

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LETÍCIA FONSECA FALCÃO

**MODERNO *VESTIDO DE NOIVA*: O DISCURSO DA CRÍTICA TEATRAL
NA CONSAGRAÇÃO DE UM MARCO.**

Uberlândia

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LETÍCIA FONSECA FALCÃO

**MODERNO *VESTIDO DE NOIVA*: O DISCURSO DA CRÍTICA TEATRAL
NA CONSAGRAÇÃO DE UM MARCO.**

Monografia apresentada a Universidade
Federal de Uberlândia – Instituto de
História – para obtenção do Título de
Graduação em História.
Orientadora: Prof^a Dr^a Rosangela Patriota
Ramos.

Uberlândia

2014

LETÍCIA FONSECA FALCÃO

**MODERNO *VESTIDO DE NOIVA*: O DISCURSO DA CRÍTICA TEATRAL
NA CONSAGRAÇÃO DE UM MARCO.**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Prof.^a Dr.^a Maria Abadia Cardoso

Uberlândia

2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço, por tudo, aos meus pais e minha irmã. Dizer menos que isso já seria injusto com estes que me apoiaram em todas as escolhas que eu tenho feito, mesmo que soem tão potencialmente erradas: fazer história, sair de casa, sair do país, ser professora. Obrigada por confiarem no que eu posso fazer com o que vocês fizeram por mim.

Aos meus avós: Vó Clara, Vô João, Vó Maria e Vô Cuco. A cada dia penso em vos agradecer por alguma coisa. Obrigada por serem meus avós e por tudo o que isso quer dizer para mim.

Ao meu melhor amigo e maior companheiro durante esse trajeto, Rafael, pela presença, pelas palavras, pelos momentos e pelo silêncio sempre compartilhados desde o primeiro dia. Obrigada por sonhar e confiar.

Às velhas amigas, Amanda e Angélica, por crescermos e descobrirmos juntas que existem coisas mais sérias que os dramas adolescentes. Obrigada pelo esforço em fazer de cada reencontro mais um momento único.

Carol, Flávio, Laila, Leo e Rafa, meus grandes amigos sempre incapazes de se deixarem afastar pela distancia: obrigada por todo carinho, compreensão, discussões e risadas. Entre tantas coisas: obrigada por permanecerem. A cada amigo trazido nesses anos, obrigada pelos momentos, dúvidas, planos e especialmente pela memória compartilhada. Érick, Gustavo, Hugo, Paula, Pedro por estarem sempre em algum lugar da vida prontos para um abraço e uma conversa.

Andrea, Deborah, Dione, Francesco, Jaqueline, Marcelo e Mariem pelo carinho em tantas formas e tantas línguas. Obrigada por compartilharem comigo tantos momentos fantásticos e pela revisão e tradução tão carinhosas.

A todos os meus professores e todos os meus alunos com quem tenho podido aprender a aprender e a ensinar.

À Prof^a Dr^a Rosangela Patriota, agradeço pela orientação nesta pesquisa e pelo grande papel em minha formação. Mais do que isso agradeço pela paciência, pela

autonomia, pela confiança e pela inspiração e especialmente por sairmos sempre menos ignorantes de cada encontro.

Agradeço também aos professores e colegas do NEHAC por cada contribuição e cada discussão que sem dúvidas ressoam neste trabalho. Obrigada pela generosidade e por compartilharmos não somente nosso olhar para a arte e para a cultura, mas principalmente as angústias e as descobertas. Que seja possível continuarmos brindando as conquistas de cada um.

Por fim, agradeço a Deus por ter podido estar na presença de cada uma dessas pessoas.

“Arte pra mim é missão, vocação e festa.”

Ariano Suassuna

RESUMO

Vestido de Noiva está inserido na história do teatro brasileiro de forma definitiva e, de forma quase unânime, surge com a responsabilidade de assumir-se como o marco inaugural da modernidade em nossa cena. Compreender a consagração de um marco dessa dimensão exige que pensemos amplamente o processo que culminou na impressão desse momento como instaurador de nossa modernidade teatral.

Para compreender a construção e a continuidade deste marco é essencial conhecer todas as trajetórias e discursos que circundam esse acontecimento. Assim, mais do que compreender os índices de modernidade do texto dramático e as convicções do autor e dos diferentes sujeitos que estiveram envolvidos nesse processo, é imprescindível mergulhar-se no universo particular de criação e construção de saberes dos críticos teatrais, compreendendo seus caminhos, seus pressupostos e suas particularidades e dando especial atenção para os lugares sociais de onde partem essas críticas e o seu alcance. Dessa feita, a presente monografia buscou construir reflexões em torno das quais se tornasse possível compreender a consagração desse marco, desvelando a face aparentemente incólume do mesmo ao dialogar com discursos dissonantes que se esforçam no reconhecimento de um longo processo por trás da atualização de nossa cena. Enfim, foi essencial pensar de que forma o discurso da crítica teatral e a atuação estética e política desses sujeitos tornou-se determinante para a legitimação desse marco que foi, durante todo o percurso deste trabalho, o lugar de onde emanavam as questões que moveram a pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro, Teatro Moderno, Crítica teatral.

ABSTRACT

Vestido de Noiva can definitely be considered as part of the history of Brazilian theatre. Moreover it is almost unanimously believed to be the inaugural milestone of its Modern era. Comprehending the legitimation of such an important element requires a deep analysis of the process that demonstrated the innovative modern characteristics that this play introduced. The reasons that lead to a such important definition of the play have to be found both in its development and in all the debates that surrounded it.

Searching for modernity elements in it and investigating the author believes is not enough to a complete comprehension of the process. What needs to be done is enter the theatre critics' universe and learn about the formation process of their knowledge; taking into account their evolutions, assumptions and peculiarities. Special attention is to be given also to the social backgrounds where these critics derive from and the target they are willing to meet.

This monograph's aim was to create reflections through which make possible a full comprehension of the legitimization process of this play as a Brazilian modern-theatre milestone, not forgetting to consider also the voice of the conflicting opinions against it.

At last, essential to the investigation has been reflecting about how crucial the theatre critic's thought and the aesthetic and politic intervention of its subjects have been to the legitimation of this milestone. The place from which the questions that lead to the investigation derived.

KEYWORDS: Brazilian Theater, Modern Theater, Theatrical Critic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1. DO PROJETO AO DISCURSO: O MODERNO TEATRO BRASILEIRO DA CRÍTICA TEATRAL.....	17
CAPÍTULO II. O DISCURSO E O PROCESSO: <i>VESTIDO DE NOIVA</i> ENQUANTO MARCO DE MODERNIDADE NA HISTÓRIA DO TEATO BRASILEIRO.....	36
CAPÍTULO III. SÍNTESE DA MODERNIDADE: REALIZAÇÃO COLETIVA, MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES.....	56
NELSON RODRIGUES E A MODERNA DRAMATURGIA BRASILEIRA.....	57
<i>VESTIDO DE NOIVA</i> COMO POSSIBILIDADES DE MODERNIDADE CÊNICA.....	61
A TURMA DA POLÔNIA E O PRIMADO DO DIRETOR.....	67
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

Toda produção artística, de alguma maneira, está imbuída de inúmeras representações da sociedade em que se insere, e essa máxima se faz verdadeira quando falamos de obras teatrais. O tablado, ao longo dos séculos, vem se constituindo enquanto espaço de lutas, críticas e manifestações que de fato são capazes representar a conjuntura do ambiente do qual surgem tais discussões, assim permitindo que embora distanciados temporalmente sejamos capazes de conhecer o que movia o pensar e o fazer de determinados sujeitos em um também determinado tempo histórico. Um texto teatral é então capaz de dizer muito sobre seu tempo, assim como esse tempo pode nos esclarecer muito sobre o próprio autor já que “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”¹. Acreditando, portanto, nessa particularidade histórica das obras teatrais é que se torna válido toma-las enquanto documentos essenciais para a pesquisa e para o ofício do historiador, possibilitando a realização de um diálogo entre Arte/Sociedade, como propomos nesta monografia.

A produção teatral brasileira vem ao longo dos anos se tornando um objeto caro aos estudos históricos. Frente a essa realidade, notamos ainda que frequentemente as atenções se voltam para a produção teatral brasileira da década de 1960, período deveras conturbado politicamente na história de nosso país, quando emerge o chamado Teatro Engajado, num contexto de muita efervescência política e cultural. É de fato um movimento digno da atenção e dos estudos que a ele se dedicam especialmente se pensarmos a repercussão que tais lutas tiveram e o que as mesmas representaram na luta pela redemocratização. Embora muitas outras questões além desta tenham movido pesquisas na área de história, esse exemplo nos pode ser conveniente uma vez que para compreender a constituição dos grupos teatrais deste período bem como a formação de seu repertório e de sua maneira de conceber teatro, é necessário remontar o cenário da modernização do teatro brasileiro.

O que hoje conhecemos como o Teatro Brasileiro Contemporâneo tem suas raízes no momento que se apresenta como crucial para a arte dramática no país, momento no qual as tendências modernas começaram a ser incorporadas por grupos amadores que buscavam uma mudança na forma de se fazer teatro e muitas vezes uma atualização tomando como referência a cena europeia. Este também foi o momento em que alguns sujeitos com

¹ BLOCH, Marc. Apologia da História ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p.7

concepções diferentes surgiram e tiveram atuação preponderante nessa etapa de transformação.

Nos grandes manuais que se lançam no esforço de remontar a história do teatro brasileiro esse momento aparece quase de forma unânime ilustrado pela estreia de *Vestido de Noiva*, em 1943. Desse modo, no panorama do teatro nacional é possível observar que se cristalizou o discurso que aponta esta peça como marco fundador do teatro moderno no Brasil, e se aqui nos referimos à modernização do teatro e não da cena, do texto ou da dramaturgia é porque trata-se de uma compreensão ampla desta arte que será tratada no decorrer do texto.

Entretanto, por haver aqui a particular responsabilidade de uma pesquisa histórica, a concretude desse marco levantou dúvidas insidiosas. Foi um momento que claramente congregou valores e expectativas coletivas em torno do projeto de transformação do teatro que se tinha no país. No entanto nenhum fato se estabelece e nenhum marco se constitui de forma aleatória. Assim, nosso questionamento parte da necessidade de compreensão do processo de fabricação dessa memória, e quanto a isso é de grande valia agregar a discussão de Le Goff acerca dos materiais da memória coletiva e da história, a saber:

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores²

Dessa feita, essa pesquisa caminhou a partir da necessidade de se compreender as diversas faces da consagração desse marco e especialmente da necessidade de existência de um momento que se possa chamar de transformador do teatro brasileiro. Logo, o que se lê aqui são reflexões em torno dessa busca que inevitavelmente passa pela compreensão da construção desse fato.

² LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: História e Memória. Campinas: Editora UNICAMP, 2003. p. 525.

A partir desse direcionamento, foi imprescindível para esta pesquisa pensar previamente a obra de Nelson Rodrigues como um todo, podendo assim compreender sua conturbada trajetória de vida e sua particular trajetória como dramaturgo que se fez reconhecido nessa atividade, tanto quanto na de cronista esportivo, jornalista e demais outras atividades que demonstram a versatilidade deste homem que tinha enorme apreço por desnudar a sociedade da moral³ que se impunha, inclusive a ele mesmo.

Além disso, debruçarmo-nos sobre o universo da crítica teatral. Esses escritos de caráter muito específico exigiram que buscássemos uma compreensão mais ampla de seu lugar enquanto documentos para a possibilidade de escrita de uma história do teatro. Os saberes dos críticos, a militância por trás desse fazer, as especificidades não somente do sujeito que produz, mas também daquele que lê as críticas, sua influência na recepção do espetáculo e, conseqüentemente, a sua importância na edificação de um marco foram questões sobre as quais que buscamos refletir adentrando esse universo particular da crítica e dos críticos de teatro.

Encontramo-nos então diante da imprescindibilidade de abarcar inúmeros sujeitos no intento de compreender essa construção coletiva que foi a consagração do marco de fundação do teatro moderno no Brasil. Autor, atores, críticos, grupos engajados no projeto de mudança surgem ao longo da pesquisa e trazem com grande recorrência em seu discurso um sujeito que agrega grande valor a essa discussão. Ziembinski, o diretor/encenador responsável pela montagem mítica de 1943 é a personagem que carrega grande responsabilidade dos tons de modernidade levados ao palco naquela noite. Mais uma narrativa que se cruza, mais um sujeito de trajetória muito específica que se uniu àquele encontro capaz de abarcar os anseios de todo um grupo e de uma atuação cuja compreensão se fez necessária para responder os questionamentos dessa pesquisa.

Ao longo do desenvolvimento do presente trabalho novas inquietações se levantavam a cada momento, e muitos questionamentos surgiam, especialmente quanto ao status de modernidade atribuído à peça e especificamente à encenação original, de 1943, dirigida por Ziembinski. Quais teriam sido os elementos capazes de conferir ao texto e a

³ Para uma leitura sobre arte e moralidade na obra de Nelson Rodrigues ver: CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A Obsessão da pureza: um ensaio sobre arte e moralidade em Nelson Rodrigues. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs). A História Invade a Cena. HUCITEC, 2008.

montagem o caráter de moderno de modo que até hoje olhemos para a peça enquanto marco inaugural do teatro moderno no Brasil? De que lugar vemos surgir esse discurso? Quais são as vozes dissonantes do mesmo? Quais são as outras memórias em disputa e que outros sujeitos seriam parte do processo que ficaram aparentemente suprimidos na construção do discurso predominante? Como se constroem os discursos dissonantes que apontam inclusive que muito daquilo que vinha sendo visto como modernidade inédita em Nelson surgira muito antes, por exemplo, com Oswald Andrade? Como se cristalizou o discurso que consagra a modernidade a essa peça?

Para que esse debate possa, enfim, ser levado a pino faz-se necessário adentrar um campo muito delicado em busca de compreender os significados de termos importantíssimos no desenvolvimento dessa pesquisa. Assim, tentaremos aqui discutir minimamente os conceitos de moderno e modernidade partindo principalmente da busca por uma compreensão essencial que gira justamente em torno da apreensão das diferentes maneiras com as quais as sociedades podem relacionar-se com seu passado. Entender essa relação entre os homens com seu tempo e com a carga histórica de seu passado dirá muito a respeito das significações que eles atribuem a um projeto de modernização.

O conceito de moderno ou de modernidade perpassa por diversas percepções, uma vez que adquire significações diferentes em correspondência ao que se refere. Partindo da etimologia da palavra, sabemos que “moderno” vem do latim *modernu* que significa algo recente, novo ou do tempo presente. Em termos históricos, no entanto, iniciam-se as divergências quanto à delimitação do que seria modernidade.

Frente a tantas divergências na delimitação desse conceito, nos vimos diante da necessidade de buscar compreendê-lo de maneira mais ampla uma vez que o centro da discussão deste trabalho monográfico se encontra justamente na discussão da atribuição do status de marco fundador do teatro moderno no Brasil para a encenação de *Vestido de Noiva*.

O termo *moderno* só existe e só é capaz de se desdobrar nesses inúmeros significados quando em contraponto ao termo *antigo*, e o embate entre esses conceitos faz com que sejamos colocados frente a outras tantas ambiguidades. Afinal o moderno pode

assumir tantas denotações quanto forem possíveis, mas invariavelmente elas partem da forma como se constrói a relação antigo/moderno.

Muitos exemplos poderiam ser dados, mas para uma compreensão inicial pensemos a possibilidade de uma relação de oposição, ou de comunhão. No caso dessa relação de oposição o moderno seria, portanto, aquilo que propusesse uma completa negação ao passado, ao antigo e a tudo que estaria posto até então sugerindo uma completa reinvenção a partir de outros moldes e outros parâmetros, sejam esses sociais, culturais, religiosos, etc.

Por outro lado, se pensarmos a possibilidade de uma comunhão entre antigo e moderno, estaremos nos remetendo a situações em que a antiguidade da história da humanidade é lembrada como uma idade de ouro e partir dessa dualidade se construiriam novos parâmetros que sempre remontariam a antiguidade clássica. Nesse aspecto, temos a retomada do antigo pelo moderno num esforço de revisitar e revitalizar o clássico atualizando-o para o tempo presente. Assim, o moderno adquire linhas daquilo que é “atual, do nosso tempo” mas não necessariamente se impõe como novo e inédito. Trata-se, por exemplo, das revoluções culturais trazidas pela era das luzes e pelo Renascimento, que embora se opusessem ao que denominaram Idade Média, buscavam uma identificação e proximidade com os antigos. Quanto a esse exemplo podemos trazer as palavras de Le Goff: “Finalmente, a modernidade pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado, entre outras, as da Antiguidade. É uma característica das “renascenças” e, em especial, do grande renascimento do século XVI”⁴

A partir disso, Le Goff nos situa numa discussão quanto à ambiguidade da antiguidade nas sociedades, que se relacionam com seu passado perpassando por uma linha tênue entre a “sabedoria e a senilidade”. Isto é, o antigo adquire esses traços tão diversos dependendo que como os homens do tempo presente compreendem o seu passado e o papel do mesmo na atualidade. O autor traz essa discussão quando nos coloca o seguinte:

⁴LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno In: Enciclopédia Einaudi, Lisboa, IN-CM, 1997 (reed), vol.1 – Memória-História, p. 174

A par do respeito pela velhice, há o desprezo pela decrepitude [...] Na metáfora das idades da vida, o “antigo” participa assim, da ambiguidade de um conceito que oscila entre a sabedoria e a senilidade.

Mas o par e o seu jogo dialético é gerado por “moderno” e a consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado⁵

Partindo da densidade dessa discussão acerca das relações entre os diferentes tempos históricos, somos levados a refletir sobre a natureza dessa relação em torno da temática dessa pesquisa, ou seja, atendo-nos a um lugar e tempo social e historicamente delimitados, nos cabe buscar a compreensão dessas relações. O moderno, a consciência da modernidade e o anseio pela possibilidade de instauração de um novo tempo, uma nova forma pode remeter a uma relação que busca a superação do passado. No caso específico de que tratamos aqui, ou seja, o teatro brasileiro, essa superação do que estava vigente dizia muito também sobre um anseio de atualização em relação às tendências internacionais das quais se tinha notícia. Segundo Tânia Brandão

o moderno lançou mão da qualificação que lhe seria oposta com um sentido de poder e de negação [...] Assim o antigo e o moderno devem ser localizados enquanto manifestações históricas, temporais, criticamente consideradas⁶

Antes de nos debruçarmos sobre os o processo de modernização do teatro brasileiro, os projeto em torno disso e os sujeitos envolvidos nos mesmos convém esclarecer que “moderno” e “modernidade” adquirem aqui significações bastante específicas. Dessa forma, a utilização desses termos não remetem simplesmente a uma época ou a mudanças externas à arte teatral, mas versa sim essencialmente acerca de uma

⁵ Idem. P 175

⁶ BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 42

transformação na própria concepção dessa arte. Quanto a essa particularidade da modernidade no teatro, se faz extremamente válido agregar as discussões apresentada por Tania Brandão quanto a maneira como ela tem percebido as discussões conceituais dos trabalhos que dedicam-se a esta temática.

as obras dedicadas ao teatro moderno são econômicas no que se refere à exposição dos cálculos conceituais. as poucas obras que se voltam para o teatro brasileiro, em sua totalidade se abstém de estabelecer qualquer definição mais elaborada dos termos.⁷

Salvo a generalização equivocada, o trecho acima é deveras sintomático uma vez que toca na situação de muitos estudos voltados para a temática do teatro nacional que não se preocupam ou negligenciam a discussão mais aprofundada do conceito de modernidade dentro do teatro brasileiro. Essa omissão pode muitas vezes criar a falsa ideia de que o moderno diz respeito simplesmente àquilo que é recente ou que remete a alguma sensação de contemporaneidade, quando na verdade é algo muito mais específico. Ainda no intuito de apresentar essa especificidade a autora ressalta:

Que o moderno de que se tratará aqui já abrange, em sua trajetória cronológica mais de uma geração. A constatação é de extrema importância: ela problematiza um bocado a etimologia como possibilidade de definição. No que se refere à história da arte em geral, o moderno pode ser confortavelmente situado há cerca de um século; outro tanto equivalente deve ser considerado para o caso do teatro europeu. Para o teatro brasileiro, as contas são mais modestas, remontando no máximo ao período do entre guerras, ou menos; situação que ainda assim já permite considerar o envolvimento de mais do que um estrato demográfico. Há, portanto, um momento anterior, cuja cronologia deverá

⁷ BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 41

ser definida oportunamente, posto que ele não é obrigatoriamente tão distante, que viabilizou a emergência da geração moderna⁸

Essas palavras nos chamam a atenção para a necessidade de se observar com maior cautela no intuito de delimitar e compreender melhor de que se trata essa modernidade a qual este trabalho tanto se refere. Como aponta Brandão, a modernidade em história da arte, já compreende um período um tanto abrangente, e uma fatia desta remete a era moderna do teatro europeu. No entanto, quando nos voltamos para o teatro brasileiro, aquilo que se instaurou nele como modernidade remete a uma época ainda muito próxima a nossa, e talvez resida neste fato a complexidade de tal conceituação.

Aceitando a complexidade do moderno na arte teatral, o caminho dessa pesquisa corresponde ao esforço por compreender algumas questões cruciais quando a esse momento da história do teatro em nosso país. A saber, o anseio pela atualização de nossa cena o papel dos críticos e dos homens de teatro nesse processo; reconhecimento da realização de muitas dessas aspirações com a chegada de *Vestido de Noiva* aos palcos; a concepção desse momento e os sujeitos que empreenderam essa transformação; a consagração deste momento enquanto marco inaugural da modernidade de nosso teatro e as significações adquiridas por esse marco serão, portanto, as constantes de nossa reflexão.

⁸ Idem. p. 41

CAPÍTULO I.

DO PROJETO AO DISCURSO: O MODERNO TEATRO BRASILEIRO DA CRÍTICA TEATRAL.

articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam e propiciam a emergência de determinadas práticas e representações. Arte/Política e História/Estética como campos investigativos são possibilidades de trabalho nas quais a arte, ao desvelar sua historicidade, propicia o instigante diálogo entre o historiador e as diversas linguagens artísticas.⁹

Rosangela Patriota

Como já foi dito, deparamo-nos com uma peça que tem enorme repercussão dentro da história do teatro brasileiro, e esse lugar fixo de destaque atribuído a ela foi o que nos chamou a atenção para tudo o que circunda o universo da produção teatral no país. O lugar ocupado por *Vestido de Noiva* na história do teatro brasileiro diz respeito não somente ao texto, ao autor ou ao momento histórico que o país atravessava, muito embora sejam temas indispensáveis para a compreensão dos questionamentos em torno das práticas estabelecidas. Entretanto, inúmeros outros fatores e sujeitos que tangenciam o acontecimento tornam-se imprescindíveis para que seja possível erigir um debate mais vasto acerca da construção deste marco e especialmente de sua legitimação.

⁹ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). A história invade a cena. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 58

Dessa feita, a busca pela compreensão da consagração deste cânone aponta para diferentes direções onde se encontram debates referentes à celebração de um momento enquanto a gênese da modernidade teatral no Brasil. Então, fez-se necessário um estudo direcionado para uma produção que parte de sujeitos intrínsecos ao fazer teatral: a crítica. Tomando-as então como objetos diretos de nossa pesquisa, o que trazemos neste capítulo é justamente uma reflexão que busca compreender essa íntima relação entre esses dois mundos tão próximos ainda que com distinções bastante marcadas quanto a suas atividades.

Assim, delinearemos aqui uma breve discussão, resultado de um esforço inicial para compreender as particularidades da crítica teatral, seu universo de criação e sua constante presença bem como sua importância ao teorizar a recepção dos espetáculos. Concomitante a isso, traremos textos de respeitáveis críticos que versaram sobre a estreia e a repercussão de *Vestido de Noiva*, lendo-os a luz de reflexões apropriadas acerca do fazer desses críticos bem como das discussões historiográficas do teatro brasileiro que nos são tão caras.

Essa abordagem parte da necessidade de se compreender onde surgiram os discursos mais diretamente responsáveis pela consagração da peça como marco da modernidade teatral no país, e inevitavelmente este caminho nos leva ao mundo da crítica teatral. Lançamos então esses questionamentos na incessante busca das contribuições que essas interlocuções com a crítica teatral possam trazer para historiografia do teatro brasileiro e a escrita de sua história.

As propostas que partem desse diálogo são imprescindíveis, pois através delas se torna possível pensar acerca do poder de atualização de obras de arte e, neste caso específico, do teatro. Partimos então da concepção de que essa capacidade de atualizar-se e continuar transmitindo seus valores é caráter indispensável para que uma obra possa ser apropriada e resignificada em diferentes temporalidades e em diferentes sociedades. Essas novas possibilidades de apropriações enquanto parte da essência da obra de arte é algo para o qual os críticos teatrais dão extrema importância, e particularmente em *Vestido de Noiva* observamos a enorme relevância da obra através até dos nossos dias, mesmo que isso não esteja mais tão relacionado a seu caráter inovador, uma vez que o impacto inicial fica datado.

Para compreender a continuidade deste marco é essencial mergulhar-se no universo singular de criação e construção de saberes dos críticos teatrais, compreendendo seus caminhos, seus pressupostos e suas particularidades, dando especial atenção para os lugares sociais de onde partem essas críticas e o seu alcance.

A partir do momento em que passamos a tomar críticas teatrais como de objeto de pesquisa, percebemos que através delas podemos realizar um acompanhamento sistemático da recepção das obras e dos espetáculos pelo público através das opiniões sintetizadas nos textos publicados. Nos colocamos frente a todas essas possibilidades com a clareza da necessidade do reconhecimento da historicidade inerente a essas críticas, de modo que elas não sejam trazidas enquanto meras ilustrações de hipóteses pensadas *a priori* tornando-se possível realizar a pluralidade cabível à essa pesquisa como nos propõe a seguir a historiadora Rosangela Patriota:

a utilização do material crítico, muitas vezes, foi feita sem que se lhe considerasse a dimensão histórica, isto é, os textos acabam sendo retirados das circunstâncias que lhes deram origem e reapropriados como instâncias autônomas.[...] reconhecer essa historicidade e as implicações valorativas nela contidas possibilita que, mesmo com a predominância de uma dada temporalidade, o caráter plural da pesquisa se efetive [...] ¹⁰

Tomar estes textos de crítica teatral enquanto objeto exige uma compreensão acerca de sua constituição, que desde o século XIX, quando do surgimento do gênero crítica literária, passou por muitas mudanças para tornar-se o que é hoje, entendida mesmo enquanto um processo de criação artística, como o defende Sábado Magaldi, um grande nome desse gênero e principal crítico das obras de Nelson Rodrigues:

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele

¹⁰ Idem. p. 40-41

patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. [...] Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perdida a noite, se não aproveitou nada do que viu.¹¹

Assim, apresentamos aqui também o esforço de tratar o processo criativo da crítica de modo a compreendê-lo como o lugar onde se forjavam as impressões e se cristalizavam saberes a respeito do fazer teatral, tanto referente ao texto como às encenações, constituindo-se enquanto o canal através do qual o grande público teria acesso a esses saberes e impressões em relação ao espetáculo. Ademais, os referidos textos acabam por tornarem-se artefatos imprescindíveis para pesquisadores do tema por permanecerem como representações do impacto causado à época.

Uma vez que pensamos a crítica teatral enquanto representação da própria prática teatral, sabendo-se da efemeridade desta arte que se esvai entre o abrir e fechar de cortinas, é através dessas representações que o ato e a arte ficam registrados. Ainda que hoje exista a possibilidade de se capturar o efêmero em imagens, as impressões humanas, as reações e a recepção do teatro, encontram alguma possibilidade de permanecer minimamente através da crítica. É válido quanto a isso, refletir o que Roger Chartier já colocou acerca dessa relação em que a prática torna-se apreensível através da representação.

Esta é, evidentemente, uma das grandes questões da história cultural. [...] as práticas, quaisquer que elas sejam, apenas são apreensíveis através das representações que lhe são dadas; as práticas culturais, por exemplo[...] Daí, um grande problema. Com efeito, é-nos necessário aceitar, com Foucault, Bourdieu ou Certeau, a heterogeneidade radical existente entre as lógicas que dirigem as práticas e as que governam a produção dos

¹¹ MAGALDI, Sabato. Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27.

discursos e, de maneira geral, a das representações textuais ou imagéticas.¹²

Deparamo-nos então com essa distinção que se coloca entre as lógicas que dirigem essas práticas. O caso com que lidamos nesta pesquisa trata-se da diversidade presente entre o fazer teatral e do exercício dos críticos, respectivamente observados enquanto prática cultural e sua representação concernente. Portanto, compreender as especificidades desses dois campos é imprescindível para que possamos estabelecer os caminhos através dos quais se torna possível compreender a relação entre eles.

Ainda sobre a temática da presença da crítica teatral como representação que permanece enquanto registro do acontecimento artístico em diversos aspectos, vale acrescentar ao debate as palavras do próprio Sábado Magaldi, renomado crítico que dedicou parte de sua obra a pensar e teorizar justamente esta que foi sua atividade primordial, quando este diz:

[...]Se examinarmos o papel desempenhado pela crítica através dos tempos, seremos coagidos a concluir que suas manifestações representam uma história de equívocos.

A partir de premissa tão negativa, o debate quase se tornaria supérfluo. Entretanto, não negarei que a crítica exerce uma função. Desde a mais humilde, que é a de registrar a recepção de um espetáculo. O vídeo, o filme ou a fotografia, por mais que documentem uma montagem, não apreendem a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e plateia. Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nem uma representação é idêntica a outra. A crítica não preenche essa lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores.¹³

¹²CHARTIER, Roger. A verdade entre a ficção e a história. In: SALOMON, Marlon. (Org) História, verdade e tempo. Chapecó: Argos, 2001.

¹³ MAGALDI, Sábado. Depois do Espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 21

Percebemos então que o próprio crítico tem consciência de sua atividade enquanto elaborador de um produto que adquire grande importância de registro da recepção de um espetáculo. No entanto, assume a impossibilidade de preencher uma lacuna que se abre imediatamente ao fim do espetáculo, que é a do contato entre ator e plateia pois é único e irreprodutível. Assim, temos vestígios de um evento, impressões de um sujeito, mas apesar de todo o esforço que se possa fazer cada contato é inédito e extraordinário do ponto de vista que não pode ser repetido.

É importante ainda ressaltar sob que prisma tomamos a produção artística enquanto objeto de análise historiográfica. Para tanto, realçamos que os estudos de Robert Paris são extremamente válidos visto que nos alertam para uma série de cuidados a ser tomados nesse percurso. Primeiro, por tratar-se aqui de um caso em que o historiador jamais será o primeiro leitor do documento, - neste caso não importando que seja ele a peça ou as críticas - abordando-o sempre através de referências e compreendendo as leituras historicamente já construídas do mesmo. Além disso, faz-nos pensar a importância de não se tratar esse documento apenas como confirmação ou ilustração de informações recebidas através das ditas fontes tradicionais, preocupando-se então em compreender essas representações do imaginário enquanto parte do real e não apenas ilustração do mesmo. A respeito disso, cabe a leitura do trecho:

Um dos pressupostos dessa escola, talvez o mais importante, é não somente que “real” e “imaginário” não podem ser separados, mas também que seria inútil atribuir a um ou a outro desses termos a função privilegiada de referencial ou de fundamento.¹⁴

Nossa pretensão ao analisar textos de crítica teatral tomando-os enquanto documentos históricos é por compreender que são frutos da produção cultural e intelectual, tratando-se então de vestígios que cabem ser farejados pelo bom historiador, que “se

¹⁴ PARIS, R. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um Vaudeville. Revista Brasileira de História, São Paulo, (v. 8, n. 15): p. 61-89, ANPUH/Marco Zero, set.87-fev.88

parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”¹⁵. Assim percebemos que esses objetos são de fato imprescindíveis para esta pesquisa, por se tratarem de resquícios representativos das práticas artísticas e culturais às quais nos referimos. Pensando na particularidade de se tratar o fenômeno teatral enquanto objeto de pesquisa e no valor de uma análise pormenorizada da crítica para essa realização, vale apontar o seguinte:

Em meio a essas questões, atinentes à escrita da história, existem as que dizem a respeito ao fenômeno teatral. Este, a fim de ser apropriado como objeto de pesquisa, deve ser apreendido inicialmente como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos, dentre os quais a crítica teatral. Esta, ao lado de depoimentos, talvez se tenha tornado a documentação mais recorrente para a História do Teatro no Brasil.¹⁶

Portanto, a crítica enquanto objeto de análise vem caracterizado como aquilo que está imbuído da atribuição de recompor o quanto possível o ato efêmero da arte teatral. Dessa feita, pautamos nossos estudos, acreditando que temos através do acesso a esses escritos, a possibilidade de refletir e desdobrar em questões a recepção e significação adquirida pelo fenômeno teatral em sua época. Ainda que exista a clareza da impossibilidade de se recuperar a totalidade de dimensões desse momento, os textos de crítica são um importante caminho de contato com as impressões imediatas causadas pelos espetáculos. Vale notar, entretanto, as especificidades do crítico enquanto sujeito neste processo onde ele surge como um espectador com certos privilégios que lhes são atribuídos, devido sua técnica e seu contato mais próximo com essa realidade. Acerca disso, trazemos as palavras de Sábato Magaldi:

¹⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p.54

¹⁶ PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 39.

O crítico, de qualquer forma, seria uma espécie de espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e o hábito da escrita. Forneceria ele ao leitor uma média das opiniões do público? Ou sustentaria um ponto de vista de vanguarda, opondo-se ao gosto conservador da maioria? O domínio técnico daria ao comentário um rigor científico, sepultando o cultivo do achismo? Como encarar a relação do crítico especializado com o leitor do jornal e a linha da empresa?¹⁷

A crítica, então, nos coloca em contato com os saberes desses sujeitos específicos e nos possibilita conhecer quais eram as opiniões veiculadas para o grande público. Isso não significa dizer que esses textos refletiam sempre a média das impressões deste público, embora saibamos a grande influência que esses escritos poderiam exercer na formação dessas opiniões da massa.

Sabe-se ainda o espaço de luta que se configura nas páginas dessas críticas. Especificamente no caso do período dos textos que nos preocupamos aqui, trata-se de uma luta em prol da atualização da cena teatral em nosso país e, portanto carrega sempre um discurso característico de um esforço por se formar e conduzir a opinião dos espectadores comuns de modo a engrossar o coro que clamava por essa modernização. Entretanto, se nesse momento o leitor principal dessas críticas são os leitores de jornais enquanto os espectadores comuns, nem sempre foi assim. Outrora o papel didático desses textos direcionava-se mais a uma análise capaz de interferir e colaborar com a formação daquela montagem. Essa “mudança de foco” causaria certa frustração no meio artístico, como nos diz Magadi:

Quanto a seu destino, ela se endereça ao leitor do jornal. Sei que essa condição frustra em grande parte o artista, que pouco a aproveita para seu aprimoramento. Nem sempre aconteceu assim. Quando os cotidianos dedicavam mais espaço aos comentários, e o teatro nascente

¹⁷MAGALDI, Sábado. Depois do Espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 25

reclamava uma postura quase didática do crítico, era possível o aprofundamento minucioso da análise, servindo eventualmente de orientação para os participantes da montagem.¹⁸

Os movimentos de transformação pelos quais a produção da crítica teatral passou, foram além dessa mudança de direcionamento de suas análises. Especialmente nesse momento em que se ansiava por uma atualização de nosso teatro é possível que se perceba que esses escritos que antes teciam demoradas análises dos textos teatrais agora não se restringem somente a esse aspecto. Especialmente por conceber e defender que o teatro vai mais além do que um gênero literário, a crítica deixa de focar-se prioritariamente no texto e passa a dedicar-se cada vez mais aos aspectos cênicos do espetáculo.

O crítico tem como objeto o conjunto do espetáculo e não apenas um de seus elementos. Houve tempo em que a crítica se demorava mais na análise do texto, e não apenas por facilidade, já que ele pode ser lido antes ou depois da estreia. Essa preferência correspondeu a uma fase de evolução do nosso teatro, na qual era importante dar relevo ao prisma literário [...] ¹⁹

A valorização do conjunto de elementos do espetáculo vem corroborar com a concepção de que a cena é mais do que um veículo ou uma linguagem para que se transmita o texto. A cena e cada um de seus elementos – a marca, os cenários, os figurinos e etc – são, ao lado do texto, realizados em sua amplitude. Assim, empreendeu-se também através da crítica um esforço em superar essa fase de hipervalorização do texto em detrimento dos outros elementos, caminhando para esse entendimento mais amplo do teatro, importantíssima para o momento de renovação de nossa cena.

Vale ressaltar que as reflexões desenvolvidas a partir das apreciações dos textos de crítica teatral tem, a priori, consciência da carga de subjetividade agregada a estes, ou seja, a construção desse discurso tende a carregar juízos de valor e especialmente ideias

¹⁸ Idem. P. 24

¹⁹ Idem. P. 24

estéticas e políticas inerentes à formação política e intelectual do crítico enquanto sujeito. Dessa feita não há a ilusão de se apreender a partir disso uma verdade inscrita nesses textos, e sim a pretensão de se compreender o que eles representam, e perceber essa própria particularidade do processo de escrita. Tomando esses escritos enquanto documentos, já pressupomos que os mesmos se configuram enquanto “um ato de poder [...] sendo representação [...] e parte do real”²⁰, especialmente por tratar-se de um discurso sabidamente especializado, portador então de certa autoridade naquilo que se propõe.

A crítica teatral, assim como a narrativa histórica inevitavelmente parte de um lugar social, e diz muito a respeito do mesmo dado que se “se articula com uma lugar de produção socioeconômico, político e cultural[...] Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade”²¹. E é justamente essa infindável relação de seres subjetivos que faz da relação Arte/História um vasto campo de possibilidades.

Uma vez que nos enveredamos pelas leituras dos principais nomes da crítica teatral brasileira – que paulatinamente vieram a se preocupar com um exercício de teorizar e refletir acerca de sua própria atividade -, percebemos que os meados do século XX foi um período onde estes sujeitos encontravam-se recorrentemente num embate entre o teatro que se queria e aquele que se fazia, e agregava público. Dessa feita, existia uma luta perceptível em prol de uma atualização do teatro, tomando como referencia principal o cenário europeu da época.

Sabendo-se desse anseio pela atualização da cena nacional - e tendo contato com os textos desses sujeitos onde se tornava evidente o grande esforço dos mesmos em prol desse movimento de modernização através de suas críticas àquilo que vinha sendo feito - construímos a percepção da existência de algo que pode ser denominado enquanto um “projeto” de modernização. A saber, este projeto partia de sujeitos específicos, os críticos, e que não eram os mesmos sujeitos responsáveis pela realização do teatro, no entanto a

²⁰ MARSON, A. Reflexões sobre o Procedimento Histórico. In: Repensando a História. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 53.

²¹ CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. P. 66

interação e o trânsito nesses segmentos era constante, de modo que a influência seria inevitável. Havia, no entanto, um descompasso entre este projeto que vinha se construindo— que assim chamamos por tratar-se da discussão realizada num âmbito em que os críticos projetavam seus anseios de transformação para a arte teatral – e o processo que se desenrolava em outro ritmo no fazer teatral propriamente dito, gerando assim severos julgamentos quanto a seu atraso.

Além do atraso de nosso teatro, sobre o qual muito se lamentava em relação à cena teatral internacional, percebia-se também uma estagnação em comparação as demais artes no país. Literatura, música e artes plásticas tiveram a chance de alcançar a modernização por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro, entretanto, não parece ter podido consolidar sua modernidade neste momento.

Sabendo-se que a arte teatral já vinha sendo compreendida de forma mais abrangente a partir da concepção de que ia muito além do texto dramaturgico, surgem possibilidades e hipóteses de explicação para este atraso. Uma vez que já se compreendia o teatro enquanto realização cênica do texto, englobando assim o espetáculo em si e tudo aquilo está envolvido nele, por diversas vezes apontou-se para a ausência de sujeitos capazes de realizar montagens que fossem além daquilo com o que já se estava acostumado.

Nesse sentido, a posteriori surgiram discursos que atribuíram grande responsabilidade aos encenadores, de modo que quando se lançava o olhar para as décadas de 20 e 30 do século passado percebia-se um movimento de modernidade nos textos teatrais, mas que não se realizava no palco. *O Rei da Vela* de Oswald Andrade é um exemplo: o texto datado da década de 1930, com forte carga de modernidade, trazia críticas as elites burguesas e a decadente aristocracia rural. Ainda assim, a obra de um dos grandes nomes do modernismo permaneceu sem ser encenada até 1967, mesmo com um caráter tão moderno não a tomamos como responsável pela atualização de nosso teatro uma vez que não havia sido concretizada nos palcos.

A atribuição da impossibilidade da solidificação dessa modernidade no teatro pela ausência da figura do encenador diz muito do quanto essa figura foi imprescindível para a modernização de nosso teatro. Sua presença imprimiu em nossos palcos uma nova forma

de realizar espetáculos, uma nova forma de conceber a encenação e a atuação. A grande importância atribuída a esses sujeitos é argumento recorrente nos discursos dos críticos teatrais, como podemos observar em diversos escritos, a exemplo do trecho abaixo de Sábato Magaldi:

Qual a maior conquista teatral dos últimos tempos? Creio que a quase totalidade dos teóricos responderá: o reconhecimento do teatro como arte autônoma, não como um apêndice da literatura. A que se deve ele? A aparição do encenador, artista que assumiu a autoria do espetáculo, enquanto o dramaturgo é o autor do texto. Durante muito tempo os próprios autores ou algum intérprete se responsabilizavam pela tarefa de levantar o espetáculo. Os ensaiadores limitavam-se a ordenar o conjunto, subordinados à leitura escrita dos diálogos ou à missão de não perder de vista o predomínio do primeiro ator. Nesse quadro era inevitável o advento da figura do encenador, para o pleno brilho da montagem.²²

A partir do que Sábato Magaldi afirma nesse discurso, temos a chance de compreender o quanto a figura do encenador é valorizada, e especialmente o motivo do apreço desses sujeitos. A crítica teatral reconhece muitas vezes na atuação desses homens a responsabilidade pelo reconhecimento do teatro enquanto arte autônoma, não mais como simples anexo da literatura.

A presença do encenador em nossa cena teatral fez com que o teatro deixasse então de ser entendido apenas a partir do texto, fazendo com que os olhos se voltassem para o conjunto do espetáculo e que dessa vez a cena merecesse maior destaque. Assim, é possível compreender que a partir das mudanças empreendidas por esses encenadores - que como discutiremos a seguir, em muito se diferem dos ensaiadores presentes até então - a história do teatro brasileiro finalmente passou a ser também a história de nossa cena.

Neste momento, vamos nos ater especialmente às análises dos textos de crítica teatral mais imediatos, ou seja, aqueles que foram publicados no calor do momento da estreia, onde podemos encontrar sistematizadas as primeiras impressões e opiniões. Esse

²² MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 6

momento, imediatamente posterior à primeira encenação de *Vestido de Noiva*, é crucial para compreender a sua construção enquanto marco fundador da modernidade no teatro brasileiro. A seguir faremos então uma análise inicial de algumas destas críticas.

Os Comediantes representaram ontem no Municipal, para uma casa cheia (o espetáculo não foi, como os outros, gratuito), a tragédia de Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*, enquadrada do centro de uma “mise-en-scène” de Z. Ziembinski e de arquitetura cênica de Santa Rosa. E esta designação “casa cheia” não teria qualquer outra expressão se a sala do Municipal não abrigasse, como abrigou, o que há de mais expressivo na nossa elite social, nos círculos literários e jurídicos e no jornalismo. Antes de começar a representação, o Sr. Nelson Vaz, um dos melhores elementos de Os Comediantes, leu uma sucinta explicação do que é a tragédia do jovem autor de *Mulher sem Pecado*, tão discutida no ano passado. Fez bem. Essa explicação não bastou, entretanto, a compreensão de numerosos assistentes. Nos intervalos colhemos flagrantes eloquentíssimos: os expectadores explicavam uns aos outros o que se estava passando no palco. [...]

A interpretação de *Vestido de Noiva* exigiu de Os Comediantes o mesmo louvado esforço – maior, digamos, sem medo de parecermos exagerados – que aquele empregado na representação da tragédia famosa de Maeterlinck. Nós tínhamos lido a peça antes de seu autor a entregar primeiro à Comédia Brasileira e, posteriormente, aos Comediantes. Esse grande esforço dos intérpretes foi individual por isso que, nas peças do repertório desse grupo até agora representadas, *Vestido de Noiva* foi a que menos sofreu a influenciado ensaiador, não porque Ziembinski nela não pudesse influir como fez nas anteriores, e sim porque o autor polonês compreendeu a impossibilidade de alterar e modernizar a psicologia das personagens, claramente definida nas marcas do autor. Contudo, sente-se que, mesmo obedecendo à “marca”, quem ensaiou o grupo criador de *Vestido de Noiva* foi ele. Nem era preciso o seu nome figurar no programa. [...] A arquitetura cênica de Santa Rosa, o trabalho de maquinaria e os efeitos de luz, cujas transições do claro para o escuro

permitiriam notáveis “mutações”, muito concorreram para que *Vestido de Noiva* marcasse, como marcou, nos anais do teatro brasileiro um esplêndido tento.²³

Já nessa primeira crítica de Mario Hora, um dos nomes mais recorrentes nas páginas de crítica teatral nos jornais da época, surge o nome de Ziembinski e as inovações trazidas por ele a nossa cena, especialmente ao conceito de *mise-en-scène*. Ziembinski trouxe a nós essa que é a ampla concepção de encenação, de percepção e construção de um espetáculo que é compreendido como algo muito maior do que uma mera linguagem para se transmitir ao público o que está dito no texto dramaturgico.

O crítico ressalta ainda o esforço individual dos atores, atribuindo a isso grande valor. Esse aspecto surge também como uma inovação, uma vez que vai de encontro ao que era praticado até então. Até os anos de 1940 o que se conhecia no Brasil era um teatro de astros, de grandes atores, que eram preparados para carregar o espetáculo em torno de seu nome, e os demais dariam apenas o suporte para que a trama pudesse se desenvolver.

Mario Hora ressalta aspectos atinentes às marcas, aparentemente muito bem desenvolvidas, o que se atribui a um excelente trabalho de ensaio. Não mais a cargo de um mero ensaiador, essa tarefa também havia sido desenvolvida por Ziembinski que ficou inclusive conhecido por impor ao nosso teatro um novo ritmo de ensaios, exaustivos em busca da perfeição. Dessa feita, a influência de Ziembinski enquanto encenador deixava marca clara no espetáculo de estreia de *Vestido de Noiva*, o que não quer dizer necessariamente alterações diretas ao texto, uma vez que as rubricas de Nelson Rodrigues foram seguidas fielmente.

Por fim, algo que veio para marcar definitivamente uma nova era em nossa dramaturgia são as maquinarias empreendidas nos cenários de Santa Rosa, desenvolvidos especialmente para abrigar os diferentes planos em que se passava a tragédia de Nelson Rodrigues, e os efeitos de iluminação empreendidos por Ziembinski para transitar entre esses ambientes. Com mais de uma centena de efeitos de luz, o resultado visual do

²³ Mário Hora apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p 70

espetáculo foi algo pioneiro e comentado repetidamente, ao lado das inovações dos próprios textos, como vemos na crítica a seguir:

A noite de 28, deste último mês do ano tão agitado pela guerra e mil apreensões dela oriundas, registrou um acontecimento raro na história do nosso teatro: a representação pelos grupos amadores teatrais Os Comediantes e Teatro Universitário, de dois novos originais brasileiros, sem dúvidas de evidente categoria. Trata-se de duas peças realmente invulgares – *Vestido de Noiva* e *Dirceu e Marília*, aquela uma obra de tonalidades trágica, e esta uma um drama histórico.[...]

Não vamos fazer críticas, descer a minúcias, principalmente quanto à interpretação, as quais possam esmaecer o brilho de duas obras que se integram a modesta galeria de nossa escassa literatura teatral, mesmo porque não nos foi dado a assistir na sua integral execução esses dois espetáculos realizados à mesma hora. *Vestido de Noiva* é, sem dúvida, um original de fôlego, assinado por um jovem escritor que se especializa brilhantemente no ramo teatral – Nelson Rodrigues. Deu-nos o ano passado a primeira amostra de seu talento dramático, projetando, logo de entrada, o seu nome às altas esferas de um teatro de preocupações filosóficas e profunda penetração nos segredos da alma humana.

Agora renova-se o triunfo.²⁴

A tragédia de Nelson Rodrigues mereceu à ocasião grande destaque especialmente por tratar-se apenas da segunda peça do jovem autor. Mais do que a surpresa da maturidade dramática, *Vestido de Noiva* espantou pela profundidade psicológica da construção dos personagens, dando abertura para o conhecimento de múltiplos conflitos internos e externos. O trânsito entre os planos da memória, da alucinação e da realidade e a forma como se dá essa circulação também foram inovações muito aclamadas.

²⁴ Abadie Faria Rosa. Apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p. 71

Abadie de Frestas Rosa já observava anteriormente em Nelson Rodrigues um caminho a se delinear em direção à modernização de nosso teatro que viu ser contemplado no momento da estreia de *Vestido de Noiva*. Ao lado do nome do dramaturgo surgiu enfim o nome do encenador, responsável por realizar esse espetáculo e por muitas das inovações cênicas. O reconhecimento desses sujeitos é recorrente nos textos críticos da época.

Na quarta-feira, com a apresentação de sua obra *Vestido de Noiva*, pelos notáveis Os Comediantes no Municipal, tive a satisfação de ver confirmada a minha esperança depositada no sr. Nelson Rodrigues.

Não é *Vestido de Noiva* o trabalho definitivo da maneira do jovem escritor. Constitui, ainda, mais uma procura de caminho do que uma realização plena. Porém, já é o bastante para firmar uma reputação de escritor de teatro e permitir que se digas estar-se, realmente, em frente de alguém que possui forte personalidade e se destina a dar ao palco brasileiro peças que conterão algo de novo e valioso[...]nos fazem enxergar as coisas e os fatos como se subitamente se tornassem transparentes.

Após o autor, impõe-se que vão as felicitações a Z. Ziembinski, pela notável encenação que realizou, e a Santa Rosa, por ter produzido soberba arquitetura cênica, que lembra aquela montagem de cenas simultâneas dos Mistérios medievais.²⁵

Lopes Gonçalves é um dos críticos que observa o feliz encontro entre o dramaturgo, Nelson Rodrigues; o encenador, Zibgniew Ziembinski e o cenógrafo, Santa Rosa. Percebemos uma valorização do trabalho em conjunto e essa harmonia é vista como importante inclusive no âmbito do trabalho dos atores, que mostram-se equilibrados e não havendo mais a figura do grande astro a trama se desenrola de forma que os personagens encontram seu espaço no desenvolvimento da narrativa.

²⁵ Lopes Gonçalves. apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p.71-72

Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia nela certos detalhes meios-tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas, que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Nelson não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para atores e diretores. A sua maestria e audácia na concepção dos arranjos cênicos tinha que exigir, por correspondência, uma igual maestria e audácia no manejo e na estruturação desses autores.

Li a peça *Vestido de Noiva* quando estava ainda inédita. Transmiti a Nelson Rodrigues a impressão que me dera – uma realização original e imponente no teatro brasileiro – mas sem lhe esconder que o seu êxito estaria em grande parte nas condições do espetáculo. Não era para ser lida apenas, mas representada.²⁶

Para encerrar essa análise inicial, trazemos o trecho do texto de Álvaro Lins para abordar uma discussão muito específica: o teatro enquanto arte que obrigatoriamente agrega texto e encenação. Partindo dessa premissa, *Vestido de Noiva* enquanto marco modernizador de nosso teatro abrange tanto texto quanto a cena, e é esse amplo conjunto que fica consagrado num momento onde o teatro finalmente passa a ser concebido nessa amplitude. O crítico já apontava que, mesmo com as inúmeras inovações do texto de Nelson Rodrigues, o sucesso dependeria de uma encenação que fosse capaz de contemplar todos os seus aspectos.

Mais uma vez, atenta-se para o encontro entre os diversos sujeitos que tornaram este momento possível, o que nos leva a repensar os inúmeros textos teatrais que em nosso país já agregavam aspectos de modernidade, mas não caíam em mãos de grupos e encenadores que fossem “capazes” de realizá-los em sua plenitude.

Para compreender o que possibilitou esse encontro, faz-se necessário compreender o momento de nossa cena e do país. Adiantamos que a presença de estrangeiros radicados em nosso país foi essencial para esse movimento, e especialmente as atividades do grupo

²⁶ Álvaro Lins. apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p.73

que ficou conhecido pela alcunha de “Turma da Pôlonia”. Os diferentes sujeitos e valores agregados à montagem e ao texto de *Vestido de Noiva*, bem como o movimento de caráter bastante moderno destes poloneses no interior no Brasil serão discutidos com maior atenção mais a diante.

Por ora, notamos a possibilidade de interpretar que, de imediato, muitos críticos sentiram contemplados seus projetos e anseios de modernização de nosso teatro diante da estreia de *Vestido de Noiva*, tecendo elogios aos mais diversos aspectos da peça e destacando sempre o quão inovadoras eram as realizações do grupo, do dramaturgo, do cenógrafo e do diretor. Assim, ainda que tenhamos muito sobre o que debater quanto a construção dessa imagem de marco atribuída a *Vestido de Noiva*, já percebemos de antemão que sua estreia exerceu grande influência nas ideias dos críticos.

É importante ressaltar a existência de tantos outros críticos que escreveram sobre esse momento, bem como a possibilidade de análises muito mais aprofundadas desses discursos em tantos outros aspectos. O que propusemos aqui através dessa breve análise posta foi, partindo de um contato inicial com esses textos, possibilitar a percepção da recorrência de alguns temas, sujeitos e caracteres específicos a que estaria intimamente ligada a modernização de nossa cena. Vimos um discurso sincrônico em certa medida ao apontar para a realização coletiva da peça e especialmente para a essencialidade da presença do encenador/ diretor, o que nos diz muito sobre a idéia de modernização que circulava especialmente entre esses intelectuais. O reconhecimento e a aclamação dessa realização a partir de *Vestido de Noiva* não esteve imune a discordâncias, mas é inegável o peso desse espetáculo para a cena da época.

Esta discussão torna evidente o caráter de marco hipnótico desta montagem, e as longas discussões em torno da forma com que este acontecimento se construiu como fato e especialmente quanto ao caráter de marco para a história do teatro brasileiro corroboram a ideia de que de alguma forma há uma influência sendo exercida. Mais do que isso, compreendemos a validade da discussão do processo de se forjar uma fato como neste caso, a contemplação de determinados ideais e a exclusão de tantos outros. Entretanto, ao lado disso percebemos que esta construção e o ato de questionar este procedimento é próprio de um pensamento historicamente responsável. Dessa feita não há estranheza na existência de indagações que emanam destas análises, perigoso seria se compreendêssemos

enquanto límpidos e transparentes qualquer marco que nos apresentassem, por mais unânimes que eles possam parecer a primeira vista. Sobre isso, é enriquecedor abarcar a essa discussão uma reflexão de Calos Alberto Vesentini que diz:

Na sua definição, o fato contem um conjunto de idéias [...] O crescimento e as divergências ocorrem na faixa das significações alocadas, permitindo maior ou menos abrangência cronológica e um círculo igualmente ampliado ou reduzido de fatos e agentes[...] A transubstanciação liga, no tempo, algumas ações, e ações coletivas, com certas idéias, criando o fato[...] Retomá-lo para interpretá-lo, então, torna-se muito mais. Significa mantê-lo e ampliá-lo. E se ele foi produto da ação e pensamento dos homens e traduz, em si mesmo, toda uma serie de idéias, este momento de sua existência e esta nuance podem sugerir mais um dispositivo para manter o pensamento vivo, preso num campo fechado. Novamente, uma pergunta: por quê?²⁷

²⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. A Teia do Fato. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997. P. 45-46

CAPÍTULO II.

O DISCURSO E O PROCESSO: *VESTIDO DE NOIVA* ENQUANTO MARCO DE MODERNIDADE NA HISTÓRIA DO TEATO BRASILEIRO

O que fabrica o historiador quando faz história? Para quem trabalha? Que produz? Interrompendo sua deambulação erudita pelas salas dos arquivos, por um instante ele se desprende do estudo monumental que o classificará entre seus pares, e, saindo para a rua, ele se pergunta: O que é esta profissão? eu me interrogo sobre a enigmática relação que mantenho com a sociedade presente e com a morte através da mediação de atividades técnicas [...] Mas o gesto que liga as “ideias” aos lugares é, precisamente um gesto de historiador²⁸

Michel de Certeau

O compromisso com a profissão, com o fazer do historiador que é a produção do conhecimento histórico, impele que essa pesquisa seja atenciosa com questões muito particulares que possivelmente não seriam tão caras para profissionais de outras áreas. Nosso compromisso não está somente em ligar as ideias aos lugares, mas também em fazer com que sejam compreensíveis os homens desses tempos históricos tão diversos que Certeau nomeia como o “presente” e a “morte”. Ao longo deste capítulo pretendemos que seja possível compreender o quanto projetos individuais e coletivos podem ser elucidativos para a compreensão histórica de um processo e de uma época. Para tanto empreendemos um esforço no sentido de delinear a forma como essas trajetórias se definiram, como se deram as realizações desses projetos e como isso, enfim, acabou por resultar na construção de um discurso sólido em ampla medida em função da consagração de um marco na modernidade cênica brasileira.

²⁸ CERTEAU, M. de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. p 65.

Antes que se possa discutir a instauração de um marco moderno na história do teatro brasileiro se faz necessário compreender, através de diversos vieses, como chegamos a essa concepção e o que isso diz a respeito dos próprios caminhos da dramaturgia no Brasil e da forma como essa história vem sendo escrita.

A atribuição do status de modernidade a uma peça, assim como a uma época, uma construção ou uma pessoa não é dada de maneira involuntária. Como será explorado mais adiante, o caso da consagração de *Vestido de Noiva* enquanto marco inaugural da era moderna no teatro brasileiro foi resultado de uma série de projetos coletivos em prol da atualização da cena nacional. A encenação do texto de Nelson Rodrigues sob a direção de Ziembinski enquanto parte de um processo acabou adquirindo essas proporções especialmente devido ao papel desempenhado pelos críticos de teatro. Aquela encenação, aparentemente, foi o momento em que estes sujeitos enxergaram seus anseios de renovação contemplados e convergidos no palco.

O ato de eleger este marco modernizador e empenhar-se em sua legitimação não quer dizer necessariamente que o processo histórico em curso tenha sido suprimido. Trabalhamos aqui com a possibilidade de este marco ter adquirido o importante papel de bandeira de luta para a continuidade dos projetos de mudança na cena nacional, e assim a amplitude de seu reconhecimento tornou-se essencial para a consolidação da modernidade do teatro brasileiro.

Além das diversas significações que podem ser atribuídas a um marco, nos cabe concebe-lo enquanto o que ele tornou-se ao longo desse tempo. Cristalizou-se, inclusive historiograficamente, o momento de estreia de *Vestido de Noiva* como a estreia também da modernidade em palcos brasileiros. Diante disso são inevitáveis questionamentos em torno da construção e consagração dessa memória histórica. Carlos Alberto Vesentini, em obra de grande relevância metodológica, contribui com essa discussão quando no capítulo intitulado “A apropriação da ideia” nos diz:

O marco caracteriza a ação de todos, mesmo com “correntes”, na forma de uma revolução, para encerramento daquele tempo e atendimento dos interesses gerais [...] esse momento a desenvolver-se [...]

caminha para levar todas as ações e seus agentes, todas as questões a confluírem em um único momento, instante de cristalização do conjunto das tendências concretas a dividirem o todo [...] temos um vasto período, e sua progressiva transformação rumo a esse momento, transparecendo o conjunto maior como a ampla existência onde se integralizam as condições para a efetivação daquele único instante em que a história se definirá como tal, como criação e mutação, engendramento do novo ²⁹

O autor constrói sua tese nessa obra em torno de análises acerca do momento que se convencionou chamar “Revolução de 30”, entretanto percebemos que com facilidade podemos transpor as reflexões por ele realizadas para nosso objeto. Desta forma, a partir do trecho acima torna-se possível pensar a consagração de diversos marcos, não somente aquele de 1930 ao qual o autor se dedicou, mas, desta vez em particular, talvez o marco mais celebrado da história do teatro brasileiro.

Assim como Vesentini aponta o marco por ele analisado como um congregador de interesses coletivos e como uma progressiva mudança e instauração de uma nova era, *Vestido de Noiva* adquiriu o caráter de marco inaugural da modernidade do teatro brasileiro por ter incorporado projetos e realizações de sujeitos plurais ao longo de um processo que foi capaz de modificar aquilo que se via nos palcos do Brasil até então.

Essa pluralidade de sujeitos, os ideais e realizações, as ações individuais e os embates em torno da consagração desse marco e dessa memória histórica podem ser melhor compreendidos se partirmos da necessidade de antes entender a profundidade do conceito de moderno, modernização e modernidade na história do teatro brasileiro. Somente a partir de uma discussão historiográfica do conceito poderemos entender a complexidade do mesmo para esta área e enfim debater os projetos em torno de um ideal modernizador e os processos de criação que possibilitaram a concretização desses anseios. Buscando enfrentar o questionamento do que seria de fato o moderno para o teatro do Brasil pensando além do marco, é necessário compreender a crítica enquanto presença forte na construção dessa ideia. Sabemos que o teatro brasileiro na passagem do século XIX para o século XX, embora se mostrasse uma atividade de sucesso, tinham ares de

²⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997. P. 137-138

mero entretenimento. Dessa feita as casas cheias não impediam que os críticos teatrais concebessem aquela como uma época de decadência da arte teatral em nosso país. O que se apresentava nessas comédias e chanchadas, segundo os críticos, passava longe de conseguir qualquer sintonia com a modernidade que se via no exterior.

O descompasso entre os anseios dos críticos e a realidade que se apresentava nos palcos do país era grande, gerando inclusive grande descontentamento diante da concepção e finalidade adquirida por esta arte. Quanto a esse panorama apresentamos a seguir a reflexão trazida por Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota:

a passagem de um século a outro foi marcada por interpretações que a definiram como momento de decadência do teatro brasileiro, embora nesse período estivessem em plena efervescência as comédias de costumes, as revistas de ano, as burletas, entre outros gêneros. De forma inequívoca, o diálogo com o público efetivava-se, porém muito distante das expectativas que advogavam a missão civilizatória das artes cênicas. [...] Artistas estrangeiros continuaram a aportar em terras brasileiras, particularmente com apresentações nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Todavia, o teatro tão acalentado pela crítica não se apresentava e isso, à primeira vista, anunciava o fracasso de todos aqueles esforços em direção a uma cena estética, histórica e agora, também, socialmente consequente.³⁰

A partir disso torna-se evidente a força da posição dos críticos nesse cenário. As aspirações que esses sujeitos defendiam para a cena nacional correspondiam à busca por uma atualização de nossas produções em relação ao que vinha sendo feito no circuito internacional, buscava-se uma equalização especialmente quanto à referência mais forte e presente, que era a europeia.

Assumimos então a existência de um projeto de modernização sendo defendido por esses críticos que, através de sua prática, assumem o papel de teorizar e avaliar a inserção

³⁰ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Teatro brasileiro: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.93

de tendências teatrais já aceitas e praticadas internacionalmente. Compreendemos ainda que um projeto nesses termos configura-se a partir de uma busca por ultrapassar uma era e com isso ser capaz de introduzir, por exemplo, um modo de fazer reconhecidamente mais avançado do que o que predominava até então.

Os embates em prol dessa atualização, os discursos em defesa da valorização da cena e do espetáculo e as críticas ao atraso presente no teatro que se realizava aqui (no Brasil) até então são mais amplamente apresentados e analisados em outros momentos dessa monografia. Atentemo-nos aqui, portanto, a compreender os alcances desse projeto e seu papel nos caminhos que viriam a transformar a arte teatral antes tida como risível e contemplativa em algo educativo, civilizatório e suscitador de reflexão.

Ainda que a existência desse projeto modernizador seja perceptível no posicionamento e na atuação dos críticos, cabe pensar que estes não eram os únicos sujeitos envolvidos no fazer teatral. Aliás, sua atuação mostrava-se muito mais teórica que prática, uma vez que podemos falar em homens de teatro enquanto uma classe distinta a dos críticos ao nos referirmos àqueles que de fato se empenhavam no fazer teatral. Assim, pensando o período e as transformações acerca das quais ponderamos nesta pesquisa, existe a possibilidade de notar uma diferença em termos de concepção entre esses dois grupos que atuam em torno dessas realizações: os críticos e os ditos homens de teatro.

O projeto claramente existente entre os críticos frustrou-se por tempos a fio por não ser contemplado em sua totalidade pelas realizações dos homens de teatro. Hoje, contando com o privilégio do distanciamento temporal notamos a presença - naqueles dias- de um constante crescimento de realizações e avanços do sentido de consumir uma prática teatral moderna nos moldes que se ansiava. Assim, o desafino entre os críticos e os homens de teatro emana da diacronia entre a avidez dos que projetam e o ritmo real de realizações de um processo histórico.

Trata-se então de algo que vai muito além da dicotomia entre o teatro comercial e um outro, projetado por uma elite intelectual. Iniciativas inovadoras existiam e não partiam somente desses nichos mais intelectualizados, entretanto levaria tempo para que algo congregasse no palco todas as aspirações modernistas que fervilhavam nas críticas. Num

esforço de perceber os mais distintos postos de origem das iniciativas modernas da época consideramos válido apontar que:

concepções cênicas e estruturas narrativas, que estabeleceram indícios de modernidade para o teatro brasileiro, não emergiram obrigatoriamente de uma única matriz, e o seu surgimento nem sempre foi perceptível à crítica nem aos seus próprios executores³¹

A construção da modernidade então não foi prerrogativa de um determinado grupo, e o surgimento de indícios dessa modernidade ao longo do processo não emanava apenas de um lugar. Sabe-se que o crescente processo de internacionalização de produção teatral a partir da presença de estrangeiros (especialmente europeus) no país foi responsável, a princípio, por muitas dessas mudanças e esses sujeitos não se instalaram apenas no famoso eixo Rio - São Paulo. A exemplo disso, a chamada “Turma da Polônia” – grupos de poloneses que se instalaram no Brasil e acabaram sendo fortemente atuantes no âmbito da produção teatral – espalhou-se pelo Brasil e teve, inclusive, fortíssima atuação na região nordeste.

Havia, portanto, uma movimentação em torno dessa “atualização” cênica que espalhava-se pelo país. De fato talvez essas realizações esparsas tenham sido de difícil percepção para os críticos e mesmo para os sujeitos atuantes no teatro da época, embora houvesse um esforço empreendido em torno de cada nova prática trazida para os palcos.

Acerca dessas iniciativas é pertinente localizar a atuação de alguns grupos que acabaram adquirindo certo destaque por empreenderem aquilo que parecia de fato uma brincadeira, uma experiência de intelectuais aparentemente insatisfeitos com o teatro que vinha sendo feito a priorizar o mero divertimento. Em contraponto a essa realidade que se apresentava, estes grupos surgiam trazendo já uma percepção diferente dessa arte com concepções e propostas inovadoras

³¹ Idem. p. 100

Essas percepções devem ser matizadas em interlocução com a própria criação artística que, longe de ser homogênea, comportava um repertório diverso no qual, ao lado das comédias de costumes e das revistas, existiram realizações que, tanto em nível cênico quanto dramático, incorporaram elementos de modernidade e de modernização, mas que na maioria das vezes, não se voltavam para o grande público.

Esse foi o caso, por exemplo, do Teatro de Brinquedo[...] Embora tenha tido existência fugaz [...] possuía propostas inovadoras para a composição do espetáculo, para a produção, para as relações com o público[...] ³²

Aqui está o exemplo da companhia Teatro de Brinquedo, criada na cidade do Rio de Janeiro em 1927 por Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra. Essa é fruto da circulação de ideias modernistas entre os intelectuais e demonstra que, embora o teatro tenha sido ausente da Semana de Arte Moderna de 1922, o legado da Semana não se ausentou dele. As influências foram constantes e desde que as idéias modernistas estiveram frutificando em nossas terras, nossos autores não se fizeram indiferentes a essa presença.

O Teatro de Brinquedo surge aqui no intuito de ilustrar a presença de companhias que vinham se empenhando em uma nova forma e novos propósitos para o teatro no Brasil, no entanto não foi a única iniciativa nesse sentido. O Teatro do Estudante do Brasil também teve grande importância nesse cenário, iniciando suas atividades em meados da década de 1930, foi extremamente ativo no processo inicial de atualização do teatro brasileiro e a formação de uma nova classe teatral.

A possibilidade de acompanhar o processo de surgimento dessas iniciativas de atualização é essencial para percebermos que o ato de forjar um marco, um momento de suposta inauguração da modernidade do teatro brasileiro não é suficiente para suprimir as realizações anteriores. A atuação desses sujeitos e desse grupos é parte fundamental da renovação de nossa cena e do evento contemplado pela crítica na comentadíssima noite de 1943.

³²GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Teatro brasileiro: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.96

Quando falamos nesses indícios de modernização do teatro brasileiro que aos poucos começaram a ser incorporados às produções por essas percussoras companhias, nos referimos a uma série de fatores que acabariam por fazer com que o teatro fosse muito mais que um gênero literário, a saber que a modernidade nessa arte está localizada em um período de valorização da cena. Quanto a isso vale apontar o seguinte:

Se a história do teatro pôde, em larga medida, ser a história da dramaturgia, a história do teatro moderno não pode de forma alguma ser reduzida a tal condição, sob pena de que não se compreenda o seu movimento essencial, definidor³³

Assim começam a se delinear possibilidades de se discutir algumas questões iniciais acerca da consagração do marco em torno de *Vestido de Noiva*. Dos anseios de modernização do teatro nacional e sua conseqüente atualização em relação aos movimentos internacionais, emanavam expectativas de realizações amplas, ou seja, esperava-se todo um conjunto de transformações que perpassavam pelo texto, é claro, mas iam muito além, atingindo a atuação, preparação dos atores, encenação, direção, iluminação, cenário, figurinos e tudo quanto fosse capaz de explorar o momento de realização do teatro: a cena. “o teatro moderno significou a valorização da cena, ou melhor, a descoberta da cena enquanto natureza teatral, fato visual.”³⁴

Sendo o teatro moderno o momento de valorização da cena e de sua descoberta enquanto parte do teatro pleno, compreendemos porque textos ou indícios iniciais de modernidade cênica foram, durante muito tempo, insuficientes para conseguir atrair o olhar da crítica sendo assim incapazes de agregar para si o valor conquistado posteriormente por *Vestido de Noiva*.

³³BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 42

³⁴Idem. p. 66

Falemos então, brevemente, de outro tipo de indício de modernidade. Algo primordial no teatro que já começara a apresentar ares modernos há muito tempo era, justamente, o texto. A saber, o *Rei da Vela* gera ainda grande discussão na disputa pela posição de fundador de uma dramaturgia moderna no Brasil. Sábato Magaldi já defende:

São numerosas as razões de se atribuir ao *Rei da Vela* o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil: escrito em 1933 [...] o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; aos invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país; a paródia substitui a ficção construtiva, e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância estética da descompostura³⁵

Percebe-se então que o caráter moderno do texto de Oswald Andrade é amplamente reconhecido. De seu valor enquanto inovação no campo da dramaturgia não restam dúvidas. No entanto, é igualmente sabido que o título que coube a *Vestido de Noiva*, mesmo vindo a público dez anos depois, jamais fora atribuído ao *Rei da Vela* pois, embora tenha sido capaz de inaugurar uma nova fase na dramaturgia, a peça não encontrou em seu tempo sujeitos capazes de encená-la em sua plenitude.

Nem diretores, nem companhias e nem atores, e durante muitos anos a peça de Oswald Andrade permaneceu aguardando por ser encenada, o que só se deu na década de 1960, quando já não restava qualquer dúvida quanto a amplitude do teatro e o valor indispensável a cena para sua plena realização. Nesse sentido mais uma vez vemos a importância das realizações cênicas da década de 1940 e especialmente de *Vestido de Noiva* que veio para afirmar uma série de discussões e práticas que almejavam o destaque merecido. Tânia Brandão nos coloca diante da gritante diferença dessas concepções do

³⁵ MAGALDI, Sábato. Moderna dramaturgia brasileira. Sao Paulo: Perspectiva. 1998. P. 03

teatro ao afirmar que “A razão de ser do teatro realizado até então era o texto, mas no sentido de uma *desclassificação da cena* , um tanto como se a cena fosse uma espécie de mal necessário, veículo inferior para uma entidade maior”³⁶

Desde que os ideais modernistas entraram em debate no Brasil, não fora o *Rei da Vela* o único texto a apresentar características modernas. Aos poucos os autores nacionais encontraram nova forma de construir seus enredos e tecer suas críticas à sociedade, e dessa maneira passaram a figurar ao lado dos grandes clássicos no repertório de companhia empenhadas na renovação da cena, como o Teatro de Brinquedo e mesmo Os Comediantes, que vieram a estreiar a polêmica peça do jovem autor brasileiro Nelson Rodrigues.

Foi na noite de 28 de dezembro de 1943 que um feliz encontro revelou-se ao público, um encontro que congregaria, especialmente aos olhos dos críticos a época, os valores modernos em todos os aspectos. O texto de *Vestido de Noiva* aliás, mesmo antes de encenado já causava furor. A construção dos personagens, os conflitos expostos ao longo da trama e o desenrolar da narrativa já eram surpreendentes especialmente para um jovem autor.

Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana ³⁷

A peça revolucionava ao construir personagens psicologicamente profundos, indo muito além da superficialidade costumeira presente nos textos até então. Além disso, o trânsito inédito entre planos tão distintos – realidade, memória e alucinação – criava um clima diferente e propiciava através disso um perambular através do interior mais profundo da personagem e uma contínua tensão.

³⁶ BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 47

³⁷ MAGALDI, Sábato. Moderna dramaturgia brasileira. São Paulo: Perspectiva. 1998. P. 23

Os cenários de Santa Rosa, cuidadosamente desenhados para que esses planos pudessem ser totalmente explorados, e possibilitando a interação com os efeitos de iluminação que atingiram a casa da centena, tiveram papel crucial no efeito da peça que de imediato já causava impressões das mais diversas, mas o espanto sem dúvida era positivo. Ziembinski, autodeclarado pai do teatro moderno brasileiro, trouxe uma nova concepção de encenação, aplicou o conceito de *misè en scene*, ritmos exaustivos de ensaio e claramente impôs ao Brasil essa nova forma de fazer teatro. A partir daquela noite Ziembinski além de pai seria também filho da renovação teatral brasileira. O grupo amador Os Comediantes vivenciaram, deram forma a toda essa construção e realizaram enfim um anseio pelo novo teatro.

Enfim:

Inovação que não se fez esperada: a 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, interpretada pelo grupo amador Os Comediantes, estreava *Vestido de Noiva*, marco renovador do palco brasileiro, nos campos da dramaturgia, da encenação (a cargo de Ziembinski) e da cenografia (concebida por Santa Rosa). A crítica logo saudou o acontecimento, irmanando-o a contribuição que deram à arte brasileira Carlos Drummond de Andrade na poesia, Villa Lobos na música, Portinari na Pintura e Oscar Niemeyer na arquitetura. Acabara-se o complexo de inferioridade do nosso teatro³⁸

Por fim, diante dessa discussão que nos situa e nos leva ao que ficou reconhecido como momento de equalização entre os projetos de modernização e o processo capaz de levar a modernidade dos palcos brasileiros, cabe lançarmos nosso olhar para tantas outras questões. O anseio dos críticos pela modernização e o imediato reconhecimento da crítica teatral diante das inovações concretizadas no palco em ocasião da estreia de *Vestido de Noiva* já foram aqui explorados e apresentados. Entretanto esse cenário não é o bastante

³⁸ MAGALDI, Sábato. Moderna dramaturgia brasileira. Sao Paulo: Perspectiva. 1998. P. 24

para compreender o que de fato se constitui enquanto indagação primordial desta pesquisa que está intimamente ligada à construção de um marco na história do teatro brasileiro.

As freqüentes aclamações e os discursos que quase nos convencem da unanimidade das opiniões sobre *Vestido de Noiva* não tornam mais simples a compreensão desse processo e tornam necessárias as buscas por um diálogo que seja capaz de colocar-nos em contato com discursos que trazem uma abordagem diferente.

A recepção do espetáculo, a construção de um discurso especializado e a gradual cristalização do status de marco inaugural da modernidade do teatro brasileiro trás também suas controvérsias, questionamentos direcionados especialmente à forma como se constitui esse marco, de onde parte sua consagração e a quem serve este cânone.

É propício nesse momento agregar a discussão proposta por Tânia Brandão, que se inquieta com uma série de fatores e busca construir argumentos num trabalho que, em certa medida, dedica-se à desconstrução da imagem de unanimidade de circunda esse marco. Isso se dá principalmente através do incessante esforço que a autora empreende em definir o termo *moderno* no âmbito do teatro e, ainda mais, através das tentativas de tornar clara a existência de um processo e de tantos outros momentos que foram imprescindíveis para a modernização da cena brasileira. Sua necessidade de buscar uma definição mais precisa do que seria para nós o teatro moderno a leva a escrever:

este *teatro moderno* que se considera iniciado em 1943 é localizado pelos estudiosos, mas não é definido, em qualquer sentido: é antes muito mais uma supressão, uma negação esquemática de algo anterior mais ou menos nebuloso, do que uma afirmação teórica precisa. Se o seu impacto na época foi inegável e está registrado em diversos textos, muitos dos quais de valor conceitual e histórico indiscutível, não deixa de ser curioso observar que tal se deu exatamente muito mais em função de a letargia do teatro que era praticado ao redor do que da repercussão teatral efetiva daquilo que era proposto³⁹

³⁹ BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 73

Já somos então colocados diante de um argumento comum para a maioria daqueles que se envolveram de alguma forma com esse momento de modernização de nosso teatro. Quando Brandão aponta para a existência de uma necessidade de negação de uma tradição anterior, ela está reconhecendo o incômodo que motivava as ações dos críticos e especialmente dos homens de teatro. Isso nos faz pensar em empreendimentos como o grupo amador Os Comediantes, que ainda que não tenham sido os precursores dessas atividades, organizavam-se em prol de realizações que iam contra a lógica teatral da época. Iniciativas desse padrão tiveram grande importância e acabaram por construir em seu próprio tempo o moderno, a virada histórica e o acontecimento fundador que se fez *Vestido de Noiva*.

Iremos considera-lo (o moderno) a partir da História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna, seguindo uma prática bem difundida que tende a situa-lo como um fato histórico *necessariamente* de ruptura, em que a *tradição* – ou mesmo práticas consideradas até então como paradigmáticas – foi posta em suspenso através de empreendimento de mudança coletivo, geracional que marcou de forma profunda a história da arte no mundo ocidental. Trata-se de uma virada histórica, um fato inaugural ou um acontecimento fundador⁴⁰

Como é possível observar no trecho acima, a busca de Brandão por uma conceituação mais definida do que é moderno em teatro passa necessariamente por uma compreensão mais que etimológica. A autora aceita chamar de moderno aquilo que se estabelece como ruptura diante de uma tradição, sendo capaz de marcar uma virada histórica. Diante dessa definição, é difícil que não sejamos rapidamente remetidos ao que *Vestido de Noiva* acaba por representar dentro da história do teatro brasileiro.

Embora se trate de uma intelectual que apresenta certa resistência em reconhecer nesta peça um acontecimento fundador, sua própria definição de moderno vem ao encontro

⁴⁰Idem. p. 43

do que temos debatido nesta pesquisa. Justamente por tratar-se de uma ruptura sistemática com a tradição teatral de seu tempo, e ainda mais por abarcar a concretização de um empreendimento coletivo em prol da atualização dos palcos brasileiros é que *Vestido de Noiva* acabou eleito pela crítica como este “fato inaugural”.

Inserir em nossa discussão o rico debate proposto por Tânia Brandão faz-se necessário justamente para termos contato com seus argumentos e nos tornarmos atentos para a forma como se delineou o processo de consagração desse marco e o poder dos discursos que o fizeram.

O diálogo com essa autora torna-se então, para essa pesquisa, um rico espaço de reflexão visto que lança luz sobre as disputas existentes. Brandão faz questão de demorar-se nas análises de momentos da história do teatro brasileiro que tem grande importância para o curso do processo de modernização, sejam eles anteriores ou posteriores a estreia de *Vestido de Noiva*. A autora preocupa-se especialmente com a supressão desses momentos por parte do discurso dos críticos e com os embates políticos e estéticos que resultaram na consagração desse marco.

Vale ressaltar que nossa análise inicial das críticas com as quais tivemos contato, permite-nos refletir sobre um questionamento muito caro para essa autora quando discutimos o reconhecimento do marco que instaurou-se em torno de *Vestido de Noiva*: se não se trataria se um olhar retrospectivo ansioso por encontrar uma bandeira para o movimento de modernização de nosso teatro, seria o que Tania Brandão apontaria enquanto “algo que, na posteridade, foi escolhido como fato de repercussão.”⁴¹

Embora haja uma celebração contínua e posterior ao acontecimento da estreia de *Vestido de Noiva*, a própria autora reconhece um processo imediato de legitimação, embora não deixe de questionar a escolha pelo marco a ser celebrado. É a própria Tania Brandão que logo a frente afirma:

É necessário questionar a data escolhida – na verdade ela não seria um divisor de águas no que se refere ao advento do *moderno* no teatro brasileiro, apesar de ter sido de imediato transformada em *acontecimento fundador*. Ela foi muito mais um fato corrente, se bem que importante, no

⁴¹Idem p. 72

interior de uma dinâmica cultural *sui generis*, transformado em ícone por parte da geração que o promoveu e que precisou bastante deste ícone, dado o caráter acidentado, aqui, da história do *teatro moderno*⁴²

Se por fato corrente compreendermos uma referência ao processo histórico, é possível entender uma crítica direcionada ao movimento que forjou em torno de *Vestido de Noiva* um marco consagrado como o acontecimento modernizador de nosso teatro. Entretanto, como buscamos discutir ao longo deste trabalho, este marco constituiu-se em grande parte pela crítica teatral, e deste lugar específico partiam os anseios e as propostas que eventualmente estiveram congregadas na referida montagem.

Para Tânia Brandão, no entanto, a atuação da crítica teatral no processo de construção da história do teatro brasileiro, que inevitavelmente desdobra-se a partir da consagração de um marco inaugural como viria a ser *Vestido de Noiva*, merece especial atenção. As especificidades desses críticos e da natureza de seus escritos são alvos de alguns apontamentos rígidos da autora, que questiona a legitimidade de se tomar esse tipo de texto como discurso de autoridade capaz de eleger onde estaria a gênese da modernidade de nosso teatro. Brandão afirma que “O texto de jornal é ligeiro e transitório, é necessariamente uma impressão - é falho, digamos, exatamente por ser o que é. A rapidez de elaboração impõe ao crítico mais um julgamento de seu valor do que uma análise.”⁴³

A crítica direciona-se ao teor desses textos, os quais a autora julga serem muito questionáveis por tratarem-se de elaborações dadas ao calor do momento, muito mais dotadas de um juízo enraizado em suas paixões e impressões do que de fato a uma análise estética mais profunda. Assumimos então que essa ressalva caberia quando direcionada àqueles escritos publicados imediatamente após a estreia da peça de Nelson Rodrigues, que inevitavelmente estaria sob efeito do alvoroço causado pela mesma.

Ainda assim, já nos demoramos em debater o incomensurável valor desses textos por serem, enquanto material de pesquisa, a chance concreta de nos aproximarmos o

⁴² Idem. p. 73

⁴³ Idem. 29

máximo possível das impressões causadas de imediato no público. Além do esquecimento do valor metodológico da análise desses textos, a autora os taxa como falhos por serem o que são, esvaziando não somente seu valor enquanto objetos de pesquisa como também furtando seu sentido de análise estética e de espaço de luta e construção de saberes. Quanto ao caráter peculiar desses textos, tão importante quanto reconhecê-los como espaço de impressões particulares é saber compreendê-los no espaço de sua elaboração e posteriormente enquanto objeto de pesquisa.

Entretanto não é difícil localizar que o grande incômodo de Tânia Brandão localiza-se na consagração de um marco fundador determinado em *Vestido de Noiva*. Para esta autora, não se trata de questionar as inovações realizadas nessa montagem, a qualidade dos textos, o papel imprescindível do diretor ou o preparo dos atores. A questão centra-se muito mais no caráter da construção desse marco, o papel designado a esse momento e a forma como isso se enraizou desde então na história de nosso teatro. Seus argumentos direcionam-se muito mais a apontar o papel político dessa consagração.

[...] a convenção aqui, indica bem menos do que o reconhecimento universal de um acontecimento fundador. Trata-se, antes, de um cálculo, uma busca, uma bandeira de luta, logo uma intervenção política. Ao defendê-lo como marco, o objetivo a atingir é a construção imaginária de uma realidade cultural que é política⁴⁴

A atribuição desse status de marco inaugural da modernidade do teatro brasileiro faria com que *Vestido de Noiva* se tornasse uma bandeira da luta em prol da atualização de nossa cena, adquirindo enorme significado nesse processo cultural. Brandão aponta que, a partir dessa consagração estaríamos obrigados a reverenciar os realizadores de um momento tão crucial para nosso teatro. Ziembinski teria aberto os olhos de toda uma geração para as possibilidades que se poderia encontrar em um bom texto e abria alas para uma era onde o diretor seria cada vez mais crucial para a realização plena do espetáculo.

⁴⁴ Idem. p. 69

Enfim, Brandão acredita que a grande celebração em torno da estreia de *Vestido de Noiva* trata-se de mais do que a simples dedução de se estar diante de algo grandioso ou mesmo de uma atribuição de valor àquela realização. A autora busca evidenciar que se trata de algo construído e tenta nos colocar diante de argumentos que corroboram com esta afirmação simplista.

Em discussões anteriores, entretanto, já procuramos estabelecer debates acerca da consagração de marcos. Pudemos assim estabelecer a complexidade das relações que culminam no desígnio desses momentos que se distinguem na historiografia como divisores de águas, ou fato inaugural de uma nova era. É o caso de *Vestido de Noiva*.

Dessa feita, Brandão nos coloca diante de discussões extremamente válidas, especialmente por valorizar aspectos muito peculiares da construção desse marco. A exemplo disso, destacamos a possibilidade de refletir acerca dos múltiplos significados adquiridos por esse momento histórico para diferentes sujeitos envolvidos em sua realização, bem como a importância dada a essa encenação num momento de grande luta e engajamento em prol de uma atualização cênica. Por outro lado, a autora não economiza questionamentos acerca do reconhecimento dessa realização e especialmente de sua consagração, supondo que a mesma haveria pela conquista de um espaço de destaque num cenário onde faltava-nos o ideal, como afirma ao dizer que: “haveria uma progressão cumulativa de mudanças, coroada pela montagem de Os Comediantes e esta, na verdade, se projetaria em função de uma ausência – “o teatro que nos estava faltando””⁴⁵

Brandão não discute então com a qualidade ou com a execução de inovações cênicas e dramáticas. Seus questionamentos são direcionados ao processo de construção de um marco e a escolha do momento para tal. Possivelmente isso se dê em função de uma busca pela compreensão dessa escolha em detrimento de outras tantas realizações que, a seu ver, traziam evidentes iniciativas de renovação para nosso teatro. O impasse colocado pela autora parece localizar-se numa concepção artificial dessa construção uma vez que a ela afirma que “*Vestido de Noiva* parece ser mais um impacto construído, provocado, do

⁴⁵Idem. p.77

que o marco efetivo do início de um processo”⁴⁶ como se não existisse concomitante a todo marco dessa dimensão um processo de construção e legitimação do mesmo.

É possível perceber ainda que a celebração de *Vestido de Noiva* e do momento de renovação de nosso teatro deu espaço para a aclamação de uma figura que emergia com um papel até então inédito e se tornaria imprescindível para as realizações vindouras em nosso palco. Trata-se do diretor/ encenador que passa a receber enorme atenção tornando-se centro das realizações da modernidade que havia sido tão esperada. O primado do diretor seria talvez a mais importante das bandeiras a serem associadas ao marco construído em torno da peça. A esse respeito, Décio de Almeida Prado defende a existência de um conhecimento dessa figura como um imperativo para as realizações que se aspiravam em nosso palco

Em resumo, direi que desejávamos: para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador, que fazia assim a sua entrada bastante atrasada em palcos brasileiros; para o repertório, fronteiras menos acanhadas não com a exclusão da comédia que devia ser retrabalhada mas com a inclusão, ao lado dela, de outros gêneros, tais como o drama e a peça poética; para o teatro, como um todo, que fosse considerado arte e não apenas diversão ligeira⁴⁷

Décio de Almeida Prado traz novamente uma perspectiva de valorização da presença do encenador. O crítico defende a tese de que as necessidades e aspirações para a renovação do teatro, de fato, só poderiam ser obtidas através dessa figura, que apenas naquele momento fazia uma entrada incisiva em nossos palcos. Até então não teríamos visto no Brasil um diretor com a concepção cênica necessária, o que em certa medida explica o atraso do advento da modernidade em nosso palco e também o esforço pelo reconhecimento e aclamação de uma era de ouro após a estreia de *Vestido de Noiva*.

⁴⁶Idem. p. 73

⁴⁷ PRADO, Décio de Almeida. Exercício Findo. São Paulo: Perspectiva, 1987. P 23

A aclamação e reconhecimento desse marco surgem em resposta a esse teatro que se desejava e vem de certa forma não somente para inaugurar a modernidade mas também para delinear as diretrizes da mesma. A qualidade da montagem, o cuidado com o repertório, a atenção com a preparação dos atores, a exploração do texto dramaturgico para sua plena realização em cena eram anseio desses homens que vislumbravam uma nova era da arte teatral no Brasil.

Tudo isso de alguma forma parecia ligado com a figura do encenador, e deu a esse personagem grande destaque no momento dessa virada histórica. No entanto, veremos que o moderno teatro brasileiro não girava apenas em torno dessa figura, que sozinha muito provavelmente seria incapaz de empreender tamanhas mudanças em nosso palco. Como buscaremos debater no capítulo seguinte, já vivenciávamos um cenário de projetos e realizações coletivas, e essa multiplicidade de sujeitos e o encontro dos anseios e das construções desses homens de teatro foi essencial para que assistíssemos espetáculos como *Vestido de Noiva* transformarem definitivamente os rumos do teatro brasileiro.

O diálogo com Tânia Brandão proporciona um novo olhar e sugere novas possibilidades de debate, especialmente por se impor enquanto um discurso destoante do que muitas vezes parece ser uma unanimidade de vitrada na encenação de 1943. A autora vem de encontro a esse coro, especialmente de críticos, que de imediato empreenderam a construção desse marco. Seu questionamento é justamente voltado para essa construção, seus significados e o reconhecimento ou não de sua legitimidade. No entanto a autora não opera uma crítica efetiva à temporalidade e, ao contrário de Vesentini, não concebe uma discussão acerca do estabelecimento do marco e da dimensão posterior adquirida pelo mesmo quando interpretado dentro de múltiplas possibilidades.

Embora os questionamentos de Tania Brandão não deixem de reconhecer os índices de modernidade evidentes em *Vestido de Noiva*, seu trabalho desprende imenso esforço no que parece menos uma tentativa de discutir a construção de uma marco dessas dimensões e mais um empenho em deslocar este marco de modo a aclamar as realizações da companhia Maria Della Costa.

O questionamento do marco e a sua compreensão enquanto uma construção onde se imprimem múltiplas lutas, interesses e significações é necessária e, nesse sentido, já

discutimos previamente o papel preponderante dos críticos teatrais num cenário de aspiração pela modernidade e especialmente o caráter determinante de seus discursos na construção desse marco, uma vez que havia a legitimidade reconhecida em seu discurso especializado.

Brandão, no entanto, se deseja de fato derrubar esse marco para então aclamar as iniciativas da companhia Maria Della Costa como o que seria o verdadeiro momento da origem de uma modernidade do teatro brasileiro, obteve pouco sucesso nessa tentativa de deslocamento do marco. Sua obra, que nem mesmo deslegitima a concretização de tantos indícios de modernidade que se deu em *Vestido de Noiva*, parece ter uma dimensão do marco bastante diversa da que buscamos construir nesta pesquisa.

Buscamos conceber este marco muito mais enquanto uma construção - de nuances estéticas, históricas e políticas – a ser percebida e menos enquanto um lugar de autoridade e reconhecimento do primeiro suspiro da modernidade cênica brasileira. Esta forma de lidar com nosso objeto envolve um olhar cuidadoso que se volta para os sujeitos envolvidos nessa construção, para as realizações dispersas, para os discursos empenhados em legitimar este marco, para as disputas existentes e especialmente para o processo que não se descola de nada disso. Questionável, construído historicamente, bandeira de lutas estéticas e políticas, o fato é que a encenação de que tanto falamos aqui exerceu uma influência que, sem dúvida, é inegável. Em meio a uma atmosfera hipnótica *Vestido de Noiva* começou a consagrar-se e tornou-se reconhecido enquanto momentos mister de nossa modernidade cênica bem como momento de convergência de sujeitos e ideais unicamente capazes de construir a singularidade que esse marco carrega.

CAPÍTULO III .

SÍNTESE DA MODERNIDADE: REALIZAÇÃO COLETIVA, MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES

Mas coube a *Vestido de Noiva*, com direção de Ziembinski e com – vale sempre lembrar – cenário de Santa Rosa, marcar um ponto de referência ineludível. Na noite de 28 de dezembro de 1943 nascia, graças à unanimidade do reconhecimento, o novo teatro brasileiro. No entusiasmo do acontecimento, Ziembinski arrebatou o galardão de “pai do teatro brasileiro” – troféu não pouco contestado⁴⁸

Fausto Fuser.

A partir de nossa preocupação inicial em discutir os significados da modernidade e do próprio termo “moderno” para a história do teatro brasileiro, tivemos a possibilidade de perceber o envolvimento de diferentes sujeitos em torno deste movimento de atualização pelo qual nosso teatro passou na primeira metade do século XX. Apontamos a evidência que os críticos teatrais adquiriram nesse momento por sistematizar os anseios dessa renovação estética em seus escritos, e retornaremos a esse ponto mais adiante, no entanto antes disso é necessário que nos voltemos para um outro lugar onde se desenvolveram ideias e ações que tornaram possíveis alcançar a modernidade.

Dessa forma, percebemos a existência de dois lugares principais de onde partiam as atuações mais efetivas no sentido da renovação do teatro brasileiro. Temos de um lado os críticos, insatisfeitos com o que estava há muito tempo posto em nossos palcos e tecendo críticas sempre muito contundentes na busca por uma equiparação de nosso teatro em relação ao circuito internacional. Em outra frente temos os chamados homens de teatro, aqueles sujeitos envolvidos de fato no fazer teatral em cada etapa.

⁴⁸ FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A turma da Polônia na renovação teatral brasileira. In: GUINSBURG, Jacó; DA SILVA, Armando Sérgio. Diálogos sobre teatro. São Paulo: EDUSP, 1992. P. 73.

Esses dois posicionamentos não surgem enquanto oponentes diretos. A diferença que se apresenta entre estes campos de atuação é especialmente referente aos compromissos que estes sujeitos assumem com suas respectivas atividades. Os críticos de fato se envolviam em apontar diretrizes baseadas em seu vasto repertório e projetar em seus textos os anseios que queriam ver concretizados em nossos palcos. Os homens que envolviam-se no fazer teatral, no entanto, trabalhavam com o palpável baseado em práticas já consolidadas e ainda muito arraigadas em nosso teatro.

Dessa forma, o processo que desencadeou a era moderna de nosso teatro não caminhava com a mesma velocidade com que os críticos a idealizavam em seus projetos para o mesmo. Além disso, o teatro de entretenimento que aqui se fazia e com o qual o público já era habituado, ainda mantinha cheias as casas, causando certa timidez às tentativas renovadoras.

Nesta pesquisa, nossa discussão parte da proposta de pensar a modernização do teatro brasileiro através de uma análise do acontecimento que ficou consagrado enquanto marco desta transição, a saber a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943. A partir disso, diante da discussão realizada na introdução sobre o conceito de moderno e as diferentes significações dadas ao mesmo pelos sujeitos envolvidos neste processo, traremos aqui uma análise de alguns fatores e especialmente dos sujeitos e suas atuações preponderantes para que o acontecimento dessa estreia tenha tomado proporções de marco instaurador de modernidade. Mais adiante, discutiremos ainda o papel fundamental da crítica teatral para a aclamação deste momento.

NELSON RODRIGUES E A MODERNA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Não se atribuiu toda a responsabilidade advento da modernidade teatral brasileira somente ao jovem autor que era Nelson Rodrigues, nem se lançaram todas as glórias ao texto ou simplesmente à companhia de atores que o levou aos palcos. Falar da estreia deste espetáculo significa tratar sobre um encontro de dados responsáveis por aquela realização coletiva, e é sobre as partes envolvidas nesse encontro que vamos nos debruçar neste capítulo.

Por mais que até hoje *Vestido de Noiva* ainda seja um texto muito discutido e ainda continue sendo tido como moderno em diversos aspectos, não podemos deixar de perceber que numa montagem há muito da influência do tempo em que a mesma está sendo construída, além dos recursos inovadores a que se tem acesso em contraponto a tempos anteriores. Frente a isso podemos pensar a gama de possibilidades que o próprio texto oferece para distintas montagens das mais diferentes concepções ao longo do tempo. Isso é possível exatamente porque o teatro inicia-se no texto, mas jamais se encerra no mesmo, por ser levado a pino somente através de seu contato com tantos componentes dessa consumação. Sobre esses elementos essenciais da concretização do teatro em cena, trazemos a reflexão de Patrice Pavis:

o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se constroem na cena a partir do argumento escrito, é nessa espécie de percepção ecumênica de artificios sensuais (sensoriais), gestos, tons, distância, substâncias, luzes, que submergem o texto na plenitude de sua linguagem exterior⁴⁹

Compreender esses gestos, tons e signos que extrapolam o campo da linguagem expressa no texto é justamente compreender a ação desses elementos variáveis do espetáculo. Embora as interpretações oscilem, o texto permanece materialmente o mesmo. A realização do teatro, portanto, está nesse encontro das múltiplas forças atuantes deste processo. Dessa feita, compreender o caráter moderno do acontecimento de que tratamos aqui significa compreender a atuação destes outros fatores.

Embora não seja responsável único pelo produto final do espetáculo, pensar a figura do autor é um importante passo para se compreender todo esse encontro que propiciou a realização final, visto que muito se deve às possibilidades abertas pelo texto. Cabe então pensar a obra de Nelson Rodrigues como um todo, de modo a compreender sua conturbada trajetória de vida e sua particular trajetória como dramaturgo, que se fez reconhecido nessa atividade, tanto quanto na de cronista esportivo, jornalista e demais

⁴⁹ PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1984, p.468

outras ocupações que demonstram a versatilidade deste homem que tinha enorme apreço por desnudar a sociedade da moral⁵⁰ que se impunha, inclusive a ele mesmo. A polêmica é elemento presente em sua obra. Traição, sexo, tragédias, são temas caros nos quais ele mergulha fazendo, por uma lente bem particular, o retrato da sociedade brasileira da época.

Questões acerca da sociedade, da moral e dos comportamentos mostraram-se também como vieses muito ricos de interpretação da dramaturgia rodrigueana observada aqui através do marco *Vestido de Noiva*, podendo inclusive ser facilmente pensados nos dias de hoje e continuar suscitando debates ainda atuais. E é justamente essa atualidade que chama a atenção e aponta para o sucesso em diversas remontagens posteriores.

Grande parte do reconhecimento da obra de Nelson Rodrigues deve-se a profundidade com que ele constrói suas tramas, indo a fundo nos personagens e nos conflitos, e levando-nos a mergulhar também naquele universo saturado de dimensões. Posto isso se torna compreensível a recorrência com a qual nos deparamos com estudos que envolvem a ele e toda a sua obra, embora estes sejam ainda raros na área da história. Ressaltamos que nosso foco está especificamente no frequente discurso que aponta *Vestido de Noiva* enquanto momento decisivo nos caminhos do teatro brasileiro.

Além de se atribuir a esta - que é apenas a segunda peça do autor - a consagração de Nelson Rodrigues enquanto dramaturgo, a peça passou a carregar o peso de ser o marco a partir do qual estaria instaurado o chamado teatro moderno no Brasil. Depois da noite de 28 de dezembro de 1943, a estreia dessa máxima que levava ao palco um grupo de amadores dirigidos por Zbigniew Ziembinski, estava posto o alvoroço. Já “nos intervalos, os comentários explodiam: loucura ou inovação?”.⁵¹ De que era algo inédito não restavam dúvidas.

O próprio ponto de partida do texto e a forma com que Nelson Rodrigues elegeu para construir sua narrativa em si já foram grandes novidades, para além das críticas à própria sociedade. Décio de Almeida Prado no trecho abaixo aponta com muita sapiência

⁵⁰ Para uma leitura sobre arte e moralidade na obra de Nelson Rodrigues ver: CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A Obsessão da pureza: um ensaio sobre arte e moralidade em Nelson Rodrigues. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs). A História Invade a Cena. HUCITEC, 2008.

⁵¹ FRAGA, E. Nelson Rodrigues Expressionista. São Paulo: FAPESP, 1998.. P. 59

para esses índices de modernidade que já surgiam no jovem dramaturgo e que de alguma forma já traziam indicações importantíssimas para a encenação deste texto:

Vestido de Noiva é uma das peças melhor estudadas do teatro brasileiro. Principalmente quanto ao aspecto formal, a originalidade de seu ponto de partida (o delírio de uma moribunda), a invenção dos três planos em que se desenvolve (o da realidade, o da memória e o da alucinação), as possíveis influências do rádio e do cinema na sua forma incomum, o estonteante malabarismo do autor que jamais se perde nesse aparente caos, tudo isso já foi acentuado dito e redito pela crítica nacional, que se manifestou sobre a peça com um entusiasmo e uma abundância que não lhe conhecíamos.⁵²

Nelson Rodrigues construiu em *Vestido de Noiva* uma narrativa complexa que se desenvolvia em três planos simultaneamente: a realidade, a alucinação e a memória de Alaíde, que fora atropelada e padecia aos poucos na mesa de cirurgia. A trama, o enredo e a maneira como essa se constrói serão pontos explorados com mais afinco adiante. Dentro dessa realidade, nosso dramaturgo, sem dúvida, aparece como um organizador desse caos. É um texto que merece ser entendido em toda sua profundidade. Assim nos pusemos a pensar ainda o conflito central da peça, que diferente do que possa parecer não acontece entre Alaíde e Lúcia motivadas pela disputa do amor de Pedro. A questão maior a ser explorada é o conflito que Alaíde trava dentro de si, com seu eu mais profundo.

Mergulhando na história e conhecendo minimamente a trajetória do autor, tornou-se compreensível essa afirmativa, bem como entender o ineditismo e a ousadia em seus textos. Sua história foi marcada por mortes trágicas na família, como quando o irmão foi morto por uma mulher que entrara na redação do jornal de seu pai, Mário Rodrigues, o qual era o verdadeiro alvo da dita mulher; e meses depois o próprio pai padece não suportando se culpar pela morte do filho.

⁵² PRADO, Décio de Almeida. Apresentação do Teatro brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 3

Traições e conflitos familiares são alguns temas bastante caros ao autor, e não menos polêmicos para sua época. Nesse rol de histórias surpreendentes a tragédia é presença constante, o que não é diferente na tratada peça, em que Alaíde de fato vem a falecer, momento em que mais uma vez na dramaturgia rodrigueana a mulher transgressora, ou que deseja sê-lo, acaba sendo punida, fazendo surgir algumas críticas por ser o momento em que muitas pessoas acreditavam que a peça deveria ter seu fim.

Nelson Rodrigues declara a si próprio como não sendo um intelectual, e mantida essa distancia pensa-se que ele provavelmente talvez não teria construído essa narrativa pensando previamente em características expressionistas ou em interpretações psicológicas, mas a análise à distância nos dá o privilegio da possibilidade de ler tais alegorias. Diversas interpretações são sugeridas sobre como pensar Alaíde, por exemplo :

resultado de uma organização social medíocre e sem horizontes, que assinala a mulher (sobretudo da sua classe social – estamos em 1943) um único caminho: casar, ter filhos, freqüentar reuniões sociais teatro e cinema. A vida sexual restringe-se à sensaboria do sexo conjugal, em que o prazer é terreno proibido⁵³

A mulher aparece limitada em outros momentos da obra de Nelson Rodrigues, e o tema da vida conjugal e do fracasso da instituição familiar repete-se com a intenção de inserir de uma vez por todas essas críticas. E dessa vez a presença de uma meretriz, Clessi, que pode ser pensada inclusive como representação do alterego da personagem Alaíde, vai ainda mais fundo na ferida aberta da moral da sociedade daquela época. Segue-se uma breve análise para situar o leitor quanto aos aspectos mais particulares do texto que é peça fundamental desse quebra cabeça.

VESTIDO DE NOIVA COMO POSSIBILIDADES DE MODERNIDADE CÊNICA

⁵³ Idem. P. 61

Vestido de Noiva foi escrita por Nelson Rodrigues e encenada em 1943 pela primeira vez pelo grupo de teatro Os Comediantes. Evangelina Guinle, Auristela Araújo Carlos Perry e Stela Perry representaram os personagens centrais da peça, respectivamente Aláide, Madame Clessi, Pedro e Lúcia, em torno dos quais giram os principais diálogos e conflitos da peça. O enredo gira em torno de Aláide que depois de sofrer um atropelamento oscila entre os flashes de realidade memória e alucinação, delirando, onde tudo gira em torno de uma confusa história de um triângulo amoroso entre ela, sua irmã Lucia e seu noivo Pedro, que faz com que surjam dúvidas inclusive quando a premeditação ou não de seu atropelamento por parte destes. Nesses devaneios, o leitor ou espectador é levado também a transitar por esses planos. Cenas do casamento aparecem no desenrolar da história onde a própria Lucia parece ter certeza da possibilidade de viver sua história com Pedro. Clessi, uma prostituta que Aláide conhece através da leitura de seu diário surge em diversos momentos e muitas vezes parece ser reflexo do alterego da própria Aláide.

A obra divide-se em três atos. O primeiro ato inicia-se com o atropelamento de Aláide, em trevas, com ruídos de automóveis e vidraças partidas. Através da primeira rubrica do texto já conhecemos uma marca muito particular de sua estrutura: a divisão, inclusive no cenário, dos planos da alucinação, memória e realidade. Observa-se no trecho: “(Cenário – dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas).”⁵⁴ Através de indicações desse teor, todo o texto transita entre esses planos, que através da iluminação são destacados conforme o momento da peça. Esse jogo de luzes como forma de conduzir essa narrativa acaba por erigir uma aproximação com características do expressionismo, tornando a narrativa sensível a fortes tons surrealistas como está colocado na reflexão de Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota:

As interlocuções com o expressionismo, por meio do jogo cênico entre luz e sombra, associadas à peça de Nelson Rodrigues, possibilitaram exacerbar uma narrativa surrealista na medida em que a

⁵⁴ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P 9.

instância que deflagra as demais, para além daquela conduzida pelo repórter, é o inconsciente de Alaíde.⁵⁵

Entre o acender e apagar das luzes nesses diferentes planos, transitamos por entre escadarias, sala de cirurgia, redação do jornal, cenas do casamento, e tantos outros flashes que compõe o enredo. Vemo-nos frente a um conflito que por vezes parece se tratar de um desacordo entre irmãs apaixonadas pelo homem, no entanto, ao lançarmos um olhar mais atento vemos que esse é um atrito secundário. O principal embate é somente de Alaíde. Seu pior confronto é interno, consigo mesma, com seus medos, seus desejos e especialmente com tudo que lhe fora castrado e reprimido em sua vida pela família, pelo casamento e pela sociedade. O cotidiano e a vida banal que levava fazia com que ela acabasse por projetar de alguma forma seus impulsos na figura de Clessi, que vivera de maneira deveras mais aventureira, fato que não poupou a personagem de um final trágico onde acaba por ser assassinada por um jovem amante.

Se as voltas no plano da alucinação revelam essa obsessão pela vida de Clessi, pelas aventuras e pela possibilidade de ser mulher de outra forma, as idas de Alaíde ao plano da memória, organizando os fatos, nos leva ao encontro de uma consciência culpada, aparentemente por ter roubado Pedro da irmã Lúcia. A misteriosa mulher de véu, que por fim é a própria Lúcia, as discussões rememoradas, a desconfiança da premeditação do atropelamento, ou seja, grande parte do que surge no plano da memória, ainda que com pequenos devaneios, parece ser um esforço de Alaíde, padecendo, por colocar todos esses fatos em algum ordenamento.

O exagero, a obsessão e excessivas alucinações dos personagens fizeram com que muitas vezes fosse atribuído a Nelson, e especialmente a peça *Vestido de Noiva* o caráter de expressionista, talvez até mesmo por coincidir com a descoberta do expressionismo alemão, muito em voga na época. Existem muitas discussões quanto a isso, no entanto o que não se pode negar é a maneira a partir da qual esse teatro se constrói. Com vasta exploração psicológica dos personagens, e adentrando-se profundamente por campos como a alucinação e a memória, acabamos por de alguma maneira ser sempre levados a

⁵⁵ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Teatro brasileiro: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.119-120

mergulhar mais fundo nos subconscientes daqueles tipos que nos apresentam. E de alguma forma, a realidade sempre acaba por ser-nos representada a partir de um filtro muito subjetivo de determinado personagem.

Madame Clessi, a cocote tão admirada e até invejada em suas aventuras por Alaíde, surge como um objeto de análise a parte dentro do texto. Aos poucos vamos percebendo que ela se constitui como uma presença indispensável para o desenrolar da trama. Além da relação de admiração e desejo de assemelhar-se a ela e viver uma vida de mulher mais plena e cheia de aventuras que seduz Alaíde, pudemos perceber que seu alterego parece estar projetado naquela personagem. Clessi traz em si uma vida que parece ser tudo o que Alaíde deseja em seu íntimo, no entanto esses desejos ficam soterrados pela moral imposta pela sociedade, pelo casamento frio, pela mutilação da própria vida de uma mulher que sofre quando se submete a determinadas normas sociais.

Nos momentos em que Alaíde padece sobre a mesa de cirurgia, Clessi surge e toma muitas vezes um lugar de destaque. Talvez pelo fato de a protagonista encontrar-se moribunda a realidade ser, entre os três planos, o menos explorado durante a peça. É perceptível a maior recorrência de cenas que remetem a memória ou a alucinação, ou ao menos a momentos que parecem ter a intenção de criar uma certa confusão ao mesclar esses dois planos com uns poucos traços de realidade.

Assim, em suas voltas à memória ou em seus devaneios de alucinação, Alaíde muitas vezes parece ser guiada por Clessi. Em diversas cenas, estas observam de fora os acontecimentos, como por exemplo, o dia do casamento de Alaíde. Algumas incógnitas surgem, momentos em que Alaíde parece falar sozinha, ou estar na presença de alguém que não aparece. Nesses momentos, onde se dá talvez um lapso da memória, Clessi insiste para que Alaíde perceba a presença de mais alguém. Clessi parece ser uma guia das memórias da própria Alaíde, já que por fim tudo está de alguma forma sendo projetado por sua mente. É em um momento como esse que da incógnita se faz surgir uma mulher de véu - que mais tarde se saberá ser Lúcia. Aos poucos os acontecimentos e, por conseguinte, os conflitos tornam-se menos nebulosos ao expectador, que vai gradativamente enxergando aquelas memórias enquanto a própria Alaíde consegue acessá-las.

A cena transcrita a seguir é um excelente exemplo do quanto a presença de Clessi se faz importante ao trânsito de Alaíde e da própria narrativa entre um plano e outro. No que se lê a seguir, assim como ocorre em diversos outros momentos do texto, Clessi surge ao lado de Alaíde e parece guia-la numa incursão por suas próprias memórias ou alucinações:

(Inicia-se o segundo ato. Trevas. Voz de Alaíde e Celssi ao microfone)

Clessi – É impossível que não tenha havido amis coisas.

Alaíde (impaciente com a própria memória) – Mas não me lembro, Clessi. Estou com a memória tão ruim!...

Clessi – Olha, Alaíde. Antes de sua mãe entrar, quando você pediu o bouquet , tinha alguém lá? Sem ser Pedro?

Alaíde (desorientada) – Antes de mamãe entrar?

Clessi – Sim. Tinha que ter mais alguém. Já disse – uma noiva nunca fica tão abandonada na hora de vestir!

Alaíde (como que fazendo um esforço de memória) – Antes de mamãe entrar... Só pensando. Deixa eu ver...

(Luz no plano da memória. Alaíde, vestida realmente de noiva, está sentada numa banquetta. Agora o espelho imaginário se transformou num espelho verdadeiro, grande, quase do tamanho de uma pessoa. A grinalda não está posta ainda. Alaíde sozinha)

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 o 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!

[...]

Alaíde (impaciente, retocando um detalhe da toilette) – Você está tão esquisita!

(A mulher de véu procura ajeitar qualquer coisa no ombro de Alaíde)

Alaíde – Quer chamar mamãe um instantinho?

(Silêncio)

Alaíde (virando-se) – Quer chamar?

Mulher de véu (virando-lhe as costas) – Não. Não chamo ninguém.
(agressiva) Vá você!

Alaíde (sentida, põe rouge lentamente; vira-se outra vez para a mulher de véu) – Você tem alguma coisa!

Mulher de véu (de costas) – Eu? Não tenho anda. Nada, minha filha
(ficando de frente para Alaíde, rápida e rispída) Você sabe muito bem!
(violenta) Sabe e ainda pergunta!⁵⁶

Esse momento é trazido aqui por ser deveras ilustrativo da relevância que Madame Clessi possui no desenvolvimento do enredo. Aqui da completa incógnita, graças às provocações e questionamentos da cocote, Alaíde vê surgir a imagem da mulher de véu que é a própria Lúcia. Da recuperação dessa memória se sucederão outras mais lembranças que aos poucos desenharão o conflito em torno do triângulo amoroso que envolve as irmãs.

A desenvolvimento em profundidade de cada personagem, os fortes tons expressionistas que dão forma a história contada, o surrealismo estampado na concepção

⁵⁶ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P 29-30

de uma narrativa que se desenvolve em diferentes planos são índices de presença indiscutível no texto de Nelson Rodrigues. Esses fortes signos podem ser vistos de certa maneira como o motor da construção estética dessa peça e da concepção de sua vindoura montagem enquanto espetáculo.

Além da temática que não economiza nas críticas e ataques às aparências da sociedade burguesa da época, esses traços são singulares e contribuíram para que a peça pudesse ser o texto a partir do qual se empreenderam tantas inovações no teatro brasileiro. Os fortes traços psicológicos dos personagens amplamente explorados, as indicações de movimento e de iluminação, a possibilidade lançada para uma encenação que transitasse de forma tão dinâmica entre os diferentes planos da narrativa são, sem dúvida, uma espécie de força motriz para a realização que se daria a partir do encontro desse texto com os sujeitos que foram responsáveis por sua plena realização.

A TURMA DA POLÔNIA E O PRIMADO DO DIRETOR.

Mais do que o texto ou o cunho das críticas nele empreendidas pelo dramaturgo, a encenação foi onde tudo convergiu para que essa peça adquirisse o status de marco inaugural da modernidade. O texto e a montagem datam do mesmo ano, e como pudemos tomar conhecimento, tratava-se de uma época de internacionalização do teatro do Brasil, e esse processo acabava por trazer ao país concepções muito inovadoras, e novas perspectivas de montagem, cenário, figurino e direção diferentes daquelas com as quais estávamos acostumados.

Dentro do processo que estamos nos atendo a analisar, que culmina na construção dessa aura moderna em torno da estreia de *Vestido de Noiva*, é válido pensar particularmente a importância de um grupo de poloneses que naquela época se inseria nas produções teatrais no interior do Brasil, indo além do óbvio circuito Rio/São Paulo. Trata-se de sujeitos que ficaram entre nós conhecidos como a “Turma da Polônia”.⁵⁷

⁵⁷ Alguns estudos se dedicaram a compreender a importância da atuação desses sujeitos em nosso teatro e outros tantos estudos direcionam-se a análise específica da trajetória de alguns deles, mas um estudo

Essa turma, formada por artistas que mostraram-se capazes de agregar grande respeito, acabou por ser responsável pelo fortalecimento de um movimento que acabaria por levar os ideais de atualização de nossa cena para os mais diversos cantos do país, baseado nas referências europeias desses artistas que em geral já carregavam uma bagagem de suas carreiras no teatro polonês. Dessa feita, esses artistas vindos de diversos países da Europa em um movimento de fuga da guerra, dentre os quais destacaram-se os poloneses Ziembinski, Irena Stypinska, Zygmunt Turkow e Rosa Turkow foram peças chaves desse processo, engrossando as discussões ao lado de intelectuais, atores, críticos e dramaturgos, como afirma Fausto Fuser no trecho a seguir:

A renovação do teatro brasileiro aconteceu como resultado da ação de dezenas de intelectuais, críticos, artistas, jornalistas e dedicados amadores.

Mas, por outro lado, é fácil entender por que um teatro como o nosso, vindo de longa tradição de dependência das raízes europeias, aos assumir os primeiros traços de feição própria logo encontrou um novo totem: um daqueles quatro poloneses, como todos aqui chegando ao acaso, para não dizer francamente contrariado.⁵⁸

Embora não seja o foco principal de nossa pesquisa, vale a pena apontar para a participação desses sujeitos no teatro de diferentes partes do Brasil para que saibamos que esse movimento não teve efervescência somente nos grandes centros que temos como o Rio de Janeiro e São Paulo. O nordeste em especial vivenciou também essa movimentação, especialmente devido a presença desses profissionais.

fundamental para se pensar o percurso desse grupo e a influência exercida por eles em nosso teatro é a tese de Fausto Fuser “Turma da Polônia na Renovação teatral Brasileira Ou Ziembinski: o Criador da Consciência Teatral Brasileira?”. de 1987. (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo que é resultado de uma pesquisa de folego em torno desta temática. Nesta pesquisa dialogamos com um texto que também resulta dessa pesquisa, presente no livro Diálogos sobre teatro, organizado por Armando Sérgio da Silva.

⁵⁸ FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A “turma da Polônia” na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (org). Diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 1992. p 57.

Neste mesmo contexto, Ziembinski torna-se figura central e icônica para compreender as renovações trazidas pelo crescente processo de internacionalização do teatro brasileiro. A atualização trazida por ele veio muito ao encontro das aspirações dos críticos para nosso teatro, até então em atraso. Cabe, no entanto, questionar se essas aspirações constituíam de fato uma unidade por parte dos críticos e intelectuais do Brasil.

Foi nesse momento também que o Brasil viu *Vestido de Noiva* ir aos palcos, e cada elemento deste processo – os grupo, o diretor, o cenógrafo e etc. - responsabilizou-se por pintar o texto de Nelson Rodrigues com as cores da modernidade. A direção de Ziembinski marcou definitivamente a renovação do teatro brasileiro ao aproveitar a deixa do texto voltando-se para a montagem de cunho psicológico de nuances realistas. A exploração de diferentes planos e temporalidades além marcante presença de flashbacks no texto de Nelson Rodrigues da margens para um debate acerca da influência do cinema⁵⁹ na produção dramática da época que acabou por resultar em inovações narrativas como *Vestido de Noiva* que rompe com as unidades de espaço e tempo convencionais aos palco da época.

Ziembinski enquanto encenador desse texto de inovações anunciadas acaba por surgir quase como um pintor da cena proposta por Nelson Rodrigues. Neste papel ele soube equacionar perfeitamente os planos que o autor trazia no texto, bem como cada uma de suas indicações e fez com que o enredo transitasse entre esses planos de maneira profunda. Mais do que isso, foi ele o responsável por tornar concretas e realizáveis as inovações inscritas no texto dramático através do empreendimento de ousadas técnicas de iluminação e especialmente da implantação de um conceito de encenação.

O texto de Nelson Rodrigues encontrou-se ainda com outros sujeitos capazes de tornar possível a realização tal como ela foi e dentre eles é obrigatório citar o grupo Os Comediantes. Este já tinha projetos para uma forma de fazer teatro, muito diferente do que se via até então no país, e ao serem postos diante da leitura de *Vestido de Noiva* na

⁵⁹ Nesse ponto torna-se válida a sugestão da consulta do verbete TEATRO E CINEMA como forma de acesso as principais discussões acerca da relação entre essas duas artes tão próximas e tão diversas, especialmente no que tange aos debates aludidos aqui, sobre as contribuições do cinema para as modificações no âmbito teatral. Em GUINSBURG, Jacó. Et al. (Coord.). Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

possibilidade da direção de Ziembinski e com os cenários de Santa Rosa viram-se diante da oportunidade singular de participarem de uma realização promissora.

Não seria nada fácil, especialmente pelo fato de que os atores brasileiros não estavam acostumados e tampouco preparados para o que lhes seria exigido por Ziembinski para aquela montagem. O método e o ritmo desse encenador seriam grandes desafios a transformariam de vez o nosso palco. O fato é que, ao que parece, todos esses encontros foram essenciais para a concretização de tudo a que nos remetemos quando falamos na estreia de *Vestido de Noiva* em 1943 e em certa proporção podemos afirmar que trataram-se de encontros extremamente felizes a medida que realizaram aquilo pelo que os críticos já ansiavam há muito tempo, ou seja: o florescer da modernidade na arte dramática brasileira.

Poucos momentos contemplaram um encontro tão precioso, e hoje, ao lançarmos nosso olhar para esse episódio tudo parece impecavelmente organizado, mas basta acender as luzes do questionamento para que se perceba que nem tudo ocorreu de maneira tão uniforme. Faz-se necessário então abrir os olhos para a compreensão do processo de modernização do teatro brasileiro, e mais do que isso, para o processo que consagrou *Vestido de Noiva* como um marco eternizando também os sujeitos que fizeram parte da construção desse momento.

Muitos críticos da época apontaram o nome de Ziembinski como sendo o grande merecedor das glórias desse feito. O encenador foi tido como o responsável por harmonizar os elementos desse encontro. Vivia se uma época da dramaturgia de grandes nomes, onde uma grande estrela apresentava-se no palco ao lado de um corpo de atores que, invariavelmente, não se encontrava tão bem ensaiado e preparado. Ao chegar ao Brasil, Ziembinski já trazia consigo uma considerável trajetória e um repertório construído a partir de seus trabalhos desenvolvidos no meio teatral europeu, onde a realidade já era bem outra. Seu compromisso com a montagem de um espetáculo correspondia sobretudo a uma preocupação com a preparação dos atores, o que refletiu na imposição de um ritmo exaustivo de ensaios e meses de preparação, realidade à qual os atores brasileiros não estavam habituados àquela altura.

No entanto é inevitável notar que Ziembinski torna-se a partir de *Vestido de Noiva* um grande nome da história do teatro brasileiro, ao lado de Nelson Rodrigues, uma vez que muitos chegaram a atribuir a ele parcela da autoria desta peça. Assim, no caminho desta pesquisa tornou-se essencial também conhecer esse diretor, sua trajetória, seus métodos de encenação, seu repertório e a significação que este adquiriu dentro da escrita dessa história.

Para a renovação artística do nosso palco, Ziembinski teve a vantagem da primazia, [...] Alguns precursores não foram suficientes para alterar a rotina do nosso profissionalismo, em que prevalecia a presença de um simples ensaiador, destinado a ressaltar a figura do astro, dominando os coadjuvantes, longe da preocupação de decorar o texto e atribuir ao espetáculo uma unidade estilística. Por isso Ziembinski se aplicou no grupo amador Os Comediantes, que não aceitava as premissas então em voga.⁶⁰

Notamos então que Ziembinski entra na cena brasileira e sua presença já representa uma mudança substancial em si mesma. Ele chega para desempenhar o papel de encenador onde antes havia somente um ensaiador e isso diz muito sobre a transformação de nosso palco e do que se construiria a partir dali. Já estava suspensa a idéia de uma figura que viesse a preparar o grande astro para o momento de sua glória e coordenar os demais que orbitariam simplesmente ao redor de seu estrelado. Ziembinski não seria o preparador de um grande nome, e nem era isso que Os Comediantes precisavam, uma vez que já não se satisfaziam com o teatro que vinha se realizando. O grupo, sob a mão firme do encenador – diretor conceberia o espetáculo, a encenação, a obra final, ainda que isso parecesse leva-los à exaustão.

Ziembinski subverteu a maneira como se fazia teatro no Brasil, introduziu entre nós o conceito de *mise-en-scène*, instaurou a era do primado do diretor, da presença e indispensabilidade dessa figura. Se antes tínhamos um teatro de grandes nomes, onde um astro era preparado para carregar o espetáculo e ser a estrela única do mesmo, a partir de

⁶⁰ MAGALDI, Sábato. Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 204.

Ziembinski isso transformou-se. Se antes bastava um ensaiador que fosse capaz de preparar as marcas junto do elenco, a figura do diretor surgia para ser muito mais do que isso. Como é de se esperar, o fazer teatral modificou-se a toda uma nova rotina foi criada a partir dessa nova concepção teatral que encontraria entre nós um terreno fértil

[...] Ziembinski impôs um método de trabalho radicalmente diferente do que era usual no teatro brasileiro da época e que deve ter causado intensa estranheza tanto aos que participavam como aos que tomavam conhecimento, através de terceiros, do que vinha acontecendo na Casa da Itália, local que o grupo ganha para ensaiar.⁶¹

No trecho acima Yan Michalski ressalta esse processo de transformação que Ziembinski impôs às encenações brasileiras. Essa modificação radical dos moldes de construir e ensaiar um espetáculo tiveram, de fato, grande impacto, haja vista que muitas vezes a postura do diretor era tida como autoritária por exigir que os atores atingissem com perfeição aquilo que ele imaginava para a peça. Entretanto é inegável o legado deixado por esse homem para a história do teatro brasileiro.

Dentro desse encontro de sujeitos, propostas e aspirações que acabaram por culminar num espetáculo que foi aclamado como precursor da modernidade de nosso teatro, a figura de Ziembinski adquire especial destaque e a partir dele inicia-se um processo de valorização do que a figura do diretor representa nesse novo processo de construção de uma encenação. Ao lado dele, entretanto, cada sujeito envolvido nessa realização tornou-se caráter indispensável para o que aquela noite veio a representar para a história do teatro brasileiro e por isso, ao lado do nome de Nelson Rodrigues e Ziembinski, eternizaram-se o nome do cenógrafo Santa Rosa e de cada um dos amadores do grupo Os Comediantes que emprestaram sua figura e seu fôlego para aqueles personagens. Ainda que a importância desses sujeitos esteja clara, esses nomes não encerram a totalidade da compreensão desse evento e muito menos da sua constituição enquanto fato histórico.

⁶¹ MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. São Paulo: HUCITEC, 1995. p. 55

Embora seja perceptível o processo de aclamação de *Vestido de Noiva* enquanto marco da atualização empreendida em nosso teatro e junto disso a emergência do nome de Ziembinski, muitas vezes apontado como pai da consciência teatral e da concepção moderna de teatro no Brasil, torna-se arriscado aceitar que um processo resume-se desta maneira. Discutimos em diversos momentos desta pesquisa a construção desse marco, e assim cabe apontar para o risco de se extinguir todo um processo e um movimento coletivos que antecedem a ascensão desse marco, e sobre isso vale agregar a discussão de Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota sistematizada no seguinte trecho:

A evidencia do movimento das ideias e dos artistas pelo território brasileiro demonstram que somente um espetáculo não seria suficiente para o estabelecimento de um novo momento para os palcos brasileiros. Todavia, a sua realização, agregada a outras iniciativas, foi definitiva para a consolidação de uma cultura teatral diferenciada que, efetivamente, passou a realizar interlocuções dramáticas e cênicas com o panorama internacional[...] ⁶²

Dessa feita, é possível pensar que esse marco se constitui enquanto realização final desses projetos e consagra-se, portanto, como o momento a partir do qual os ideais desse movimento passam a reger a forma como se faria teatro a partir de então. Além disso, foi o acontecimento que possibilitaria o diálogo entre nosso teatro e panorama internacional. A fatídica encenação de *Vestido de Noiva* em 1943 não é e nem deve pretender ser o fato que responder por si só a modernização do teatro brasileiro, mas por diversos fatores acabou por tornar-se a bandeira desse momento e o marco da concretização de um anseio longamente gestado e que não se encerra em si mesmo.

Todo esse processo contou sempre com a presença dos críticos teatrais. Estes estiveram fortemente envolvidos nos movimentos intelectuais que criticavam a forma como o teatro vinha se realizando no Brasil, atacando o atraso no qual no encontrávamos em relação ao cenário internacional. Publicaram seus anseios, seus projetos e deste modo

⁶²GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Teatro brasileiro: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.123

fizeram-se sujeitos fortemente atuantes nesse processo de atualização de nossa cena. Seu papel foi ainda mais preponderante quando sentiram contemplados suas ambições para o palco brasileiro a partir da estreia de *Vestido de Noiva*.

Nesse momento específico conseguimos perceber pouco a pouco o essencial papel da crítica teatral no processo que consagrou essa peça em sua montagem de estreia como o divisor de águas para o teatro brasileiro. As aspirações que os próprios críticos há muito construía foram de certo modo agregadas no palco na ocasião daquela montagem. Uma convergência de interesses, de concepções e de entendimentos de modernidade se deu naquele momento, e isso se deu a partir de diversas mãos. As mãos do autor, diretor, cenógrafo, atores, e enfim, pelas mãos dos críticos que em concordância atribuíram aquele espetáculo tão importante status para a época.

[...] é possível afirmar que as ideias, não apenas defendidas e sim vivenciadas pelos críticos teatrais, tornaram-se não só o parâmetro qualitativo, mas, especialmente, o referencial interpretativo que norteou as análises feitas pelos contemporâneos e as avaliações construídas *a posteriori*, em particular aquelas que compreenderam o teatro da primeira metade do século XX como uma busca incessante pela modernização ⁶³

A atuação dos críticos teatrais ao longo desse processo foi crucial para os caminhos da modernidade em nosso teatro, e especialmente para que se construíssem determinadas interpretações acerca dos acontecimentos deste período. Os anseios impressos em textos periódicos, a incessante busca e defesa pela atualização da nossa cena e por fim, os discursos que consagraram a estreia de *Vestido de Noiva* como grande marco dessa nova era de nosso teatro foram exercícios em torno dos quais os críticos muito se empenharam, e que tiveram como resultado o lugar que até hoje este acontecimento possui na história do teatro brasileiro.

⁶³ Idem. p. 133

CONCLUSÃO

Ao longo dessa pesquisa buscamos desenvolver reflexões capazes de fornecer subsídios para que pensássemos nas questões suscitadas desde o contato inicial com nosso objeto. A responsabilidade com o desenvolvimento de uma narrativa historiográfica esteve sempre ligado a convicções muito claras quanto as possibilidades abertas pelo campo investigativo que sempre nos permitiu um frutífero dialogo com as práticas artísticas.

O contato com essas práticas e, conseqüentemente, com suas representações no campo das idéias nos guiou através de um caminho onde encontramos sempre a possibilidade de refletir e discutir as relações entre arte e política, bem como estética e história. Através dessa pesquisa estivemos sempre atentos a multiplicidade de significações adquiridas pelo palco uma vez que percebemos nele um espaço de expressão artística, de lutas políticas e transformação estética sempre intimamente relacionado com a sociedade. De modo quase inerente a essa realidade nos deparamos com a critica teatral, um importante espaço de representação dessa prática, lugar de saberes especializados e essencial ao processo de recepção da arte teatral.

Uma vez que nossa questão central esteve sempre ligada ao marco de modernidade de se forjou em torno da estreia de *Vestido de Noiva*, já de início mostrou-se essencial buscar estabelecer o que considerar enquanto moderno, mapeando esse conceito, os significados atribuídos a ele e especialmente que tipo de relação com as tradições se fazem implícitas com seu uso. Fez-se ainda necessária a tentativa de compreensão da peculiaridade do conceito de moderno dentro das artes teatrais, aproximando-nos já em certa medida dos usos desse conceito no campo da crítica teatral.

Assim, no primeiro capítulo estivemos comprometidos com as análises dos críticos e dos textos de crítica teatral. A compreensão desses sujeitos e as especificidades de seus textos abriram caminhos para a compreensão das realizações aspiradas e concretizadas naquele momento. Buscamos compreender como a questão da modernidade tornou-se questão central para esses intelectuais e de que forma seus discursos se construíram de forma a tornarem-se determinantes ao momento da atualização da cena brasileira.

As ambições desses críticos para nosso teatro e a insatisfação diante do que se levava aos palcos até então já era uma constante em seus textos, nos fazendo perceber-los

como um lugar onde se urdiam em certa medida os projetos de atualização para o teatro brasileiro. Nas páginas dessas críticas pudemos encontrar as aspirações por um palco capaz de se equiparar ao que era apresentado pelas grandes referências internacionais da época tornando-se difícil fechar os olhos para o grande papel transformador desse discurso. Enfim, quando sentiram suas aspirações realizadas e acreditaram estar diante da convergência dos índices de modernidade na estreia de *Vestido de Noiva*, seus discursos voltam-se para o reconhecimento da gênese da era moderna de nosso teatro, afim de legitimar a inauguração de um novo momento. A era de ouro da modernidade cênica brasileira decretava-se iniciada a partir da celebração e do reconhecimento daquela noite enquanto marco.

Levamos para o segundo capítulo a discussão da forma como essa vontade de atualização e o anseio pela modernidade freqüentemente expressos nos textos de crítica teatral acabaram sendo incorporados à história e a historiografia do teatro brasileiro, que acabou por legitimar a consagração do marco que a crítica teatral havia eleito e empreendido esforços em prol de sua consagração.

Ainda nesse capítulo, buscamos estabelecer um diálogo principalmente com Tânia Brandão trazendo para nossa discussão uma tentativa de desconstrução da imagem de unanimidade desse marco. A autora apresenta argumentos na tentativa de questionar esse marco e especialmente a forma como o mesmo se construiu. Para isso ela nos remete a presença de índices de modernidade na dramaturgia brasileira muito anteriores a *Vestido de Noiva* e questiona, inclusive, a legitimidade do discurso da crítica para a construção desse marco uma vez que esses textos em geral são dotados de paixões muito afloradas pelo calor do momento em que são produzidas.

Sua questão principal, entretanto, refere-se ao fato de se haver tratar de um marco construído, ou seja, legitimado e consagrado através do discurso. Trata-se porém de uma discussão à qual nos debruçamos em muitos momentos dessa pesquisa, por sabermos que um marco é invariavelmente construído através do discurso e do reconhecimento. Elege-se um fato como esse, a inauguração da era moderna de nosso teatro, a partir da confluência de idéias, ações, agentes e processos.

Concluimos então que a construção desse marco pode se legitimar a partir da confluência desses indícios. A ocasião da estréia de *Vestido de Noiva* não tocou apenas na atualização da dramaturgia, mas possibilitou reconhecimento da realização de uma nova cena, uma nova concepção de cênica, uma nova forma de se pensar o teatro. Quando trazemos então a reflexão de Décio de Almeida Prado acerca dessa nova concepção cênica estamos vislumbrando o grande quadro que se mostrou naqueles momentos, nos quais ações e aspirações se viram lado a lado no palco. Prado aponta de forma convicta que a presença de um diretor/encenador capaz de nos apresentar a essa nova concepção fora índice essencial para o que realizamos em 1943. A era moderna que se inaugurava ali seria também a era do primado do encenador, figura tão distinta do ensaiador que tínhamos anteriormente, e de tanta responsabilidade para o estabelecimento dessa ampla concepção de teatro.

Dessa forma somos levados a discutir o único, o inédito e o peculiar, capaz de inserir definitivamente *Vestido de Noiva* na história do teatro brasileiro como um divisor de águas. Assim, no terceiro capítulo apresentamos o que pode ser considerado a síntese da modernidade, a síntese do que possibilitou uma realização capaz de causar esse alvoroço e capaz de levantar-se enquanto bandeira do início de um novo momento em nosso teatro. Nesse capítulo buscamos explorar como cada sujeito, cada grupo e cada anseio encontrou-se e desse encontro singular frutificou o momento que comportou o marco.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, a arquitetura dos cenários de Santa Rosa, o anseio de novos moldes de teatro d'Os Comediantes e em grande medida a direção de Ziembinski encontraram-se numa realização que hipnotizou público e crítica. Desde o momento de nosso teatro até o exaustivo ritmo de ensaios antes da estreia, não existe nenhum elemento dispensável, tudo teve papel essencial para que naquela noite de 1943 víssemos nascer o moderno teatro brasileiro.

Dizer isso não é assumir um nascimento espontâneo e nem tampouco crer no surgimento involuntário e ingênuo de um marco puro e legítimo. Antes de mais nada, admitimos o processo de construção de um marco, as disputas implícitas nesse processo e o poder dos discursos em sua consagração. Tomamos o cuidado de não suprimir o processo histórico e a presença de iniciativas reconhecidamente modernas em nosso país muito antes da estreia da peça de Nelson Rodrigues, nem mesmo calamos o debate que questiona a

legitimidade desse marco. Entretanto, nos cabe apontar a singularidade dessa realização, para a sedução imediata exercida sobre público e crítica e para a capacidade desse momento de assumir o papel de marco inaugural, de “teatro que estava faltando” e de abrir caminho para um teatro concebido de forma.

Após inevitavelmente passarmos por essa cuidadosa construção de conceitos, e quando enfim delineamos minuciosamente os passos dados em prol da consagração desse marco, os sujeitos que empreenderam seus esforços nesse projeto e o que tornou possível sua legitimação somos incapazes de negar a inexistência de unanimidades nesse caso. É, entretanto, satisfatório cumprir um caminho sendo capaz de fugir das sedutoras armadilhas aceitar o marco pronto em detrimento do complexo processo que o envolve e mesmo os tantos discursos que o questionam. Entretanto, ao assumirmos o caráter hipnótico do marco com o qual lidamos, assumimos a complexidade de compreender a amplitude de seu alcance e do seu nível de influência. Ainda assim é difícil negar que a compreensão da importância da realização cênica para o teatro enquanto obra de arte tenha sido, ao lado do espaço conquistado pelo diretor, um dos legados mais celebrados deste marco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH, M. Apologia da História ou o Ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A Obsessão da pureza: um ensaio sobre arte e moralidade em Nélon Rodrigues. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs). A História Invade a Cena. HUCITEC, 2008.
- CASTRO, Ruy O Anjo Pornográfico : A Vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CERTEAU, M. de. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.
- _____. A verdade entre a ficção e a história. In: SALOMON, Marlon. (Org) História, verdade e tempo. Chapecó: Argos, 2001.
- FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRAGA, E. Nelson Rodrigues Expressionista. São Paulo: FAPESP, 1998.
- FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A “turma da Polônia” na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (org). Diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 1992.
- GUIDARINI, Mario. Nelson Rodrigues: flor de obsessão. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1990.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Teatro brasileiro: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. Memória/História. Porto: Casa da Moeda, 1984.
- LINS, Ronaldo Lima. O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia. 2ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues: Trágico, Então Moderno. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábado. Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Moderna dramaturgia brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Global, 1997.

_____. Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Repensando a história. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1984.

MELLO, Alexandre; NUNES, Gustavo (Orgs). Vestindo Nelson. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2006.

MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. São Paulo: HUCITEC, 1995.

PARIS, R. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um Vaudeville. Revista Brasileira de História, São Paulo, (v. 8, n. 15): p. 61-89, ANPUH/Marco Zero, set.87-fev.88.

PATRIOTA, Rosangela. A Crítica de um Teatro Crítico. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagens artísticas e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). A História invade a cena. HUCITEC, 2008.

_____. Dimensões da Arte e da Política no Teatro Brasileiro Contemporâneo. In: Cultura Vozes, nº4, Julho – Agosto 2000.

PAVIS, Patrice, Dicionario del Teatro, Barcelona, Paidós, 1984.

PEIXOTO, F. Teatro em Questão. São Paulo: Hucitec, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. Apresentação do Teatro brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Exercício Findo. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. O Teatro Braileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs). A História Invade a Cena. HUCITEC, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALOMON, Marlon. (Org) História, verdade e tempo. Chapecó: Argos, 2001.

SILVA, Marcos A.da. O trabalho da linguagem. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.6, n 11, 45-61, set. 1985/ fev. 1986.

SOUTO, Carla. Nelson Rodrigues: O Inferno de Todos Nós. Araraquara: Editora Junqueira & Marin, 2007.

VESENTINI, C. A.. A Teia do Fato. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.