

## O SONHO DE ALAÍDE: FANTASIA E FEMINILIDADE EM *VESTIDO DE NOIVA*

*Juliana Carvalho Nascimento*

Alaíde é a personagem central da trama de *Vestido de Noiva*, segunda peça escrita por Nelson Rodrigues. Para se travar um debate sobre a personagem e a peça, é preciso primeiro que se compreenda a organização espaço-temporal proposta. Sobre o tempo na peça, Nelson Rodrigues (1949) afirmou que lhe fascinava o desejo de “contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica”. Uma peça feita num processo de ações simultâneas, em tempos diferentes (RODRIGUES, 1949). Se o tempo é outro, a organização do espaço se somará a ele na criação de uma cena teatral diversa, caótica e por vezes grotesca.

Nelson divide o espaço cênico em três planos: “primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade” (RODRIGUES, 1993, p.349). Notem bem: já no início, a alucinação está em primeiro plano. O dramaturgo evidencia e privilegia a realidade como psíquica e seu caráter fundamental de fantasia, pois são as personagens centrais do plano da alucinação, Alaíde e madame Clessi, que conduzem a trama e descortinam os conflitos. A realidade factual só adquire sentido a partir dessa “alucinação”, que traz verdades fundamentais sobre o desejo de Alaíde. Nessa conjunção de tempo e espaço cênicos, Nelson reitera a observação de Freud (1908/1996), quando este afirmou que na fantasia “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (p. 138).

Mas o que conta a peça? Na realidade objetiva, Alaíde, jovem mulher de 25 anos, casada com um rico industrial, foi atropelada por um carro e está numa mesa de cirurgia, com “afundamento dos ossos da face” (RODRIGUES, 1993, p.386) – estas informações são fornecidas por repórteres, aos poucos. Na primeira cena do plano da realidade, um repórter informa que a moça ainda não morreu, mas vai. Em outra cena do mesmo plano, um médico diz a Pedro, o marido, que ela não sentiu nada, pois chegou em estado de choque.

Mas o plano da realidade não está em ênfase na encenação, ele está em terceiro lugar; assim, Nelson ingressa no território e na lógica da dita “outra cena”, a do inconsciente. Mas que cena é essa que Alaíde compõe no plano da alucinação? Se no plano da realidade ela está em choque, é fato que ela está desacordada ou em coma. A encenação privilegia, portanto, o que se passa na psique de Alaíde nesse estado de inconsciência corporal. O que se desenrola no plano da alucinação só pode ser nomeado como sonho – um sonho que protege a personagem do real da morte iminente.

Se no corpo Alaíde não sente nada, na realidade psíquica as imagens inconscientes vão se liberando à medida que a morte se aproxima. Na memória os recalques se desfazem a partir das intervenções de madame Clessi, que impulsiona Alaíde a preencher as lacunas de sua história fazendo-lhe perguntas certeiras, como um detetive ou... um analista.

Dois tipos de lembranças apresentam-se no plano da memória: a de fatos vividos por Alaíde antes do acidente e a lembrança de fatos lidos e/ou fantasiados por ela. Mais a morte se aproxima, mais alucinação e memória se confundem, pois Alaíde mistura “coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu” (RODRIGUES, 1993, p.376). Nessa misturada, pontua-se a junção entre casamento e enterro que perpassa a peça – amor e morte juntos, até o fim.

A peça inicia-se com a descrição sonora de um traço brutal da realidade, o último retido na memória de Alaíde: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio” (RODRIGUES, 1993, p.349). Sons que se repetirão, acrescidos de um grito de mulher, imobilizando as personagens presentes.

Após a descrição sonora do atropelamento, surge Alaíde, no plano da alucinação, com vestido cinza e bolsa vermelha: ela vai ao bordel de 1905 procurar a cafetina e cortesã madame Clessi. Porém, Alaíde é uma mulher do tempo de Nelson: ela é atropelada em meados de 1943 – na realidade objetiva, ela e Clessi jamais se encontraram em vida. No bordel ela depara-se com as profissionais escandalosamente pintadas e vestidas, para as quais

pergunta por Clessi. As mulheres a ignoram, mas acabam por responder que a madame morreu e foi enterrada de branco, parecendo uma noiva. Alaíde recusa-se a acreditar que a cafetina morreu e, muito menos, que foi enterrada de branco! Na sua surpresa, diz nas entrelinhas: como uma puta pode ser enterrada vestida de noiva?!

No plano da realidade, repórteres comunicam aos seus jornais, de maneira seca e impessoal, o atropelamento de Alaíde. Nos dois primeiros atos esse plano é composto de cenas curtas, que se alternam entre os diálogos dos repórteres nas redações e os diálogos dos médicos operando Alaíde – estes últimos são ainda mais impessoais e coisificantes.

Na alucinação, entra um cliente no bordel. Alaíde não se lembra se é casada, mas sabe que o cliente tem o mesmo rosto do seu marido, Pedro. Este rosto é a imagem que se repete em todos os personagens homens do plano da alucinação, nas cenas do bordel, e no da memória, quando se refere às cenas entre Clessi e o namorado. Os homens do bordel, do empregado ao cliente, são uma pequena variação do mesmo, o quase igual.

Duas frases que se seguem à observação de Alaíde sobre o cliente, que é nomeado por Nelson de “homem”, complementam esse sentido do homem como mesmo, igual. Ao apontar a aliança de casamento da personagem, uma mulher do bordel afirma que a da sua irmã é mais fina, ao que outra mulher responde, cética, “grossa ou fina, tanto faz” (RODRIGUES, 1993, p. 351). Essa resposta também parece aludir ao pênis, considerando que no uso vulgar da língua portuguesa ele é nomeado por várias palavras no feminino. Mais adiante, Clessi afirma: “marido ou noivo, tanto faz” (RODRIGUES, 1993, p.356). É como se dissessem: homem é tudo igual e o uso que se faz dele também. A repetição da imagem de Pedro, bem como esses ditos, parecem indicar também uma destituição do valor do homem enquanto objeto – aliás, foi o que Alaíde fez ao conquistar Pedro, para desprezá-lo após o casamento .

Freud (1912/1996) já observara que o “objeto final da pulsão sexual nunca mais será o objeto original, mas apenas um sub-rogado do mesmo” (p. 194), de modo que esse objeto

irremediavelmente perdido se faz representar por uma série de objetos substitutivos, que jamais proporcionarão a satisfação completa. Ao contrário, eles atualizam mais a insatisfação – não é o que faz a repetição de Pedro na fantasia de Alaíde?

Mas o que isso diz sobre o desejo de Alaíde? Pra responder à tal pergunta é preciso compreender o que a personagem foi buscar no bordel. A princípio, ela procura madame Clessi, uma cafetina que foi rica, teve muitos amantes e morreu assassinada em 1905 pelo namorado adolescente, que se parecia com seu filho morto. Alaíde soube de Clessi ao mudar-se com os pais e Lúcia para a casa que fora da cortesã. No sótão, a moça encontrou uma mala de Clessi com roupas, fotos, um espartilho rosa e o diário da cortesã – diário que Alaíde guardou para si em segredo e do qual sabia passagens de cor.

O diário excitava e fascinava Alaíde, talvez por representar a transmissão de um saber sobre a feminilidade, ou sobre um modo de viver a feminilidade, com o qual Alaíde se identificava. Clessi era uma prostituta de luxo, a dita mulher de vida fácil, que vive de dar e receber prazer de homens solteiros e casados. Além do diário, Alaíde leu tudo sobre a morte e o enterro de Clessi nos jornais da época, encontrados na biblioteca. A Clessi do plano da alucinação é uma personagem composta pela fantasia de Alaíde a partir de dois tipos de escritura: a da seção policial e a outra, que se pode chamar de escrita de alcova.

Clessi percebe a fascinação de Alaíde ao falar dos objetos da mala e pergunta-lhe: “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 acrescenta: “Quero ser como a senhora. Usar espartilho” (RODRIGUES, 1993, p.355). Para ela, ser como Clessi implicava em usar uma cobertura diversa da sobriedade cinza de mulher casada: algo que adorna e define o corpo, o espartilho se apresenta como um símbolo de sensualidade.

O cliente do bordel aproxima-se e acusa Alaíde de ter matado o marido. Alaíde admite o assassinato e justifica-se para Clessi, afirmando: “Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora

e em todo lugar. Eu tinha nojo de sua bondade” (RODRIGUES, 1993, p.357). A pedido de Clessi, Alaíde rememora a cena que culminou no assassinato de Pedro; entre memória e alucinação, ela sente que alguém quer matá-la, lembra de um mulher de véu.

Depois da cena do assassinato, Alaíde diz a Clessi que nunca pensou “que fosse tão fácil matar um marido” (RODRIGUES, 1993, p.360). Porém, ela não se lembra do que Pedro fez para merecer tal destino, mesmo sendo um homem bom. Ela não tem pena dele, só ódio – também intui que a mulher de véu está metida nisso. Ela afirma que estava muito mudada com Pedro, por conta do “fantasma de madame Clessi” (RODRIGUES, 1993, p.359) que a enlouquecia. Clessi acrescenta mais dois fantasmas à lista de Alaíde, o da mulher de véu e o de Lúcia – este nome, mencionado pela mãe de Alaíde, também lhe é ameaçador. O cliente confirma a participação da mulher de véu e manda Alaíde lembrar-se do seu casamento.

Mas Pedro não foi assassinado pela esposa. A memória revela-se permeada pelo desejo da personagem, que recria o que foi vivido, talvez para proteger-se da dura realidade – Alaíde admite até a possibilidade de ter sonhado esse fato. Entretanto, é a vontade de saber o motivo do assassinato fantasioso que a leva a lembrar-se de seu casamento. Esta lembrança revelará o caráter de Lúcia, da mulher de véu e de Pedro, um homem cínico.

Alaíde está no quarto terminando de se aprontar para o casamento. Entra a mulher de véu; foi ela quem vestiu Alaíde de noiva. As noivas também usam um véu, geralmente cobrindo os cabelos; o véu dessa mulher, porém, está invertido, tapando-lhe o rosto, fazendo um furo nessa personagem na altura da face, transformando-lhe numa imagem de enigma e de exaltação da falta. Ademais, um véu no rosto é mais utilizado em pessoas mortas. No velório próximo e inevitável, certamente um véu cobrirá o rosto despedaçado de Alaíde.

Considerando que na fantasia o sujeito pode ser representado por vários personagens em cena, pode-se supor que o véu dessa mulher, ao mesmo tempo em que indica que há algo

da ordem do sem sentido na face, protege Alaíde da imagem aterrorizante do seu rosto despedaçado. Aqui, o véu é uma metáfora da própria função da fantasia.

Freud (1908/1996, p.137) afirma que “toda fantasia é a realização de um desejo, a correção da realidade insatisfatória”. Ele acrescenta que os sonhos não são outra coisa que fantasias cujos desejos inconscientes foram recalçados e distorcidos para encontrar expressão consciente. Jorge (2010) aponta que, para Freud, a fantasia tem uma função essencial, que é a de criar uma “‘ponte’ entre princípio de prazer e princípio da realidade” (p. 207). Jorge (2010) destaca ainda duas importantes articulações de Freud, quais sejam: a da fantasia como uma tentativa de elaborar a insatisfação intrínseca à pulsão sexual; e a introdução do conceito de pulsão de morte, enquanto uma “pressão (*Drang*) que almeja a satisfação absoluta, denominada por ele [Freud] de morte e, posteriormente, por Lacan, de gozo” (JORGE, 2010, p. 209).

Acerca da relação entre fantasia e pulsão de morte, Jorge (2010) afirma que a fantasia se apresenta com aquilo que freia a pulsão de morte na sua busca pela satisfação absoluta, na medida em que sexualiza esta pulsão, transformando-a em pulsão sexual. Assim, a fantasia “mediatiza o encontro do sujeito com o real. Ela é, assim, uma espécie de tela protetora para o sujeito, e se compõe, para Lacan, um suporte do desejo é na medida em que estabiliza, fixa o desejo do sujeito numa relação com determinado objeto *a* para fazer tela à *das Ding*” (JORGE, 2010, p.243).

Mais adiante, a mãe de Alaíde descortinará esse véu, mostrando que Lúcia e essa mulher são a mesma pessoa: a irmã de Alaíde. Lúcia prende a irmã no quarto: ela acusa Alaíde de lhe ter roubado todos os namorados e de ir se casar com o único homem que ela amou. Alaíde seduzira o namorado de Lúcia, enquanto esta, doente, assistia a tudo paralisada. Na discussão surge o significante “mais mulher”, do qual Alaíde se recobre para justificar sua conquista em detrimento de Lúcia, que replica ter lhe faltado o impudor da irmã para

reconquistar Pedro. Ser mais mulher é ter impudor e roubar o namorado alheio. Lúcia revela que tem um caso com o noivo da irmã e anuncia sua vingança: vai lhe roubar não um namorado, mas o marido. Um roubo maior, que requer mais impudor e um desejo de morte. Se Lúcia vestiu Alaíde de noiva, no final será ela a outra noiva de Pedro, a que receberá o buquê das mãos de Alaíde morta, num ato simbólico de autorização e de transmissão da feminilidade e da vida. Uma fantasia que já não pertence à Alaíde, mas à Lúcia.

No plano da alucinação, o que Alaíde deseja afinal? No lugar da morte banal, súbita e sem sentido, ela cria o encontro com a senhora do gozo, a cortesã madame Clessi, que teve muitos homens, foi rica e morreu assassinada por um amante adolescente, com uma navalhada no rosto. O sonho de Alaíde mascara o real da morte: Clessi é a própria morte que, no filme homônimo de Joffre Rodrigues (2006), surge vestida de espartilho branco, com uma capa esvoaçante que lembra um véu – condensaram-se nesse figurino o espartilho e o vestido de noiva. O sonho de Alaíde promove o encontro com a mulher que sabe os segredos do brilhar, do fazer-se desejar. A mulher mor e mestra, a mão da morte em seu esplendor.

## **BIBLIOGRAFIA**

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios (1908) In: **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (contribuições à psicologia do amor II) (1912). In: **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JORGE, M.A. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

RODRIGUES, Nelson. (1949) **Teatro desagradável**. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com/2010/08/teatro-desagradavel-nelson-rodrigues.html>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

VESTIDO de Noiva. Direção e produção de Joffre Rodrigues. Rio de Janeiro: Flashstar, 2006. 1 DVD (110min).

### **SOBRE A AUTORA**

**Juliana Carvalho Nascimento.** Atriz e pesquisadora em artes cênicas. É mestranda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará, onde também cursou a graduação em Psicologia (2000). Na linha de *psicanálise e práticas clínicas*, desenvolve uma pesquisa de mestrado intitulada *Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues*, financiada pela CAPES PROPAG/UFC.