue: “ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!” (RODRIGUES, 1981, p. 112, grifo do autor). Na mesma direção, intencionada em descobrir seu destino, a Mulher-Fatal mergulha no íntimo de suas recordações e, no início da peça, ela se apresenta com uma crise de identidade, não conseguindo ao menos lembrar o próprio nome. Porém, depois de muito esforço,

O meu verdadeiro nome é... (*suspende-se*)  
 O meu verdadeiro nome ...  
 Que horror! I forgot, I forgot.  
 O meu verdadeiro nome...  
 (SOBRAL, 2001, p. 232, grifo do autor).

Nelson Rodrigues e Augusto Sobral criam personagem adjuvante que servem de guia espiritual para as protagonistas, o confidente. Por vezes, “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, 2005, p. 89). Para a teoria junguiana, o termo *alter ego* literalmente significa pessoa em que se pode confiar como em si mesmo, aquele que substitui perfeitamente o outro.

As personagens confidentes contribuem para reordenação da identidade das protagonistas. Alaíde pode contar com a presença da confidente Madame Clessi que a todo o momento contribui para que ela possa ordenar a sua história, conforme podemos perceber no trecho:

CLESSI – Você parece maluca!

ALAÍDE (*ao lado de Clessi*) – Eu?

CLESSI – Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho!

ALAÍDE (*agoniada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente (*num lamento*) É uma misturada!

CLESSI – Essa moda é antiga. Então isso foi há muito tempo.

(RODRIGUES, 1981, p. 143, grifo do autor).

Pode-se perceber que a confidente ajuda Alaíde a se conduzir em sua alucinação. Clessi, inclusive, contribui para desvendar o fato de que a mulher de véu e Lúcia eram a mesma pessoa. Ajudou também Alaíde a se convencer de que ela não havia assassinado seu marido.

Em Augusto Sobral, percebemos que Gestalt, a superinformática, é o esteio que norteia os relatos da Mulher-Fatal, pois mesmo ela desligando a máquina, não consegue continuar a produção de suas memórias, mediante a falta da interlocução, conforme se percebe no fragmento:

*Fica de novo estática e de olhar perdido. Acciona de novo as teclas do aparelho que permanece imóvel.*

Gestalt! Gestalt! Responde meu amor, minha querida rede de informação, meu braço armado, adorado, meu querido fiscal dos meus desvios da imaginação e do sentimento.

Como hei-de viver sem ti, meu amor?

Quem sabe se não perdi tudo ao perder-te?!

Quem sabe se neste momento a minha força no mundo não estará já em declínio.

Desde que tu te calaste, que eu não posso avaliar a minha importância em cada momento.

Pior que não saber quem éramos no passado é não podermos avaliar a nossa importância no presente. (SOBRAL, 2001b, p. 256, grifo do autor).

Considerando que um confidente pode ser o interlocutor a quem se contam os segredos, podemos dizer, então, que são as personagens confidentes, nas peças analisadas, que servem de guia espiritual ou, simplesmente, uma espécie de conselheiro às protagonistas. As confidentes puderam também contribuir para

revelar os receios profundos, os pensamentos mais reservados de uma personagem principal.

Como exemplo da importante figura do confidente no teatro, podemos citar: Shakespeare que apresenta Horácio como confidente de Hamlet; Gil Vicente que apresenta uma mãe como confidente da protagonista em *Farsa de Inês Pereira*; assim como João da Ega, em relação a Carlos da Maia, em *Os Maias*, de Eça de Queirós. Portanto, Rodrigues e Sobral também apresentam confidentes, uma vez que as protagonistas Alaíde e Mulher-Fatal, na tentativa de restabelecerem suas identidades, têm a contribuição de Madame Clessi e Gestalt no processo do autoconhecimento e na superação de seus medos.

### 3.3 O homem no teatro moderno

As protagonistas das peças *Vestido de Noiva* e *Memórias de uma Mulher Fatal* vivenciam processos que revelam as suas “possíveis” identidades. Esses processos são desencadeados perante fatos que envolvem as experiências de vida, conscientes e inconscientes, das personagens. Neste item, dedicaremos-nos ao confronto desses aspectos, à luz do conceito de individuação da teoria junguiana.

Em sua psicologia analítica, Jung utiliza-se do termo Individuação para se referir à totalidade de um processo de desenvolvimento psíquico. Nesse sentido, todo ser humano tem um autopotencial para se desenvolver. Mesmo que esse processo de desenvolvimento não possa ser contínuo, caso seja interrompido por possíveis psicopatologias, ele é impulsionado por forças instintivas inconscientes; mas o ser humano pode influenciá-lo quando consegue, utilizando os sonhos e outras manifestações, e assim estabelecer diálogos entre o consciente e inconsciente.

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por "individualidade" entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo. Podemos pois traduzir "individuação" como "tornar-se si-mesmo" (Verselbstung) ou "o realizar-se do si-mesmo" (Selbstverwirklichung). (JUNG, 2008, p. 60, grifo do autor).

Como a Individuação apresenta um deslocamento do centro da psique do ego para o *self* (si mesmo)<sup>3</sup>, o centro da consciência, o ego, passa a dar ouvidos aos conselhos oriundos do inconsciente mais profundo, o *self*. Segundo Jung (2008, p.60), a consolidação da identidade requer uma alienação do si mesmo, modos de despojar o si mesmo de sua realidade, em benefício de um papel exterior com preponderância coletiva. No entanto, é somente com os conselhos que o ego se conscientiza das potencialidades inatas da psique e as realiza. Daí, a necessidade do constante diálogo entre consciência e inconsciência.

A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social. A singularidade de um indivíduo não deve ser compreendida como uma estranheza de sua substância ou de seus componentes, mas sim como uma combinação única, ou como uma diferenciação gradual de funções e faculdades que em si mesmas são universais. Cada rosto humano tem um nariz, dois olhos, etc, mas tais fatores universais são variáveis e é esta variabilidade que possibilita as peculiaridades individuais. A individuação, portanto, só pode significar um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a realização das qualidades individuais dadas; em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é. (JUNG, 2008, p. 61).

O processo de Individuação varia muito de uma pessoa para outra. Jung (1977, p. 67) diz que o corpo humano é um verdadeiro museu de órgãos, pois cada órgão conta com uma evolução histórica; na mente também devemos encontrar uma organização análoga, mas mesmo com um curso não linear é possível descrever suas etapas. Naturalmente, o processo se inicia com a retirada da máscara, a *persona*, que os indivíduos utilizam nas relações com o mundo. Essa máscara representa o rosto tal como os outros esperam que ele seja e não como é realmente, criando, desse modo, uma aparência artificial da identidade da pessoa.

A esta aparência artificial, Jung chama *persona*, designação muito adequada, pois os antigos empregavam esse nome para denominar a máscara que o ator usava segundo o papel que ia representar. O professor, o médico, o militar, por exemplo, de ordinário mantêm uma fachada de

---

<sup>3</sup> Para Jung "O *self* pode ser definido como um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente, e que só pode ser apreendido através da investigação dos sonhos de cada um. (JUNG, 1977, p. 162, grifo do autor).



acordo com as convenções coletivas, quer no vestir, no falar ou nos gestos. Os moldes da *persona* são recortes tirados da psique coletiva. (SILVEIRA, 1981, p. 80, grifo do autor).

A *persona* está ligada aos aspectos evidentes da personalidade, ou seja, a pessoa quer parecer isto ou aquilo, ou então se esconde atrás de uma “máscara”, inspirada por algum desejo observado ou até mesmo constrói uma *persona* definida, como um muro que pode ser utilizado para proteção. É o que ocorre com Alaíde ao constituir sua *persona* com base em moldes que a sociedade espera de uma jovem senhora como ela, que vive na sociedade carioca de 1943. A saber, a década de 1940 foi marcada pela efervescência cultural e pela reavaliação e criação de novos valores para burguesia brasileira.

Quanto mais esta máscara estiver cristalizada ao rosto, mais difícil é sua retirada, pois a *persona* é um “[...] sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo”. (JUNG, 2008, p.79).

O termo individuação é utilizado para denotar o processo que uma pessoa passa para se tornar um indivíduo psicológico. Jung atribui à individuação a tarefa de restabelecer o todo (psíquico), a partir de duas metades incongruentes: o ego-consciência e o inconsciente. Podemos perceber esta situação nas peças de Nelson Rodrigues e Sobral, principalmente no instante quando as protagonistas procuram restabelecer suas identidades. Alaíde, em plena alucinação, tenta contar porque chegou ao local onde Madame Clessi se encontrava. Então, relata sua história para Clessi, entrelaçando conteúdos conscientes e inconscientes.

ALAÍDE (*excitada*) – Eu sei. Tem muito mais. Fiquei!... (*inquieta*) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho. É uma coisa – não sei. Por que é que eu estou aqui?

MADAME CLESSI – É a mim que você pergunta?

ALAÍDE (*com volubilidade*) – Aconteceu uma coisa, na minha vida, que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? (*pausa*) Estou-me lembrando!

(RODRIGUES, 1981, p. 115, grifo do autor).

Já a Mulher-Fatal procura contar sua história de vida, escrevendo suas memórias. Nessa direção, ela diz: “Vou começar as minhas memórias” (SOBRAL, 2001a, p.231). Contudo, os conteúdos conscientes fogem constantemente de sua mente e os conteúdos inconscientes se misturam e a confunde. Isso fica perceptível no momento em que procura iniciar a produção, como se pode observar no fragmento: “Estou a começá-las agora mesmo / E tudo me ocorre e tudo se me confunde no espírito.” (SOBRAL, 2001a, p. 231).

A retirada da máscara da *persona* constitui uma etapa dolorosa do processo de Individuação. Em *Vestido de Noiva*, a mulher da sociedade carioca, caracterizada pela redação do jornal diário, como:

2.º FULANO – Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, Rua Copacabana. Olha...

1.º FULANO – Que é?

2.º FULANO – Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

(RODRIGUES, 1981, p. 157).

A personagem Alaíde remove sua máscara somente no plano da alucinação, pois no início da peça, na casa de Madame Clessi, em um espaço que comporta “3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica” (RODRIGUES, 1981, p. 109, grifo do autor), o inconsciente se mistura com imagens do consciente na mente de Alaíde. Isso ocorre ao mesmo tempo em que ela procura vivenciar a tão pensada vida mundana como uma meretriz, tendo em vista que ela vê o rosto do marido na face dos homens do bordel de Clessi. Vejamos,

ALAÍDE (*trazendo, de braço, a 1.ª mulher, para um canto*) – Aquele homem ali. Quem é?

(*Indica um homem que acaba de entrar e que fica olhando para Alaíde.*)

3.ª MULHER – Sei lá! (*noutro tom*) Vem aos sábados.

ALAÍDE (*aterrorizada*) – Tem o rosto do meu marido. (*recua, puxando a outra*) A mesma cara!

[...]

ALAÍDE (*saturada*) – Ah! Meu Deus! Esse também!

1.<sup>a</sup> MULHER – Quem?

ALAÍDE – Aquele. Tem a cara do meu noivo. Os olhos, o nariz do meu noivo – estão-me perseguindo. Todo o mundo tem a cara dele.

(RODRIGUES, 1981, p. 111-114, grifo do autor).

Ao estabelecer relação com sua máscara em sua alucinação, Alaíde mistura conteúdos do consciente com o inconsciente, pois vê o rosto de Pedro Moreira nos homens que frequentam a casa de Madame Clessi. Percebe-se que a protagonista procura caracterizar sua *persona* para ordenar sua história, mas os conteúdos de sua mente, interior e exterior (ego-self/ego-persona), atuam com influência sobre ela. Portanto, “[...] o indivíduo tende a identificar-se com a máscara impelido pelo mundo, mas também por influencias que atuam de dentro.” (JUNG, 2008, p. 81). Há, nesse caso, a identificação do ego com a *persona*.

Ao relatar suas memórias, a *persona* da personagem Mulher-Fatal pode ser compreendida como aquela que obteve muitas conquistas ao longo de sua vida ganhando sempre. Desse modo, a “máscara” utilizada pela protagonista é de pessoa vitoriosa.

MULHER-FATAL – Do acto falhado! (*Premindo um botão.*) Cale-se ! Não há actos falhados na minha vida. Eu ganhei sempre... Sem saber como... Talvez porque tinha de ganhar. Talvez porque não quisesse outra coisa, senão ganhar, ganhar sempre.

É agora Olinda.

É agora que vais encontrar a chave. A tua mãe.

Já não te lembras que ias ver tua mãe? É isso, estou a vê-la e desta vez a imagem é nitidamente perfeita... Sem qualquer ambiguidade.

Minha mãe estava ainda deitada. Estou a ver o dossel da cama com cortinados em geladeira, na parte superior, apanhados a distâncias rigorosamente certas formando uns semicírculos franzidos, rematados com franja de cordão de seda, e uma leve cortina de cassa corrida junto da coluna do dossel aos pés da cama.

Está calor, minha mãe abana-se com um leque...

O ar é pesado e há no ambiente um agradável cheiro carregado...

É isso mesmo, um agradável odor a favas guisadas.

Estão a ferver num tacho, em cima de um fogareiro de carvão aceso diante de minha mãe.

Que é dela, a Fraulein? Ou Miss? Ou Mademoiselle?

Já não está comigo. Desapareceu.

Minha mãe, fazendo oscilar o leque de um rendilhado leve, abana o fogareiro.

Não. Não é um leque rendilhado, é um abano.

É como se o estivesse a ver agora, é um abano de certeza, e minha mãe reclinada.

Não, minha mãe está de pé, a abanar o fogareiro junto da cama.

Cama?...

Mas afinal e o dossel e os cortinados...

São os cortinados da chaminé.

É uma chaminé!...

E não é o quarto, é uma cozinha.

[...] Ó memória ingrata.

[...] E não consigo lembrar com exactidão de quem sou...

Esse estranho conceito de identidade.

(SOBRAL, 2001a, p. 238-240, grifo do autor).

A ambiguidade permeia toda a peça e, constantemente, a protagonista se vê em cheque quanto aos conteúdos conscientes e inconsciente. Pode se perceber que quando ela procura ordenar sua identidade para escrever as suas memórias, suas lembranças se misturam continuamente. Pois, a protagonista de Augusto Sobral também apresenta:

Mania de onipotência, sede de exercício do poder, dependência das máquinas, desprezo pelos semelhantes, egocentrismo mantido pelo isolamento profiláctico, solidão e alheamento, são também os traços dominantes da personalidade da protagonista. (FADDA, 2001a, p. 22).

A ideia desenvolvida por Fadda, no prefácio do livro de Sobral, confirma a crise na qual vive a Mulher-Fatal ao escrever suas memórias, pois os conteúdos de sua psique se encontram misturados, aspecto que seria consequência da sua infância, cuja origem estaria na relação da protagonista com a mãe (relação maternal). Não podemos deixar de relatar o que nos afirma Jung (1977, p. 165) a esse respeito, pois para ele a psique também evolui e alguns conteúdos do inconsciente do homem moderno parecem com os conteúdos da mente do homem primitivo.

Em *Memórias de uma Mulher Fatal*, ao expor seus conteúdos mentais embaralhados, a protagonista expõe também uma característica solitária e debate-se com um problema de comunicação. Nesse sentido, ela utiliza Gestalt, uma extensão cibernética de seus sentidos, como norteador de seus conteúdos psíquicos

para recuperar e escrever suas memórias. A esse respeito, Castro afirma: “[...] uma mulher dita “fatal”, tenta, através de um computador, reconstruir sua vida, ou a memória dela, dando uma imagem que desperte simpatia.” (CASTRO, 2004, p. 259-260).

Outra característica do homem moderno, decorrente do conflito entre os conteúdos psíquicos, da relação consciente e inconsciência, é a solidão. Sendo assim, “Vivenciar a individuação é vivenciar uma forma especial de solidão. A singular concepção junguiana do homem moderno indica-nos isso.” (MARONI, 1998, p. 98).

Os textos cênicos selecionados fazem alusão a episódios pretéritos que são ressignificados. Dessa forma, na angústia de recontar suas histórias, as protagonistas tornam-se introspectivas, ordenando suas identidades com base em conteúdos psíquicos. Suas aventuras geram tensão, marcadas com a afirmação dos elementos que constituem suas personalidades. Com isso, vêm à tona as angústias e sofrimentos dessas personagens, cuja finalidade seria a conquista do auto-equilíbrio. Pois, como afirma Jung, a individuação não exclui o mundo, ela aproxima o mundo para o indivíduo.

## CONCLUSÃO

As trajetórias de Alaíde e Mulher-Fatal, protagonistas de *Vestido de Noiva* e *Memórias de uma Mulher Fatal*, respectivamente, demonstram a constante busca identitária dessas complexas personagens. Nessa direção, podemos afirmar que Rodrigues e Sobral fizeram uma investigação da psique humana pelo viés da ficção, ao abordarem os problemas ligados à intimidade mental e à sensação de incompletude das personagens por eles construídas. A sensação a qual nos referimos anteriormente é justamente aquela vivenciada pelas personagens nos textos cênicos supracitados, cujo impacto causado no público, na época de suas representações, transformou as obras em exemplaridades da dramaturgia de língua portuguesa.

Antonio Candido (1989) salienta que a noção a respeito do ser é sempre incompleta. Esta noção só é acentuada quando se faz uma análise da sequência de atos do indivíduo. “Daí a psicologia moderna ter investigado sistematicamente as noções do subconsciente e inconsciente, que explicam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e, no entanto nos surpreendem. (CANDIDO, 1989, p. 47). Mediante a isso, podemos afirmar que o estudo da psicologia moderna contribuiu, decisivamente, na compreensão dessa incompletude que foi tão bem delineada pelos textos cênicos analisados nesta dissertação.

Dessa maneira, compreende-se que a relação entre teatro e psicologia, tal como propusemos nesta pesquisa, criou condições para elaboração desta análise sobre textos do moderno teatro brasileiro e português, contribuindo, sobremaneira, com os estudos literários e teatrais, sob uma perspectiva comparatista. Além disso, a pesquisa tem a contribuir com indicativos teóricos que possam fortalecer as relações literárias entre Brasil e Portugal, por meio de autores e obras tomados como fundamentos. De outro modo, o confronto entre textos, por meio de apontamentos de semelhanças e dessemelhanças, indicou estilos de produção que se aproximam e distanciam, mediante sistemas literários distintos.

*Vestido de Noiva* é uma peça que representa o feliz encontro entre um autor e um diretor, cujo resultado foi a compreensão da ideia central do texto: constituir-se

de um artifício capaz de provocar um choque estético, que indicasse um novo caminho ao teatro brasileiro, com a utilização de recursos inovadores e mudanças rápidas de cenas. A peça se encarregou de promover a primeira grande revolução na dramaturgia brasileira, com seu caráter cinematográfico. Nelson Rodrigues mergulhou nas profundezas do ser e trouxe à tona o retrato cru da natureza do homem.

Com o sucesso de *Vestido de Noiva*, o nome de Nelson ficou vinculado não só à história da moderna dramaturgia brasileira, mas também à encenação brasileira contemporânea. “Ele rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios.” (MAGALDI, 1992, p.193). A peça é um marco na história da dramaturgia brasileira, principalmente por sua estrutura, sendo dividida em três planos: alucinação, memória e realidade. Mesmo com o choque entre os planos, o autor, durante toda a peça, procura recompor cenas do dia do casamento de Alaíde e “[...] o esforço da memória se volta para a reconstituição da cena do casamento, passagem capital na psicologia da jovem, como de resto de toda a antiga mentalidade familiar brasileira”. (MAGALDI, 1981, p. 17).

Na peça, ficção e realidade disputam a atenção do interlocutor, apontando aspectos do cotidiano e denunciando, por exemplo, as crises internas das personagens e os conflitos familiares. Essa estreita relação com o inconsciente e sua investida na psique humana, conduziu o autor para além da dimensão pessoal, pois tocou em questões coletivas que incomodam, geram polêmica e são capazes de interagir com os mais diferentes aspectos do indivíduo.

Alaíde revela sua insatisfação perante os desejos não realizados e diante de uma conduta moral que a sociedade carioca da época não permitia. Por esse motivo a protagonista alimenta um fascínio pela imagem de Clessi, sentimento esse que fora despertado pelo contato que ela teve com objetos que pertenceram à prostituta. Da relação com o mundo alheio, o mundo de Clessi, Alaíde vivencia pela alucinação um passado de luxúria, o que ela considerava ideal para si. Quando decide vivenciar as ações de seu desejo, a personagem delineou um caminho em que pôs em xeque a própria sanidade.

A insatisfação levou Alaíde, em alucinação, à prática de atos condenáveis pelo grupo social no qual estava inserida. Todos esses fatores contribuíram para que a protagonista revelasse a carência identitária, de modo que podemos classificá-la como uma personagem psicologicamente complicada. Nessa direção, estabelecer a identidade da personagem para que ela perceba quem é realmente, a fim de ordenar seus conteúdos mentais, é o significativo conflito que se procura superar em *Vestido de Noiva*. “[...] o dramaturgo brasileiro preocupou-se não com a unidade de ação, no sentido tradicional do termo, mas com a unidade do “eu” da protagonista.” (FARIA, 1998, p. 136, grifo do autor).

Em Portugal, Augusto Sobral produziu a peça *Memórias de uma Mulher Fatal*, em que discute a relação homem/máquina. Ansiosa por solucionar esse complexo problema, o da memória, a personagem encontra no computador um cúmplice que lhe indica possíveis soluções; no ato de escrever suas memórias, e perante o vazio das recordações, o poderoso computador lhe serve de meio de comunicação com o mundo exterior, revelando a dificuldade das relações humanas na sociedade portuguesa moderna.

Curiosamente, as informações do passado da Mulher-Fatal são expostas ao espectador em forma de lembranças obscuras. As imagens, portanto, irão compor os conteúdos conscientes e inconscientes de sua psique, por meio de imagens não muito claras, o que dificulta o ato de ordenar o passado e resolver o problema identitário. Mas é preenchendo as lacunas apresentadas pela memória que a personagem consegue encontrar um caminho para escrever sua história. Contudo, é com o auxílio de Gestalt que as necessidades de escrever as memórias e ordenar a identidade é definida, “[...] isto é, para que a memória seja uma simulação que nasce do esquecimento.” (CASTRO, 1993, p.261).

Rodrigues e Sobral criam uma ruptura com a lógica linear do tempo e da linguagem. Nas peças, o presente se realiza com contribuição do passado, de modo que se fomente o imaginário do interlocutor para que os planos (realidade, memória e alucinação) se transformem em sequências interdependentes, mas, por vezes, descontínuas. Talvez seja por isso que a maneira como a memória é abordada nas peças, ou seja, de forma fragmentada, oscilante e multifacetada, colabore para que as ações fiquem também estilhaçadas. Nessa mesma direção, podemos afirmar,



portanto, que a linguagem utilizada por Nelson Rodrigues e Augusto Sobral indica avanços em relação aos contextos históricos nos quais eles estavam inseridos; percebe-se, pois, que os autores utilizam uma linguagem que está à frente de seus tempos: a linguagem do teatro essencialmente moderno. *Vestido de Noiva* e *Memórias de uma Mulher Fatal* são peças que pelas suas notórias contribuições ao debate socioexistencial, sob o foco do avanço científico e tecnológico, fazem parte dos cânones das literaturas brasileira e portuguesa, respectivamente.

## REFERÊNCIAS

ARGOLO, Lídia de Teive e. **O teatro de Nelson Rodrigues: itinerários de uma comunicação artística.** 2007, 134 f, Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro.** Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** 2. ed. São Paulo: EdUSP, 1987.

BRAGA, Antonio. **O país, a história, a cultura.** Portugal: Instituto Camões, 1998.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. & ROSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Iniciação a Literatura Brasileira.** 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. A personagem no romance. In: \_\_\_\_\_. et al. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASTRO, E.M. de Melo e. **O fim do visual do século XX & outros textos críticos.** São Paulo: EdUSP, 1993.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Flor de Obsessão:** As 100 melhores frases de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos.** Barcelona: Editorial Herder, 1986.

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

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante.** São Paulo: Ateliê, 1998.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos.** Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HUMBERT, Elie G. **Jung.** Tradução Marianne Ligeti. São Paulo: Summus, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de Psicologia Analítica:** as conferências de Tavistock. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

\_\_\_\_\_. **Psicologia do inconsciente.** Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

\_\_\_\_\_. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. **Tipos psicológicos.** Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. **A natureza da psique.** Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **O eu e o inconsciente.** Tradução Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura.** 5. ed. São Paulo: UNESP, 2002.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues:** uma realidade em agonia. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LISBOA, Eugénio. **O segundo modernismo em Portugal**. 2. ed. Portugal: Bertrand, 1984.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007.

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

\_\_\_\_\_. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004c.

MARONI, Amnérís. **Jung: o poeta da alma**. São Paulo: Summus, 1998.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Nelson Rodrigues: textos selecionados, estudos histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e criação**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MESQUITA, António Pedro. **Salazar na História Política do seu Tempo**. Um Estudo Ideográfico sobre o Perfil Doutrinário do Regime Salazarista. Lisboa: Caminho, 2007.

NUÑEZ, Carlinda Fragale. Pate. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J. Luís (Org.) **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Aldler. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro simbolista e modernista**. Portugal: Bertrand, 1979.

\_\_\_\_\_. **Breve história do teatro português**. 5. ed. Portugal: Publicações Eupora-América, 2000.

\_\_\_\_\_. A literatura teatral. **Revista Colóquio Letras**. Lisboa, n. 78, p. 55-64, março de 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&o=s>> Acesso em: 23/04/2011.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: introdução aos estudos literários. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo I**: peças psicológicas. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **A Menina sem Estrelas** - Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

\_\_\_\_\_. **O Reacionário**: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A.; **História da vida privada do Brasil**. v. 6, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **O futurismo e o teatro**: destruição de mundos invertidos em Almada Negreiros e Oswald de Andrade. Tangará da Serra: A. Rodrigues, 2003.

SILVA, Ewerton Luiz Figueiredo Moura da. A Educação como Arma Política no Estado Novo Português. São Paulo: **Revista história e-história**, Unicamp. Disponível em: <<http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=98>> Acesso em: 18/04/2011.

SILVEIRA, Nise da. **Jung**: vida e obra. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Prefácio de Sebastiana Fadda. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Teatro**. Prefácio de Artur Ramos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001b.

\_\_\_\_\_. **Femme Fatal em Ses Memoires**. 16 de julho de 2003. Disponível em: <[http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_festivais&sn=festival\\_2003&orn=24](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_festivais&sn=festival_2003&orn=24)> Acesso em 23.05.2011, às 15 horas. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Teatro II**. Prefácio de Antonio Braz Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o trágico**. Prefácio e Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VASQUES, Eugénia. O Teatro Português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar. **Revista Camões**, Portugal, n. 5, abril-junho de 1999, Biblioteca Digital Camões. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat\\_view/57-istoria.html?start=10](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/57-istoria.html?start=10)> Acesso em: 11/04/2011, às 21 horas.

WEISZFLOG, Walter (Ed.) **Dicionário Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.