

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**HENRIQUE BRENER VERTCHENKO**

**A FABRICAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO: “VESTIDO DE  
NOIVA” E A CRÍTICA TEATRAL - 1928-1948**

Belo Horizonte

2015

HENRIQUE BRENER VERTCHENKO

**A FABRICAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO: “VESTIDO DE  
NOIVA” E A CRÍTICA TEATRAL - 1928-1948**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliana Regina de Freitas Dutra

Belo Horizonte

2015

907.2 Vertchenko, Henrique Brener  
V567f A fabricação do teatro brasileiro moderno [manuscrito] :  
2016 "Vestido de noiva" e a crítica teatral - 1928-1948 / Henrique  
Brener Vertchenko. - 2016.  
254 f.  
Orientadora: Eliana Regina de Freitas Dutra.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Rodrigues, Nelson , Sd 1912-1980  
Vestido de noiva. 3. Teatro brasileiro - Teses. 4. Crítica  
teatral - Teses. I. Dutra, Eliana Regina de Freitas Dutra.  
II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Henrique Brener Vertchenko**, intitulada: "**A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: 'vestido de Noiva' e A Crítica Teatral - 1928-1948**", no dia 19 de janeiro de 2016 e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

**Profa. Dra. Eliana Regina de Freitas Dutra - Orientadora**  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

**Prof. Dr. Fernando Antônio Mancarelli**  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

**Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes**  
Fundação Casa de Rui Barbosa

*AOS MEUS AVÓS, ZIGMAN (IN MEMORIAM) E ADÉLIA BRENER, PELO CHÃO E  
PELO SIGNIFICADO DO AMOR.*

## AGRADECIMENTOS

Uma dissertação pode ser gerida de forma similar a um processo artístico. O seu processo de construção possui etapas diferenciadas, gráficos, linhas, curvas, momentos de criatividade, articulação da experiência, aprendizado, inspiração, formação de repertório, imaginação, dúvidas e incertezas. Isso quer dizer que a imbricação desse processo com a totalidade da vida faz com que o que poderia ser uma atividade solitária seja, de fato, marcada pelos encontros. Fruto de trânsito pessoal entre os dois universos, a história e o teatro, essa pesquisa teve sua construção e seus rumos edificadas e, por vezes, alterados pelas pessoas às quais aqui agradeço. Peço desculpas, de antemão, por eventuais esquecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço à professora Eliana de Freitas Dutra pela orientação extremamente cuidadosa e instigante, capaz de constantemente “abrir janelas” de conhecimento e provocação. Pessoa sensível e intelectual de brilhante erudição cujas conversas sobre os mais diversos assuntos se tornam uma aula, foi capaz de me insuflar forças e novas curiosidades, me apontando, ainda no fim da graduação, “novos possíveis”. Agradeço profundamente a sua disponibilidade nesse projeto e também a compreensão dos desvios pessoais.

À minha mãe, Stela, sem a qual nada seria possível. Não há palavras para agradecer uma vida em que amor, trabalho, amizade, compreensão e estímulo se somam à entrega e apoio às minhas mais tortuosas empreitadas. Devo à mãe decidida e zelosa, de força incomensurável. Ao meu pai, Alexandre, pelo carinho e dedicação, pela bondade, pelos filmes, livros, músicas, pela história, enfim, por toda uma biblioteca de referências que me formou e continua formando de maneira crítica e viva. À Tati, minha única e preferida irmã, verdadeira companheira de todos os momentos desde a infância, e que, mesmo de longe, é uma amiga plena de amor e cuidado. Ao João, por fazê-la feliz e por ter entrado para a família. À Rosa e à Pi, que há quase 30 anos preenchem nossos lares diariamente de afeto e zelo.

Aos professores do curso de graduação e do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, em especial, Luiz Carlos Villalta, José Newton Coelho Menezes, Maria Eliza Linhares Borges, Kátia Gerab Baggio, Luiz Arnaut, Douglas Cole Libby, Rodrigo Patto Sá Motta, Tarcísio Rodrigues Botelho, Adriana Romeiro, Miriam Hermeto Sá Motta e Douglas Atila Marcelino. À professora Heloísa Murgel Starling pela leitura atenta e pelas preciosas considerações feitas na banca de qualificação.

Agradeço, com carinho, à professora Regina Horta Duarte, minha orientadora de iniciação científica na graduação, que me mostrou os primeiros passos na pesquisa acadêmica e ainda se faz muito presente, seja nos encontros do Projeto Brasiliana ou na banca de qualificação.

À tia Marta e ao tio Toninho, aos meus primos, Hana, Daniel e Sarah, pela família, pelo apoiar-se, pelas risadas. Aos meus avós paternos, Ilia (In Memoriam) e Vera (In Memoriam), pelas lembranças calorosas da infância, pela história.

Aos meus amigos amados - família escolhida com quem divido ruas, casas, salas, ensaios, aulas, cafés, cervejas, livros, teatros, opiniões – Gabi, Cris Dulce, Sara, Raquel, Rafa, Déia, Bruna, Lu, Pedro Beaumont, a quem agradeço também pela ajuda com o resumo em francês. A minha prima-irmã, Marcella. Aos três de outras épocas: Luca, André e Hill. À Jane Darlen, por cada minuto precioso. A todos os colegas do PPGHIS e do curso de história, em especial, à Mariana Silveira pela amizade, pelas aulas de francês, por todo apoio e “socorro”. Ao Virgílio e à Marina Dias pelas trocas tão intensas e enriquecedoras. Aos colegas do Projeto Brasiliana, Thiago Lenine, Raul Lanari, Guilherme Elias, Mariana Vargens, Rute Torres e Marina Helena, sem a qual o mestrado teria sido ainda mais árduo. À Gisella Amorim pelas dicas ainda no pré-projto. A todos os meus alunos do estágio docente. Aos parceiros e amigos do teatro, Lira Ribas, Cristiano Cunha (também anfitrião radiante!), Michelle Barreto, Fernanda Rodrigues, Sammer Iego, Sitaram Custódio, Ana Reis, Lucas Pradino, Ethel Braga, Camila Trindade, Rafael Ventura, Priscila Caligorne, Josiane Maia, Bárbara Colen, Fernando Barcellos, e tantos outros, motivos de trabalho e inspiração.

O levantamento de fontes para essa pesquisa, realizado principalmente no Centro de Documentação da FUNARTE – acervo extremamente rico que abarca diversos momentos das artes brasileiras –, foi de suma importância, assim como o contato e o diálogo na cidade do Rio de Janeiro com pesquisadores do teatro brasileiro. Agradeço, então, à equipe do Cedoc, em especial, Joelma Ismael, Glória Brauniger, Fabiana Fontana, Cristina Penha Valle e Marcelo, bem como a Angélica Ricci Camargo e Valmir Aleixo Ferreira, que prontamente se mostraram abertos para dialogar e cujas pesquisas foram extremamente importantes para este trabalho. Agradeço também a Henrique Buarque de Gusmão pela disponibilização de sua tese. O trabalho de campo não teria sido possível sem a amizade e o apoio de anfitriões tão acolhedores. Agradeço, portanto, a Daniel Carvalho Faria, Ray Lucas Lacerda e, em especial, a Ricardo Martins, que tantas vezes me recebeu. A sua casa é sinônimo de ótimos momentos, conversas,

trabalho, amizade, e foi, de fato, um esteio para a realização dessa pesquisa.

À Maria Helena, Antônio, Carol, Clarinha, Pedro, Aram, Samantha, Gabriel e Dan, por sempre me receberem tão bem naquela que é uma segunda casa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, à Edilene e ao Maurício, à FAPEMIG por ter concedido bolsa que viabilizou essa pesquisa.

Ao Thiago pelo amor e pelos dias.



*(...) A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida (...)*

Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*

*O drama que se vai ler nada tem que o recomende à atenção ou à benevolência do público. Não tem, para atrair o interesse das opiniões políticas, a vantagem do veto da censura administrativa, nem mesmo, para conciliar-lhe de início a simpatia literária dos homens de gosto, a honra de ter sido oficialmente rejeitado por um infalível comitê de leitura.*

Victor Hugo, Prefácio de *Cromwell*

## RESUMO

Considerando o espetáculo teatral *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e seu estatuto de grande evento para a modernização do teatro no Brasil, este trabalho analisa os processos de legitimação envolvidos na construção desse marco, com especial destaque conferido à crítica teatral impressa. Encenada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro de 1943 pelo grupo amador Os Comediantes, a peça figurou na historiografia do teatro brasileiro, e também no imaginário nacional, como um acontecimento fundador para a modernização de nossas artes cênicas. Com o objetivo de compreender as linhas de força envolvidas na construção desse marco inaugural, buscou-se perceber o papel da crítica na formação e na consolidação da imagem do Brasil como um país produtor de um teatro moderno, em um período que vai de 1928 a 1948. Defendemos, assim, que ocorreu um processo de construção de um bem cultural simbólico por um meio intelectual, o qual, por intermédio de suas críticas, desenvolveu padrões e mitos de origem caros à formação de aspectos da identidade nacional. Essas críticas foram tecidas em meio a conflitos que colocavam em jogo distintos projetos de teatro para a nação, cujos rumos se acirraram com a atuação do Estado e de intelectuais, muitos egressos das fileiras modernistas, assim como de membros de organizações profissionais teatrais. Ao encarar o teatro moderno no Brasil como um projeto nacional, analiso a recepção crítica do espetáculo de Nelson Rodrigues como escrituras privilegiadas para a compreensão dos debates sobre a modernização do nosso teatro, enfatizando o papel legitimador exercido pelos “críticos literários” e concebendo a crítica como categoria textual múltipla que possibilita uma história do teatro enquanto uma das formas de história da leitura.

**Palavras-chave:** “Vestido de Noiva”; Nelson Rodrigues; crítica teatral; teatro brasileiro moderno.

## ABSTRACT

Considering the theatrical spectacle *Wedding Dress*, by Nelson Rodrigues, and your big event status for the modernization of theater in Brazil, this study analyzes the processes of legitimacy involved in the construction of this mark, with special emphasis given to the printed theater critic. First performed at the “Teatro Municipal” of Rio de Janeiro in December 1943 by the amateur group Os Comediantes, the play figured in the history of Brazilian theater, and also in the national imaginary, as a founding event for the modernization of our performing arts. In order to understand the power lines involved in the construction of this inaugural mark, it sought to understand the role of the critic in formation and consolidation of Brazil's image as a producer country of a modern theater, in a period from 1928 to 1948. We argue, therefore, that there was a process of building a cultural symbolic fine for an intellectual milieu that, through their critics, developed important standards and origin myths to the formation of aspects of national identity. These critics were woven amid conflicts that put in different theater projects for the nation, whose paths were incited with the action of the state and intellectuals, many from modernist ranks, as well as professional theatrical organizations members. Facing the modern theater in Brazil as a national project, I analyze the critical reception of Nelson Rodrigues play as privileged scriptures to understand the debates on the modernization of our theater, emphasizing the legitimizing role played by "literary critics" and conceiving the critic as multiple textual category that provides a history of the theater as one way of reading history.

**Keywords:** “Wedding Dress”; Nelson Rodrigues; theater critic; modern brasilian theatre.

## RÉSUMÉ

Ce travail analyse les processus de légitimation impliqués dans la construction du spectacle théâtral *Robe de mariée* signé par Nelson Rodrigues et son statut de grand événement modernisateur du théâtre au Brésil, principalement dans la critique théâtrale imprimée. La pièce, jouée par la première fois en décembre 1943 au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro par le groupe amateur Os Comediantes, a représenté pour l'historiographie du théâtre brésilien, aussi bien que pour l'imaginaire national, un événement fondateur pour la modernisation de nos arts scéniques. Avec l'objectif de comprendre les puissances impliquées dans la construction de ce fait inaugural, ce travail cherche à assimiler le rôle de la critique dans la formation et dans la consolidation de l'image du Brésil comme un pays producteur d'un théâtre moderne dans une période qui comprend les années 1928 à 1948. De cette façon, il est soutenu qu'un processus de construction d'un bien culturel symbolique à travers un milieu intellectuel s'est produit, lequel a développé, par la médiation de ses critiques, des normes et des mythes d'origine estimables à la formation des aspects de l'identité nationale. Telles critiques ont été produites pendant des conflits qui mettaient en risque des différents projets de théâtre pour la nation, dont les chemins sont devenus plus conflictuels avec l'action de l'État et des intellectuels, plusieurs d'entre eux sortis des mouvements modernistes et membres d'organisations théâtrales professionnelles. En examinant le théâtre moderne au Brésil comme un projet national, j'analyse la réception critique du spectacle de Nelson Rodrigues comme des registres privilégiés pour la compréhension des débats sur la modernisation de notre théâtre, en soulignant le rôle légitimant exercé par les "critiques littéraires", et en comprenant la critique comme catégorie textuelle multiple qui permet une histoire du théâtre telle qu'une des formes d'histoire de lecture.

**Mots-clés:** "Robe de Mariée"; Nelson Rodrigues; critique de théâtre; théâtre brésilien moderne.

## Lista de Imagens

Imagem 1 – Croqui Cenário <i>Vestido de Noiva</i>	57
Imagem 2 – Croqui Cenário <i>Vestido de Noiva</i> (mesa de cirurgia, plano da realidade)	58
Imagem3 – Croqui Cenário <i>Vestido de Noiva</i> – III Ato	59
Imagem 4 – Planta Cenário <i>Vestido de Noiva</i> com medidas	60
Imagem 5 – Mapa de luz <i>Vestido de Noiva</i>	61
Imagem 6 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i> , Lina Grey (à esq.) e Stella Perry	62
Imagem 7 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i>	63
Imagem 8 – Cena final de <i>Vestido de Noiva</i> (Alaíde entrega o buquê à Lúcia)	64
Imagem 9 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i> (Luiza Barreto Leite, à esq., e Auristela Araújo)	65
Imagem 10 – <i>Vestido de Noiva</i> , cena final, com Alaíde e Madame Clessi no plano inferior	66
Imagem 11 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i> , mesa de cirurgia	67
Imagem 12 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i> , Madame Clessi (Auristela Araújo)	68
Imagem 13 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i>	69
Imagem 14 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i> , Lúcia (Stella Perry) e Pedro (Carlos Perry)	70
Imagem 15 – Cena de <i>Vestido de Noiva</i>	71
Imagem 16 – <i>Vestido de Noiva</i> , foto de ensaio da cena final	72
Imagem 17 – <i>Vestido de Noiva</i> , agradecimentos finais	73
Imagem 18 – Da esq. para a dir.: Santa Rosa, Ziembinski e Nelson Rodrigues no cenário de <i>Vestido de Noiva</i>	74
Imagem 19 – Programa de estreia do espetáculo, dezembro de 1943	155
Imagem 20 – Programa do espetáculo, temporada janeiro de 1944	156
Imagem 21 – Verso do ingresso de <i>Pelleas e Melisanda</i> , com divulgação de <i>V. de N.</i>	157
Imagem 22 – Cartaz da temporada de 1945	158
Imagem 23 – Detalhe do programa de <i>A verdade de cada um</i> , com fotos dos Comediantes em ensaio	159
Imagem 24 – Foto de ensaio para a Revista da Semana, 18/11/1944 (I)	160
Imagem 25 – Foto de ensaio para a Revista da Semana, 18/11/1944 (II)	161

## **Lista de Siglas**

AAB – Associação dos Artistas Brasileiros

ABCT – Associação Brasileira de Críticos Teatrais

MES – Ministério da Educação e Saúde

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SNT – Serviço Nacional de Teatro

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TEB – Teatro do Estudante do Brasil

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
I.....	13
II.....	21
III.....	30
IV.....	36
<b>1. O PALCO COMO PROBLEMA, A MODERNIZAÇÃO COMO IMPERATIVO E A MODERNIDADE COMO HORIZONTE .....</b>	<b>43</b>
1.1. 28 de dezembro de 1943.....	43
1.2. Panorama da Praça Tiradentes visto do <i>Theatro Municipal</i> .....	75
1.3. Tragédia e Modernidade.....	86
1.4. Crítica teatral e Encenação.....	98
<b>2. ITINERÁRIOS PARA A CONSAGRAÇÃO: personagens, instituições e sociabilidades .....</b>	<b>106</b>
2.1. Teatro e Estado.....	106
2.2. Os Comediantes: apontamentos para uma gênese.....	114
2.3. Os Comediantes (II): narrativas para a modernização.....	127
2.3. “O autor! O autor!”, ou Gritos Bárbaros.....	157
<b>3. O DISCURSO DA FABRICAÇÃO E A FABRICAÇÃO DO DISCURSO: A crítica e 1943.....</b>	<b>184</b>
3.1. Batalhas de tinta e papel: Vestido de Noiva e Os Comediantes.....	184
3.2. Críticos profissionais e “críticos literários”.....	197
3.3. Caminhos da crítica.....	203
3.4. O teatro moderno como projeto e problema nacional.....	213
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: Abre-se o pano.....</b>	<b>219</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>223</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>239</b>
Apêndice I – “Quadro Social” da AAB (quando do anuário de 1936):.....	239
Apêndice II – Membros da ABCT (quando de Actas referentes a 1938).....	247

<b>ANEXO.....</b>	<b>248</b>
Seleção de críticas .....	248



## INTRODUÇÃO

### I.

Quando o diretor russo Yuri Butusov trouxe à Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) sua versão de “A Gaivota”, de Anton Tchekhov, em março de 2015, disse sobre o espetáculo em entrevista ao jornal Folha de São Paulo<sup>1</sup>: “Fala [a peça] da beleza do teatro, como é adorável e ao mesmo tempo terrível. Só loucos podem fazer, porque ele esgota e mata.” Conta, em seguida, que a montagem é dedicada à atriz Valentina Karavaeva (1921-1997), que, muito famosa na juventude, fora relegada ao esquecimento na velhice. Sozinha e na miséria, mas possuidora de uma câmera, em seu pequeno apartamento registrou seus momentos finais fazendo o monólogo de Nina, personagem de *A Gaivota*. No entanto, como não havia ninguém para desligar a câmera, foi registrada também a morte da atriz.

Esse relato, de uma dramaticidade ímpar, é condizente com a pretensão do diretor russo: evocar a força vital do teatro como atitude que supera até mesmo a inexorabilidade da morte, e, de forma quase trágica, desafiar os limites impostos pela natureza. Exige, assim, de seus artistas, posturas radicais e de intransigente esgotamento. Daí, a potência do monólogo de Nina:

(...) De que eu falava mesmo? Ah, sim, falava do teatro. Agora sou outra pessoa. Agora sou uma atriz de verdade, trabalho com prazer e paixão. No palco uma embriaguez se apodera de mim e me sinto bela. Desde que estou aqui, passo o tempo andando, perambulando, pensando, pensando, e sinto o ânimo crescer a cada dia... E agora, Kostia, já sei e compreendo que em nosso trabalho – tanto faz se atuamos no palco ou escrevemos -, o importante não é a glória, nem o brilho ou a realização dos sonhos, e sim saber sofrer. Saber carregar a cruz e ter fé! Eu tenho fé e não sinto tanta dor e, quando penso em minha profissão, já não temo a vida.<sup>2</sup>

Talvez tenha sido essa mesma potência que me levou pelos caminhos singulares do teatro, guiado desde criança por, quem sabe, uma crença inconsciente de que no contato com essa arte seria possível experimentar o absoluto, a plenitude e a realização interior, para, aprendendo futuramente com Todorov, apostar nas possibilidades instáveis de que “a beleza salvaria o mundo”<sup>3</sup>. Assim, como tudo enraizado na

---

<sup>1</sup> SÁ, Nelson de. “Só louco faz teatro, porque mata”, afirma diretor russo”. *Folha de São Paulo*. 06/03/2015. p. E3.

<sup>2</sup> TCHEKHOV, Anton. *Teatro I: A Gaivota; Tio Vânia*. Tradução e notas de Gabor Aranyi. Preparação de Ronaldo Antonelli e Maria Cristina Cupertino Guimarães. São Paulo: Editora Veredas, 1998. p. 64.

<sup>3</sup> TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*.

subjetividade, a memória trai quando me esforço por lembrar a primeira vez em que vi teatro e como se deu a construção dessa aposta. Ao mesmo tempo e de maneira nem tão diversa da teatral, as elaborações históricas em torno das memórias familiares foram uma constante de minha formação em uma família de imigrados há somente duas e três gerações.

Transitando entre os dois universos, a história e o teatro, pude perceber que a força à qual se referiu Yuri Butusov, ou melhor, o que dá a ver essa força e possibilita sua apreciação seria regido não somente pela potência imanente da obra artística em si, mas também por forças sociais e políticas que engendram mecanismos de produção e legitimação. Ao considerarmos as narrativas históricas acerca dos eventos artísticos, isso se torna duplamente verdadeiro haja vista a perpetuação da memória nos imaginários e a produção de sentidos culturais e políticos possibilitada pelas formas escritas. Remetendo-me às minhas lembranças juvenis, quando me interessei por história do teatro, um fato se tornou, ao longo do tempo, especialmente instigante: o espetáculo *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues figurava nas respostas imediatas das pessoas quando o assunto era teatro brasileiro, como se ele fosse o grande começo, não havendo nada digno de nota anteriormente. O *leitmotiv* que acompanhava o nome dessa famosa peça era sempre o termo “moderno” e seus variantes: “modernidade”, “modernismo”, “modernizador”.

Alimentado pelas tão atuais discussões acerca do papel do Estado no fomento à cultura e pelos novos intentos de ressignificação da crítica teatral, caída em descrédito nas últimas décadas, pude realizar uma “deambulação” temporal que me colocava diante da força de pautas tão enraizadas no teatro brasileiro até os dias de hoje. Como num “acerto de contas” com esse passado pessoal (mas certamente marcado pelo peso de uma memória nacional), a presente dissertação é o resultado de uma pesquisa que se propôs investigar as práticas e os discursos da crítica teatral brasileira, em um período que vai de 1928 a 1948, especialmente no que se refere aos debates em torno da temática da renovação teatral moderna e à consagração do espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Essa peça, dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski e estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na noite de 28 de dezembro de 1943 pelo grupo amador Os Comediantes, figurou (e muitas vezes ainda figura) na historiografia do teatro brasileiro, e também no imaginário nacional, como um acontecimento fundador

para a modernização de nossas artes cênicas.

A peça, a segunda de Nelson Rodrigues, trata da história de Alaíde, atropelada no relógio da Glória, no Rio de Janeiro, por meio de ações alternadas em três diferentes planos: a realidade, a memória e a alucinação. No primeiro deles, há os indícios do atropelamento, a movimentação jornalística em torno do acontecimento e a própria personagem entre a vida e a morte na mesa de cirurgia; no segundo, se tem conhecimento dos conflitos familiares da protagonista, que se casou com o ex-namorado da irmã; e, no terceiro plano, o da alucinação, Alaíde se encontra com Madame Clessi, cortesã do início do século XX assassinada por um jovem de dezessete anos, de quem Alaíde havia lido o diário.

A força desse evento de 1943 em grande parte da nossa produção crítica e intelectual, assim como no circuito de comemorações da agenda teatral, vem à tona por meio de discursos que glorificam esse “nascimento” do moderno teatro no Brasil de forma incontestada e naturalizada. Com o objetivo de compreender as linhas de força envolvidas na construção desse marco inaugural, busquei, desde o início da pesquisa, perceber o papel da crítica teatral impressa na formação e na consolidação da imagem do Brasil como um país produtor de um teatro moderno. Ao longo das investigações, não tive dúvidas de que essa consolidação foi um longo processo constituído por práticas e discursos que se deram durante quase toda a segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, tive cada vez mais a convicção de estar lidando com um acontecimento e um período cruciais dentro desse processo uma vez que eles traziam embates, valorizações e canonizações que influenciaram as formas de representação do teatro na história e na memória coletiva.

A averiguação das críticas e de outros documentos demonstrou que *Vestido de Noiva*, apesar de configurado marco cronológico a definir uma ruptura no teatro brasileiro, não foi unanimidade no período e, pelo contrário, foi motor de amplos debates e lutas pela recepção da obra que envolveram as associações teatrais, o Serviço Nacional de Teatro, companhias profissionais e amadoras, críticos e literatos. Para além da peça em si, essas críticas foram construídas em meio a batalhas simbólicas que colocaram em jogo projetos de teatro para a nação - muitos advindos de uma tradição crítica modernista -, assim como o papel do Estado na gerência desses projetos. Obviamente, se tratam de projetos teatrais que estão envolvidos em projetos estéticos, literários e políticos.

Desde a segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, o

cenário da cultura teatral na cidade do Rio de Janeiro era marcado pela grande força dos gêneros denominados “ligeiros”, característicos de uma expansão de indústrias de diversão de massa para um mercado crescente: as revistas de ano, o teatro de revista, as comédias de costumes, operetas e burletas. Foi em oposição a esses gêneros que se ergueu grande parte dos discursos em prol de uma renovação, apesar de notório o sucesso de público, principalmente entre camadas médias e baixas da população.

O recorte temporal dessa pesquisa, compreendido entre os anos de 1928 e 1948, evidentemente, incluiu um momento em que teria ocorrido uma alteração no horizonte de expectativa de artistas e intelectuais e em que se afirmava um longo processo de construção da cultura nacional mediante uma aposta na modernização do país por meio da intervenção estatal. No entanto, uma mera coincidência com o marco político de 1930 poderia obliterar dinâmicas próprias ao campo da crítica<sup>4</sup> e à cultura teatral da cidade do Rio de Janeiro, dinâmicas essas que já existiam independentemente dos ditames estatais.

Assim, me pautei por um recorte inicial que se aproximasse dos debates e discursos dos campos da crítica e, portanto, do mundo intelectual e, conseqüentemente,

---

<sup>4</sup> A ideia de “campo” é tomada nesse trabalho para se referir, principalmente, aos espaços e práticas próprias de três grupos distintos, mas que podem se entrecruzar e se articular: o campo teatral, o campo da crítica teatral e o campo da crítica literária. Esses campos são dotados de constituição, legitimidade e autonomia com diferentes graus entre si. É evidente, por exemplo, que o campo da crítica literária possuía, no período em questão, maior autonomia e espaço de enunciação pública em relação ao da crítica teatral. Pode-se dizer que este último ainda encontrava-se em vias de constituição, alicerçando-se por meio das forças de poder político representadas pelas organizações profissionais. De qualquer modo, a formação desses campos segue leis próprias- como apontado por Pierre Bourdieu ao caracterizar a gênese e estrutura do campo literário francês -, leis estas que conformam instâncias de reconhecimento pelos pares e consagração, fatores que servem de fortalecimento da estruturação do próprio campo que passa a ter cada vez mais consciência de si. Bourdieu define que “(...) Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas (...)”. Já Roger Chartier define o “campo” como “(...) um lugar em que há uma lei fundamental, várias regras, mas nenhum nomóteta [aquele que fixa a lei], nenhuma instância e nenhuma federação para enunciar as regras. (...) há regularidades imanentes, sanções, censuras, repressões e recompensas (...)”. Assim, Chartier se apropria da noção de “campo” visando apreender as práticas e apropriações e as representações mobilizadas por determinado grupo em sua natureza fundamentalmente histórica e temporal. No caso da presente pesquisa, essa noção se faz presente uma vez que objetivo perceber os conflitos e concorrências dos sujeitos nos e entre os campos, os seus referenciais simbólicos, bem como as suas posições e legitimidade no plano de uma cultura teatral. Isso é particularmente claro nas disposições e estratégias de Nelson Rodrigues em relação aos campos em questão, o que será analisado em capítulo posterior. BOURDIEU, Pierre. *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. p. 66. CHARTIER, Roger.; BOURDIEU, Pierre. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 73-74. apud VENANCIO, G. M. *Roger Chartier (1945- )*. In: Maurício Parada. (Org.). *Os historiadores clássicos da História* (vol. 3): de Ricoeur a Chartier. 1aed. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes/PUC-Rio, 2014. p. 291-308. p. 306.

dos impressos. Dessa maneira, recorrendo ao trabalho do próprio pivô dessa consagração, Nelson Rodrigues, encontrei o ano de 1928 como marco representativo e carregado de sentidos para os rumos da pesquisa. Desde 1925, o jovem Nelson, então com treze anos, trabalhava como repórter do jornal *A Manhã*, e, a partir de 1928, no jornal *Crítica*, ambos de propriedade de seu pai, Mário Rodrigues. Em *Crítica*, no dia 15 de dezembro de 1928, na coluna “Criticando” ele escreve possivelmente pela primeira vez sobre teatro abordando um embate entre os grupos defensores dos atores Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. O primeiro, representante da velha geração, ainda atuava de forma declamada e com sotaque lisboeta; o segundo, alcançando grande prestígio nos últimos anos, encarnava uma certa renovação dos palcos. A determinação da publicação desse texto como marco inicial, responde a um movimento que pretende ir do crítico ao criticado.

O marco cronológico final desse trabalho, 1948, foi orientado pelo deslocamento do pólo de produção teatral do Rio de Janeiro para São Paulo, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), baseado em estrutura profissional e empresarial e financiado pelo industrial Franco Zampari. Pode-se dizer que o TBC consolidou o “novo profissionalismo”, afirmando a viabilidade econômica das recentes conquistas estéticas, contando com a experiência de diretores estrangeiros<sup>5</sup> e, de certo modo, normatizando o “estilo” moderno.

Apesar disso, a visão de que se tratou de um deslocamento do pólo teatral não deve criar a aparência de que em São Paulo foram concretizados os passos “evolutivos” que ocorriam no Rio de Janeiro, em um simples processo de transferência, como se na capital paulista não houvesse dinâmica teatral própria, com companhias profissionais, grupos amadores, críticos e associações<sup>6</sup>. Desse modo, o marco de 1948 foi encarado não pela crença nesse deslocamento de pólos como algo dado, mas pela força de sua representação na historiografia, onde, muitas vezes, o TBC é tido como continuador e afirmador da encenação moderna no Brasil. Não se trata de negar a importância do grupo paulista nesse sentido, mas de compreender como esse outro ano “chave” faz parte de uma grande narrativa construída por discursos hegemônicos que buscaram continuidades e linhas sucessivas para a construção do teatro moderno. Além disso, a inegável força produtiva do TBC foi acompanhada pela formação e projeção daquele

---

<sup>5</sup> Entre eles, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Alberto D’Aversa, Gianni Ratto e o próprio Ziembinski. Ver VANUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

<sup>6</sup> Obviamente, investigar as idiosincrasias desse processo em São Paulo demandaria outra pesquisa.

que seria considerado o primeiro crítico teatral moderno, Décio de Almeida Prado<sup>7</sup>.

O recorte espacial é a cidade do Rio de Janeiro<sup>8</sup>, onde é encenado “Vestido de Noiva” e onde ocorre a maior parte das manifestações a seu respeito na imprensa. A então capital federal possuía, obviamente, centralidade política e cultural, e uma intensa dinâmica do mercado teatral, concentrando a maioria das produções cênicas do período. No entanto, esse enfoque não deve servir a uma perspectiva ainda centralizadora e monolítica. A escolha espacial não se deve somente ao reconhecimento de uma “capital cultural”, como defende Tania Brandão:

(...) este sistema teatral brasileiro foi, durante boa parte do século XIX e quase durante toda a primeira metade do século XX (...), uma hegemonia teatral carioca. (...) O resto do país, mesmo que conte com alguns centros dinâmicos dedicados ao teatro, ainda se mantém sob um ritmo amador, comandado pelo eixo Rio- São Paulo (...). Nenhum outro ponto do território consegue, até o momento, falar de teatro para o país.<sup>9</sup>

Na realidade, essa escolha deve demonstrar as discontinuidades desse processo modernizador, os silêncios e a contramão dos discursos hegemônicos evidenciados pelas suas construções. Afinal, revisitar evento já tão celebrado deve ser uma forma de questionar os motivos das ressonâncias de seus discursos de glorificação, o que envolve mecanismos de transmissão e de legitimação. A cidade do Rio de Janeiro, sem dúvida, possui uma centralidade que figura hegemônica na memória e na historiografia teatral brasileira, além de conformar tendências para a nação. Perceber os caminhos e meandros tortuosos dessas construções abre a amplitude do olhar para a cultura “periférica”, que acontece independentemente da força de uma cultura do acontecimento sensacional.

Considerando o período estudado, se impõe a força do Estado varguista nos rumos tomados pela modernização, no empreendimento de burocratização da cultura por meio de um projeto político-cultural, na construção de um sentido de nacionalidade, e na participação de intelectuais no direcionamento desses caminhos. O teatro também se tornaria alvo desses anseios oficiais, cabendo, portanto, uma definição do que deveria ser o teatro brasileiro e qual a sua função, o que não se daria sem conflitos. O debate sobre os rumos e a modernização do teatro no Brasil se acirra com a atuação de

---

<sup>7</sup> Décio faz a sua primeira crítica para teatro na revista “Clima”, de São Paulo, em 1941, e, em 1944 escreve sobre *Vestido de Noiva* em sua temporada paulista.

<sup>8</sup> Tal recorte não impede a abordagem de críticas a *Vestido de Noiva* provenientes de São Paulo, visto a importância delas nesse processo canonizador.

<sup>9</sup> BRANDÃO, Tania *Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro*. Sala Preta, PPGAC, USP, São Paulo, v 1, p. 199-217, 2001. p. 203-204.

intelectuais, muitos egressos das fileiras modernistas, vinculados ou não ao Ministério da Educação e Saúde (MES), assim como de membros das organizações profissionais. Entre elas podemos incluir, entre outras<sup>10</sup>, a Casa dos Artistas (fundada em 1918), a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT, fundada em 1917) e a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT, criada em 1938), que irão se empenhar na construção de políticas para o desenvolvimento do teatro e para a proteção das classes.

A criação do Serviço Nacional do Teatro (SNT)<sup>11</sup>, em 1937, coloca o poder público como mais uma força atuante nesses debates e, mais do que isso, como receptáculo significativo dos anseios do setor. Como bem nos lembra Cristophe Charle<sup>12</sup>, vários teatros têm relação privilegiada com as instâncias de poder, o que resvala em pelo menos duas consequências: a redução de risco financeiro e a orientação da programação. Considerando que a cultura foi área estratégica do Estado no governo Vargas, a construção de um teatro brasileiro moderno não se deu sem legitimações discursivas por parte de intelectuais e práticas de apoio e subvenção exercidas pelo MES, mais especificamente pelo SNT.

Objetivando, principalmente, me debruçar sobre as críticas teatrais como instância de consagração ou desaprovação preponderantes, percebi que a legitimação da peça *Vestido de Noiva* estava inserida em uma rede de relações que tornou viável o seu surgimento e reconhecimento artístico, possibilitando a fabricação de um bem cultural simbólico. Ao encarar essas escrituras como possíveis estratégias de ação cultural e como potenciais direcionamentos da experiência teatral, pude perceber disputas discursivas cujos posicionamentos sobre o lugar da cultura na sociedade e na nação podiam traduzir visões de mundo. Portanto, o estudo da consagração dessa obra é intermediado pelos dilemas de profissionais do campo teatral (com suas práticas e transformações), articulado pela dinamicidade do mundo intelectual (com suas

---

<sup>10</sup> O crítico Mario Nunes, nos quatro volumes de *40 anos de teatro*, indica as associações criadas na cidade do Rio de Janeiro entre 1913 e 1935: Federação das Classes Teatrais, Academia Dramática Brasileira, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Casa dos Artistas, Centro Artístico Teatral do Brasil, Caixa Beneficente Teatral, Associação de Autores Dramáticos Brasileiros, Centro dos Atores do Brasil, Beneficente dos Porteiros Teatrais, União das Coristas, União dos Carpinteiros Teatrais, Sociedade Brasileira dos Empresários Teatrais, União dos Contrarregras, Grêmio dos Artistas Teatrais do Brasil, União dos Pontos Profissionais, Associação de Críticos Teatrais, União dos Eletricistas Teatrais, Associação Mantenedora do Teatro Nacional e Academia Brasileira de Teatro. Apesar do grande número, muitas mal chegaram a atuar na prática. NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4 v.

<sup>11</sup> Sobre o SNT, assim como sobre as organizações de classe teatrais, é fundamental o trabalho de CAMARGO, Angélica R.. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

<sup>12</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

tradições, espaços, trânsitos, debates e vínculo intrínseco ao mundo editorial e ao “uivo impresso”<sup>13</sup>), e afetado pela relação com as políticas culturais do Estado. A crítica, nesse momento, como categoria e prática intelectual que envolve interferências no mundo político, social e cultural em transformação, age nas representações e interesses sobre o teatro, assim como na definição de seu papel. Está, portanto, revelando tensões envolvidas na fabricação de um símbolo caro à formação da identidade do nosso teatro nacional.

Assim, pretendi centrar essa pesquisa histórica nas relações existentes entre o “nascimento” do teatro brasileiro moderno e a veiculação das críticas nos periódicos, com seus correspondentes caminhos e produções de discursos e sentidos. Isso implicava, em última instância, analisar em que medida a construção da imagem de um moderno teatro nacional esteve imersa nos dilemas e articulações da crítica - um campo de trabalho em formação e atravessado por conflitos geracionais - que impulsionava, discutia e criava mitos de origem. Em uma perspectiva ampliada, busquei inserir esses debates na dinâmica que cercava a criação de mecanismos de produção e legitimação de bens culturais durante, principalmente, o período varguista. As estratégias dos sujeitos envolvidos visando o reconhecimento social e artístico - em particular de Nelson Rodrigues, mas também de críticos, escritores e membros de organizações profissionais e estatais - evidenciam uma rede de relações que propiciou o reconhecimento do espetáculo. Podemos pensar, por meio dessas relações, que é atualizado e reafirmado o expediente da *cordialidade*. Como elaborado por Sérgio Buarque de Holanda<sup>14</sup>, a formação social brasileira seria marcada por uma indistinção entre as esferas pública e privada, fazendo com que as disposições da ordem familiar prevalecessem sobre os assuntos de interesse público. Isso seria especialmente visível nas formas de estabelecimento das relações pessoais e nas expressões desse *homem cordial*, caracterizadas pelos excessos emotivos, pela negação da impessoalidade e da moderação no jogo social. Como veremos adiante, esses modos de conduta se farão marcantes no campo teatral e, em nosso caso particular, na viabilização e na consagração do espetáculo de 1943.

Não objetivei, com isso, negar o ineditismo e a originalidade do espetáculo *Vestido de Noiva* e de seu autor, Nelson Rodrigues, mas circunscrever o seu sucesso e a

---

<sup>13</sup> “Uivo impresso” foi uma expressão utilizada pelo próprio Nelson Rodrigues para defender o tipo de matéria jornalística da “velha imprensa”. Ver: COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>14</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.



sua canonização em uma rede mais ampla de relações de poder, ressitando a recepção da obra e evidenciando a força política de uma concepção de cultura moderna, com suas diversas implicações.

## II.

Os estudos que abordam a história do teatro brasileiro no século XX perpassam frequentemente o tema de sua modernização, o que é pauta direta ou indireta nos discursos dos agentes da atividade teatral ou do Estado, nos dilemas da prática em si e na conformação de uma historiografia. Esta foi uma forte responsável pela canonização do marco da estréia de *Vestido de noiva* e de Nelson Rodrigues como fundadores do moderno teatro brasileiro. Até a década de 1980 não havia autores que refutassem tal perspectiva. Em 1962 foi lançada obra que se tornou referência, e ainda o é hoje, nas escolas de teatro: *Panorama do teatro brasileiro*<sup>15</sup>, de Sábato Magaldi. Trata-se de um livro-afirmação da existência de um teatro brasileiro, recuando ao teatro de catequese de José de Anchieta para culminar no processo de modernização. Há nele a convicção de que nenhuma herança nos veio do passado, lamentando a ausência na Semana de 1922 e enaltecendo o acontecimento de 1943:

A maioria da crítica e os intelectuais concordam em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no RJ, o início do bom teatro contemporâneo no Brasil. (...) Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio (...). De súbito, o palco sentiu-se irmanado à poesia, ao romance, à pintura e à arquitetura brasileira (...)<sup>16</sup>

Corroborando a mesma visão, temos a vasta obra do crítico Décio de Almeida Prado, o “paladino” da crítica teatral moderna, que empreendeu uma luta pela consolidação da modernização no teatro brasileiro segundo o modelo europeu, encarnando quase um discurso oficial da forma e do tipo de teatro que se deveria fazer. Em 1975, vem à tona, timidamente, a perspectiva de Gustavo Dória, ex-membro do grupo Os Comediantes, em seu livro *Moderno Teatro Brasileiro*<sup>17</sup>. O entendimento de que o teatro moderno se deu por meio de um marco e ruptura é substituído por ele pela defesa de uma construção evolutiva, remetendo aos experimentos da década de 1930.

---

<sup>15</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

<sup>16</sup> Ibid. p. 193-194.

<sup>17</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

No entanto, o autor não aprofunda a construção de seus argumentos, baseando-se quase unicamente em suas próprias memórias. Apesar de Dória, a primeira perspectiva, da ruptura, prevaleceu canonizada. Na última década, João Roberto Faria e Jacó Guinsburg, com o *Dicionário do teatro brasileiro*<sup>18</sup> e com o livro mais recente sobre o tema, *História do teatro brasileiro*<sup>19</sup>, têm buscado relativizar a consagração de 1943.

De fato, é a partir da década de 1980 que a produção sobre a história do teatro no Brasil passa por uma diversificação, em parte alimentada pelas renovações na pesquisa histórica, em parte fomentada pela entrada de novos profissionais que, mais desvinculados da atuação como críticos e diante da crise de legitimidade dessa atividade, passam a conceber a própria crítica como construção dessa história. A produção acadêmica sobre o tema irá, então, se debruçar sobre novos problemas, períodos e abordagens, pluralizando e complexificando as discussões. Isso levou a uma desierarquização dos tipos de teatro, permitindo o avanço de estudos sobre os “gêneros ligeiros”, compreendidos em suas dinâmicas sociais, políticas e culturais, e não mais relegados ao esquecimento imposto pelos padrões de erudição e civilidade.

Nesse sentido, destaco ao menos dois trabalhos seminais: o de Flora Süssekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*<sup>20</sup>, onde a autora desenvolve o gênero como um tipo de diversão ligado às transformações urbanas e sociais, capaz de representar os desejos e temores pela modernização em fins do século XIX; e o de Fernando Mencarelli, *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*<sup>21</sup>, fruto de sua dissertação de mestrado, onde é demonstrado como, em alguns casos, eram utilizados recursos cênicos avançados e a própria lógica narrativa era atualizada com tendências da modernidade, que não a simples adesão estética ao modernismo artístico, apontando ainda que o gênero sempre foi pouco valorizado na historiografia devido a uma supervalorização do texto e da dramaturgia que não leva em conta o espetáculo em todo o seu complexo fenômeno cultural.

No mesmo caminho, destaco ainda os trabalhos de Neyde Veneziano<sup>22</sup>, que

---

<sup>18</sup> FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó & LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed. rev. e ampl.. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

<sup>19</sup> FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (dir.). *História do teatro brasileiro*. 2 v. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>20</sup> SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

<sup>21</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 1999.

<sup>22</sup> VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. \_\_\_\_\_. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!*. Campinas: Editora da

esquadrinhou a trajetória, as estruturas e influências dos textos e encenações do teatro de revista; Claudia Braga<sup>23</sup>, que questionou o estigma da crise outorgado historiograficamente ao teatro brasileiro da Primeira República, demonstrando a dinamicidade e o diálogo das dramaturgias com a sociedade do período; e Tiago de Melo Gomes<sup>24</sup>, com instigante pesquisa sobre o teatro de revista carioca na década de 1920, relacionando as suas formas ao desenvolvimento e difusão da cultura de massas e ressaltando a relevância desses espetáculos para a vida na cidade ao colocarem no palco as identidades e contradições sociais da capital da República.

Como atestam todos esses trabalhos, nas últimas décadas, a revisão da historiografia do teatro brasileiro acompanhada de um esgotamento dos grandes temas e sínteses, em prol de uma diversificação das possibilidades de abordagem, levou a uma crítica das conseqüências da própria crítica teatral e dos processos de canonização para a historiografia e para a memória nacional. O resultado tem sido um amplo espectro de novas pesquisas sobre teatro que tentam compreender esse fenômeno como uma “rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais”<sup>25</sup>.

No lado oposto ao esquecimento, a canonização, a vasta bibliografia sobre o ícone maior Nelson Rodrigues, já relativamente engessada por aspectos biográficos que tomavam seus escritos como parte do conjunto de uma vida ou por análises de sua obra excessivamente formais e internalistas, ganhou novos contornos e interpretações. Um primeiro movimento, extremamente caro a essa pesquisa, foi a inserção da realização da obra do “anjo pornográfico” em momentos da história nacional, o que permitiu a sua articulação a forças sociais e políticas. Esse trabalho não pretende considerar a sua obra como um todo coeso, mas entender como a sua produção inicial foi representada como grande símbolo do teatro moderno. Para tanto, é necessário evitar tomar as suas criações e recepções posteriores como fatores explicativos das motivações daqueles sujeitos envolvidos no marco de 1943, o que incorreria numa relação de causalidade improdutiva.

O recorte aqui contemplado relaciona o processo de construção do teatro brasileiro moderno às mudanças ocorridas no Brasil dos anos 1930 e 1940 que levaram a uma alteração no estatuto da cultura, por meio de um projeto político-pedagógico do

---

Unicamp, 1996.

<sup>23</sup> BRAGA, C.. *Em busca da brasilidade: Teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>24</sup> GOMES, T. M.. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

<sup>25</sup> PARANHOS, Kátia R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 9.

Estado varguista, em que o papel dos intelectuais e suas relações com os Ministérios foram imprescindíveis. Nesse sentido, uma incursão pela rica bibliografia sobre Estado Novo, cultura e intelectuais demonstra que as últimas décadas foram palco de uma quantidade significativa de estudos. Considerando a cultura como área estratégica do Estado no período, podemos falar dos trabalhos de Ângela de Castro Gomes<sup>26</sup>, Lúcia Lippi Oliveira<sup>27</sup>, Mônica Pimenta Veloso<sup>28</sup>, Helena Bomeny<sup>29</sup>, Simon Schwartzman<sup>30</sup> e Sergio Miceli<sup>31</sup>, todos procurando investigar o projeto político-pedagógico do Estado Novo, a reivindicação dos intelectuais na condução do processo de modernização da sociedade brasileira e do ideal de brasilidade, as relações do Ministério Capanema com os grupos da vanguarda modernista, a construção de um discurso estado-novista baseado em uma nova concepção de intelectual, diluindo as fronteiras entre pensamento e ação.

Seguindo trilha similar, Victor Hugo Adler Pereira inseriu as sociabilidades no campo teatral a esse quadro mais amplo de vínculo ao projeto do Estado. Seu livro *A musa carrancuda*<sup>32</sup>, publicado em 1998 e fruto de dissertação desenvolvida no início da década de 1980, é referência para os estudos que pretendem relacionar o teatro brasileiro a instâncias de poder para além das ações da censura. A partir da ideia de “modernização autoritária”, Pereira demonstra que Nelson Rodrigues respondia aos anseios dos desejosos pela renovação teatral, tornando-se uma “musa do modernismo teatral tardio” para alguns setores da intelectualidade carioca. Reavalia, assim, a importância da sua obra como marco modernizador, demonstrando que ela constituía ponto de divergência entre grupos de opiniões e interesses distintos e que muitos a

---

<sup>26</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999. \_\_\_\_\_. *ESSA GENTE DO RIO ... os intelectuais cariocas e o modernismo. Estudos históricos*, Rio de Janeiro. vol. 6, n. II, 1993, p. 62-77. \_\_\_\_\_. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

<sup>27</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro; OLIVEIRA, Lúcia Lippi & VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

<sup>28</sup> VELLOSO, Mônica, Pimenta. Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (orgs) *O tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 145-179.

<sup>29</sup> BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

<sup>30</sup> SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

<sup>31</sup> MICELI, Sérgio. A política cultural. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 191-196. \_\_\_\_\_. Intelectuais brasileiros. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 369-396. \_\_\_\_\_. Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 69-291.

<sup>32</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

consideravam protótipo de determinado projeto modernizador elitista amparado pelo Estado. Segundo o autor, o espetáculo de Nelson fez pensar a

(...) tensão causada pela polarização instituída pela clivagem teórica entre cultura de massa e de elite, em um período que conjugou a expansão dos meios de comunicação no país com a gradativa canonização da estética modernista e sua incorporação às tentativas governamentais de estabelecimento de uma arte oficial<sup>33</sup>

Pode-se perceber o intuito de compreender o teatro inserido em uma esfera política, apontamento fundamental em se tratando do período getulista, mas ignorado em parte dos estudos sobre o tema. Concentrando parte de sua análise nas instituições oficiais, Pereira enfatiza as práticas de apoio exercidas pelo MES, mais especificamente pelo SNT, afirmando que o órgão acabava por determinar um tipo de modernização da cena brasileira a ser estimulado e patrocinado oficialmente. Isso teria se dado pelo fato de o SNT ter se dedicado a políticas de controle, estímulo e legitimação que privilegiassem o “teatro sério”, tratando diferentemente os tipos de teatro ao não subsidiar a revista e só conceder subvenções a algumas companhias de “teatro para rir” se estivessem em jogo amizades pessoais, o que teria afetado fortemente a produção e reprimido uma linha de tradição popular.

Apesar do pioneirismo do autor, principalmente no tratamento da documentação administrativa do SNT, há que serem feitas algumas ponderações a esse ponto de vista. Mesmo que o debate muitas vezes tenha se apresentado na proposição dos termos “teatro para rir” e “teatro sério”, Pereira incorre na manutenção desse tipo de tratamento binário e estratégico, o que pode incidir em reducionismos que camuflam os trânsitos, as contingências, as visões individuais, apesar dos condicionamentos e agrupamentos políticos, ideológicos e profissionais. A ideia de “modernização autoritária” também pode encobrir a amplitude dos debates no setor. O trabalho de Angélica Ricci Camargo<sup>34</sup>, centrado na construção de políticas para o desenvolvimento do teatro brasileiro por meio das experiências da Comissão de Teatro Nacional e do SNT, contesta a referida conclusão do direcionamento das “benesses” pelo órgão:

(...) pode-se constatar que as subvenções distribuídas pelo SNT alcançaram uma grande variedade de grupos profissionais e amadores, e, mais do que isso, diferentes projetos teatrais. A ação do órgão, desse modo, não imprimiu um sentido único à produção teatral, não excluiu as experiências consideradas negativas, mas interagiu com a cena

---

<sup>33</sup> Ibid. p. 10.

<sup>34</sup> CAMARGO. Op. Cit.

existente.<sup>35</sup>

Contribui, ainda, no entendimento desses dilemas o estudo de Lia Calabre, *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*<sup>36</sup>, ao situar a organização institucional da cultura dentro da construção de políticas públicas que caracterizou as ações articuladas no primeiro governo Vargas. Os anos 1930 teriam sido, portanto, cruciais no que se refere à implementação de um novo modelo de gestão baseado em amplos projetos nacionais<sup>37</sup>. Com o intuito de “recuperar a trajetória histórica das políticas públicas de cultura no Brasil”<sup>38</sup>, Calabre expande a noção de “políticas culturais” para fora dos limites estatais, incluindo as instituições civis, entidades privadas e grupos comunitários na elaboração e implementação de um conjunto de ações permeadas por um desenvolvimento simbólico.

Em outra vertente de abordagem, dos trabalhos mais recentes acerca de Nelson Rodrigues, dois merecem olhar mais atento. Ambos seguem prerrogativas de questionamento da modernidade do escritor. Trata-se da tese de Henrique Buarque de Gusmão, *Ficções purificadoras e atozes: O projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues*<sup>39</sup>, e do livro de Alexandre Pianelli Godoy, *Nelson Rodrigues: o fracasso do moderno no Brasil*<sup>40</sup>. No primeiro deles, - a partir de um horizonte *bourdiano* que analisa as condições sociais de produção de obras de arte e as relações sociais e culturais que movem os campos culturais e criam lugares específicos em seus interiores – há uma proposta de história intelectual baseada no projeto teatral e estético de Nelson Rodrigues identificado no cotejamento de suas peças e crônicas jornalísticas. A leitura dessas crônicas como “manifestos artísticos”, polêmicas e posicionamentos políticos e intelectuais, permitiu o discernimento de que o escritor era, na realidade, um crítico da modernidade por ser esta incompatível com a natureza humana e corresponder ao

---

<sup>35</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. \_\_\_\_\_. *O amparo ao teatro durante o governo Vargas: uma discussão sobre a concessão de subvenções (1930-1945)*. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981\\_ARQUIVO\\_Anpuh2011a.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981_ARQUIVO_Anpuh2011a.pdf) Acesso em 19/04/2015. p. 8.

<sup>36</sup> CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

<sup>37</sup> As diversas manifestações culturais do período, em suas relações com os intuitos de definição de uma identidade nacional, são discutidos de maneira abrangente em DUTRA, Eliana de Freitas. “Cultura”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Olhando para dentro - 1930-1964*. Rio de Janeiro: Mapfre/Objetiva, 2013, v. 04, p. 231-277.

<sup>38</sup> CALABRE. Op. Cit. p. 09.

<sup>39</sup> GUSMÃO, H. B.. *Ficções purificadoras e atozes: O projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues*. 2011. Tese (História Social), UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

<sup>40</sup> GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues: o fracasso do moderno no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2012.

avanço da desumanização, compreendida como fim da capacidade de indignação, da expressão de sentimentos intensos e arrebatadores e perda de valores tradicionais.

Corroborar para essa imagem conservadora o reconhecimento, feito por Gusmão, de referências intelectuais presentes nos textos de Nelson, entre elas obras de Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Gilbert Chesterton e Jacques Maritain. O autor articula, assim, “(...) um projeto teatral construído a partir de ideais anti-modernos e cristãos e um teatro que se consagrou por fundar o moderno teatro brasileiro.”<sup>41</sup>, e propõe novas chaves para a compreensão de seu teatro, indissociável de um diagnóstico pessimista do mundo moderno e carregado de sentido purificador e efeito moral.

Já o livro de Alexandre Godoy se utiliza dos textos teatrais rodrigueanos para avaliar as tensões do moderno no Brasil, estruturado entre o fim do século XIX e os anos 1920, e até mesmo questionar a sua existência. Valendo-se de uma chave de leitura baseada na relação entre o público e o privado, e na politização do segundo, o autor pretende outra forma de se enxergar o passado, a partir do estabelecimento de um conflito de temporalidades entre uma cultura moral pública, representada pelos valores morais da família, e uma cultura moral privada, individualista. Nos (des)caminhos da nação rumo ao seu desenvolvimento moderno, em que se confrontariam duas esferas ideológicas de modernidades passadas e presentes, Nelson seria responsável por descortinar as conseqüências desse impasse para as camadas médias em seus conflitos familiares, resultantes dessa irresolução entre concepções de mundo. Assim, o tema da decadência pessoal, social e familiar seria o refluxo literário de uma modernidade estatal ilusória fundada em um sentido moral para o progresso econômico via industrialização.

Tanto a tese de Gusmão quanto o livro de Godoy são importantes por deslocarem lugares habitualmente relacionados ao dramaturgo - particularmente o seu vínculo à modernidade -, destacando como fontes a sua própria obra na historicidade da linguagem teatral. O que se evidencia é um Nelson Rodrigues anti-moderno, saudosista de outros tempos, nostálgico das memórias de infância, quase um homem da *Belle Époque* que testemunhou a decadência das oligarquias e da sua própria família com o empastelamento do jornal e a morte de seu pai, transformando tragédias familiares privadas que se tornaram públicas na imprensa em material de trabalho. Essas desconstruções de representações relacionadas à imagem canonizada do dramaturgo vão

---

<sup>41</sup> GUSMÃO. Op. Cit. p. V.

de encontro à presente pesquisa, seja no que concerne ao instrumental teórico e metodológico, seja em relação à desconstrução de imaginários por meio da evidenciação de instâncias e mecanismos de consagração.

Considerando a crítica como uma dessas instâncias, além de categoria medular para a conformação de nossa historiografia teatral, Valmir Aleixo Ferreira, na dissertação *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*<sup>42</sup>, estabelece parâmetros de comparação entre o campo de atividades de críticos relacionados à ABCT e ao Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT). Apoiando o seu trabalho nas disputas pela liderança do projeto modernizador para o teatro brasileiro, nos recursos prioritários mobilizados nos diferentes tipos de crítica e nos modos de ação política dos dois grupos, Ferreira apresenta pesquisa acurada na identificação dos sujeitos envolvidos e na análise de suas principais frentes e plataformas de atuação, como revistas, prêmios, congressos, associações, instituições e alguns espetáculos em específico. Apesar de seu recorte temporal abranger a década de 1950 e não recuar ao fim dos anos 20 e à década de 30, não há dúvidas de que seus estudos constituíram uma importante baliza para essa pesquisa, dentro do panorama da produção acadêmica atual, devido à correspondência temática.

Algumas obras e autores ainda devem ser mencionados por discutirem de forma mais contundente o teatro moderno no Brasil e alicerçarem discussões caras a esse trabalho. Em primeiro lugar, Tania Brandão, com longeva pesquisa sobre as companhias modernas e em especial com seu livro *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*<sup>43</sup>, expande a “aventura” moderna nos palcos brasileiros por meio da trajetória de uma atriz e de sua companhia. Compreendendo a modernização como um processo em curso, ela se recusa a corroborar o marco de 1943, mas estabelece as suas origens na experiência do espetáculo *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB) em 1938. A partir do esquadrinhamento do percurso do Teatro Popular de Arte (TPA) - companhia de Sandro Polloni e Maria Della Costa fundada no Rio de Janeiro em 1948 com a participação da diretora e atriz Itália Fausta, migrada para São Paulo em 1950, transformada em Companhia Maria Della Costa e fechada em 1974 -

---

<sup>42</sup> FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*. 2012. Dissertação. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro, 2012.

<sup>43</sup> BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.



Tania ressalta a importância dessa companhia e de seus mecanismos de funcionamento no processo de modernização do teatro brasileiro, equiparando-a aos Comediantes e ao TBC. Para que se desse esse reconhecimento, a autora empreendeu uma revisão historiográfica a fim de questionar o esquecimento do TPA, tendo como pressuposto para a compreensão do moderno a história da cena, e não do texto dramático.

Em sua tese, *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*<sup>44</sup>, Fabiana Fontana se dedicou a uma análise histórica do TEB, grupo amador criado em 1938 por Paschoal Carlos Magno. A partir de fontes inéditas, grande parte proveniente do arquivo de seu fundador, Fabiana traçou as motivações da criação e da manutenção do grupo, e as formas de montagem dos seus espetáculos. A inserção no contexto teatral brasileiro se dá a partir de uma discussão sobre o significado do amadorismo no final da década de 1930. Essas questões podem permitir situar a experiência dos Comediantes em uma perspectiva mais ampla, em que o amadorismo se apresenta como prática viável para a renovação dos palcos e isento das imposições mercadológicas próprias das companhias profissionais.

Por fim, Ana Bernstein, tendo se dedicado a Décio de Almeida Prado, em *A crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*<sup>45</sup> verifica que a consolidação de uma “nova crítica” teatral se deu em sintonia com as mudanças na vida intelectual e na cena brasileira dos anos 1940. Décio, representante de uma nova mentalidade especializada, fruto da junção entre herança modernista e formação universitária, encarnaria um modelo para essa crítica de caráter formativo e informativo. O seu conhecimento mais fundamentado, baseado em estudos, resultaria em dois modos de encarar o problema do teatro no âmbito do sistema cultural brasileiro: uma interferência direta na produção contemporânea e um estudo sistemático dessa formação histórica “problemática”. Se formaria assim, iconicamente representada por Décio, a crítica moderna, caracterizada pela cumplicidade gerada por uma mútua contaminação entre palco e crítica jornalística. Esse modelo só seria plenamente verificável nas décadas de 1950 e 1960. No entanto, antes de testemunha ocular do TBC, o crítico paulista já se destacava como membro do grupo da revista *Clima*, formado por nomes como Antonio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Paulo Emílio Salles Gomes.

---

<sup>44</sup> FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Artes Cênicas). UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

<sup>45</sup> BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

De modo geral, como brevemente demonstrado, nesses últimos decênios houve a busca por uma história do teatro que o compreendesse mais como espetáculo e fenômeno sócio-político e menos como literatura<sup>46</sup>. Além disso, as obras relacionadas aqui vêm suprir uma carência de interpretações que considerem o acontecimento teatral imerso em uma rede e que tomem a experiência estética encarada também como experiência histórica (obviamente, no que se refere à proximidade ao tema dessa pesquisa). Elas encarnam a consciência de que se faz necessário aprofundar a percepção de que a obra de arte acaba incorporando os reflexos que ela mesma produz ao longo do tempo. Isso permite enxergar a história do teatro como narrativas de uma prática complexa e múltipla, e que a historiografia tradicional apresentou como uma, em certa medida, equivocada sucessão de movimentos culturais, como demonstra o marco consagrado de 1943.

Há, em verdade, movimentos culturais diversos e concomitantes que se atravessam temporal e espacialmente em dinâmicas sociais complexas, fator que se acentua nas sociedades modernas, por mais que a ideia das vanguardas tenha incutido a noção de sucessão de movimentos que reagem uns aos outros em prol de uma superação evolutiva. Há que se enfatizar as discontinuidades desse processo modernizador que buscou linhas sucessivas. Desse modo, entender o teatro do início do século como tradição cultural estática é um equívoco que não o considera como prática em movimento que se constrói dinamicamente mobilizando imaginários e envolvendo atores, produtores, diretores, companhias, críticos e público.

### III.

Partir das críticas como significativas atuantes no processo de monumentalização de uma peça teatral me levou ao estabelecimento de duas premissas para o levantamento de fontes: a documentação não deveria ter como foco algum crítico em particular e não deveria se encerrar em jornais ou revistas específicas. Isso se afirmou na medida em que percebi a pluralidade de debates subjacentes ao acontecimento espetacular em si. Não adotar essas premissas seria estreitar o olhar diante das tensões presentes nessas práticas discursivas encontradas, em maior ou menor grau, em quase todos os jornais do período em prol de uma rigidez metodológica que pouco me seria útil. Assim, o esgotamento

---

<sup>46</sup> Esse aspecto também reflete tendências de parcela do próprio teatro contemporâneo, cuja linguagem, já há algumas décadas, busca desvencilhar-se do referencial literário.

preciso de séries impressas para um período relativamente longo não foi um imperativo, o que abriu espaço a um maior cruzamento documental e a descobertas constantes. Apesar disso, alguns veículos foram privilegiados, ou melhor, não podem ser negligenciados, dadas as suas relevâncias no que concerne à circulação, importância política, destaque dado ao teatro e presença de críticos chave no referido processo.

Ao mesmo tempo, outros tipos de fontes, que não a fonte-objeto, se impuseram pela percepção de que esse projeto modernizador se relacionava a um complexo emaranhado de ideias e sociabilidades intelectuais e artísticas que se articulavam e se confrontavam. Além da crítica especificamente, outras instâncias estiveram envolvidas na consagração de *Vestido de Noiva*, assim como o espetáculo também estava imerso em outras discussões, o que demandou a ampliação da coleta de fontes que pudessem cobrir uma ampla gama de questionamentos que iam desde a identificação dos sujeitos envolvidos até o direcionamento de políticas culturais. Tratava-se, afinal, de reconhecer mecanismos e forças que interferiram na recepção do espetáculo. A crítica, nesse ponto, se inscreve duplamente: ela pode ser uma recepção da obra e direcionar outras recepções. E isso é uma manifestação de sua ambivalência, já que ela pode ser encarada como categoria, gênero jornalístico ou literário, prática social, grupo profissional e, até mesmo, leitura. Ela realiza, em última instância, um ordenamento do campo teatral nos imaginários da “república das letras” por meio de uma ação racionalizadora que direciona a experiência cênica para o território das significações. A sua relação com os mundos intelectual e editorial é, portanto, intrínseca.

Apresento aqui os tipos de fontes utilizadas divididos em grupos<sup>47</sup>. Essa ambivalência da crítica e o espetáculo *Vestido de Noiva* permaneceram no horizonte de todos eles, que se inter-relacionam. Inegavelmente, não se tratam de retratos fiéis da época, mas de textos que me colocaram perante o universo das representações, plenos de intencionalidade, de orientações estéticas e políticas e reveladores de sociabilidades. Há nisso dimensões inerentes ao teatro, mas corriqueiramente esquecidas, que conferem a ele relação de proximidade e intervenção nos espaços e discussões públicos. Portanto, se faz necessário tomar a sua natureza como *locus* de mobilização do imaginário – entendido aqui como parte do campo da representação e a exprimindo, já que “(...) o imaginário tem (...) sua existência afirmada pelo símbolo e sua expressão garantida pela

---

<sup>47</sup> A divisão em grupos, explicitada a título de clarificação metodológica, não significa a inexistência de outros tipos de documentação porventura utilizados nessa pesquisa, mas indica as principais linhas de investigação. Essas fontes foram coletadas, em sua maioria, no Cedoc-Funarte (Rio de Janeiro) e em acervos de bibliotecas, muitos deles digitais, como é o caso da Biblioteca Nacional.

evocação de uma imagem seja ela acionada por palavras, por figuras de linguagens ou por objetos.”<sup>48</sup>. Isso significa dizer que os discursos em torno da modernização teatral corporificada no evento de 1943, por meio de mitos e símbolos, formaram e foram formados pela elaboração de imagens da realidade, de uma nação e de um respectivo teatro que se queria construir.

Alguns questionamentos foram feitos a esses grupos documentais enquanto metodologia de pesquisa, tais como: qual o espaço destinado a esses textos considerando a dimensão de seus respectivos veículos? De qual lugar eles são escritos? Quais os valores estéticos e políticos defendidos, implícitos e explícitos? O que é valorizado ou desvalorizado nas análises? Há lógicas recorrentes nos discursos? Quais os temas subjacentes à apreciação do espetáculo? Qual o lugar dos próprios críticos em seus textos e quais “responsabilidades” eles se colocam? As análises realizadas indicaram condições e espaços de construção de autoridade no campo teatral, onde é patente o “jogo” entre modernidade e tradição nos diversos temas que orientavam os debates. Apresenta-se uma tensão constante entre o evento de 1943 e seus “produtos”, e esses “produtos” e o evento, de forma que *Vestido de Noiva* seja estruturado e estruturante dos escritos ordenados pelo tema da “modernização” teatral.

O primeiro desses grupos de documentos, a crítica na imprensa, em jornais e revistas, constituiu o cerne principal da pesquisa por tratar da crítica propriamente dita, uma fonte-objeto não material. Assim, globalmente, foram considerados jornais como o influente *Correio da Manhã*; *O Globo*, onde Nelson Rodrigues trabalhava; *A Manhã*, periódico de grande circulação e porta-voz do regime varguista; *Jornal do Brasil*, espaço de Mario Nunes, um dos críticos teatrais mais respeitados do país, membro da ABCT; além de *A Noite*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca*, entre outros que puderam apresentar críticas ou discussões pertinentes à pesquisa.

Da mesma maneira, revistas literárias e ilustradas<sup>49</sup> fizeram parte dessa investigação, já que a crítica e, mais especificamente, as notícias sobre o espetáculo dos Comediantes circularam por todos esses veículos, sendo muitas vezes reproduzidas em mais de um, referenciadas entre eles, e adquirindo, por vezes, diferentes aspectos que

---

<sup>48</sup> DUTRA, Eliana Regina de Freitas, CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Representação Política. O Reconhecimento de um Conceito na Historiografia Brasileira”. In: CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir. *Representações. Contribuição a um Debate Interdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000, p. 227-267. p. 229.

<sup>49</sup> Para o conhecimento do espaço destinado ao teatro nas revistas, ver RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernistas (1922-1942)*. 2008. Dissertação (mestrado em literatura brasileira), USP. São Paulo, 2008.

iam do julgamento ao noticioso quase sensacional. Entre essas revistas podemos citar *Cultura Política*, *Dom Casmurro*, *Fon-Fon*, *Clima*, *Revista do Brasil* na segunda e terceira fases, *Diretrizes*, *Para Todos* e *Comoedia*. Os critérios de escolha foram baseados em diversos fatores, tais como grande circulação, (*Fon-Fon* e *Revista do Brasil*); apresentação de textos e debates significativos relacionados ao tema (*Clima*, com a crítica de Décio de Almeida Prado); atrelamento à política estatal (*Cultura Política*); tratar-se de periódico voltado ao mundo teatral (*Comoedia*); presença de intelectuais ligados a esse universo na direção e editoria (caso de Álvaro Moreyra e Brício de Abreu em *Para Todos* e *Dom Casmurro*).

Em todos esses impressos – jornais, suplementos e revistas – a crítica é instância simbólica de consagração ou detração que opera como difusora de temas, representações e conflitos. Dentre as características que ela assume, há uma essencial como premissa de trabalho: assim como a imprensa do período não pode ser vista como monolítica<sup>50</sup>, a crítica também não o é. Além disso, a heterogeneidade dos suportes e textos aponta para uma certa imprecisão das fronteiras do próprio gênero crítico, muitas vezes difusas em relação à crônica e expandidas pelas dimensões constituídas no debate suscitado pelo espetáculo, que atrai uma abundância de pronunciamentos. Nessa conjuntura, outros tipos de texto também foram preciosos, como a realização de enquetes e entrevistas, bem como notas com esparsas indicações de público e preço de ingressos.

O período contemplado nessa pesquisa, de 1928 a 1948, não pressupõe a restrição às críticas a *Vestido de Noiva*, incorporando, como já dito anteriormente, conflitos subjacentes ao evento em si. Assim, se fazem presentes críticas e debates em geral em torno da modernização do teatro, da elevação do gosto do público, das contendas entre profissionais e amadores, dos rumos da intervenção estatal no setor, onde é recorrente a ideia de um “problema” do teatro nacional a ser reparado e um descontentamento com o panorama teatral próprio da “cultura de massas” cujo contraponto é a visão idealizada do mundo europeu.

Um segundo agrupamento de fontes compreende documentos e impressos institucionais que puderam iluminar a postura governamental em relação ao teatro, as

---

<sup>50</sup> LUCA, T. R. de . As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas (Trabalho Completo em CD ROM). IV Encontro Nacional da rede Alfredo de Carvalho. In: IV Encontro Nacional de História da Mídia. A luta pela liberdade de imprensa - revisão crítica dos 300 anos de censura, 2006, São Luis do Maranhão/MA. Anais do 4o Encontro Nacional de História da Mídia. São Luis/MA: Rede Alfredo de Carvalho, 2006. v. 1. p. 1-13.

sociabilidades entre os sujeitos e grupos envolvidos, o lugar da modernização, de Nelson Rodrigues e do espetáculo de 1943 dentro deles. Esses documentos dizem respeito, em sua maioria, à conformação de um âmbito político para o setor. Incluo aqui processos e relatórios anuais do SNT, o folheto “O Govêrno e o Teatro” editado pelo Ministério da Educação e Saúde em 1937, boletins e anuários da SBAT e da Casa dos Artistas, e os dossiês existentes no Cedoc-Funarte relativos à AAB e à ABCT, onde podem ser encontrados recortes de jornais, atas de reuniões, anuários esparsos, convites para ceias, correspondências e regulamentos de prêmios e medalhas oferecidos. Esses documentos - ao contrário dos presentes no primeiro grupo, capazes de atingir público mais amplo e heterogêneo – são escritos relativos à administração interna do governo e das entidades de classe ou impressos que visavam público mais específico.

Um terceiro grupo de fontes articula crítica, teatro e ato editorial, dando especial importância ao significado da publicação a partir de compilações de críticas, do próprio texto de Nelson Rodrigues e de livros do período que se pautam pelos temas aqui tratados. As compilações de críticas em livros, como as de Mário Nunes, Alcântara Machado e Álvaro Lins, símbolos de autoridade respectivamente na crítica teatral, na atuação no movimento modernista e na crítica literária, são expressões de projetos de perenização desses textos inicialmente efêmeros.

A seleção e sistematização dessas reflexões se relacionam também ao lugar ocupado pela crítica, e por seus autores, no desenvolvimento do campo intelectual e do mercado editorial no Brasil. Mário Nunes, um dos fundadores da ABCT, talvez o crítico mais longevo de sua geração, atuando de 1913 a 1964, teve seus textos reunidos nos quatro volumes de *40 anos de teatro*<sup>51</sup>. O livro póstumo de Alcântara Machado, *Cavaquinho e Saxofone*<sup>52</sup>, publicado em 1940 e reunindo crônicas e ensaios escritos entre 1926 e 1935, possui capítulo inteiramente dedicado à crítica do teatro nacional. Já Álvaro Lins, crítico literário de grande rigor teórico e instrumental, teve uma seleção de seus textos, veiculados originalmente no *Correio da Manhã*, publicados entre 1941 e 1963 em uma série de oito volumes intitulada *Jornal de Crítica*<sup>53</sup>.

Por fim, constituiu um quarto grupo de fontes livros de fragmentos autobiográficos que reúnem crônicas de Nelson Rodrigues publicadas ao longo de anos

---

<sup>51</sup> NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4 v.

<sup>52</sup> MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone: (solos) 1926-1935*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

<sup>53</sup> LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica, 1ª, 2ª, 3ª e 4ª séries*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941-1946.

em jornais, como *A menina sem estrela*<sup>54</sup>, *O reacionário: memórias e confissões*<sup>55</sup> e *A cabra vadia: novas confissões*<sup>56</sup>, além dos livros organizados por sua irmã Stella Rodrigues, *Nelson Rodrigues, meu irmão*<sup>57</sup>, e por sua filha Sonia, *Nelson Rodrigues por ele mesmo*<sup>58</sup>. Com a acuidade do olhar, esses relatos, bem como a conhecida biografia de Nelson escrita por Ruy Castro, *O anjo pornográfico*<sup>59</sup>, puderam ser extremamente úteis na identificação de redes de sociabilidade entre o autor, os artistas, os intelectuais e o Estado. Outros depoimentos ainda foram frutíferos nessa pesquisa, como os encontrados na revista *Dionysos*<sup>60</sup>, órgão do SNT, nº 22, de dezembro de 1975, dedicada a Os Comediantes em edição que inaugura série destinada ao teatro moderno. Há relatos de membros do grupo que participaram da montagem de 1943, como Gustavo Dória, Luiza Barreto Leite e Carlos Perry, além de Ziembinski. Em todo esse quarto grupo de fontes têm-se traçados de narrativas sobre a trajetória do espetáculo e dos sujeitos envolvidos. O cruzamento dessas histórias pôde preencher lacunas e salientar os sentidos dos conflitos, projetos, contingências e interesses envolvidos.

Nas transcrições de fontes foi mantida a ortografia, a pontuação e as abreviações originais tendo em vista a possibilidade de se ter, em alguns casos, uma percepção do estilo de escrita utilizada pelo autor. As notícias, notas e críticas de periódicos foram referenciadas de maneira completa nas notas de rodapé quando se trataram de fontes encontradas no corpo de jornais e revistas em que poderiam ser confirmadas as datas e páginas. Entretanto, há uma quantidade significativa dessas fontes provenientes de recortes com referências incompletas encontrados nos acervos particulares e dossiês do Cedoc-FUNARTE, o que, evidentemente, não retira o interesse sobre elas. Isso é particularmente significativo no caso do arquivo João Ângelo Labanca, ex-membro do grupo Os Comediantes, formado em grande parte por recortes de jornais recolhidos de maneira sistemática e organizados pelo próprio ator a fim de resguardar a memória do grupo e formar até mesmo um tipo de *clipping*. Nos casos de transcrição dessas fontes, foram referenciadas nas notas as informações encontradas, indicando-se quando tratava-

---

<sup>54</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrelas: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>55</sup> RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>56</sup> RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

<sup>57</sup> RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

<sup>58</sup> RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

<sup>59</sup> CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>60</sup> Em 1949, o SNT fundou a revista *Dionysos* como sua porta voz oficial, tornando-se poderoso instrumento de intervenção intelectual na realidade teatral do país. Foi publicada entre os anos de 1949 e 1989 em 29 números e destinada a todo o país.

se de recorte, e apontadas as suas localizações nos respectivos acervos documentais. Na relação de fontes ao final da dissertação, informamos os acervos consultados, uma vez que não pensamos ser necessário, nessas situações específicas, apontar cada fonte citada.

#### IV.

Este trabalho é um esforço de historicização, que pretende dar importância às condições históricas, sociais e políticas de produção de uma obra, que não deve ser tomada (como fez tantas vezes a crítica) em um valor intrínseco que a torna “padrão” universal, perene e essencialista.. Essas disposições para se pensar teoricamente o tema se relacionam a um questionamento sobre a que serve o teatro em diferentes períodos. O reconhecimento de sua heteronomia no período estudado pode ser considerado uma resposta às contradições da pretensão de autonomia da arte moderna.

Nesse sentido, Bourdieu, em *As Regras da Arte*<sup>61</sup>, afirma que:

(...) a realidade que ele [sociólogo] busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis.<sup>62</sup>

O sociólogo francês buscou compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustentava, dos jogos de linguagem envolvidos, dos interesses e apostas materiais e simbólicas. Aponta que “(...) a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência (...).”<sup>63</sup> Essa noção, cara à sociologia da cultura, nunca toma as obras como produtos de “atos desinteressados” e preza pelos espaços sociais nos quais elas e seus sentidos atribuídos foram produzidos.

Ao tratar da fabricação do teatro brasileiro moderno, lido com as relações entre memória e símbolo, batalhas simbólicas e produção de bens culturais simbólicos, e com a produção de mitos, onde se torna evidente a função política do simbólico. O estudo do universo das representações se faz primordial por ser a forma com que o símbolo habita e expressa os imaginários. Dessa maneira,

(...) a análise dos imaginários sociais ganha novos possíveis quando se

---

<sup>61</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>62</sup> Ibid. p. 14.

<sup>63</sup> Ibid. p. 14.



começa a cotejá-los com os interesses sociais, com as estratégias de grupo, a autoridade do discurso, a sua eficácia em termos de uma dominação simbólica, enfim com as relações entre poder e representação<sup>64</sup>.

Nesse percurso, é fundamental estabelecer a arte e a sociedade como parte de um mesmo emaranhado de redes, conexões e construções, e não dispor a obra artística como ilustração de um “contexto” maior, o mundo social, e nem como objetos autônomos, desprovidos de condicionamentos e de historicidade.

Ao defendermos a ideia de que ocorreu um processo de monumentalização de *Vestido de Noiva* e de Nelson Rodrigues por meio de um circuito envolvendo crítica e historiografia, nos alinhamos a análises que ao evocarem a raiz latina da palavra *monumentum*, extraem seus significados de “fazer recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”<sup>65</sup>, possibilitando a remissão ao passado e a perpetuação da recordação, bem como perceber as condições sociais de produção do documento. Nesse sentido, como afirma Michel Foucault, “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa.”<sup>66</sup>. Assim, nos é permitido apreender intenções e o fazer-se de edificações a partir de um movimento que consiste em perceber e analisar a documentação de maneira crítica e em sua correlação com a monumentalização. Esse parâmetro analítico permite entrever as intencionalidades e as condições de produção histórica das próprias fontes, a partir da constatação de que documento é monumento, e “Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”<sup>67</sup>. Posto isso, nos colocamos, em nosso caso, diante de uma relação intrínseca que articula a canonização do espetáculo em seu particular significado para a memória e a historiografia teatral, ao uso que foi feito das críticas, da potência do emprego de seus excertos enquanto recursos legitimadores e da autoridade de seus autores, como se verá de forma detida adiante. Assim, o espetáculo *Vestido de Noiva* e os discursos críticos tecidos em torno dele são, ambos, monumentos fabricados

---

<sup>64</sup> CAPELATO, Maria Helena; DUTRA, Eliana Freitas. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir (org.). *Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000. pp.227-267. p. 3.

<sup>65</sup> LE GOFF, Jacques. “Documento/ Monumento”. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: ROMANO, Rugiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Memória-História. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.

<sup>66</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 8.

<sup>67</sup> LE GOFF. Op. Cit. p. 103.

que por sua vez fabricaram uma imagem legada ao futuro, a ser recordada e celebrada.

A atuação da crítica e seu papel na construção de mitos do teatro nacional podem também ser encarados como um capítulo possível da história da leitura e das edições. É preciso ter em conta não somente uma abordagem que enfoque o jornalismo (que na década de 1930 adquire escala industrial), suas relações com o teatro, o aumento do público leitor com a expansão das universidades, o aumento do número de críticos, a relação dos jornais com o regime; mas também uma abordagem das complexas formas de recepção e dos protocolos de leitura.

Segundo Chartier, não devemos ignorar os protocolos de leitura, ou seja, devemos somar ao conhecimento dos impressos o difícil conhecimento das maneiras de ler, já que “As significações do texto, quaisquer que sejam, são constituídas, diferencialmente, pelas leituras que se apoderam deles, e que os atos de leitura dão aos textos significações plurais e móveis”. Assim, o leitor não é passivo, e se faz necessário “(...) Antes de mais nada, dar à leitura o estatuto de uma prática criadora, inventiva, produtora (...).”<sup>68</sup>. Só dessa maneira pode-se ter uma leitura abrangente de um direcionamento da experiência cultural e estética e perceber como o mito e a ação se mobilizaram mutuamente, posto que a crítica é ao mesmo tempo leitura e escritura, recepção e produção.

Com o intuito de trazer maiores esclarecimentos, se faz ainda necessário uma breve elucidação da maneira com a qual trabalharei as ideias de *modernidade*, *modernização* e *modernismo*, em suas relações com a problemática teatral tratada aqui. Essas derivações do termo *moderno*, apesar de correlatas e de ambas as três mobilizarem as noções de progresso, evolução e novidade, possuem suas especificidades. Se o *moderno* é expressão atrelada aos usos historicamente feitos do conceito de *novo* em suas oposições ao *antigo*<sup>69</sup>, a *modernização* pode ser tomada como um conjunto de inovações técnicas que levaram à proliferação de recursos tecnológicos, ao desenvolvimento econômico e industrial, a uma ampla difusão e circulação material e de ideias, aspectos em estreita relação com o iluminismo e com a Revolução Industrial e sua conseqüente racionalização da produção<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> CHARTIER, Roger (Org). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 78.

<sup>69</sup> Nesse sentido, Jacques Le Goff afirma que “O pôr em jogo do antagonismo antigo/moderno é constituído pela atitude dos indivíduos, das sociedades e das épocas perante o passado, o seu passado.” LE GOFF, Jacques. “Antigo/ Moderno”. Trad. Irene Ferreira. In: ROMANO, Rugiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Memória-História. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984. p. 370-392. p. 371.

<sup>70</sup> Jürgen Habermas define o conceito de *modernização* como “um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo” que se referem “à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento

Considerando esses fenômenos como um processo em curso desde o século XV, mas que se acentua de forma decisiva em meados do século XIX, a *modernização* engendrou a *modernidade*, entendida aqui como uma cultura de reação ambígua às transformações trazidas pelo mundo industrial. Essa cultura da *modernidade* pode adquirir sentidos de projeto, horizonte e engajamento, elaborando e reelaborando constantemente as conseqüências de um tempo marcado por ritmos vertiginosos e, segundo Baudelaire, pela tensão entre o transitório fugidio e o fixo imutável<sup>71</sup>. Ela é ainda caracterizada por uma vocação crítica, por uma dinâmica que envolve ruptura e criação, e, sobretudo, pela consciência de sua existência<sup>72</sup>, o que resvala no reconhecimento de suas contradições<sup>73</sup>.

Por sua vez, o *modernismo* se refere aos movimentos e expressões artísticos (e incluo, nesse domínio, a literatura), formados na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, que se intitularam ou foram intitulados dessa maneira por se basearem na dinâmica da ruptura com ordens estéticas preexistentes e por incorporarem os temas, técnicas e sensibilidades próprios à *modernidade*. Há, assim, o estabelecimento de relações entre arte e ciência e com os impulsos de formação de novas sociedades tão marcantes no período em questão.

Apontadas essas breves definições, *Vestido de Noiva* se liga a elas por algumas frentes: as pretensões de inovações técnicas e de linguagem no plano teatral; a existência de uma crítica que, por meio de seu discurso, é propulsora de uma dinâmica que legitima o “novo” e busca fabricá-lo; e a afirmação de um projeto de ruptura histórica. Desse modo, não é possível compreender a *modernidade* desse

---

das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc.” HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução: Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 5.

<sup>71</sup> Em *O pintor da vida moderna*, texto seminal para a elaboração da ideia de “modernidade” publicado pela primeira vez em 1863, Baudelaire discursa acerca dessa tensão e da modernidade como cultura cotidiana de massas, apreendendo, principalmente, por meio da pintura e da moda em suas relações com o belo absoluto e o belo relativo. BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e Organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; Tradução e Notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

<sup>72</sup> Habermas estabelece como ponto fundamental para a *modernidade* a sua consciência de si, que resvala em uma constante autoreferenciação, ou “autocertificação”. Dessa maneira, afirma ainda que “É no domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma.”, constatação que, certamente, guarda afinidades com o objeto dessa pesquisa. HABERMAS. Op. Cit. p. 13.

<sup>73</sup> Le Goff aponta, dentre os elementos em jogo na tomada de consciência da modernidade, a aceleração da história promovida pela luta entre “antigos” e “modernos”, querela consubstanciada em um conflito de gerações; e a pressão que os progressos materiais exercem na transformação das mentalidades, confluindo para a afirmação da racionalidade frente à tradição e à autoridade. LE GOFF. Op. Cit.

empreendimento sem tomá-la em suas relações antagônicas estabelecidas com o que seria um teatro “antigo”, porém persistente no presente. Assim, nosso ponto fulcral se situa na consciência - em muito promovida pela crítica – de ruptura com o passado e negação do mesmo, que posiciona *Vestido de Noiva* como chave de um desenvolvimento histórico baseado nos conflitos de gerações<sup>74</sup>. Essa dinâmica pode ser traduzida na proposição de Koselleck, para quem

(...) na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então.<sup>75</sup>

Fazendo um aporte dessa tese para o expediente de modernidade teatral, o advento de *Vestido de Noiva* amplia a discrepância entre a cena teatral real experienciada até então e a idealização e expectativas imputadas ao espetáculo.

Remetendo à frase do pintor Oskar Kokoschka, Carl E. Schorske define o homem moderno como aquele “condenado a recriar o seu próprio universo”. Ao analisar a Viena do *fin-de-siècle* como lugar propício para o desenvolvimento de uma cultura a-histórica<sup>76</sup>, Schorske lança luz sobre a cultura moderna e sobre o modernismo em suas relações com o passado e na maneira pela qual isso interferiu nas manifestações e identidades artísticas:

Num nível mais complexo, o ‘modernismo’ emergente tendeu a assumir a forma específica do que Heinz Kohur chamou, em outro contexto, de ‘reembaralhamento do eu’. Aqui, a transformação histórica, além de obrigar o indivíduo a buscar uma nova identidade, também impõe a grupos sociais inteiros a tarefa de rever ou substituir sistemas de crenças já mortos. Paradoxalmente, o esforço de lançar fora os grillhões da história acelerou os processos históricos, pois a indiferença por qualquer relação com o passado libera a imaginação, permitindo que proliferem novas formas e novas construções. Inversamente, a consciência da rápida transformação na história, presente enfraquece a autoridade da história como passado relevante.<sup>77</sup>

Portanto, *Vestido de Noiva*, ao ser proclamado detentor da abertura a um novo processo

---

<sup>74</sup> Tomamos aqui o termo “gerações” como possibilidade para se pensar o compartilhamento de uma agenda de problemas comuns, o que, evidentemente, não deve ser visto de maneira rígida e unívoca.

<sup>75</sup> KOSELLECK, Reinhart *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução: César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006. p. 317.

<sup>76</sup> Afirma Schorske que “A mentalidade moderna tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição nutriz contínua, revelou-se inútil para ela.” SCHORSKE, Carl E.. *Viena fin-de-siècle*: política e cultura. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 13.

<sup>77</sup> Ibid. p. 13-14.

histórico, pode encarnar a cultura da modernidade, uma vez que é símbolo de um projeto de engajamento no futuro. Além disso, ele se vale de uma *modernização* técnica (verificável nos cenários, iluminação e formas de trabalho) e mantém, enquanto manifestação artística, uma conexão com a ideia de *modernismo* seja por meio das referências atribuídas às vanguardas históricas, da sua representação enquanto dívida tardia do modernismo brasileiro canônico, ou por esse “reembaralhamento do eu” verificável na linguagem dramática de Nelson Rodrigues, como se verá de forma detida adiante.

Todos esses pontos nos fornecem elementos para se pensar a aproximação do espetáculo de 1943 às ideias de *modernidade*, *modernização* e *modernismo*, e permitem situar as motivações do alinhamento do espetáculo ao chamado “teatro moderno”. Ademais, o moderno é um conceito que pode adquirir múltiplos significados e usos, mas na maior parte das vezes, é carregado de valores subjacentes, o que ganha novos contornos a partir do momento em que ele é ligado a projetos de nação e de construções de identidades nacionais. Aliás, é necessário ressaltar que esses problemas, da modernização e da identidade nacional, se tornam pares absolutamente correlatos nos países “não centrais”. Se como afirma Le Goff, devido a uma natureza intrínseca “O moderno tende, acima de tudo, a se negar e destruir.”<sup>78</sup>, na medida em que ele se articula a um projeto nacional, pode ser perenizado, já que transformado em identidade e celebração de uma afirmação.

Os capítulos que se seguem são resultado de uma pesquisa que me mostrou linhas de força complexas presentes nos fragmentos de um amplo universo e de vidas teatrais múltiplas. No primeiro deles serão expostas as relações e os temas e signos mobilizados na noite de estreia do espetáculo, em 1943, as suas contraposições, assim como as conexões passíveis de serem estabelecidas entre crítica teatral e encenação moderna. O segundo capítulo irá se deter sobre as relações entre teatro e Estado e sobre as sociabilidades envolvidas nas trajetórias do grupo *Os Comediantes* e de Nelson Rodrigues, elaborando o desenvolvimento das especificidades de suas dinâmicas no ambiente cultural, social e político brasileiro, enfocando outros aspectos (para além da crítica) envolvidos na fabricação que tratamos aqui. O terceiro e último capítulo irá se debruçar especificamente sobre a crítica como instância de consagração de *Vestido de Noiva*, de seu grupo e de seu autor, expondo o modo como distintos projetos de teatro se

---

<sup>78</sup> LE GOFF. Op. Cit. p. 390.

conformam em disputas pela hegemonia no campo teatral. Em todos os três, pretendi esclarecer o papel da crítica nesse processo, mas também demonstrar os modos de direcionamento e atuação política dos sujeitos envolvidos no que se refere às pretensões em relação ao teatro, enfocando os impulsos discursivos, práticas e recepções acerca do que seria um teatro moderno. A crítica se apresenta aí como, ao mesmo tempo, reflexão, difusão, escritura, prática profissional e recepção de um objeto artístico.

Encarei, dessa maneira, uma perspectiva que tomasse a prática teatral como imersa em redes, sociedades, políticas, correntes estéticas, visões de mundo, e como uma arte plena de historicidade. Decerto o seu “problema” imperativo e intrínseco de se extinguir no momento em que sua ação é finalizada só leva à certeza de que essas obras não existem isoladas, mas conformadas por grande parte do que se escreveu sobre elas. O que leva, com efeito, a perguntas fundamentais: como se escreveu, e se escreve, a história do teatro? Como se representou o teatro na historiografia? Não há dúvidas de que a crítica pode conter um papel duplo: por um lado, atuar como instrumento poderoso na conformação desses processos historiográficos, por outro, nos levar à compreensão dos mesmos.

# 1. O PALCO COMO PROBLEMA, A MODERNIZAÇÃO COMO IMPERATIVO E A MODERNIDADE COMO HORIZONTE

## 1.1. 28 de dezembro de 1943

O grande teatro! De longe ele arde e cintila como uma jóia colossal. Em derredor (...) a multidão acotovela-se num denso e espesso oceano de curiosidade admirativa. O serviço de veículos é feito com a espetaculosidade dos povos novos. (...) A fila de carros (...) é interminável, imensa serpente fosforescendo, luzes de lanternins a se desdobrar em torno do templo vagarosamente. Pelas escadarias solenes sobem casacas, sobem mantos largos e caros (...). Todos querem ser do grande momento inaugural, todos querem ter estado ali, no primeiro dia, na primeira vez, na noite de abertura. É uma estréia em que a civilização, com o instinto tremendo de curiosidade e do gozar o inédito, quer também sentir. (...) Nos corredores largos é dificultoso o movimento – que todos querem ver e talvez serem vistos (...). Está reunido nesta sala o grande Rio – (...), todas as autoridades: as do governo, as da beleza, as do talento, as da indústria e, nessa esplêndida *corbeille*, o fulgor dos olhos femininos, o cintilar das gemas ardentes e as vibrações da luz fazem uma atmosfera inebriante, em que se deseja viver indefinidamente. (...)

- Hás de convir que é luxo demais! – Diz-me encantado um homem.  
- Luxo demais! Só o supérfluo é realmente importante na vida. Esse supérfluo tem de fato moralmente mais utilidade do que uma porção de coisas úteis.<sup>79</sup>

Essa foi a evocação feita por João do Rio em sua crônica acerca da inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 14 de julho de 1909. A construção do edifício, idealizada por Arthur Azevedo, havia se iniciado em 1905 no panorama de reformas urbanas do eixo central da cidade empreendidas pela administração do prefeito Pereira Passos, com um projeto arquitetônico feito por seu filho, Francisco de Oliveira Passos. Ornamentado por artistas como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, o teatro era mais um dos símbolos do projeto republicano. A opulência e o “espetáculo” do público ao redor e dentro do Municipal relatados por João do Rio dizem respeito a um episódio inaugural oficial, mas podem, com um pouco de imaginação e guardadas as devidas proporções, ser impingidas a outro momento que acabaria por ser alçado à condição de “inaugural”: a estreia do espetáculo *Vestido de Noiva*, na noite de 28 de dezembro de 1943.

Assim, 34 anos depois do evento primeiro, Nelson Rodrigues, então com 31

---

<sup>79</sup> Joe (Paulo Barreto). “O Teatro Municipal/ Inauguração. 18/07/1909”. In: *João do Rio e o Palco: Página Teatral – Vol. 1*. Apresentação e Organização: Níobe Abreu Peixoto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. P. 90-91.

anos, dava voltas em torno do Teatro Municipal a fim de extravasar sua ansiedade, depois de ter dormido pouco e corrido para o centro da cidade após o almoço. A peça estava marcada para as 21 horas e fora divulgada como “O mais sensacional espetáculo do ano!” em diversos jornais, que também alardeavam o “alto patrocínio” do ministro da educação e saúde pública, Gustavo Capanema, e garantiam a sua presença no evento daquela noite. Nelson encontrou com o diretor, Ziembinski, e com o ator Carlos Perry e depois ficou andando pelos corredores vazios, mas já iluminados, do teatro. As portas foram abertas para o público às 20 horas pelos porteiros vestidos com uniformes *à la* início do século, talvez as mesmas vestes utilizadas em 1909 quando o teatro se abriu para o discurso de batismo feito por Olavo Bilac. Um desses porteiros, “de bigodões espectrais”<sup>80</sup>, abriu o primeiro portão para que um único e antecipado espectador subisse lentamente as escadas. Era o poeta Manuel Bandeira, que havendo já escrito dois artigos sobre a peça, foi recebido pelo autor no *hall* com os dizeres receptivos “- Ah, Manuel! Grande figura, grande figura.”<sup>81</sup>, antes de irem à entrada da caixa cênica e cumprimentarem o ator José Sanz, já vestido de médico. Com o público começando a entrar, Manuel Bandeira e Nelson se despediram, este se dirigindo para fora do teatro e aquele para a segunda fileira, visto que “enxergava bem, mas ouvia mal”<sup>82</sup>. Só depois que todo o público entrasse, Nelson se postaria, nervosamente, no fundo do camarote destinado às suas irmãs. Se considerarmos a propalada informação de que o teatro estava lotado, eram 2205 pessoas assistindo a essa estreia.

A apresentação fazia parte de uma temporada teatral realizada pelo grupo Os Comediantes, que obteve a cessão do Teatro pelo prefeito do Distrito Federal, Henrique Dodsworth. Construído sobre terreno alagadiço entre as Avenidas Rio Branco e Treze de Maio, a Rua Manuel de Carvalho e a Praça Marechal Floriano Peixoto, o Teatro Municipal havia sido erguido para ser um monumento arquitetônico, ou um templo, de maneira que ser abrigado por ele já era em si uma instância de consagração. O mesmo João do Rio diria que ele “É qualquer coisa de sagrado.”<sup>83</sup>, e Edgard de Brito Chaves Jr., jornalista e crítico que frequentara o teatro desde 1946 em quase todas as suas récitas, escreveu que “Raros no mundo são os teatros templos de arte maravilhosos.”<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 167.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 168.

<sup>83</sup> CHAVES JR., Edgard de Brito. *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971. P. 5.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 3.



O poder de legitimidade conferido por esse espaço é também reafirmado por Celso Kelly, que prefacia o livro de Chaves Jr., *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*<sup>85</sup>: “Assim como o Scala ou o Metropolitan, o palco do Municipal *consagra*. Constitui uma láurea pisar-lhe o proscênio e emitir a voz triunfante que ecoará, através da imprensa, por vezes do rádio, junto a todos os públicos.”, dizendo ainda que ele “*fixa e projeta*”<sup>86</sup>. Portanto, já haveria, *a priori*, uma disposição que conferiria ao Teatro e aos espetáculos nele apresentados um lugar de memória em muito relacionado às ressonâncias da imprensa. Vale notar que Celso Kelly participara da direção do Municipal nos anos 1950, mas lembra, nesse mesmo prefácio, que “Já antes, bem antes, havia penetrado suas portas e seus bastidores, como eventual promotor ou colaborador de espetáculos experimentais, de que o melhor exemplo fora a curta temporada dos *Comediantes*.”<sup>87</sup>. De fato, ele foi um dos criadores do grupo e não hesita, nas três páginas de prefácio a um livro dedicado à memória do Teatro, em fazer referência ao episódio.

Baseado nos moldes da Ópera Garnier de Paris, o Municipal foi projetado para ser um teatro-monumento que glorificasse a sociedade, o poder público, a nascente república, as artes, a modernidade, e a beleza e magnitude da cidade, servindo até mesmo como um edifício que orientasse o olhar urbano.<sup>88</sup> Assim, os dizeres de Théophile Gautier sobre a Ópera de Paris podem, da mesma maneira, ser estendidos a uma representação do caso brasileiro: esse edifício seria “(...) um tipo de catedral mundana da civilização onde arte, riqueza e elegância celebravam sua mais linda cerimônia.”<sup>89</sup>. Além disso, o teatro se articula com a nova estrutura da cidade e suas grandes avenidas, e comporta grandes espaços ao redor da sala de espetáculos, como escadarias, restaurante, *hall* de entrada e *foyers*, lugares ideais para sociabilidades e rituais marcados pelo ver e pelo ser visto.

Quanto aos aparatos técnicos para a cena, o Teatro contava com recursos “modernos” fabricados especialmente na Inglaterra: um palco móvel dividido em seis

---

<sup>85</sup> CHAVES JR., Edgard de Brito. *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

<sup>86</sup> KELLY, Celso. Prefácio. In: CHAVES JR. Op. Cit. P. XVII-XVIII. Grifos do autor.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Para uma aproximação entre a Ópera Garnier e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como sobre as teorias arquitetônicas de Charles Garnier, ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Teorias de Charles Garnier para a Ópera de Paris: O teatro-monumento. In: CARDOSO, Ricardo José Brügger; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura e Teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa/ Faperj, 2010. P. 94-141.

<sup>89</sup> Ibid. p. 97.

pontes que poderiam mover-se vertical e horizontalmente, assim como de forma giratória; três plataformas; cinco alçapões; um grande e dois pequenos elevadores. Além disso, “Foram colocadas também todos os aparelhos necessários para a produção dos efeitos dos relâmpagos, da trovoada, da ventania, da chuva (...).”<sup>90</sup>. Em 1934, a prefeitura de Pedro Ernesto realizou uma reforma no Teatro, que passou de 1739 para 2205 lugares, suprimiu colunas, instalou 2200 *sprinkers* contra incêndios no palco e nos porões, colocou novas redes de telefones, 130 aberturas para ventilação e introduziu novo sistema de ar condicionado, “(...) mais moderno do que o inicial, que consistia em acoplar várias toneladas de pedras de gelo aos ventiladores.”<sup>91</sup>.

Em 1943, portanto, o Teatro Municipal já havia passado por mudanças que aumentavam sua capacidade de espectadores, buscavam sanar as ameaças de incêndio que acometiam fortemente os teatros e traziam um novo sistema de refrigeração que livrava a platéia do grande problema causado pelo calor nas casas de espetáculo da Capital Federal, especialmente nos meses mais quentes do ano. Nesse ano da estreia de *Vestido de Noiva*, foi levado ao Teatro Municipal um total de 159 espetáculos, sendo 64 concertos e recitais de música, 38 óperas, 19 *ballets*, 22 eventos classificados como “diversos” (incluindo formaturas, saraus, conferências e sessões de organizações), e 12 representações teatrais. Para se ter uma ideia ainda mais abrangente, entre 1928 e 1943, em um total de 2448 espetáculos, 511 foram de teatro<sup>92</sup>, o que demonstra um relativamente baixo índice de apresentações desse gênero nessa casa, ocupada, principalmente, por concertos e companhias de óperas e *ballet*, muitas delas estrangeiras, além das usuais formaturas de cursos como medicina e direito. Nesse sentido, a representação dos *Comediantes* adquire uma significação simbólica de relevo, o que se acentuava por se tratar de um grupo amador que buscava renovar o teatro nacional e era subsidiado pelo Estado.

Era um fim de ano em que as notícias da guerra apontavam para um novo equilíbrio de forças, o Estado brasileiro se esforçava por continuar afirmando seu novo posicionamento após o rompimento com as forças do Eixo, irrompiam restrições de gêneros e a iminência da chegada de 1944 já trazia balanços e projeções. O carnaval se aproximava com sua força sedutora aos proclames de que “A ‘cuíca’ já está roncando... descem dos morros e se derramam pela planície (...) as melodias populares: o samba-

---

<sup>90</sup> CHAVES JR.. Op. Cit. p. 9.

<sup>91</sup> LIMA. Op. Cit. p. 107.

<sup>92</sup> Esses dados foram baseados na listagem oferecida em CHAVES JR. Op. Cit.

canção, as marchinhas tentadoras. Melodias muito nossas. É o carnaval. (...).”<sup>93</sup>. Entretanto, nos periódicos daquela terça-feira 28 de dezembro, uma outra notícia ocupava páginas de destaque: a posse do presidente Getúlio Vargas, no dia seguinte, na Academia Brasileira de Letras. Esse seria “Incontestavelmente, o acontecimento intelectual de 1943”<sup>94</sup>, segundo a revista *Dom Casmurro*, dirigida por Brício de Abreu, e que elegera os grandes sucessos intelectuais do ano. Ao lado de Vargas figuravam na qualidade de romancistas Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Amílcar Dutra de Menezes e Maria José Dupré; como documentalista, Múcio Leão; na reportagem retrospectiva, Ruben Gil; e como jornalistas, Joel Silveira e Mário Rodrigues Filho, irmão de Nelson.

Em meio a todas essas notícias e matérias veiculadas nos periódicos, a peça *Vestido de Noiva* era cercada de grande expectativa e propaganda. O espetáculo, dirigido por Zbigniew Ziembinski e com arquitetura cênica do artista paraibano Tomás Santa Rosa, seria apresentado naquela terça-feira com reprise no dia seguinte, 29 de dezembro, sempre às 21 horas. Os ingressos custavam entre cinco e 60 cruzeiros<sup>95</sup> (além do “selo a cargo do público”<sup>96</sup>), dependendo da localização do assento no teatro, e estariam à venda na bilheteria a partir do dia 27 ao meio dia. Naqueles mesmos dias, alguém que buscasse nos jornais a programação teatral da cidade poderia escolher entre *A Garota d’além Mar*, burleta de Freire Júnior com Beatriz Costa e Oscarito no Teatro João Caetano; *Deus*, de Renato Vianna pela Comédia Brasileira, grupo oficial do Serviço Nacional de Teatro, no Teatro Serrador; *As 3 Helenas*, comédia com Delorges Caminha no Teatro Rival; *Gente Honesta*, de Amaral Gurgel estrelada por Procópio Ferreira; e a Companhia Cacilda Gonçalves no Pavilhão Dudu. Ao contrário desses espetáculos, *Vestido de Noiva*, com suas únicas duas apresentações previstas, não contava com grandes aparatos publicitários como cartazes e imagens nos jornais, mas sim com pequenas notas com algum destaque, onde se ressaltava o êxito de todo o

---

<sup>93</sup> “Terá início, hoje, no Cassino Atlântico, a estação carnavalesca”. *A Noite*. 30/12/43. p. 3.

<sup>94</sup> “Os grandes sucessos intelectuais do ano de 1943”. *Dom Casmurro*. 08/01/1944. p. 1.

<sup>95</sup> Para se ter como referência de valores, no mesmo ano, um exemplar da revista Fon-Fon podia ser adquirido a um cruzeiro, e da revista *A Cigarra* a dois cruzeiros. Os ingressos custavam, portanto, de cinco a 60 vezes o preço da primeira revista, e de 2,5 a 30 vezes o preço da segunda.

<sup>96</sup> Christine Junqueira, ao investigar as estratégias de publicidade das companhias portuguesas de teatro de revista no Rio de Janeiro em fins da década de 1930, aponta que os “selos” não inclusos no preço dos ingressos podiam reduzir o seu valor em até 50% (o que não significa que o público não tivesse que pagar essa taxa), incluindo essa prática no bojo dos artifícios comerciais para divulgação dos espetáculos. JUNQUEIRA, Christine. “Beatriz Costa e as estratégias de mídia do teatro português no Brasil em fins da década de 1930”. In: VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Comunicação. 2014. Em: <http://portalabrace.org/1/index.php/encontros/viii-congresso-da-abrace/resumos-aprovados/228-viiic-gt-teatro-brasileiro-ok/1141-comunicacao-beatriz-costa-e-as-estrategias-de-midia-do-teatro-portugues-no-brasil-em-fins-da-decada-de-1930>. Acesso em: 10/12/2015.

empreendimento dos Comediantes e o patrocínio estatal.

A peça de Nelson Rodrigues era um mergulho psicológico na mente dilacerada de sua protagonista, Alaíde, entre a vida e a morte após ser atropelada no Largo da Glória. A unidade de espaço, tempo e ação era quebrada pela divisão cênica nos três planos anteriormente mencionados: realidade, memória e alucinação. Por meio de diálogos curtos e cotidianos, o espetáculo começava com sons e narrativas relacionadas ao atropelamento, após o qual, Alaíde chega a um bordel, no plano da alucinação, procurando por Madame Clessi. O diálogo entre as duas caminha para uma tentativa de rememoração do que acontecera com Alaíde. As suas lembranças, passadas no plano da memória de forma não linear, se desenrolam entre o dia de seu casamento com Pedro, o desejo de matá-lo (que se confunde com a sua própria realização), os conflitos com a irmã, Lúcia, e o fascínio proporcionado pela leitura do diário de Madame Clessi, cortesã do início do século, que fora encontrado em uma mala na casa onde Alaíde foi morar. O encantamento pela imagem de Clessi fez com que ela pesquisasse em jornais sua vida e o seu assassinato, em 1905, por seu amante, um jovem de dezessete anos. Assim, o plano da alucinação envolve o encontro de ambas, que assistem ao velório da própria Clessi. O desejo de libertação feminina de Alaíde, transferido para a figura da cortesã, encontra seu contraponto aprisionador em sua vida prosaica de hábitos burgueses e casamento com um industrial. Como é demonstrado no plano da memória, ela vivia um conflito com a irmã, de quem havia roubado o namorado, o que potencializa seus traumas e as obsessões de sua mente em relação à vida conjugal. Alaíde convive com a ameaça de que Lúcia poderia desmanchar seu casamento, se envolver novamente com Pedro, e até mesmo, juntos, matá-la, como parece demonstrar o desenlace do enredo e a revelação das causas do atropelamento. Entrecortando os planos da memória e da alucinação, o plano da realidade coloca o corpo de Alaíde na mesa de cirurgia com os médicos comentando a violência de seu acidente e as conseqüências em seu corpo, assim como os jornalistas se interessando pelo acontecimento.

Alternando as ações entre os preparativos para o casamento de Alaíde, sua vida de casada, seus esforços por relembrar, o velório de Madame Clessi e sua relação com seu jovem amante e assassino, o texto de *Vestido de Noiva* possui uma fragmentação e instabilidade pouco reconhecíveis no teatro brasileiro de então, trocando a certeza dos fatos por sugestões, obsessões, recalques e desejos do inconsciente da protagonista. Para serem materializados esses aspectos, foi dado especial destaque ao cenário e à iluminação. A observação de croquis, anotações e fotografias demonstra que Santa Rosa

criou duas plataformas em níveis diferentes, com uma boca de cena de dez metros de largura, com escadarias nas duas laterais ligando a área superior – onde se dava o plano da realidade e da memória - à inferior – marcada pela alucinação e pela memória. A parte inferior contava com quatro arcos vazados, que poderiam ser entrada, saída e suporte para objetos como espelho, cortinas e vasos de flores, além de serem preenchidos por vitrais de igreja. O sobe e desce de panos destacava quadros caracterizando ambientes na parte superior, como a mesa de cirurgia, a casa de Pedro e Alaíde e os escritórios jornalísticos, que podiam sofrer alterações nos intervalos entre os três atos, como no terceiro, quando essa área era ocupada por uma parede recortada diagonalmente em cujas extremidades se erguiam uma superfície retangular representando um espelho – onde se olhava a irmã Lúcia, vestida de noiva – e um pórtico ladeado por uma sepultura. A listagem de móveis e objetos também evidencia o uso de mesas, bancos, cadeiras, telefones de mesa e de parede, jornais, cesta de papéis, mesa com objetos cirúrgicos, poltronas, vasos com flores, livros, cartas de baralho, penteadeira, cigarros, tocheiros, camélias, uma grande cruz.

Essa cenografia, marcada pela alternância entre traçados retos e curvos, e por aparatos que possivelmente viabilizavam a grande movimentação dos 25 atores, a exemplo de escadas, pórticos e níveis diferentes, foi acompanhada pelo uso de recursos de amplificação sonora que remetiam às técnicas utilizadas no rádio e no cinema e por músicas com cortes que acompanhavam a dinâmica de fragmentação proposta, com destaque para as marchas nupcial e fúnebre. Segundo Ruy Castro, “Quilômetros de fiação atrás do palco dificultavam a movimentação e as rápidas trocas de roupas dos atores.”<sup>97</sup>, o que, mesmo que tenha sido narrado de forma hiperbólica, denota a utilização em larga escala de recursos tecnológicos. Ao mesmo tempo, os figurinos eram em parte austeros e discretos, em conformidade com o cotidiano dos anos 1940, marcados pela chamada “saia-lápis” e pelas silhuetas retilíneas em estilo militar, feitas em tecidos pesados, em oposição evidente à opulência e claridade do vestido de noiva. No entanto, essa adequação ao tempo presente possuía o seu contraste nos figurinos dos personagens que circulavam pelo plano da alucinação, onde era determinante a presença de Madame Clessi e dos presentes em seu velório trajando roupas tipicamente do início do século XX, portanto, com referências da *Belle Époque*. Aparecem aí chapéus, plumas, vestidos mais longos e leves, babados, sobre-casacas, fraques, colarinhos e

---

<sup>97</sup> CASTRO. Op. Cit. p. 172.

*pince-nez* para os homens. Há uma contraposição entre vestimentas de velório e de casamento, entre claro e escuro, convivendo pompa e austeridade e fazendo com que representações de temporalidades distintas se colidissem e se sobrepusessem nos planos cenográficos.

Complementando a cenografia e o figurino, a iluminação, criada pelo próprio Ziembinski, foi outro fator responsável pela plasticidade e pela criação de atmosferas distintas e dinâmicas propostas pelo texto de Nelson. De fato, Ziembinski parece ter introduzido no Brasil novas propostas para a iluminação teatral, o que já havia sido notado nas peças anteriores do grupo, como *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, encenada no mesmo Municipal somente seis dias antes, o que se tornava chamariz de destaque para a imprensa. Os recursos de luz eram associados predominantemente à poesia que o diretor polonês soube imprimir a esses espetáculos, criando sombras, cores, trevas, nuances e transições que acentuavam as intenções dramáticas. Dessa maneira, mesmo antes da estreia do dia 28, os jornais anunciavam “Vinte e dois refletores criando de maneira ininterrupta os efeitos mais estranhos e poéticos.”<sup>98</sup>, em “Uma encenação helênica e de hipnótica iluminação.”<sup>99</sup>. Deveras, havia 43 mudanças de luz no primeiro ato, 50 no segundo e 33 no terceiro e último, totalizando 126<sup>100</sup> mudanças, com as cores azul, azul claro, rosa, rosa escuro, amarelo, vermelha e branca. Segundo Ziembinski, “Esses refletores que se apagavam e acendiam estonteavam o público.”<sup>101</sup>.

Para se chegar a esse nível de detalhamento, o diretor impôs um rígido sistema de ensaios até então desconhecido pelos membros do grupo. O Teatro Municipal esteve disponível naquele mês de dezembro durante as madrugadas, mas os preparativos já vinham ocorrendo há seis ou oito meses. Ziembinski desejava dez ensaios-gerais, mas só foram possíveis três. Nelson acompanhava alguns desses momentos. Descreve ele que

O ensaio geral (...) foi o próprio inferno. Ziembinski tinha, então, uma resistência quase infinita. Os intérpretes sabiam o texto, as inflexões e cada movimento. (...) Ninguém faz uma ideia da paciência e martírio do elenco. A 27 de dezembro de 1943 e, portanto, véspera da estréia,

---

<sup>98</sup> A Noite. 28/12/1943. p. 6.

<sup>99</sup> “Os Comediantes”. Gazeta de Notícias. 28/12/43. P. 7.

<sup>100</sup> Há polêmicas em relação a esse número, com Ziembinski relatando 174 e jornais apontando 144. A nossa contagem é baseada no manuscrito de orientação para operação de luz no Teatro Municipal em 1943, pertencente ao arquivo Labanca do Cedoc-FUNARTE.

<sup>101</sup> ZIEMBINSKI, Zbigniew. “Os Comediantes – marco novo”. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975. P. 56.

atrizes a atores tinham, em cada olho, um halo negro. (...) Meia-noite e todos presentes. Eu me lembro de um figurante que, de repente, começou a chorar. (...) De fato, a exaustão enfurecia e desumanizava os presentes. Os intérpretes passaram a se detestar uns aos outros. E, por fim, às cinco da manhã, houve entre Ziembinski e Carlos Perry um bate-boca quase homicida. (...) Já amanhecendo, o simples cansaço enlouquecia autor, diretor, artistas, contra-regra, eletricitistas. (...) Vejo Ziembinski saindo do teatro e jurando que não voltaria para o espetáculo.<sup>102</sup>

Evidentemente, esse ritmo de trabalho era uma herança da formação polonesa do diretor, e as particularidades da luz, da cenografia e do desenvolvimento da dramaturgia exigiam certo grau de precisão.

Naquela noite, Manuel Bandeira, o primeiro a entrar no teatro, conhecendo a peça de leitura, não tinha certeza se teria o mesmo impacto no palco aquelas cenas que haviam lhe despertado emoção “de tão profunda penetração no sub-consciente humano.”. Mas ao fim das duas horas de representação - formada por uma “série de quadros, alguns dos quais não duram três minutos.”<sup>103</sup> - a certeza teria se confirmado com “os aplausos entusiásticos do público que enchia o Municipal em duas noites que se podem classificar de memoráveis na história do nosso teatro.”<sup>104</sup>. A revista *Diretrizes* registrou que

O Municipal marcou uma verdadeira noite de teatro com “Vestido de Noiva”. Já há tempos falávamos dessa magnífica peça de Nelson Rodrigues e dissemos que ela iria pôr em pânico o nosso misérrimo teatro nacional. Assistimos maravilhados o desempenho da peça que inaugura assim uma era nova do teatro brasileiro (...).<sup>105</sup>

Sobre o público presente, Nelson relataria que antes do espetáculo começar, após o terceiro sinal, alguém lhe soprara “A melhor platéia do Brasil.”<sup>106</sup>, composta por embaixadores, intelectuais, etc. O crítico teatral Mário Hora, ao dizer que a casa estava “cheia”, escreveu que “esta designação ‘casa cheia’ não teria qualquer outra expressão se a sala não abrigasse, como abrigou, o que há de mais expressivo na nossa elite social, nos círculos literários e jurídicos e no jornalismo.”<sup>107</sup>. Além de Bandeira, estavam presentes, Roberto Marinho (chefe do autor na redação de *O Globo*) que assistira no camarote ao lado do de Nelson, o maestro Sílvio Piérgile, o jornalista José César Borba,

---

<sup>102</sup> “Memórias de Nelson Rodrigues”. *Correio da Manhã*. 20/04/1967. 2º Caderno. p. 1.

<sup>103</sup> ‘Os Comediantes’, Roberto Alvim Corrêa. *A Manhã*. Crítica Literária. 20/01/1944. P. 3

<sup>104</sup> ‘Vestido de Noiva’ Manuel Bandeira. *A Manhã*, 08/01/44. p. 4.

<sup>105</sup> “Vestido de Noiva” no Municipal”. *Diretrizes*. 06/01/1944. p. 18

<sup>106</sup> RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. P. 63.

<sup>107</sup> HORA, Mário. “A estréia, ontem, de ‘Vestido de Noiva’”. *O Globo*. 29/12/1943. Edição Vespertina. p.7.

o ator Sérgio Cardoso, o crítico literário Álvaro Lins, o crítico teatral Mário Hora, afora a esposa, a mãe, irmãos e irmãs do autor<sup>108</sup>. No dia seguinte, 29, foi a vez de Carlos Drummond de Andrade e do crítico de teatro Lopes Gonçalves.

Nelson ansiava ardentemente por um “rodapé” como o que havia feito Manuel Bandeira no início de 1943, quicá um de Álvaro Lins. O crítico havia escrito um acerca de sua primeira peça *A Mulher sem Pecado*, mas em *Diretrizes*, e não no *Correio da Manhã*, como Nelson sonhava. Acochado nervosamente na antecâmara do camarote familiar, o autor, desacreditando inicialmente do potencial de sua peça, não desejava ver ou ouvir nada. Antes de se iniciar a representação, o ator Nelson Vaz, membro dos Comediantes, mas que não atuava nessa peça, leu uma breve explicação do que se veria no palco. Certamente, o indicativo de uma apreensão em torno do entendimento do público. A representação parece ter começado às 21 horas e 30 minutos<sup>109</sup>, portanto, com meia hora de atraso. Durante todo o primeiro ato, segundo Nelson Rodrigues, “(...) o pior foi o silêncio do público (...). Ninguém ria, ninguém tossia. E havia qualquer coisa apavorante naquela presença numerosa e muda.”<sup>110</sup>. Ao fim desse ato, três, quatro ou cinco palmas fizeram com que ele, gélido, imaginasse que elas fossem provenientes de sua família e mentalizasse somente o fracasso. Poucos na platéia fizeram coro. Apesar dessa visão cética, ele descreve no *Correio da Manhã* do dia 20 de abril de 1967: “Bem me lembro de Alayde, quando apareceu, pela primeira vez, de noiva, ficamos atônitos de beleza. Dentro da luz, era um maravilhoso e diáfano pavão branco.”<sup>111</sup>

Para Mário Hora, em sua crítica, a explicação inicial de Nelson Vaz não foi suficiente para o entendimento da audiência:

Nos intervalos colhemos flagrantes eloquentíssimos: os espectadores explicavam uns aos outros o que se estava passando no palco. Discutia-se o subjetivismo e o objetivismo da peça, seu plano irreal e seu plano profundamente real, o delírio de “Alaíde” e a realidade consciente de “Lúcia” e de “Pedro” (...). Sua tragédia teve duas interpretações distintas: a do palco, pelos amadores de “Os Comediantes”, e a dos intervalos (...).<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Sobre a prometida presença do ministro Capanema feita pela imprensa, não foram encontrados indícios que confirmassem tal informação.

<sup>109</sup> A memória de Nelson Rodrigues titubeia em relação a esse horário, pontuando-o com a ressalva “(...) se bem me lembro.” RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. P. 168.

<sup>110</sup> RODRIGUES, Stella. Op. Cit. P. 63-64.

<sup>111</sup> “Memórias de Nelson Rodrigues”. *Correio da Manhã* do dia 20 de abril de 1967. 2º Caderno p. 1.

<sup>112</sup> HORA, Mário. “A estréia, ontem, de ‘Vestido de Noiva’”. O Globo. 29/12/1943. Edição Vespertina. p. 7.



Segundo Ruy Castro, as pessoas ainda comentavam sobre a “pobreza dos diálogos” e a “vulgaridade dos personagens”<sup>113</sup>. Nesse mesmo intervalo, nos bastidores, as folhas com as marcações de luz foram acidentalmente espalhadas e saíram de ordem, acarretando uma iluminação desacertada no começo do segundo ato e exigindo que o próprio Ziembinski operasse a luz de memória. Ao final desse ato, ainda menos palmas.

Não obstante, após o silêncio que se seguiu ao cair do pano no terceiro e último ato, Nelson relata que

(...) de repente, começaram palmas escassas e esparsas. Um aplaudia, aqui, outro ali, um terceiro mais adiante. Atracado à cadeira, sentia-me perdido, perdido. Mas via a progressão. Focos de palmas, em vários pontos da platéia. E, súbito, todos acordaram do seu espanto. Ergueu-se o uivo unânime. Os aplausos subiam até a cúpula e multiplicavam as cintilações do lustre. Era como se o grande Caruso tivesse acabado de soltar um dó-de-peito. Os artistas iam e voltavam (...).<sup>114</sup>

Também Mário Hora descreveu que o público, “(...) ao cerrar-se o velário [sic] sobre as últimas palavras de “Lúcia”, de pé, com uma vibração que não pode ser chamada de convencional, aplaudiu longamente os intérpretes e pediu em vão a presença do autor (...).”<sup>115</sup>. Ziembinski veio ao palco, “(...) arrastado, de mangas arregaçadas, com o suor do gênio pingando da fronte alta.”<sup>116</sup> e foi, possivelmente, José César Borba quem inicialmente gritou “O autor! O autor!” para que ele se manifestasse. Nelson foi puxado pela irmã Helena e se deteve a uma aparição do camarote. A platéia chamava pelo autor, mas, olhando para o palco, parece não o ter percebido. Ao sair do camarote, foi abraçado por Roberto Marinho e Silvio Piergile, e, ao descer as escadas, era “(...) envolvido, abraçado, quase raptado.”<sup>117</sup>, inclusive por Álvaro Lins, que naquela ocasião o apresentava a Paulo Bittencourt, dono do influente *Correio da Manhã*. Depois, na caixa cênica, anunciado e ovacionado por Ziembinski, abraçou cada uma dos intérpretes. Saiu pela porta dos fundos, ainda desvencilhando-se de alguns admiradores, até alcançar a rua:

Estou andando na calçada da Avenida, atravesso a Almirante Barroso, vou na direção da Galeria Cruzeiro. Sentia-me boiar entre as coisas. A glória era recente demais. Uma hora antes, eu não passava de um pobre rapaz, que ganhava setecentos mil-réis mensais, quinhentos na

---

<sup>113</sup> CASTRO. Op. Cit. p. 172

<sup>114</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. P. 169.

<sup>115</sup> HORA, Mário. “A estréia, ontem, de ‘Vestido de Noiva’”. O Globo. 29/12/1943. Edição Vespertina. p. 7.

<sup>116</sup> RODRIGUES, Stella. Op. Cit. P. 64.

<sup>117</sup> Ibid. p. 65.

folha e duzentos por fora. E as coisas me pareciam de uma irrealdade atroz. Até a avenida era irreal, e os edifícios, e as esquinas. Longe, na Praça Mauá, os mastros sonhavam.<sup>118</sup>

Como se pode apreender, Nelson Rodrigues teceu relatos marcados pela tônica da intensidade, do arrebatamento e da emoção. Em seus diversos textos memorialísticos - publicados em jornais e organizados posteriormente por sua irmã Stella, sua filha Sônia e por Ruy Castro -, ele traça uma narrativa para esse acontecimento coincidindo com seu momento inaugural de reconhecimento teatral e ampliação de popularidade e de seus círculos sociais de convívio e influência. Há, desse modo, uma fusão que condensa a glória do autor, o evento que já se definia pretensamente como um divisor de águas e o êxito do projeto do grupo Os Comediantes. A narrativa de Nelson, profundamente literária, materializa um momento solene, repleto de suspenses e, feito uma música, articula passagens de tensão e relaxamentos, com anticlímax e clímax, construindo um espetáculo paralelo ao espetáculo dos palcos. Nesse ensejo, ele cria opostos comparativos contrapondo seu passado mais que recente, quando comia “(...) numa casa de pasto abjeta.”<sup>119</sup>, à apoteose no Municipal, aplaudido como um “Caruso”. Relata ainda, um abraço nas escadas do Teatro, quando um velho lhe disse que não havia perdido um enterro de sua família, o que nos leva a uma associação entre a peça ali encenada e a trágica história dos Rodrigues.

O caráter de mito que o evento adquiriu também se faz sentir nas manifestações do público, fazendo com que a afirmação da presença naquela noite elevasse esses sujeitos à condição de testemunhas oculares, e até mesmo partícipes, de um momento que entraria para a história como o “nascimento” do moderno teatro brasileiro. Nesse sentido, o ator Sérgio Cardoso, no programa de remontagem da peça, dirigida por ele em 1958, diz em texto intitulado *Bilhete para Nelson*:

Se o teatro já me deu, como espectador, algum momento inesquecível, foi ele o da estréia absoluta de “Vestido de Noiva”. Sim, eu estava lá (...). Aplaudiram muito. Foi uma das ovações mais espetaculares a que já assisti. Depois, os comentários, já nos corredores, nas escadarias, pela noite a dentro [sic]. “Genial”, era o mínimo que se dizia. “Revolucionário”... “Expressionista”... “Fantástico”... Se V. gosta de adjetivos, naquela noite os teve para o resto da vida. Nem faltou, num canto afastado, quem sussurrasse: “Um blefe! Na Europa se faz isso há trinta anos!...” Como sempre... Também naquela noite se pronunciou pela primeira vez a frase que se ligaria, como um subtítulo, a “Vestido de noiva” – um marco na História do Teatro

---

<sup>118</sup> Ibid. p. 66.

<sup>119</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. P. 168

brasileiro.<sup>120</sup>

Também a celebrada atriz Dulcina de Moraes diz, em relato de um articulista, não ter deixado de ir à representação,

Foi e por sinal gostou muito. (...) O “Vestido de Noiva”, revela-me a sra. Dulcina de Moraes, estivera em suas mãos antes de ser entregue ao grupo de Santa Rosa. – É uma peça muito interessante. Mas eu não podia levá-la no Regina. Só mesmo no Municipal. Vendo-a, representada pelos “Comediantes”, o que mais me surpreendeu foi a simplicidade da solução cênica. Eu faria a “mise-en-scène” um pouquinho mais complicada...<sup>121</sup>

À formação desse mito correspondeu um aspecto significativo acerca de seus processos de recepção e que difundia a cristalização de um imaginário acerca do espetáculo: os discursos que o construía eram produzidos, para além dos agentes da própria peça, por um público composto de diversos matizes no que concerne aos modos de recepção. Isso quer dizer que ele incluía não somente aqueles presentes na noite de estréia, mas os presentes que haviam lido o texto previamente, caso de Manuel Bandeira, José César Borba, Álvaro Lins e Mário Hora; os que leram mas não estiveram naquela noite, como Augusto Frederico Schmidt; os que não foram ao Municipal e não leram o texto, e no entanto ouviram falar por meio de notícias, críticas e polêmicas, caso de Paulo Francis; e os que assistiram posteriormente mas acreditam ou afirmam ter estado no momento “inaugural”<sup>122</sup>.

Contribuindo para essa dinâmica, as sucessivas montagens de *Vestido de Noiva* afirmaram o seu estatuto de bem cultural simbólico a ser cultuado indefinidamente como um marco na história teatral do país. Há, dessa maneira, uma série de significações subjacentes e atribuídas àquela terça-feira, 28 de dezembro de 1943, assim como diversos mecanismos e práticas de legitimação ligados aos mundos cultural, político e social, capazes de assegurar um mito. O Municipal, um teatro-monumento, com sua já inerente propriedade de monumentalização, era palco, talvez mais do que usualmente, para, parafraseando os dizeres de Celso Kelly “fixar e projetar”<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> CARDOSO, Sérgio. “Bilhete para Nelson”. Programa do espetáculo *Vestido de Noiva*, pela Cia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso em 1958. O mesmo texto consta no programa da montagem de 1965, dirigida pelo mesmo ator e estrelada por Yoná Magalhães, no mesmo Teatro Municipal como parte das comemorações do IV centenário do Rio de Janeiro.

<sup>121</sup> “Vou fazer o melhor possível”. Diretrizes. 10/02/44. p. 11.

<sup>122</sup> É significativo o estudo relatado em VENANCIO, Beatriz Pinto. “Lembranças de um Vestido de Noiva”. *O Percevejo*. Anos 9/10, 2001/2002, Nº 10/11, p. 201-209. Nesse artigo, a autora faz uma comparação entre as montagens de 1943 e 1955 a partir das lembranças de uma senhora que assistiu em 1955 mas acredita descrever a de 1943.

<sup>123</sup> KELLY, Celso. Prefácio. In: CHAVES JR. Op. Cit. P. XVII-XVIII.

Abarcava, assim, a fabricação de outro momento inaugural, após o seu próprio em 1909.

Ao final daquela representação em 1943, provavelmente por volta das 23 horas e 30 minutos, em verdade, mais que isso devido ao tempo dispensado aos cumprimentos, abraços e ovações, Nelson Rodrigues saiu pelos fundos do teatro e foi jantar com a família, e não com os atores, no restaurante Nevada, onde pediu um bife com batatas fritas que vinha acompanhado por manteiga, pão e pudim de sobremesa. Era uma reação contra os anos de pobreza. Depois, retornou para a casa onde morava, na Rua Joaquim Palhares, entre o Estácio e a Praça da Bandeira. A noite foi passada em claro, atravessada pela imagem da “cúpula incandescente do Municipal” e pelos gritos de José César Borba: “O autor! O autor!”<sup>124</sup>. No dia seguinte, cumprimentou seus vizinhos euforicamente, mas ninguém sabia do ocorrido. Lamentou, então, não os ter convidado. No mesmo dia, porém, já saíria a primeira crítica por Mário Hora no jornal *O Globo*. Alguns dias depois, Nelson seria convidado por Freddy Chateaubriand para trabalhar nos *Diários Associados* como diretor das revistas *Detetive* e *O Guri*. A essa altura, segundo ele, o presidente Getúlio Vargas teria perguntado a Capanema “O que é que há com o teatro, que os jornais só falam em teatro?”, a o que o ministro responderia: “São Os Comediantes e é *Vestido de Noiva*.”<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.P. 172.

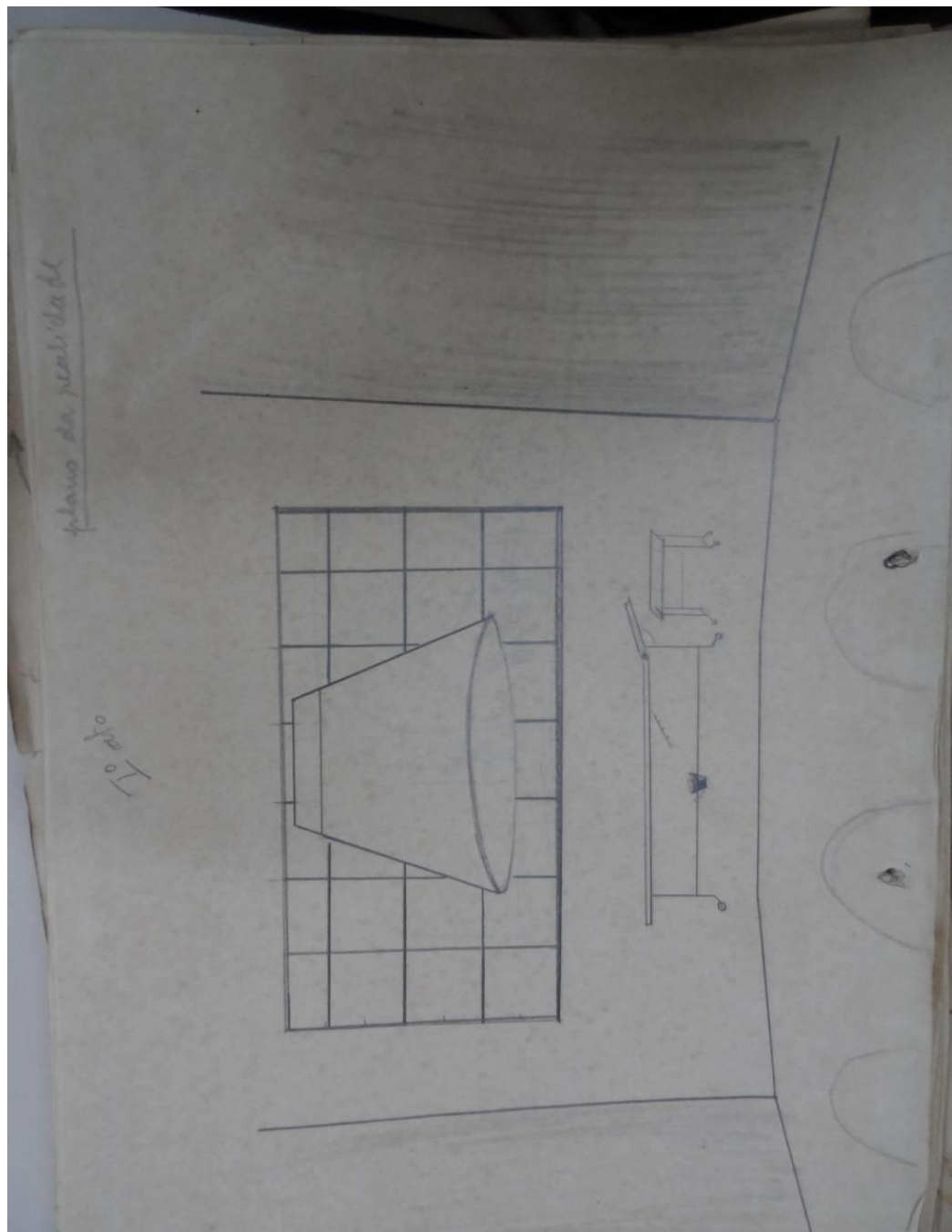
<sup>125</sup> *Ibid.* P. 173.

IMAGEM 1 – Croqui Cenário *Vestido de Noiva*



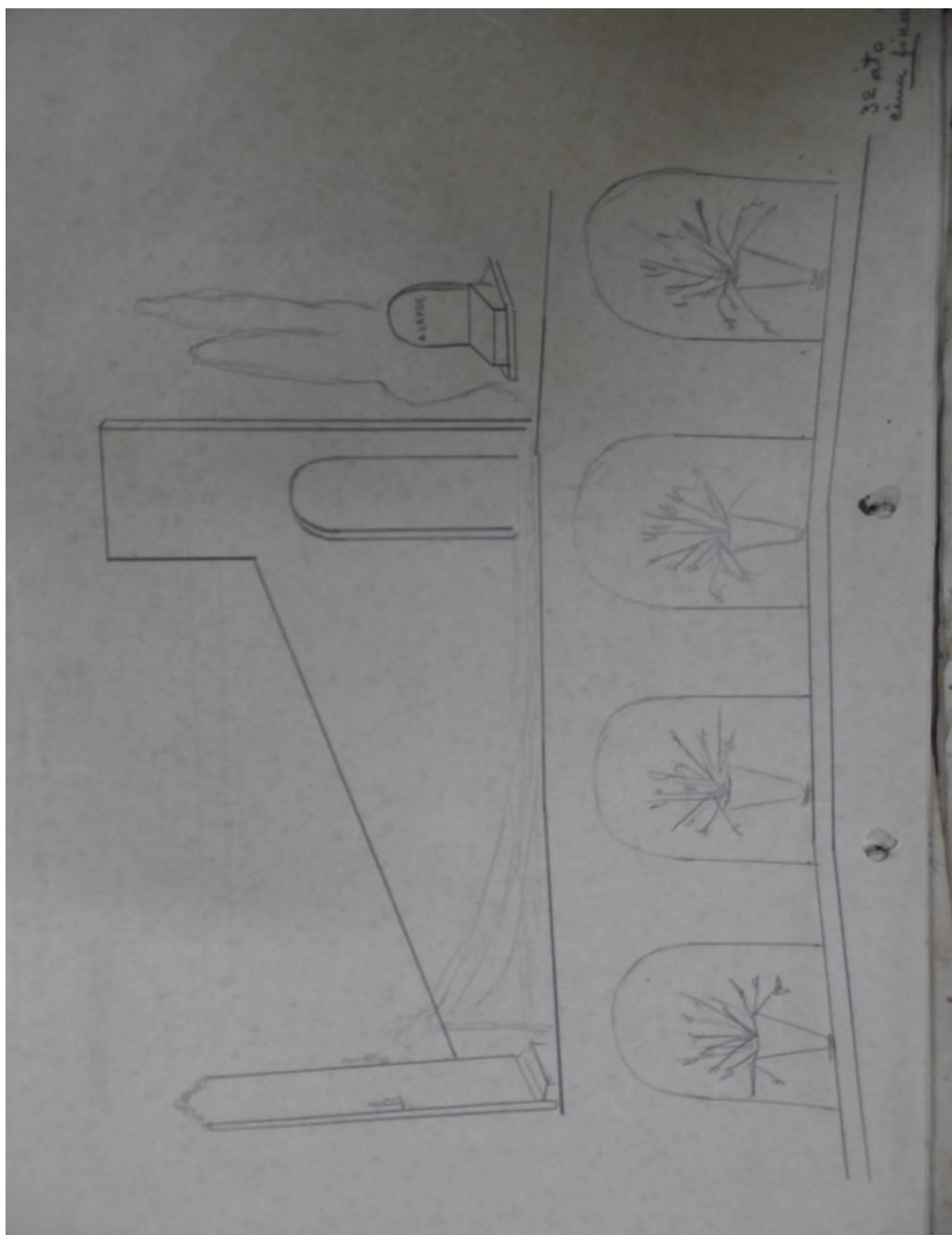
Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 2 – Croqui Cenário *Vestido de Noiva* (mesa de cirurgia, plano da realidade)



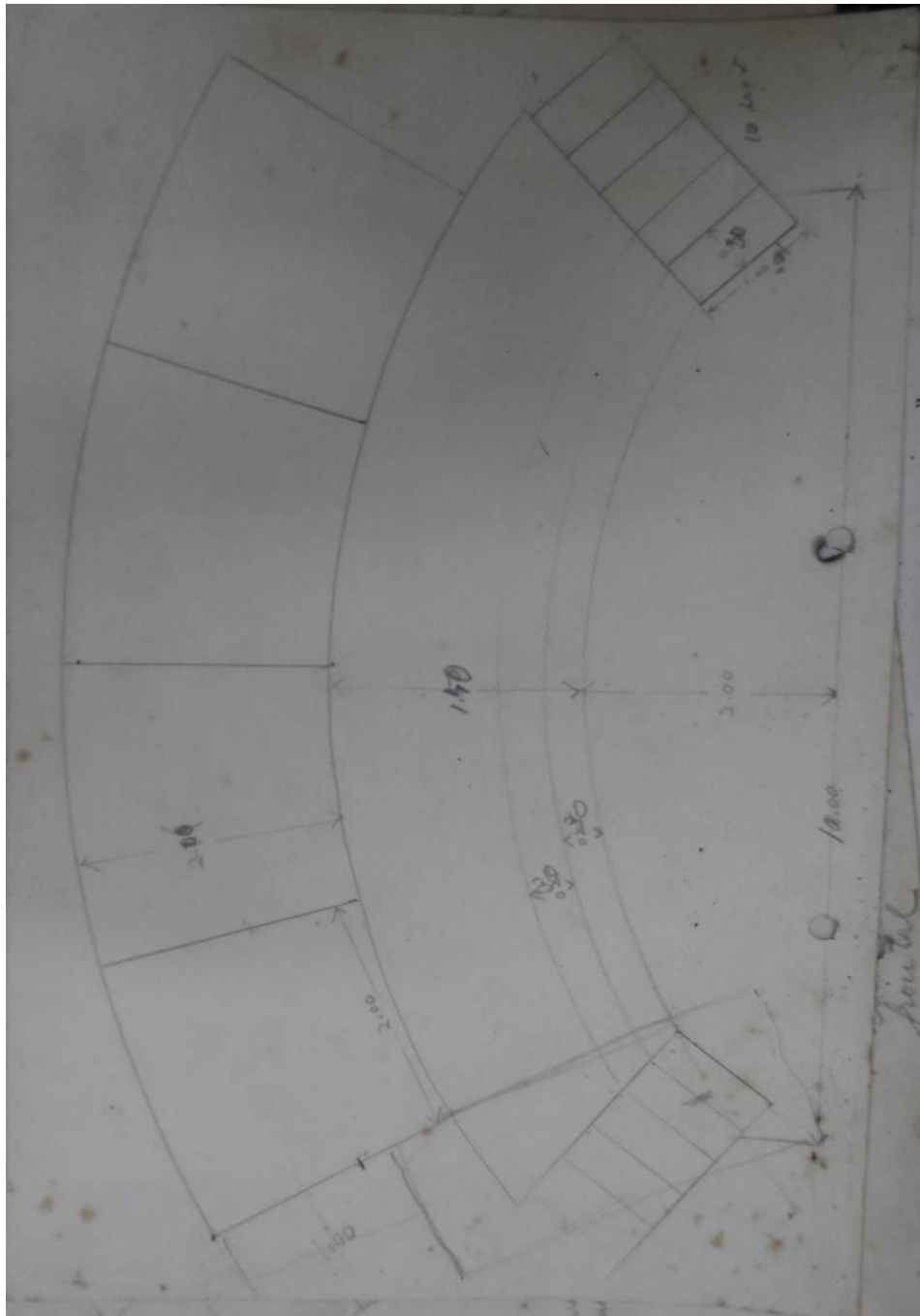
Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 3 – Croqui Cenário *Vestido de Noiva* – III Ato



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

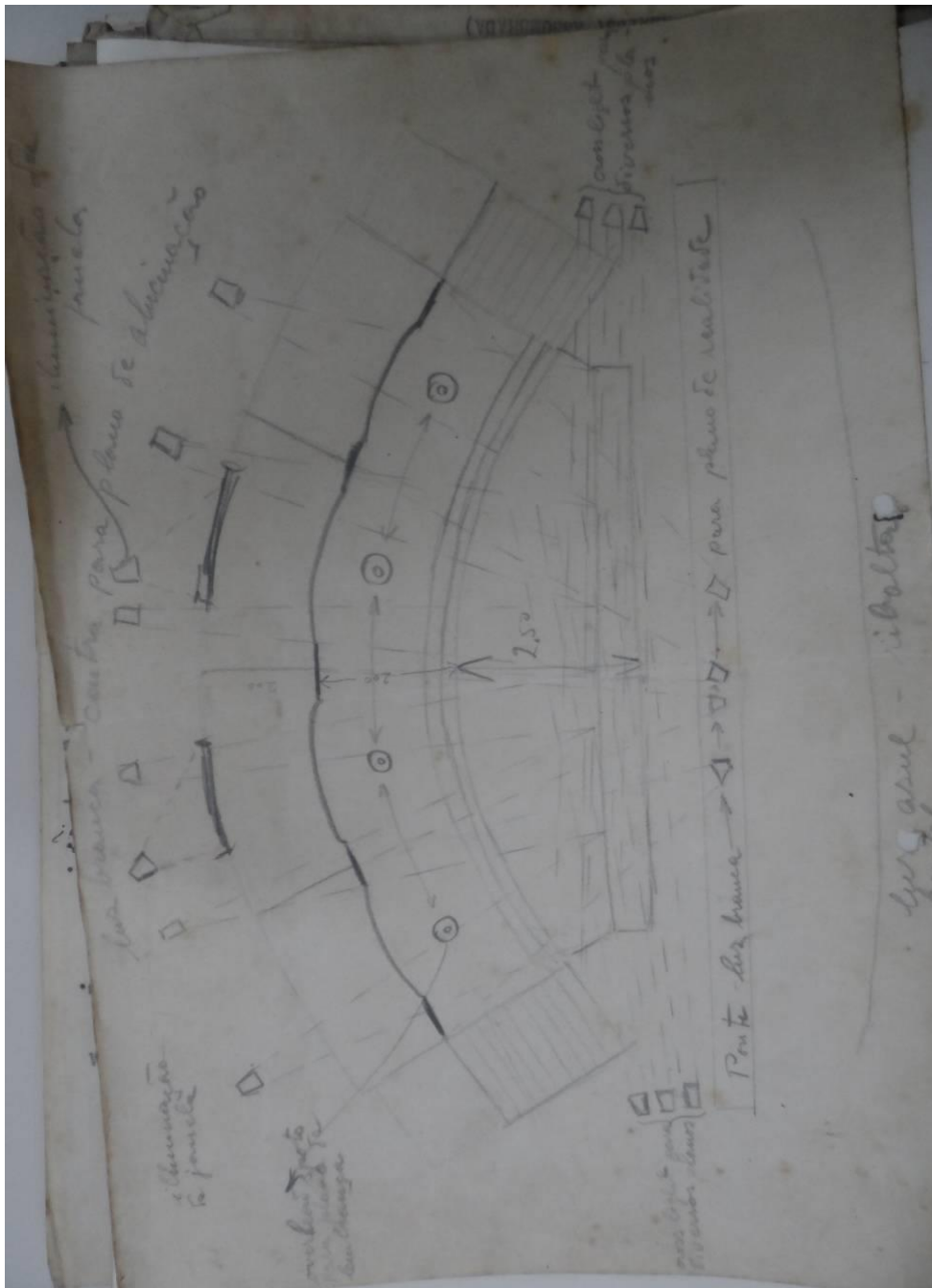
IMAGEM 4 – Planta Cenário *Vestido de Noiva* com medidas



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca



IMAGEM 5 – Mapa de luz *Vestido de Noiva*



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 6 – Cena de *Vestido de Noiva*, Lina Grey (à esq.) e Stella Perry



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 7 – Cena de *Vestido de Noiva*



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 8 – Cena final de *Vestido de Noiva* (Alaíde entrega o buquê à Lúcia)



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 9 – Cena de *Vestido de Noiva* (Luiza Barreto Leite, à esq., e Auristela Araújo)



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 10 – *Vestido de Noiva*, cena final, com Alaíde e Madame Clessi no plano inferior



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 11 - Cena de *Vestido de Noiva*, mesa de cirurgia



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

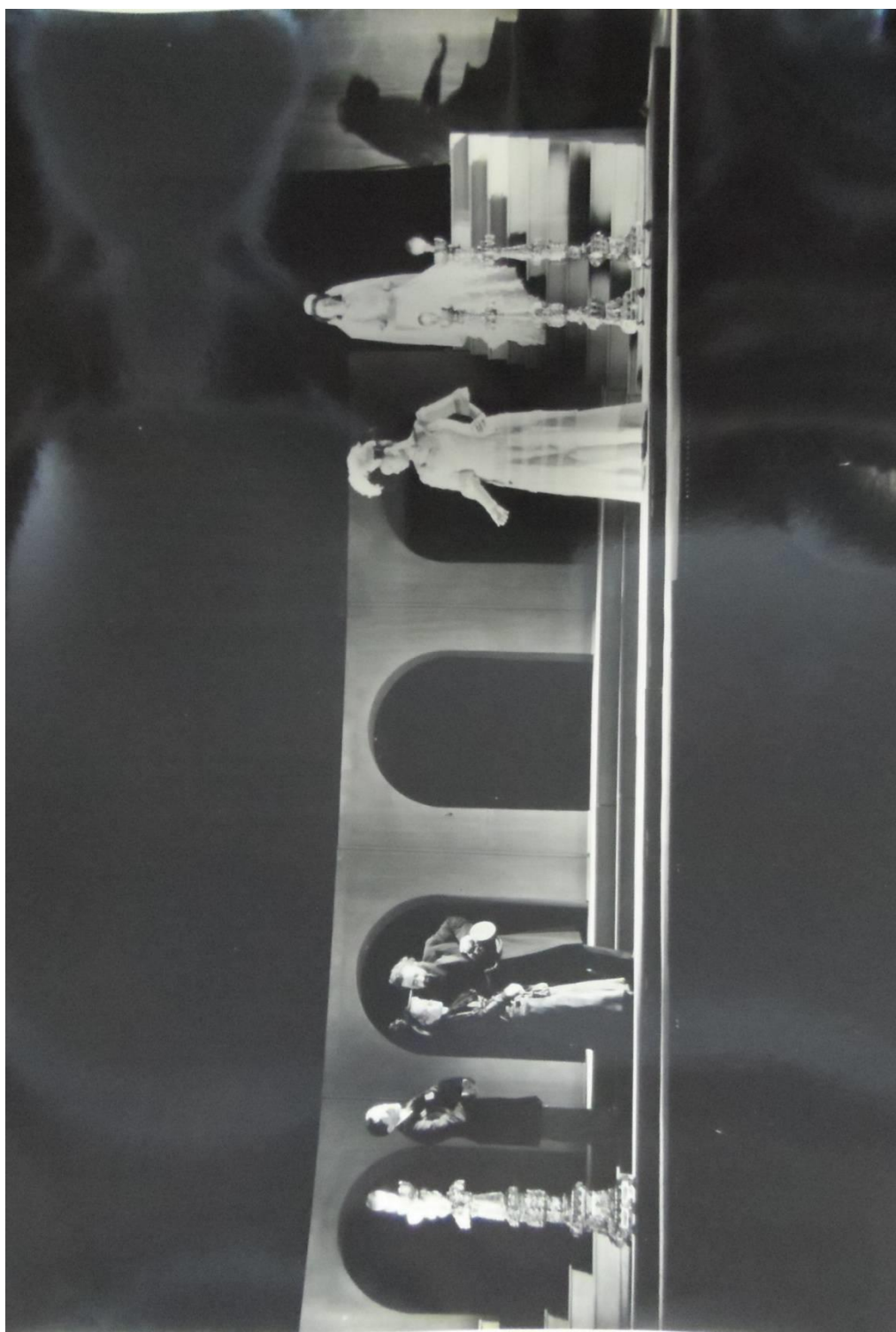
IMAGEM 12 - Cena de *Vestido de Noiva*, Madame Clessi (Auristela Araújo)



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca



IMAGEM 13 – Cena de *Vestido de Noiva*



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 14 – Cena de *Vestido de Noiva*, Lúcia (Stella Perry) e Pedro (Carlos Perry)



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 15 – Cena de *Vestido de Noiva*



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 16 - *Vestido de Noiva*, foto de ensaio da cena final



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 17 – *Vestido de Noiva*, agradecimentos finais



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 18 – Da esq. para a dir.: Santa Rosa, Ziembinski e Nelson Rodrigues no cenário de *Vestido de Noiva*



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

## 1.2. Panorama da Praça Tiradentes visto do *Theatro Municipal*

(...) Houve tempo em que gostei das revistinhas populares do Rocio. Parecia-me que dali podia sair um teatro brasileiro. Afinal, as revistinhas do Rocio esgotaram-se sem dar nada.

Manuel Bandeira, crítica a *Vestido de Noiva*

Ao se sair do Teatro Municipal, caminhando pela Avenida Rio Branco em direção ao porto, em seguida virando à esquerda na estreita Rua 7 Setembro e atravessando cerca de quatro quarteirões irregulares, chega-se à Praça Tiradentes. O trajeto é de aproximadamente um quilômetro. No entorno e adjacências da estátua eqüestre de D. Pedro I que a entroniza, à época de *Vestido de Noiva*, funcionavam ao menos oito casas de espetáculos: os teatros Carlos Gomes, Recreio, República, João Caetano, Paris, Olympia, Apolo e a Casa de Caboclo<sup>126</sup>. Evidentemente, não é possível avistar essa Praça do Municipal. No entanto, há um imaginário urbano (ainda presente, de certa maneira, nos dias de hoje) que a associa, inevitavelmente, à boemia, aos hábitos escusos da vida noturna, à decadência e ao “teatro ligeiro” e musical. Isso se deve à sua intensa vida cultural, sobretudo nas três primeiras décadas do século XX, quando ela foi cenário para um ainda maior número de casas de espetáculos que ofereciam uma programação intensa e dinâmica em diversos horários e ao longo de todos os dias da semana. No decurso desse período, uma sucessão de espaços teatrais se estabeleceu ali. Como salienta Evelyn Lima,

É importante observar que a Praça simbolizava tão bem o espaço teatral da cidade, que os empresários que adquiriram os antigos teatros quase sempre os reconstruíam nos mesmos terrenos, ocasionando a afluência do público aficionado sempre aos mesmos locais. Até a metade do século XX, o teatro, a música e, principalmente, as belas mulheres que por ali circulavam integravam o espetáculo encenado naquela área urbana pela própria população. Uma personagem que, como o *flâneur* de Baudelaire, deambulasse à noite pelas imediações da Praça defrontar-se-ia com uma sucessão de fachadas iluminadas, cenário do teatro urbano, imagem perfeita de uma cidade onde tipos humanos entravam e saíam dos teatros e bares.<sup>127</sup>

A autora ainda aponta, baseando-se na história do teatro brasileiro de Múcio da Paixão<sup>128</sup>, que a expansão dessa atividade no local foi impulsionada pelas aventuras financeiras no *Encilhamento*, no final do século XIX, quando surgiram diversas

<sup>126</sup> Esta foi instalada no terreno onde se localizava o Teatro São José após seu incêndio.

<sup>127</sup> LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. P. 105.

<sup>128</sup> PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

companhias e empresas teatrais com curta duração. Esse fator é significativo na medida em que denota os objetivos fortemente comerciais dessas iniciativas.

Antigo Campo dos Ciganos, Campo da Lampadosa e Largo do Rossio, o terreno, inicialmente pantanoso como inúmeras regiões da cidade, abrigou, ao longo de sua ocupação, feiras e estacionamento de carruagens. A chegada da corte, em 1808, levou o espaço a um processo de urbanização devido a sua proximidade com o Campo de Santana, local de organismos governamentais, e foram construídas novas residências e ambientes destinados ao lazer, como cafés, bares e clubes.<sup>129</sup> Foi construído ali o primeiro teatro da cidade, o Real Theatro São João (atual Teatro João Caetano) em 1813, e, com a implementação da República, a Praça intensificou-se enquanto pólo emanador de críticas literárias e políticas, discutidas em lojas de chá, tipografias em uma cervejaria, a *Stadt München*. Havia, certamente, uma centralidade determinada por ali se encontrarem diversos terminais de transporte coletivo. Durante a Primeira República, a Praça viu o auge dos teatros, principalmente do teatro de revista, mas também de seus congêneres: os cafés cantantes, cafés concertos, *music-hall* e cabarés. Em 1926, a revista *Para Todos*, anunciava sobre o Teatro São José: “As novidades do programma do São José continuam sendo o grande caso da Praça Tiradentes, onde bondes e automóveis se esvaziam deante da sympathica fachada. Lá dentro, ninguém se póde mexer.”<sup>130</sup>

Os atrativos da Praça, com todas as possibilidades que a indústria do lazer poderia oferecer, eram impulsionados por uma grande publicidade que acabava por engendrar um processo metonímico de associação do seu nome ao teatro da cidade, sobretudo o “teatro ligeiro”. Assim, com todo o seu simbolismo, esse ambiente era parte fundamental daquilo que compreendemos como uma ampla cultura teatral na cidade do Rio de Janeiro, entendida como prática, discurso e representações vinculadas à expansão do espaço urbano, à constante ampliação da vida social no espaço público, ao desenvolvimento de ideários nacionalistas, ao crescimento da indústria, à presença de um público considerável (mesmo com a “ameaça” do cinema), ao aumento do número de escritores, atores, diretores e críticos, caracterizando-se como poderoso

---

<sup>129</sup> Para um detalhado histórico do desenvolvimento da Praça Tiradentes, em seus aspectos sociais, urbanos e arquitetônicos ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.; e CONTIER, Arnaldo Daraya. “A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo”. *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1. P. 91-104. 2003

<sup>130</sup> *Para Todos*. 13/11/1926. P. 22.



entretenimento, capaz de difundir novas representações sociais, urbanas e políticas<sup>131</sup>. Essa cultura é, portanto, inseparável da vida na cidade, das sociabilidades, dos meios de transporte, do deslocamento das multidões, e é formada por uma rede de relações sociais, artísticas, estatais e intelectuais, inseridas em um amplo circuito nacional e transnacional de autores, tipógrafos, livreiros e jornalistas.<sup>132</sup> Nesse quadro de evidente expansão da atividade teatral, as estratégias comerciais avançavam da mesma forma em que crescia o papel exercido pelos jornais e por seus críticos na veiculação das atualidades encenadas nos palcos.

Em 1947, o jornalista Djalma Viana, pseudônimo de Adonias Filho, no suplemento *Letras e Artes*, se refere à Praça Tiradentes como o “largo dos maus teatros”<sup>133</sup>. Esse tratamento, sintomático de um imaginário que foi construído acerca da Praça, é verificado novamente quando esse mesmo jornalista se manifesta indignado em relação à situação do cinema no que concerne aos seus trânsitos com esse “teatro ligeiro”:

O que absolutamente não é possível aceitar, (...), é essa mania de achar que cinema deve ser feito por ridículos humoristas de rádio, os palhaços da Praça Tiradentes, gente totalmente inculta e que não dispõe ao menos de olhos que reagem diante de qualquer episódio de humanidade ou qualquer flagrante de beleza. O cinema, afinal, não é samba. Nem samba e nem malandragens que (...) depõe contra os nossos valores e os nossos recursos.<sup>134</sup>

Diante de um teatro - abrigado em grande parte em um espaço urbano delimitado – cuja imagem era frequentemente aliada aos vícios mundanos, à licenciosidade e à “baixa cultura”, se faz necessário, portanto, caracterizá-lo brevemente. O teatro cômico e musicado, existente no Brasil desde a segunda metade do século XIX<sup>135</sup>, abarcava

---

<sup>131</sup> Esse processo, de ampliação da cultura urbana e teatral, pode ser verificado nas grandes cidades europeias desde meados do século XIX, como demonstram Christophe Charle em CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.; e Jean-Claude Yon em YON. *Une histoire du Théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion, 2012.

<sup>132</sup> Esses aspectos são evidenciados de maneira contundente por Orna Messer Levin e Anaïs Fléchet em suas pesquisas acerca da produção, circulação e recepção do repertório do teatro musical francês, principalmente aquele vinculado às operetas de Jacques Offenbach, no Rio de Janeiro do século XIX, conferindo lugar capital às relações entre os agentes da impressão e a vida teatral brasileira e revelando intensos processos de trocas de ideias e mercadorias entre os dois lados do Atlântico. LEVIN. “Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870)”. In: Marcia Abreu; Marisa Midori Daecto. (Org.). *A circulação Transatlântica dos Impressos - Conexões*. 1ed.Campinas: Setor de Publicações IEL, 2014, v. 1, p. 299-311. FLÉCHET. “Offenbach no Rio: a febre da opereta no Brasil do Segundo Reinado”. In: Marcia Abreu; Marisa Midori Daecto. (Org.). *A circulação Transatlântica dos Impressos - Conexões*. 1ed.Campinas: Setor de Publicações IEL, 2014, v. 1, p. 311-324.

<sup>133</sup> VIANA, Djalma. “Através dos Suplementos”. *Letras e Artes*. 16/05/1947, p. 2.

<sup>134</sup> VIANA, Djalma. “Cinema, no duro!”. *Letras e Artes*. 01/05/1948, p. 2.

<sup>135</sup> Dentre diversas abordagens acerca das relações entre o teatro ligeiro e a música, destacamos aqui

uma série de gêneros decorridos em ambientes propícios a se beber e ao desenvolvimento de pequenos números, quadros cômicos, danças e música. A heterogeneidade de um público urbano que cada vez mais demandava formas e opções de lazer era acompanhada pela formação de companhias que se estruturavam de maneira empresarial<sup>136</sup>. As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo crescimento desse mercado. Esses gêneros teatrais incluíam, dentre outros, as operetas, burletas e o teatro de revista. As burletas, diferenciando-se das revistas sobretudo pela apresentação de um fio condutor mais nítido para o enredo, tiveram grande público no fim do século XIX e mesmo no século XX, quando o empresário italiano Pascoal Segretto formou no Rio de Janeiro

(...) a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São Jose, que atuou de 1911 a 1926. Do seu repertório, constituído por mais de 200 peças, constavam inúmeras burletas. Para se ter uma ideia do sucesso do gênero, basta lembrar as 1500 representações da burleta *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, com música de Chiquinha Gonzaga, a partir de junho de 1912 (...).<sup>137</sup>

Já a revista, símbolo maior da Praça Tiradentes, era caracterizada por uma

---

quatro autores que se debruçam sobre experiências do século XIX e do começo do século XX: Ângela Reis e Daniel Marques, investigando a continuidade e as transformações do teatro cômico e musicado no período imediatamente anterior ao modernismo, MARQUES; REIS. “A permanência do teatro cômico e musicado”. In: João Roberto Faria. (Org.). *História do teatro brasileiro*. 1ed.São Paulo: Perspectiva, 2012, v. I, p. 321-335.; Fernando Mencarelli, versando sobre as relações e o mercado envolvendo artistas e empresários de companhias musicais, assim como sobre as dinâmicas que levavam as canções aos palcos, MENCARELLI. “Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais”. In: João Roberto Faria. (Org.). *História do Teatro Brasileiro*. 1ed.São Paulo: Ed. Perspectiva/Sesc, 2012, v. 1, p. 253-275., \_\_\_\_\_. “Interpretando as canções: entre os palcos e as ruas”. In: LOPES, Antonio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá de; VELLOSO, Monica Pimenta. (Org.). *Música e história no longo século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano*. 1ed.Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, v. 1, p. 287-325.; e Antônio Herculano Lopes, com trabalhos acerca das relações entre teatro, cultura urbana, representações e identidades raciais, e ritmos de influência européia e africana, LOPES. “Do canção ao maxixe: a decadência do teatro nacional”. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, v. 174, p. 197-208, 2014., \_\_\_\_\_. “Um forrobodó da raça e da cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, p. 69-83, 2006.

<sup>136</sup> Isto é particularmente demonstrado por Sébastien Rozeaux, ao investigar as reações à formação de um teatro de divertimento no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, frente à decadência do teatro realista de inspiração francesa. Essa transformação, que teria originado uma “sociedade do espetáculo”, teria sido fruto de uma incapacidade dos homens de letras imporem sua autoridade sobre o teatro e sobre um público mais inclinado ao divertimento do que à instrução. Assim, o teatro aumentou seu público e reconhecimento à medida em que se formou enquanto fenômeno cultural popular, sem corresponder, no entanto, às expectativas daqueles dramaturgos e críticos que viam na tragédia, no drama e na comédia realista uma forma de transformar a cena em instrumento de nacionalização. Isso quer dizer que as injunções específicas ao fenômeno teatral enquanto produto capitalista e as demandas do público passavam ao largo das tentativas de controle dos escritores e dramaturgos. ROZEAUX, Sébastien. “La naissance contrariée d’une société du spectacle au Brésil : la fondation d’un théâtre de divertissement sur les ruines du réalisme dramatique ‘à la française’ (1855- c.1880)”. *Monde(s). Histoire, espaces, relations*, n°6, nov. 2014.

<sup>137</sup> FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó & LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed. rev. e ampl.. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009. P. 74.

estrutura mista que incluía prosa, verso, dança e música, que se articulavam em quadros espetaculosos e cômicos onde era patente o tom de crítica social ou paródia de temas da atualidade. O uso de maquinarias e artifícios que corroboravam para a espetacularização seduziam o público, assim como os sistemas de signos recorrentes e as estrelas femininas, vedetes e coristas, cujos corpos em movimento e expostos eram uma provocação a mais aos bons costumes e à disciplina social. Como demonstrou Fernando Mencarelli<sup>138</sup>, esse gênero, não determinado pela cultura do texto teatral escrito, lançava mão, por vezes, de técnicas e recursos modernos, o que foi em grande parte esquecido pelas canonizações dramáticas nacionais.

A partir dos anos 1920, se desenvolve com grande audiência o subgênero da revista carnavalesca, no qual era posta a simbiose entre teatro e canção popular, divulgando e relançando as músicas de carnaval. Lafayette Silva, autor da *História do Teatro Brasileiro*, de 1938, afirma que havia um “número considerável de autores de revistas”, entre eles Carlos Bittencourt, Cardoso de Meneses, Antonio e Otávio Quintiliano, Luiz Peixoto, Oduvaldo Viana, Restier Junior, Otávio Rangel, Pedro Augsuto, Alfredo Breda, Ruben Gill, Sofonias Dornelas, Eustorgio Wanderley, Danton Vampré, Abadie Faria Rosa, J. Praxedes, Gastão Tojeiro, Alvarenga Fonseca, Marques Porto, Arí Pavão, Djalma Nunes, Paulo de Magalhães, Luiz Edmundo, Renato Alvim, Nelson de Abreu, Geisa de Boscoli, Jardel Jércolis, Luiz Iglesias, N. Tangerini e Freire Junior.<sup>139</sup>

Uma minuta manuscrita, não assinada, sobre a trajetória do grupo Os Comediantes, feita possivelmente por algum de seus membros, assim descreve o teatro de revista:

(...) é justo ressaltar que o Teatro de Revista, em matéria de cenários, de montagens, de iluminação estava muito mais avançado que o considerado Teatro de Comédia ou Teatro Declamado.

Neste, havia um técnico cuidando da carpintaria, do espetáculo. Um engenheiro. Na luz, também uma cabeça pensante com todo o preparo exigido – também um engenheiro electricista. Eles, em geral, vinham da Itália, e muitos deles – Itália, via Buenos Aires. Depois de terem dado tudo o que podiam nos teatros argentinos – começavam sempre no Teatro Colon, vinham terminar seus dias entre nós, no Teatro Brasileiro, de Revista.

Por quê o Teatro de Revista Brasileiro podia dar-se a esse luxo de contratar engenheiros?

O Teatro de Comédias, o Teatro Declamado, era um teatro

---

<sup>138</sup> MENCARELLI. Op. Cit.

<sup>139</sup> SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 300.

deficitário. Deficitário no sentido de salários. Os ordenados eram baixos e só mesmos aqueles que estavam na fila dos considerados “estrêlos” ou “primeiros atores”; as “estrelas” ou “as primeiras atrizes” é que recebiam uma importância, considerada para época, de primeira grandeza. Os demais, viviam na base de um salário ínfimo, inclusive os da parte técnica que sempre foi a parte que melhores salários sempre recebeu. Salários muito acima da base normal dos atores. Salários superiores até aos dos “estrêlos”.

A revista, sendo eminentemente popular, sendo uma espécie de jornal crítico de todos os acontecimentos. Não só os da cidade, como de todo o país e do mundo, atraía o povo em grande massa. Era de fato o divertimento preferido do Zé Povinho que enchia as galerias, que podia comprar as “senhas”. Tal como era o do funcionário menos abastado que ia aos domingos, ou no sábado à noite, com a noiva, com a esposa ver o Teatro de Revista. Assim como os pais de família com toda a sua gente, aos domingos, lá estavam com a filharada e tudo aboletados num camarote ou numa frisa, para poderem ver o espetáculo com os seus filhos e sem que esse saíssem de carreiras pelo teatro afora. A frisa, o camarote, não era propriamente um luxo nesses dias de sábado e domingo. Era uma necessidade, um complemento da diversão, uma segurança para os pais.

Nos outros dias sim. Lá estava a alta burguesia exibindo-se, mostrando suas jóias, seus trajes mais em voga. Nos intervalos os desfiles pelos jardins, corredores, pelos salões de estar, de espera e eram sempre comentados pelos cronistas da época.

Houve noite de estréias de revistas, como as da estrelíssima Margarida Max, que ficaram na história da cidade. Ficaram pela multidão que a elas acorria. As duas sessões, ficavam super esgotadas. Gente por todo lado, gente voltando, gente brigando por um lugar. Todos queriam não só a última novidade, a última crítica a um acontecimento tal, como o último grito da moda que a estrela ia mostrar. O desfile das toilettes era uma coisa que fazia parte não só do espetáculo como da vida da própria cidade.

Os vestidos, mais tarde seriam exibidos numa das vitrines das casas mais chiques da cidade, bem no centro da rua do Ouvidor ou da rua Gonçalves Dias, na “A Moda”.

Também o povo acorria em massa para ouvir o último samba, a última canção (...).

O rádio ainda não estava totalmente popularizado. O Teatro de Revistas lançava as músicas e depois o Disco ia em seu encaixe, fazia a concorrência e ao mesmo tempo a publicidade.<sup>140</sup>

É patente, nessa descrição, a posição de destaque desse gênero nas dinâmicas da cidade, ocupando o lugar de um poderoso entretenimento difusor de representações e práticas sociais.

Quando Manuel Bandeira escreve sua primeira crítica a *Vestido de Noiva*, no jornal *A Manhã* de seis de fevereiro de 1943, ele diz que “(...) o nosso teatro, com todo o seu repertório “para rir”, é uma coisa melancólica demais.”, e assume que já gostou das revistas da Praça Tiradentes, acreditando que “dali podia sair um teatro brasileiro.

---

<sup>140</sup> Minuta “Cinelândia, 1937”. s.p. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-FUNARTE.

Afinal, as revistinhas do Rocio esgotaram-se sem dar nada.”<sup>141</sup>. A sua fala exemplifica uma postura intelectual em relação ao teatro no Brasil. Até os anos 1940, a grande tônica dos críticos, literários e teatrais, que se pretendiam mais questionadores era o descompasso entre grande parte da produção teatral brasileira e o que dela exigiam esses intelectuais, baseados no exemplo europeu. Apontavam o “atraso” do teatro brasileiro, opondo, muitas vezes, o que chamavam de “teatro para rir” do “teatro sério”. O crítico Décio de Almeida Prado<sup>142</sup> chega a afirmar que havia um *zero quase absoluto de 1940*<sup>143</sup>. A primeira edição da revista *Fon-Fon* do ano de 1928 traz em sua segunda página:

O nosso theatro nunca se elevou a cumeadas muito altas; porém teve épocas de certo esplendor. Foram rápidas e raras. Por fim, cahiu de vez e, mau grado os esforços de muita gente, nunca mais logrou levantar-se. Atravessamos um período de completa, verdadeira decadência theatral. Não há peças que prestem; não há grandes empresários; não há grandes figuras do palco e as poucas melhores que existem esgotam-se solitárias (...).<sup>144</sup>

Diante das ressonâncias desse “discurso da decadência”- que parece se acentuar a partir da década de 1920-, e até mesmo da inexistência de um teatro brasileiro, identificamos um duplo movimento que consistiria, por um lado, em apontar o “atraso” do teatro brasileiro, e, por outro, algo que poderia até mesmo ser chamado de uma militância que tentava impulsionar um percurso moderno, influenciado pelas tendências européias. Talvez, um dos maiores expoentes desse pensamento, não por acaso vinculado ao modernismo, seja Alcântara Machado. O escritor paulista, em suas colunas jornalísticas, que se estendem de 1926 a 1935 e reunidas no volume *Cavaquinho e Saxofone*, aponta diversas vezes a inércia do teatro, acusando-o de não ser nem nacional nem universal. Diz ele:

Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática europeia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, brasileiroamente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros.<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> BANDEIRA, Manuel. *Vestido de Noiva*. A Manhã, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1943. p. 4.

<sup>142</sup> Apesar de Décio de Almeida Prado não figurar entre os críticos cariocas e só começar a escrever no início da década de 1940 em São Paulo, é tido como o primeiro crítico moderno e essa sua linha de pensamento é extremamente representativa.

<sup>143</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2007. p. 138.

<sup>144</sup> *Fon-fon*, Anno XXII, Nº1. Rio de Janeiro, 07/01/1928, p. 3.

<sup>145</sup> MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone: (solos) 1926-1935*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. p. 443.

E ainda:

Diante do teatro universal o brasileiro forma um contraste que põe tristeza na gente. Tão grande ele é. O estudo das tendências daquele só cabe num livro bem gordo e pede tempo, tempo. O estudo das tendências do nosso é impossível. O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Nem está provado que existe.<sup>146</sup>

A saída inicial para Machado seria a aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos nacionais. No mesmo sentido, o livro do antigo membro do grupo Os Comediantes, Gustavo Dória, *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*<sup>147</sup>, de 1975, aponta o “teatro ligeiro” como uma “rotina de repertório comercial de hábitos inaceitáveis contra a qual foi empreendida grande cruzada.”<sup>148</sup>

Como demonstrado, na década de 1940, esse repertório ainda era detentor de grande popularidade. Um exame dos autores teatrais brasileiros mais encenados no Rio de Janeiro entre os meses de dezembro de 1943 e março de 1944, ou seja, coincidindo com a estreia de *Vestido de Noiva*, demonstra a seguinte relação: Armando Gonzaga, com 13 peças; Paulo Magalhães e Luis Iglesias, com 11; Joracy Camargo, Gastão Tojeiro e José Wanderley, com 10; Freire Junior, com nove; Daniel Rocha, com oito; Eurico Silva, com sete; e Raimundo Magalhães Jr., com quatro. De junho a setembro de 1944, a listagem dos nomes se repete, acrescidos os de Corrêa Varella, Djalma Bittencourt, Miguel Santos, Paulo Orlando e Viriato Corrêa.<sup>149</sup> Há uma predominância de autores que escreviam gêneros cômicos, com destaque para comédias de costumes, burletas e revistas. Somado a isso, a que ser levado em consideração o fato de muitas revistas não serem baseadas em textos de um autor, havendo amplo espaço para pastiches, paródias e adaptações.

Em relação à programação teatral mensal, tomando como exemplo o mês de outubro de 1937, a Cia Dulcina Odilon levou ao Teatro Rival três peças diferentes em 32 representações e a Cia Álvaro Moreyra, no Teatro Regina, encenou três peças em 33 representações. Esses dois teatros eram localizados na Cinelândia, enquanto todos os outros a seguir, referentes à programação do mesmo mês, situavam-se na Praça Tiradentes: a Cia Cazarré-Delorges levou ao Teatro Carlos Gomes oito peças em 77 representações; a Cia Iglésias-Freire representou no Theatro Recreio suas peças em 70

---

<sup>146</sup> Ibid. p. 439.

<sup>147</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

<sup>148</sup> Ibid. pp.1-2.

<sup>149</sup> Essas relações são extraídas dos Boletins da SBAT.

récitas; a Cia Palmerim Silva, no Teatro Paris, uma peça e 15 récitas; a Cia Paschoal Segretto, no Teatro Olympia, quatro peças e 73 representações; e a Cia Beatriz Costa, no Theatro República, com quatro peças e 41 récitas. Chama a atenção, além da concentração na Praça Tiradentes, o número de representações em um único mês, o que denota tanto um ritmo de trabalho intenso quanto a possível existência de um público numeroso. Esse panorama está em consonância com a gestação de modelo em que o “sucesso” de um empreendimento cultural depende de sua organização enquanto grande e moderna empresa, caso do funcionamento dessas companhias, onde o empresário, muitas vezes sendo o ator principal, possuía função elementar. É em busca deles que, no princípio do governo Vargas, em 1931, o crítico que escreve sob o pseudônimo de Pratygy na revista *Para Todos* se manifesta:

Espera-se que o Theatro melhore, sob a Nova República. Não acredito. O mal do nosso teatro não está na falta nem no excesso de leis. (...) A doença crônica, a moléstia principal que afflige esse coitadinho nascido de sete mezes que se convencionou chamar – Theatro Nacional – é a falta de empresários, de empresários de verdade, no bom e justo sentido.<sup>150</sup>

Ao mesmo tempo, a proliferação dos discursos que associam os problemas do teatro no Brasil, configurado como um panorama de decadência, foi seguida por imaginários de configurações do espaço urbano. Assim, a Praça Tiradentes na década de 1930, passa a não corresponder mais aos anseios dos padrões de modernidade, como o era na Primeira República, sendo associada à decadência moral propiciada pelos inúmeros teatros onde se apresentavam esses gêneros ligeiros. Por outro lado, a Praça Floriano<sup>151</sup> – a Cinelândia – passa a ocupar o lugar de alegoria urbana das aspirações modernas, concentrando, além de cinemas, espaços de decisões políticas, a Biblioteca Nacional e o Theatro Municipal, teatros onde se apresentavam companhias e astros aclamados e com alguma mínima credibilidade intelectual no sentido de pretenderem uma arte cênica mais comprometida com a cultura letrada e com o verniz civilizador, como as Companhias Dulcina-Odilon, Procópio Ferreira e Jayme Costa. Essas disposições eram, ao mesmo tempo, motivadoras e motivadas por discursos conflituosos entre os sujeitos que se estabeleciam no campo teatral, como indica o artigo na revista *Dom Casmurro* de 27 de abril de 1940:

---

<sup>150</sup> Para Todos. “Empresários”, Pratygy, Anno XIII, N. 635, RJ – 14/02/1931, s.p.

<sup>151</sup> A decadência do primeiro espaço e o florescimento do segundo são detalhadamente mapeados por LIMA. *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

O meio teatral, mais, talvez, que qualquer outro, está cheio de mediocridades (?) das quais o sucesso alheio não pôde deixar de causar inquietação. Existe, ainda, a hostilidade cordial entre os “autores da Avenida<sup>152</sup>” e os “autores da Praça Tiradentes”. O autor que nunca saiu dos cartazes populares da Praça Tiradentes detesta, sorridentemente (...) o autor que figura nos letreiros discretos dos teatros da Avenida. (...) “um autor da Avenida”, o que vem a ser, para os outros, um granfino, nada mais.<sup>153</sup>

Evelyn Lima atribui a mudança do pólo cultural a uma mudança de hábitos, novos ritmos e à preponderância do cinema. Somando a essa perspectiva, acreditamos que os atores sociais - no caso, incluídos fortemente os sujeitos envolvidos no campo teatral, com destaque para os críticos - podem ditar anacronismos de estruturas urbanas e de práticas artísticas e sociais, e impulsionar sedimentações a novos tempos. Isso se torna visível, por exemplo, no primeiro número da revista de teatro *Dionysos*, publicada pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1949, onde podemos ler a expressão “para o público da Cinelândia”, ao indicar um determinado tipo de espetáculo teatral. No mesmo sentido, nas programações culturais de diversos jornais, como o *Jornal do Brasil*, a partir de meados dos anos 30, se torna prática a divisão por regiões: Cinelândia, Centro, bairros. Nota-se que aí a Cinelândia aparece como região à parte do restante do centro da cidade.

Entretanto, frente à renovação pretendida e impultada à peça de Nelson Rodrigues, a Cinelândia também figura como parte de um círculo vicioso de decadência teatral. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado em crítica de Guilherme Figueiredo, no *Correio da Manhã*, onde diz que “Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, é finalmente alguma coisa de novo, de realmente grande e artisticamente nobre, uma obra que nos desafoga do circuito Cinelândia- Rocio (...)”<sup>154</sup>. Nessa perspectiva, o espetáculo é, então, representado como acontecimento acima dos vícios relacionados aos imaginário desses dois universos urbanos. A oposição entre eles está, também, relacionada aos impulsos de atribuição de novos padrões de modernidade teatral que, em sua operacionalização, não se ligavam mais tão diretamente a uma sociedade pretensamente liberal, onde o teatro, como espetáculo de massa, poderia se submeter aos ditames de uma lógica de mercado e se estruturar enquanto empresa e

---

<sup>152</sup> Trata-se da Avenida Rio Branco.

<sup>153</sup> PINTO, Ricardo. “A consagração de Joracy Camargo como maior autor teatral brasileiro. Uma cadeira vazia”. *Dom Casmurro*. 27/04/1940. p. 2. (o artigo foi publicado originalmente no *Diário de Notícias* de 21/04).

<sup>154</sup> FIGUEIREDO, Guilherme. “*Vestido de Noiva*”, de Nelson Rodrigues, no *Municipal pelos Comediantes*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, recorte de jornal Cedoc-Funarte, s.d., s.p..



indústria de entretenimento. As mudanças governamentais imputavam novos significados atribuídos ao trabalho e à função do Estado e da cultura, o que não escaparia às discussões no campo teatral.

A tensão entre modos de trabalho e criação que envolvem objetivos artísticos e a sobrevivência da profissão resvala nas atribuições dos motivos da decadência do teatro nacional, que oscilam entre as justificativas da ausência de público interessado em um “teatro-arte” e da falta de artistas preparados para isso. Assim, nesses anseios permeados por ataques e defesas, o sindicato Casa dos Artistas encomenda a José Lyra em 1938 um estudo para que se responda se o “teatro ligeiro” é prejudicial ao “teatro-arte”, a o que se responde negativamente com exemplos de artistas aclamados, como Apollonia Pinto, Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Dulcina de Moares, Jayme Costa e Abigail Maia, que começaram no teatro de revista, e que este contém o “teatro-arte”.<sup>155</sup> Após as reverberações da estreia de *Vestido de Noiva*, essas tensões e dilemas se acentuam:

É nosso destino viver eternamente do improvisado. A verdade é esta: vivíamos com teatrinhos ligeiros, fábricas de gargalhadas (...). Caberá ao futuro mostrar-nos se abandonamos este largo passo dado onde, por um lado Dulcina representou peças de autores estrangeiros em ótimas condições, e os “Comediantes” nos apresentaram com um autor nacional: Nelson Rodrigues, com uma peça notabilíssima: “Vestido de Noiva”. Mas Dulcina é ser humano e precisa viver. Terá que voltar para seu teatrinho cheio de bobices que o público feminino adora porque ela, a par de diálogos de Verneuil, apresenta um guarda-roupa de muito bom gosto, com vestidos últimos modelos para espetáculos de duas horas...<sup>156</sup>

Essas considerações não devem obscurecer que o processo de decadência do teatro de revista foi lento, estendendo-se até pelo menos os anos 1950 – e que ele também povoou a Cinelândia. Isso demonstra as nuances da experiência urbana e que universos identitários culturais distintos são concomitantes, e por vezes mantém-se no espaço e no tempo, com seus públicos cruzando-se e habitando a arena pública de forma imprevisível. A hegemonia desse teatro cômico e musicado nas primeiras décadas do século pode obliterar a percepção de nuances, diversidades e alguma pluralidade de propostas, considerando que em qualquer período a vida teatral é mais múltipla do que as canonizações podem entronizar, apaziguar ou esconder. Assim, denegrir esse teatro predominante opera como uma dicotomia necessária aos processos de modernização que, muitas vezes, operam por meio de diferenciações e apontamentos do que pode ser

---

<sup>155</sup> Anuário Casa dos Artistas. 24/8/1938. S. p.

<sup>156</sup> FERNANDES, Sebastião. “Renascença Teatral”. Dom Casmurro. 03/06/1944, p. 5.

visto como velho e como novo, erudito e popular, antigo e moderno. Não se trata, desse modo, de opor gêneros ou tipos de teatro em suas naturezas intrínsecas, mas de perceber como essa dicotomia alimentou o desenvolvimento de discursos que criaram antagonismos que se perpetuaram nos imaginários acerca do teatro, enquanto, a sua realidade é, de fato, muito mais complexa e polissêmica.

A Praça Tiradentes e a Cinelândia existem, em nosso recorte, como espaços repletos de edifícios teatrais, ambientes da boemia, prédios públicos, salões. Mas também como lugares de sociabilidade e significação para os discursos em torno do teatro nacional e da cidade erigidos por críticos, literatos e funcionários do Estado que alimentaram imaginários históricos. Como nos relembra Marco Polo dizendo a Kublai Khan, através de Italo Calvino em *As cidades invisíveis*:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.<sup>157</sup>

### 1.3. Tragédia e Modernidade

- (...) *Ou você escreve uma tragédia shakespeareana, ou tem aí toda a crítica a atacá-lo.*

João do Rio

Quando o grupo *Os Comediantes* se apresentou no mesmo Teatro Municipal no dia 22 de dezembro de 1943 - ou seja, somente seis dias antes de *Vestido de Noiva* - com a peça de Maurice Maeterlinck, *Pelleas e Melisanda*, o crítico Mário Hora assim escreveu no jornal *O Globo*:

(...) E para que a linda tragédia de Maeterlinck, a despeito de tudo, desse à [?] platéia a impressão exata do gênero teatral em que se enquadra, nem foi preciso sacrificar no 'hall' do Municipal o clássico caprino de chifres dourados que os patrícios de Sófocles, antes de começar o espetáculo, ofertavam à deusa.<sup>158</sup>

Esse trecho sugere que o grupo se enquadrou perfeitamente na transmissão do gênero ao qual pretendia e que isso pôde ser realizado em um teatro “convencional”, em um palco italiano, não se fazendo necessário recorrer aos mesmos rituais cumpridos pelos gregos

---

<sup>157</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 44.

<sup>158</sup> HORA, Mário. “Peleas e Melisanda”. *O Globo*, 24/12/1943, edição matutina, p. 5.

antigos. Afora um possível tom irônico, o seu autor afirma, em entrelinhas, a possibilidade de realização da tragédia na modernidade. Em princípios de janeiro do ano seguinte, Álvaro Lins escreveria a respeito de *Vestido de Noiva*:

(...) tanto Santa Rosa quanto Ziembinsky tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da ‘tensão dionisiaca’, efeito emocional que é o destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro. Efeito que pode decorrer de uma peça antiga ou de uma peça moderna, mas em qualquer caso de uma peça que não esteja inadequada ao tempo e ao espaço. Esta adequação será sentida num trabalho do teatro grego ou num trabalho de Pirandello ou Eugene O’Neill. Um motivo do sucesso da peça de Nelson Rodrigues está na sua integração nas modernas correntes de teatro.<sup>159</sup>

Com essas afirmações, Lins corrobora tanto a modernidade da peça de Nelson Rodrigues, quanto a necessidade imperiosa de um espetáculo se aproximar dos efeitos pretendidos pela tragédia. Há, por certo, uma grande valorização desse gênero no imaginário intelectual. A sua força pode ser verificada na composição dos clássicos que pertencem ao panteão da literatura universal e que se apresentam fundamentais como símbolos de cultura e erudição e como modelos a serem amplamente estudados. Nesse rol, podemos elencar obras de Sófocles, Ésquilo, Eurípides, Shakespeare, Racine, dentre outros, corriqueiramente relacionadas à formação poética da cultura ocidental, não necessariamente observadas como texto para teatro. A tragédia se apresenta, então, como parte da “alta literatura”, o que implica em um lugar por si só já canonizado. Quando Nelson Rodrigues apresenta sua peça como uma “Tragédia em três atos” ele se propõe um gênero francamente pouco explorado pelos autores teatrais brasileiros de então. Isso significa que, no período, o espaço da tragédia é muito mais literário do que uma realidade nos palcos do Rio de Janeiro, o que se mostrava exceção quando das temporadas de companhias estrangeiras, algo cada vez mais raro em face da Guerra. Assim, essa condição de *Vestido de Noiva* já traz, *a priori*, destaque e legitimação.

Posto isso, cabe uma explanação dos elementos e objetivos trágicos contidos nessa obra de Nelson e suas relações com a pretensa modernização do teatro nacional. O historiador Henrique Buarque de Gusmão, como dito anteriormente, se debruçou sobre o projeto estético de Nelson Rodrigues criando uma proposta de história intelectual a partir do vislumbre de suas peças e crônicas, principalmente as que abordam os debates no campo teatral<sup>160</sup>. Se no teatro, ele foi consagrado como ícone moderno e

---

<sup>159</sup> LINS, Álvaro. Algumas notas sobre “Os Comediantes”. *Correio da Manhã*, 2/01/1944.

<sup>160</sup> GUSMÃO. Op. Cit.

revolucionário, o seu posicionamento nos jornais mostrava um autor profundamente anti-moderno e alimentado por ideais cristãos. A articulação entre esses dois gêneros de escrita permitiu a Gusmão fornecer novas chaves de interpretação para a produção intelectual de Nelson. Para tanto, identifica como fio condutor dos diversos temas de suas crônicas uma defesa do homem diante do processo de desumanização engendrado pela modernidade. A esta corresponderia uma perda de valores que teriam sido fortes na sua infância, fazendo-se necessário que o homem se religue a Deus e à transcendência. Isso quer dizer que as interpretações e análises críticas posteriores sobre sua obra teatral - em sua maioria versando sobre a fundação da modernidade, a denúncia da hipocrisia na sociedade brasileira e as suas “taras” – são incompatíveis com o sentido que ele próprio atribuía a seus textos. Nas palavras de Gusmão,

Entre os diversos admiradores e estudiosos da obra teatral de Nelson Rodrigues, é recorrente a observação de sua relevância *apesar de* sua militância reacionária, vista muito mais como um incômodo do que como a construção de um elaborado conjunto de idéias e posições. Os analistas chamam de “contradição” o fato de o autor teatral de vanguarda produzir crônicas anti-modernas com forte tom direitista.<sup>161</sup>

Dessa maneira, as denúncias e críticas de Nelson ao feminismo, à psicanálise, ao socialismo e às esquerdas, à juventude, ao fim da crença na vida eterna, ao desenvolvimento econômico e social, à separação entre amor e sexo, em suma, forças e fisionomias do mundo moderno, vão de encontro à exposição de uma moral débil que seria responsável pela perda das capacidades de espanto e indignação, da expressão de sentimentos intensos e arrebatadores, dos valores tradicionais. Até mesmo a beleza feminina seria afetada por essas novas conjunturas. A modernidade seria, portanto, sinônimo de moderação, tédio, gerando um “impotente de sentimento” por “anestesia coletiva”<sup>162</sup>.

A essa interpretação da sociedade corresponderia um teatro que, seguindo uma tradição de premissa aristotélica, deveria possuir um sentido de purificação do espectador a partir de uma purgação das suas emoções. Desse modo, o texto trágico rodrigueano remontaria aos seus princípios básicos de provocar o temor e a compaixão, adquirindo, de acordo com Gusmão, um sentido reparador de uma modernidade desumanizada. A exibição das monstruosidades humanas e de sua imagem mais perversa teria como fim um propósito moralizante, fazendo com que o espectador se

---

<sup>161</sup> Ibid. p. 3.

<sup>162</sup> Ibid. p. 8.

identificasse com elas mas não as repetisse, suscitando o seu lado moralmente bom.

A tese de Gusmão nos coloca diante de alguns pressupostos e elementos da tragédia que valem a pena ser revisitados no âmbito de nossa análise de *Vestido de Noiva*. Deve-se considerar que a força desse gênero na dramaturgia e na cultura ocidentais é amparada nas conformações teóricas feitas em, principalmente, dois momentos. O primeiro deles, em que Aristóteles escreveu uma poética; e o segundo, em que são feitas diversas elaborações filosóficas no horizonte do romantismo e idealismo alemão, com Schelling, Hölderlin e Hegel<sup>163</sup>. Peter Szondi resume de forma satisfatória, para nossos objetivos, as diferenças fundamentais entre esses momentos:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a idéia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia (...). A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.<sup>164</sup>

Isso quer dizer que há diferenças entre a análise do acontecimento trágico e uma filosofia que o toma como objeto de investigação, estabelecendo relações intrínsecas entre arte e filosofia. Esse segundo movimento, próprio da modernidade, encara a arte como objeto de representação de maneira que haja uma dimensão mediadora dotando a arte de um aspecto que é resultado de uma reflexão sobre ela própria. Sobre esse atributo moderno, Hegel afirma:

Toda a nossa cultura tornou-se tal que está inteiramente dominada pela regra geral, pela lei. Deu-se a essas determinações gerais o nome de conceitos, e o próprio conceito tornou-se uma determinação abstrata. (...) Nossas necessidade e interesses deslocaram-se para a esfera da representação e, para satisfazê-los, devemos pedir ajuda à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, às representações abstratas e gerais. Por isso, a arte não ocupa mais no há (sic) de verdadeiramente vivo na vida o lugar que ocupava outrora, e são as representações gerais e as reflexões que se sobrepuseram. Por isso somos levados

---

<sup>163</sup> A listagem dos autores que trabalham com esse conceito na filosofia alemã é, em verdade, muito mais ampla: Schopenhauer, Nietzsche, Goethe, Solger, Vischer, etc. Ver. SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004.

<sup>164</sup> Ibid. P. 23.

hoje em dia a nos entregar a reflexões, a pensamentos sobre a arte. E a própria arte, tal como se apresenta nos dias de hoje, está mais do que pronta para tornar-se um objeto de pensamentos.<sup>165</sup>

Tal perspectiva é fundamental para situarmos o lugar da crítica e o entrecruzamento da proposição de Nelson Rodrigues com sua recepção e a conseqüente veiculação de elaborações discursivas. Não se trata aqui de aprofundar as diferenças entre as teorias da tragédia e as suas implicações filosóficas, mas de perceber os mecanismos por meio dos quais a peça de 1943 re-atualiza esses expedientes, já em muito interpretados e reinterpretados, apropriados por meio de conceitualizações em diversas camadas, constituindo um patrimônio da cultura ocidental. Assumindo-se que Nelson de fato buscava o efeito de purgação das emoções de maneira aristotélica, os apontamentos de Jean- Pierre Vernant<sup>166</sup> para a perspectiva trágica podem iluminar alguns caminhos: o homem e a ação são expostos como enigmas de sentidos nunca fixados; há uma concepção problemática do mundo e do universo, que se apresentam de maneira ambígua e conflituosa; a palavra do herói se volta contra ele próprio lhe impondo um significado que relutava em admitir; a ação posta em cena leva à renúncia das certezas, fazendo com que o espectador adquira, por meio do espetáculo, consciência trágica.

Esses procedimentos podem, em certa medida, ser identificados em *Vestido de Noiva*. Há, sem dúvida, uma irresolução do conflito de Alaíde, cuja morte por atropelamento a coloca em uma situação limite e é cercada por um enigma nunca decifrado ao espectador, multiplicando os percursos e as significações possíveis do enredo. As palavras possuem um sentido destacado e diverso na boca da protagonista, que se esforça por lembrar sua vida, e a sua relação com Lúcia e Pedro permite entrever alguma fatalidade em seu destino. O grande espaço para a dúvida leva à suspensão do juízo, deslocando os posicionamentos binários e maniqueístas. Assim, se a tragédia rodrigueana segue uma função moral, esse procedimento se dá pela problematização, pela reflexão a partir da suspeição do que é considerado verdade.

Para além da identificação desses aspectos no texto de Nelson Rodrigues, se faz necessário, a nosso ver, compreender as representações que a ideia de tragédia adquire a partir das recepções do espetáculo, e como elas se articulam às concepções de

---

<sup>165</sup> Hegel. “Esthétique”. Apud LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1993. P. 55.

<sup>166</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado; Filomena Y. H. Garcia; Maria da Conceição M. Cavalcante; Bertha H. Gurovitz; Hélio Gurovitz. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

modernidade teatral. Em primeiro lugar, há a força da imagem de uma tragédia como solução para a propalada crise em que se encontraria o teatro nacional. Ela representaria, assim, o apanágio do desenvolvimento e o indicador de civilização. Isso pode ser atribuído tanto ao ser lugar canônico na cultura ocidental, em muito ligado à literatura, quanto à percepção de Peter Szondi em relação ao desenvolvimento do teatro burguês no século XVIII, que teria feito com que a tragédia deixasse de ser realidade formal da representação, substituída pelo drama, mas persistisse como especulação estética e como consciência crítica<sup>167</sup>. Além disso, o fato da tragédia implicar, necessariamente, a busca da função catártica anulava a função do teatro como mero entretenimento, lhe atribuindo uma significação superior capaz de sanar as deficiências do nosso teatro, vistas então, como um problema nacional.

O fato de Nelson pretender e anunciar uma tragédia, não significa que sua peça proporcionasse uma experiência trágica, o que envolveria um fenômeno social caracterizado pela catarse, preparada pela compaixão e seguida da transcendência provocada pelo terror. Para Angela Leite Lopes<sup>168</sup>, Nelson Rodrigues não realiza tragédias, mas o trágico aparece de maneira privilegiada em sua obra por meio de clichês e lugares-comuns do gênero. A autora segue uma perspectiva de afirmação da impossibilidade da tragédia como acontecimento nos tempos modernos, o que é refutado por autores como Raymond Williams, que vê nessa leitura um “preconceito aristocrático”<sup>169</sup>. No caso específico de *Vestido de Noiva*, enxergamos a experiência trágica de certo modo bloqueada pelos anseios de modernização. Ou melhor, há uma experiência de catarse (e assumimos aqui o risco da utilização do termo) proporcionada pela realização e conquista no plano da edificação de uma cultura nacional moderna e intelectualizada, ou, antes disso, uma anti-catarse, haja vista o seu direcionamento racionalizador.

Postamo-nos, então, numa encruzilhada entre o impulso trágico – com seu discurso de erudição correlato – e a modernização teatral. Impõe-se, portanto, o estabelecimento de quais seriam as bases dessa difundida renovação, ou de um teatro moderno, inicialmente europeu, e em seguida, brasileiro. Em outras palavras, quais são os princípios que norteiam a conformação de um teatro moderno. Apontamos aqui duas das principais interpretações a esse respeito, que se complementam. Uma é centrada no

---

<sup>167</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosc & Naify, 2005.

<sup>168</sup> LOPES. Op. Cit.

<sup>169</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

fenômeno literário, a outra no espetáculo. Pode-se dizer que o chamado “teatro moderno”, gestado em fins do século XIX e início do século XX na Europa, representou um conjunto de inovações técnicas e temáticas que, no plano dramático, dava relevo às tensões entre as esferas pública e privada, com uma crescente publicização dos dilemas e modos de vida “aburguesados”, incorporando a influência e disseminação das novas teorias sociais e psicanalíticas, fazendo com que os recônditos das mentes extravasassem os limites constituídos de uma narrativa fixa espacial e temporalmente.<sup>170</sup> Isso levava, progressivamente, à quebra da ilusão cênica, ressaltando a teatralidade, o que acabou resvalando em uma crise da forma textual dramática, que se abria cada vez mais aos recursos dos gêneros lírico e épico. São inúmeros os representantes e as formas sob as quais ele se desenvolverá. Podemos citar, dentre outros, os trabalhos de escritores como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann, Górkki, Brecht, Bernard Shaw, Eugene O’Neill e Pirandello.

No que se refere ao espetáculo, o que está no cerne da ideia de “teatro moderno” seria o princípio da encenação, ou da *mise-en-scène*. Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, “A noção de encenação é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820.”<sup>171</sup> Por volta de 1880 na França, com André Antoine e o *Théâtre Libre*, emerge potencialmente a ideia de encenação, tida como um ato de reflexão que leva a uma consciência da unidade da representação. Opera-se uma mudança da execução cênica para a criação teatral, agregando diversos agentes na conformação de uma única obra, que não deve ser a simples execução do texto. Outros aspectos estão envolvidos nessa mudança da forma de se encarar a arte dramática, tais como inovações técnicas e dramáticas que interferem nos modos de atuação, no espaço cênico, na relação com a platéia, nas temáticas e narrativas. Os debates acerca da encenação moderna e de seu caráter coletivo são questão fundamental para as estéticas teatrais ao longo dos séculos XIX e XX, apresentando temas como a autonomia da arte teatral, a crise do texto e o olhar interpretativo do encenador, que passa a ocupar posição capital. Fazem-se marcantes no rol de encenadores “históricos” nomes como os de André Antoine, Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator e Max Reinhardt.

---

<sup>170</sup> FLETCHER, John; MCFARLANE, James. “O teatro modernista: origens e modelos.” In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 410-422.

<sup>171</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 122.



É no mesmo período que ocorre, nas grandes cidades européias, uma proliferação dos chamados “gêneros mistos da cultura média”, como operetas, revistas, variedades e vaudevilles. Assim como aconteceria no Brasil dos anos 1930 e 1940, o surgimento de um “novo teatro” levaria a um embate entre esses gêneros e àqueles ligados às vanguardas artísticas, embate este que seria omitido pela vitória intelectual da encenação moderna. No caso brasileiro, é recorrente a interpretação de que o que se vê nos anos 1940 é a realização no teatro da “inovação” institucionalizada e canônica proposta pelo projeto modernizador gerido desde a Semana de 1922. Ao superar o tradicionalismo, o teatro seria o último entrave a ser conquistado nas artes pelos “paladinos” da modernidade, e *Vestido de Noiva* supriria, assim, a lacuna deixada em relação ao campo teatral<sup>172</sup>.

Vale lembrar que ao se circunscrever uma memória e se determinar esse marco, foram relegadas manifestações que ocorreram nas décadas de 1920 e 1930 e que fugiam ao padrão do teatro até então conhecido, buscando se inserir em um ideário internacional de arte e procurando fugir dos limites do “teatro ligeiro”. Podemos citar o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra<sup>173</sup>, criado em 1927; as peças *Deus lhe pague*<sup>174</sup>, de Joracy Camargo, em 1932; o radical *Bailado do deus morto*, de Flávio de Carvalho<sup>175</sup>, com o Teatro da Experiência em São Paulo em 1933; *Amor*<sup>176</sup>, de

---

<sup>172</sup> Deve-se lembrar que o teatro não foi abarcado na Semana de Arte Moderna, fato corriqueiramente lembrado pela “militância” desejosa de sua modernização.

<sup>173</sup> Sobre Álvaro Moreyra ver ZILBERMAN, Regina. *Alvaro Moreyra*. LetrasRio-Grandenses, nº 5 Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, 1986.

<sup>174</sup> Essa peça trouxe ao palco pela primeira vez a questão social e o nome de Marx, refletindo as ilusões despertadas pela Revolução de 30.

<sup>175</sup> A radicalidade desse espetáculo, em seus impulsos de modernidade, vale a pena ser observada nas palavras de Luiz Camillo Osorio: “Seguindo no combate anticlerical e na destruição dos valores burgueses, Flávio de Carvalho encena no CAM (Clube de Arte Moderna), em 1933, o surpreendente *Bailado do deus morto*, primeiro espetáculo vinculado ao seu Teatro da Experiência. Essa estreia deveria ter sido feita por Oswald de Andrade, mas o seu texto *O homem e o cavalo* não ficou pronto para a ocasião. Independentemente de qualquer aspecto ideológico, o que mais interessa no *Bailado* é a força expressiva de um teatro-dança: a invenção de uma experiência teatral que se afirmaria pela ação cênica e não pelo texto dramático. (...) O cenário simples mas arrojado – misturando tubos de alumínio e um pano de boca transparente, por onde se criavam os mais variados jogos de luz – expunha uma situação ao mesmo tempo moderna e primitiva – outra vez a barbárie tecnicizada da antropofagia. As máscaras de alumínio dos atores bailarinos, em sua maioria negros, abafavam a dicção, desarticulando as frases e misturando palavras e grunhidos. A marcação dos movimentos era dinâmica e ritualista.” OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 21-23. Ver ainda, sobre o espetáculo, GOLINO, William. *História d'“O Bailado do Deus Morto”: uma radical modernização do teatro no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

<sup>176</sup> *Amor* tentou livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e tempo, refletindo aspirações de vários homens de teatro desse tempo: a de competir com o cinema em seu ritmo dinâmico e fluidez narrativa. Para discussões abrangentes acerca da trajetória teatral de Oduvaldo Vianna, ver COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da comédia caipira à comédia-filme: Oduvaldo Vianna – um renovador do teatro brasileiro*. 1999. Dissertação de Mestrado (Artes Cênicas). UNIRIO. Rio de Janeiro, 1999.

Oduvaldo Vianna, em 1933; *Sexo*, de Renato Viana<sup>177</sup>, em 1934; isto sem falar nos três textos dramáticos de Oswald de Andrade<sup>178</sup> que não foram levados ao palco no período<sup>179</sup>. Há, ainda, a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), por Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro, cuja estreia de *Romeu e Julieta* em 1938, dirigido por Itália Fausta, também é considerado um pilar fundacional do moderno teatro no Brasil<sup>180</sup>. O ímpeto modernizador perpassava de diversas maneiras essas manifestações. Renato Viana, pronunciando-se a respeito de sua peça *Sexo*, expressa significativamente o entusiasmo que perpassava o momento: “Estamos sofrendo a hora mais revolucionária da história: a da transição do passado, da destruição do mundo velho para o renascimento do mundo novo... Precisamos esperar a hora que vem, a hora que ainda vai passar... Esperar... e não desesperar!”<sup>181</sup>

É necessário, contudo, certo cuidado na abordagem desses espetáculos como “experimentações anteriores” ao marco consagrado. A própria ideia de “experimentações”, ou mesmo de “tentativas” de modernização, ou de “precursores”, é problemática. Tomadas dessa maneira, muitas vezes, por pesquisadores<sup>182</sup> que pretendem uma reação ao esquecimento provocado pelo marco de *Vestido de Noiva*, essas ideias podem incidir em teleologismo ao tomar essas peças como preparações frustradas para algo que ainda estaria por vir, como se a manifestação artística ocorresse como ensaio para outra futura, como se fosse algo “anterior” e preparação para algo previsto e incontestado. A busca por origens, recuando a outro vínculo de algo em verdade processual e construído pelas práticas discursivas, só reforça a prerrogativa do “nascimento” carregado de romantismo e de força simbólica e mítica. Essas manifestações dos anos 1920 e 1930 demonstram, de fato, além de uma busca pela renovação artística, a existência de impulsos inscritos ao longo de amplos e diversos projetos modernizadores teatrais, formando repertório à disposição no campo da cultura.

---

<sup>177</sup> Sobre as diversas iniciativas teatrais de Renato Viana, ver MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

<sup>178</sup> Trata-se dos textos “O rei da vela”, “A morta” e “O homem e o cavalo”.

<sup>179</sup> O teatro dos escritores modernistas canônicos - a saber, Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade -, que se manifestou em forma de textos dramáticos e em militância pela renovação dos palcos, foi abordado em LEVIN, Orna Messer. “O teatro dos escritores modernistas”. In: FARIA, João Roberto (dir.); FARIA, João Roberto e GUINSBURG, Jacó (projeto e planejamento editorial). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013. p. 21-42.

<sup>180</sup> O espetáculo do TEB é abordado dessa maneira por BRANDÃO, Tânia. 2009. Op. Cit.

<sup>181</sup> VIANA, Renato. “Sexo e Deus”. Rio de Janeiro: A Noite. S. p. apud. PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. P. 65.

<sup>182</sup> É o caso, por exemplo, de MEDEIROS, Elen de. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Vol. 14, Dez. 2008. P. 36-46.

A pesquisadora Iná Camargo Costa, por sua vez, argumenta que no Brasil,

começa a haver teatro moderno (...), ao menos de maneira sistemática, ou organizada, ou ainda como programa economicamente viável, com o TBC de São Paulo. Por outro lado, não se pode ignorar que, desde os anos vinte, aqui e ali, apareciam sintomas (a cada manifestação mais crônicos) (...).<sup>183</sup>

A sistematização e a viabilidade econômica instauradas com o TBC - que funcionava de fato como uma empresa dotada de estrutura administrativa e financiada pelo engenheiro- industrial italiano Franco Zampari – foram acompanhadas pela afirmação do lugar capital do encenador.<sup>184</sup> No entanto, o modelo de encenação moderna não se desvinculava de uma forte ligação com o texto e com a ideia de autoria. Isso fez com que o TBC adotasse uma combinação que articulava textos consagrados do teatro “universal” a encenadores, em sua maioria, estrangeiros. Nesse sentido, Gerd Bornheim aponta que a modernização do teatro no século XX - cujo símbolo maior no Brasil seria o TBC - teve como característica o despertar de uma consciência histórica, entendida como o fato de toda dramaturgia escrita ocidental passar a pertencer a um repertório.<sup>185</sup>

Todas essas manifestações, verificáveis no teatro brasileiro entre os anos 1920 e 1950, ou melhor, as memórias acerca dessas manifestações demonstram que o teatro moderno no Brasil se apresentou como idealização de contornos difusos e foram em grande medida os críticos que, como mediadores culturais, ao mesmo tempo ordenando e criando representações acerca de tradição e vanguarda, difundiram valorações direcionadas a partir da constituição de sentidos. Essa dinâmica se relaciona a uma modernidade que se empenha na autoconstrução de mitos e que busca a consagração e a celebração de sua memória.

Como nos lembra Monica Pimenta Velloso, “(...) cabe aos indivíduos o trabalho de definir o moderno do seu tempo perante o passado.”<sup>186</sup>. Dessa maneira, diversos elementos concorrem para a afirmação da modernidade de *Vestido de Noiva* em suas conexões com as culturas modernistas nacionais e internacionais. Essa afirmação se dá pelos ditames da verificação e da correspondência a padrões mais ou menos já estabelecidos, o que converge para a afirmação de Peter Gay de que “É muito mais fácil exemplificar do que definir o modernismo.”<sup>187</sup>. Assim, o moderno em Nelson Rodrigues

---

<sup>183</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Vozes, 1998. P. 11-12.

<sup>184</sup> Para uma história do TBC, ver GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>185</sup> BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>186</sup> VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Autêntica, 2010. P. 16.

<sup>187</sup> GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução:

e, mais especificamente, em *Vestido de Noiva*, é resultado de um tipo de pensamento sobre o moderno cultivado e apontado ali. Para definirmos melhor esse pensamento, é necessário, ainda, a apresentação de alguns temas, signos e provocações contidos no espetáculo de 1943 que permitiram essa associação. Álvaro Lins, em sua crítica ao espetáculo, afirma que um amplo movimento de ideias e culturas foi responsável por dar fisionomia ao teatro moderno, e que

Distingue-os a todos um deliberado, um quase desesperado propósito de introspecção. Introspecção na filosofia, na ciência, na arte. E isto é um sinal das épocas desgraçadas, e portanto um sinal da nossa época. As épocas felizes não são analíticas, mas discursivas. A sensação, o pressentimento do perigo e do extermínio logo transmite ao homem, no entanto, o desejo de se conhecer a si mesmo, de operar com a análise a desagregação até o conhecimento da sua personalidade. O teatro moderno está sob o signo filosófico do “ser e do conhecer”, e projeta-se por isso nos domínios do subconciente (sic). Tem-se hoje em arte literária toda uma fenomenologia do inconciente, na poesia, no romance, no teatro. (...) Seria difícil a um teatrólogo moderno fugir desse movimento de introspecção e de análise psicológica do teatro moderno, pois como diz Ramón Pérez de Ayala, em *Las Máscaras*, “un autor dramático, más que ningún otro escritor, tiene que pertenecer a su época, que es un modo de pertenecer a la historia.”<sup>188</sup>

Um dos aspectos mais celebrados nas críticas à peça é justamente a exploração psíquica do texto, que transpõe a ação para a mente em delírio da protagonista. Assim, a partir da lógica exposta por Álvaro Lins, Nelson se insere nesse movimento de introspecção e, conseqüentemente, à sua época e à história. Se por um lado ele incorpora a tendência do teatro naturalista de colocar em crise o espaço ideal familiar, expondo suas perversões e contradições, por outro, a ruptura espacial e temporal exigida pelos meandros do subconsciente leva à ampliação da imaginação do palco, que se abre a outros espaços que não aquele corriqueiro destinado ao âmbito doméstico.

Essa abertura temática e formal articula arte e ciência e coloca a própria sensibilidade moderna como objeto de reflexão. A consciência da desordem e do desespero é acompanhada pela crença no progresso material, o que é plenamente verificável nos maquinismos cenográficos colocados em cena. Além disso, o espetáculo ainda traz características como a agitação, a vertigem, a quebra de fronteiras morais, a expansão da experiência humana para além dos limites reconhecidos tradicionalmente, somadas a estruturas de diálogos marcadas por um coloquialismo estilizado, que estão

---

Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras. p. 17.

<sup>188</sup> LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica, 4ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941-1946. p. 127-128.

em plena consonância com os imperativos da modernização artística. Afirma-se assim, o estabelecimento de novos “pactos de representação” com o público, marcados pela aceitação de uma teatralidade explícita em um “teatro sério”. Nesse ponto, o processo de verificação da modernidade da peça se dá, muitas vezes, por analogia: as associações do texto de Nelson aos do italiano Luigi Pirandello vêm nessa direção de ambos empreenderem esforços para uma teatralidade explícita, além, provavelmente, do lugar simbólico ocupado pelo segundo no panorama da literatura dramática mundial como um dos paradigmas de libertação do palco realista e símbolo de modernização.

A recepção desse teatro moderno seria cercada pelo conhecimento, pelo estudo e pela iniciação. Nesse sentido, o próprio grupo Os Comediantes promoveu, em setembro de 1943, um curso de estética do teatro na Faculdade Nacional de Filosofia ministrado pelo professor Fortunat Strowski. O curso foi dividido em oito aulas com os seguintes temas: origem e essência do teatro e a necessidade de reconduzi-lo a sua verdadeira finalidade; da comédia de costumes à tragédia; os novos horizontes da arte dramática, de Lenormand e Eugene O’Neill; o cinema, o rádio e o teatro, novos gostos e novo público, e da forma raciniana à forma shakesperiana; a *mise-en-scène* moderna e seus meios; o ator; realismo ou poesia, a ilusão dramática; e o teatro, arte soberana.<sup>189</sup> Esse acontecimento evidencia a imbricação entre o teatro proposto pelos Comediantes e a intelectualização, da mesma maneira em que afirma a aposta na formação teatral como uma das possibilidades de se resolver a crise do teatro nacional. A prerrogativa da instrução racionalizante interfere, evidentemente, na recepção e nos modos de assistir. No entanto, essa demanda é recíproca e diz respeito às relações entre o teatro e a sociedade, como demonstra Anatol Rosenfeld:

Os divertimentos de épocas diversas são, naturalmente, diversos, conforme o convívio social dos homens. O povo helênico (...) tinha de ser entretido de outra forma que a corte (...) de Luís XIV. Diversos, portanto, há de ser também os divertimentos dos ‘filhos de uma época científica’ como a nossa.<sup>190</sup>

Desse modo, o conhecimento “enciclopédico” se combinava a uma demanda pela originalidade artística, reconhecida em Nelson Rodrigues, que encarnava a imagem de gênio por meio da definição “kantiana” apresentada por Pedro Sússekind: “(...) entre a imitação de uma tradição constituída e a criação original a partir da observação da

---

<sup>189</sup> O Jornal. 03/09/1943. Recorte. s.p.

<sup>190</sup> ROSENFELD. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997. P. 151.

natureza.”<sup>191</sup>. Podemos conceber, assim, essa tradição como a adoção da prerrogativa trágica e seu lugar na cultura ocidental.

Retomando o entrecruzamento da tragédia e da modernização, Álvaro Lins, ao se referir a *Vestido de Noiva* como uma “tragédia da memória”<sup>192</sup>, estabeleceu os vínculos entre a pretensão trágica do autor e a recepção crítica que destacou os aspectos psíquicos modernos de sua obra. O que se vê não é necessariamente a concretização de uma tragédia, mas a sua representação como força nos imaginários sobre o teatro. Assim, a tragédia vem à tona como solução para a modernização em um panorama de diagnóstico de crise e decadência teatral. O palco, seja na tragédia ou no teatro moderno, se apresenta como um problema e defrontar-se com ele é uma atitude enobrecedora. Se “(...) cabe aos indivíduos o trabalho de definir o moderno do seu tempo perante o passado.”<sup>193</sup>, também cabe a eles a elaboração de suas mitologias.

#### 1.4. Crítica teatral e Encenação

A historiografia hegemônica do teatro brasileiro foi, e de certa maneira ainda o é, escrita baseada na construção e no olhar sobre o chamado “teatro moderno”. A geração de críticos “modernos”, grande parte deles vinculados às universidades (entre eles Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Yan Michalski, Alberto Guzik e Miroel Silveira), teve papel crucial na construção de uma história para o teatro brasileiro, como testemunhas oculares. Reforçando marcos cronológicos que partiam, frequentemente, da experiência de *Vestido de Noiva* e que privilegiassem a experiência deles próprios enquanto partícipes da atividade teatral, foi priorizado um percurso que ia desde essa formação moderna, nos anos 1940, até aproximadamente os impulsos pela redemocratização nos anos 1980. O resultado foi um quase esquecimento do universo teatral anterior a esse processo. Mesmo que em 1943 poucos deles já fossem atuantes, o evento opera quase como um mito originário não só do teatro, mas também de suas próprias trajetórias.

A historiografia teatral brasileira passou, assim, de uma centralidade dada à literatura dramática como fonte<sup>194</sup>, às críticas e seus autores como principais

---

<sup>191</sup> SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. P. 8.

<sup>192</sup> LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica, 4ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941-1946. P. 128.

<sup>193</sup> VELLOSO. Op. Cit. p. 16.

<sup>194</sup> Segundo J. Guinsburg e Rosangela Patriota, autores como Sílvio Romero, José Veríssimo, Carlos Süssekind de Mendonça e Cláudio de Sousa se voltaram para a elaboração de sínteses históricas das

testemunhas desse desenvolvimento histórico. No entanto, o objetivo maior sempre esteve vinculado à reconstituição de espetáculos e ao empreendimento modernizador, de maneira que problematizações mais amplas quase não fossem colocadas. A crítica, tomada assim de forma monolítica e como retrato fidedigno, foi parte de uma “ilusão historiográfica”, o que era acentuado pela corriqueira coincidência entre crítico e historiador. Portanto, a historiografia foi uma forte responsável pela canonização do marco da estréia de *Vestido de noiva* e de Nelson Rodrigues como fundadores do moderno teatro brasileiro.

Ao se investigar as conexões indissociáveis, porém múltiplas e em constante tensionamento, entre a crítica e a obra nos é permitido reconhecer a historicidade da arte, fator seminal quando se pretende compreender o seu significado na sociedade. Essa indissociabilidade entre obra e crítica seria um condicionamento da arte na modernidade. Não se dá por acaso o fato de a historiografia do teatro brasileiro moderno ter sido conformada pela crítica durante quase meio século. A dita “encenação moderna” demanda a crítica, já que a atividade crítica é característica inerente ao pensamento do homem moderno. Para Bernard Dort<sup>195</sup>, o aparecimento da encenação é resultado de necessidade concreta de ordem sociológica, fazendo com que ela se torne, historicamente, uma necessidade proveniente de uma alteração no gosto do público (principalmente o gosto burguês), e de uma noção de teatralidade que exigia um sentido maior para o espetáculo que fosse além do texto escrito. Assim, o advento do encenador teria promovido a atividade crítica, fazendo com que ela se tornasse escrita semiológica e sociológica ao contemplar o fato estético e as suas condições sociais e políticas, em uma tarefa de educar o público.

A crítica como atividade essencialmente moderna, que ao mesmo tempo diagnostica e opera mudanças, o faz dialeticamente, sendo impossível e inócuo precisar a sua precedência ou não em relação ao teatro moderno. Entre a emancipação e a regulação próprias da modernidade, ela operou em lugares ambíguos: de um lado o exercício da liberdade; de outro, o governo dos gostos. De maneira genérica, a ideia de crítica de arte envolve análises e juízos de valor que, em última instância acabam por definir o que é uma obra artística. Articula-se interpretação, julgamento, avaliação e gosto. Essa noção foi gerida no século XVIII, acompanhando o surgimento de um

---

experiências teatrais no Brasil pelo viés da literatura dramática enquanto parte da literatura nacional. GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>195</sup>DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1977.

público e a expansão da imprensa, mas permaneceu e se desenvolveu nos séculos seguintes.

Por trás da mediação do olhar, há uma relação intrínseca entre o papel da crítica na cultura moderna e a sua temporalidade, o que pode estar relacionado à construção de uma consciência histórica para o teatro. A arte moderna, que exige educação e formação em sua luta pela consciência estética e pela abstração, possui “consciência de futuro”, ou projetos, o que significa um engajamento na modernidade. Se o “gesto crítico” envolve a constituição de sentidos, entendidos como direcionamento e significações, o que ocorre é um rearranjo de horizonte de expectativa. Isso só é possível pela importância que adquire, na cultura moderna, a reflexão e a subjetividade. A questão da continuidade na arte, de um encaminhamento para o futuro, se torna crucial. O modernismo artístico estabelece a noção da relação de crise entre arte e história, e a crítica alimenta essa crise e cria seus discursos. Ela se faz necessária para legitimar a percepção de que convenções são desconstruídas pela arte que se pretende vanguarda. Nesse sentido, a crítica pode até ser mais modernista do que a obra, ou então, pelo contrário, o moderno como seu imperativo normativo pode, dependendo de seus usos, apaziguar o estado próprio de instabilidade e imprevisibilidade da arte moderna.

Ao relacionar as ideias de crítica e crise<sup>196</sup>, Koselleck diz que os tempos modernos principiam quando a intelectualidade burguesa transforma a história em processo, o que levou à filosofia da história. Ele atribui à crítica o papel de alteração no curso dos acontecimentos e afirma que “A crise invoca a pergunta ao futuro histórico”<sup>197</sup>. Por meio de uma livre apropriação dessas ideias, acreditamos que a propalada renovação do teatro brasileiro partiu de uma articulação entre essas noções, o que permitiu a ilusão de uma “chave do futuro”, mas não impediu que o movimento histórico entre permanência e ruptura tivesse sua lógica multiplicada e estimulada. Os discursos da crítica acabaram por se constituir em “narrativas da modernidade”, profundamente relacionadas à identidade nacional, o que nos permite pensar o lugar ocupado pelo teatro e pela crítica no mundo moderno.

No espaço ocupado por esses sujeitos há, sem dúvidas, uma inerente dimensão política da atividade jornalística. Tendo em vista que o espetáculo de 1943 foi um acontecimento de mobilização intelectual, envolvendo produtores e mediadores

---

<sup>196</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

<sup>197</sup> Ibid. p. 13.



culturais, e que defendemos a modernização do nosso teatro como também um projeto intelectual, alguns questionamentos se impõe, como aqueles acerca do papel e do poder dos intelectuais no mundo social e artístico. Esse “tipo histórico”, composto, nas palavras de Carlos Altamirano, por “agentes especializados nas atividades de conhecimento e legitimação”<sup>198</sup>, cuja emergência está ligada às transformações do século XIX – como o desenvolvimento do mercado editorial, a ampliação do número de seus consumidores, o crescimento do número de alfabetizados e a explosão da imprensa periódica – surge com o pensamento voltado para a intervenção crítica na política, resignificando e aquecendo as formas de uso da arena pública. É fundamental perceber que as formas de circulação das ideias não se desvinculam das práticas editoriais e que a própria noção de intelectual moderno está atrelada à “revolução do impresso”. Segundo Sirinelli,

(...) os intelectuais são, por seu ofício, os detentores do sentido das palavras: eles as forjam e as transmitem, e por isso mesmo se encontram nos dois lugares-chave da expressão cultural: a formulação e a transmissão. Seu papel na gênese e na circulação tanto das culturas políticas quanto de certos processos de memória constitui, pois, uma realidade histórica inegável.<sup>199</sup>

A crítica, como tratada aqui - uma “categoria” ambivalente (visto que não a pensamos como um conceito, já que raramente definido, apesar de muito debatido) e uma prática que pode se tornar instrumento de ação – traçou rumos para o teatro. A articulação da expressão crítica recria a experiência e tensiona duas esferas: o teatro como prática e o teatro como discurso. A sua veiculação em jornais e revistas opera dentro de uma pretensão de intervenção nos debates públicos, o que por si só guarda relação com o conceito de “intelectual” e de seu papel. No entanto, ainda assim alguns questionamentos são válidos. Na medida em que a partir do governo Vargas, com a criação do SNT, o teatro passa a ser um compromisso político do Estado, há uma mudança de panorama. A pergunta “quem, nesse universo, poderia ser considerado um intelectual, em suas atribuições modernas?”, incluindo artistas e mediadores, não encontra resposta simples. Acreditamos ser necessário considerar diversos fatores, tais como a concepção ou não de um teatro que ultrapassa os seus limites e finalidades

---

<sup>198</sup> ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales, Notas de Investigación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. p. 99.

<sup>199</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura política, memória e historiografia*. RJ: FGV, 2009, pp. 47-58. p. 47.

profissionais para ser entendido como problemática de uma cultura pública, a atuação e o objetivo das associações profissionais, as representações e implicações mobilizadas na escrita da crítica (mesmo que de uma única peça). A característica intrínseca do teatro e das atividades vinculadas a ele, de serem por excelência ações na “arena pública” não o deve associar direta e necessariamente à ideia de intelectual moderno, uma vez que os compromissos assumidos podem ser diversos, como por exemplo, a delimitação de um caráter eminentemente mercadológico e de entretenimento.

No caso estudado, a ampliação do debate teatral para a esfera de “problema nacional” - que não deve ser lograda pelos momentos em que as manifestações teatrais assumidamente se colocam como prática política - pode fornecer pistas para uma definição possível de quem seriam esses intelectuais. O elogio da modernidade, forjado na razão crítica iluminista que estabelece ordens causalistas e cronológicas de influências, pode assumir a forma do compromisso político e crítico desses sujeitos. Essa problemática não se esgota e não possui respostas definidas. Contudo, cabe ressaltar o modo como o termo “intelectual” aparece nas discussões suscitadas à época acerca do amadorismo teatral e de seus empreendimentos: na maior parte dos casos, ele é usado para se referir aos críticos literários que interferem no campo teatral, sendo por vezes utilizado de forma pejorativa.

A crítica exercia poder de intermediação com a sociedade, o que fazia com que o evento teatral permanecesse latente na agenda da cidade moderna, para além do público presente em espetáculos, atribuindo sentidos e racionalizando sistemas simbólicos. Faz-se necessário inseri-la em uma cultura letrada e em dinâmicas urbanas e sociais fermentadas desde o século XIX, e estabelecer em que medida as questões sobre o teatro foram tomadas como questões públicas e nacionais. Nesse sentido, foi Émile Zola um dos grandes responsáveis pela renovação teatral na França no final do século XIX, empreendendo uma campanha crítica que levaria à formação do *Théâtre Libre*, de André Antoine, um dos grandes ícones da encenação moderna. As suas críticas sistemáticas nos jornais *Voltaire* e *Bien Public*, reunidas em parte no livro-manifesto *O naturalismo no teatro*<sup>200</sup>, podem indicar as motivações sociais e intelectuais implicadas nessa reformulação teatral. A sua crítica é direcionada tanto ao teatro de então quanto a uma

---

<sup>200</sup> ZOLA, Émile. O Naturalismo no Teatro. In: *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. Int., Trad., e Notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 1979.

crítica tida como antiga e que se considerava guardiã das leis teatrais, representada na figura máxima do crítico Francisque Sarcey.

Zola define traços do que deveria ser o drama moderno, salienta as deficiências do teatro romântico e postula para o teatro “(...) a verdade humana em toda a sua crueza, a observação exata dos costumes e do homem concreto, uma declamação natural, uma encenação mais realista.”<sup>201</sup>. Assim, a obra artística poderia se tornar o que deveria ser sua vocação, um retrato da natureza a partir de um temperamento. Reivindicando essa prerrogativa tanto para o romance quanto para o teatro, diz ele: “Na França, parece que, há mais de meio século, a literatura se dividiu em duas: o romance passou para um lado enquanto o teatro permanecia no outro; e no meio, cavou-se um fosso cada vez mais profundo.”<sup>202</sup>. E afirma, de forma militante, em relação à renovação:

É preciso que saibamos ser pacientes. Neste momento, todo um trabalho secreto se faz nos espectadores; pouco a pouco, impelidos pelo espírito do século (...). Uma hora soará em que será bastante que um mestre se revele no teatro para encontrar todo um público pronto a apaixonar-se a favor da verdade. Será uma questão de tato e de força.<sup>203</sup>

De certa maneira, o rigor científico proposto pelo naturalismo será uma pauta da encenação moderna por meio do estudo minucioso, da formação, do método, da experimentação, da própria ideia de “laboratório” de criação teatral, da observação. Por mais que as proposições de Zola não tenham encontrado em sua época realização plena nos palcos, nem mesmo nas peças do próprio escritor, elas resvalaram em um combativo e propalado idealismo crítico. Há, inequivocadamente, uma relação entre encenação moderna, naturalismo e ciência<sup>204</sup>. Evidentemente, os objetivos dessas produções serão os mais diversos, porém é preponderante o papel exercido pelo naturalismo na modernidade e nos modernismos, seja como continuidade e desdobramentos de suas ideias, seja pela radical oposição.<sup>205</sup>

Além disso, as críticas de Zola àqueles que teriam quase chegado à fórmula naturalista ideal no teatro – como Sardou, Dumas Filho, Augier - têm muitas

---

<sup>201</sup> Ibid. p. 89.

<sup>202</sup> Ibid. p. 97.

<sup>203</sup> Ibid. p. 134-135.

<sup>204</sup> Os objetivos dos teatros de Stanislavski, Meyerhold e Brecht, em suas relações com, respectivamente, a psicologia humana, o funcionamento do corpo humano, e a exposição das relações de dominação da sociedade capitalista, são exemplos que elucidam essa perspectiva que une o teatro moderno ao conhecimento e estudo do mundo.

<sup>205</sup> Não pretendemos, com isso, trocar uma identidade estilística por outra, mas discutir como os rótulos, as tendências e formações, - como naturalismo, simbolismo, romantismo, expressionismo - estão em trânsito nos discursos e práticas e se entrelaçam e sobrepõe.

semelhanças com a “quase modernidade” construída em torno das figuras de Renato Vianna, Joracy Camargo e Alvaro Moreyra, e demonstra, em ambos os casos, o papel da crítica de literatos no projeto de encenação moderna e o por quê de seus anseios serem em grande parte baseados na primazia do texto.

Identificamos, portanto, uma circularidade diacrônica entre a ideia de encenação moderna, a crítica, Zola e Nelson Rodrigues, grande admirador do escritor francês. As constantes associações de *Vestido de Noiva* ao expressionismo, corroboradas pela falsa notícia de que Ziembinski teria vindo da Europa com uma formação nessa “escola”<sup>206</sup>, mascararam que Nelson contemplaria o gosto por um certo naturalismo, também apropriado pelo modernismo brasileiro e pelos escritores da década de 1930. O espetáculo podia estar em consonância com o ideal, característico do teatro moderno europeu e norte-americano, de um “naturalismo psíquico”, ou mesmo de um “supra-realismo”, termo utilizado no título da crítica de Antonio Rangel Bandeira<sup>207</sup> em *O Jornal* de 07 de maio de 1944.

Dentro dessa circularidade, Zola perpassaria não só as referências primevas de Nelson Rodrigues, mas se constituiria símbolo máximo da luta na imprensa pela modernização do teatro<sup>208</sup>, em consonância com sua personificação e postura de intelectual moderno. O projeto crítico e intelectual pela modernização do teatro guarda vínculos com sua atitude e, no caso brasileiro há outro paralelo: a defesa de se atingir no teatro o que se conseguiu no romance. Tal constatação leva à argumentação dessa pesquisa no que se refere ao papel adquirido pelos críticos literários na modernização teatral e ao lugar ocupado pelo teatro nas literaturas nacionais. Era necessário que o teatro representasse de forma fidedigna, o que não quer dizer mimeticamente, o mundo moderno e seu homem, com “fantasmas na rua e na alma”<sup>209</sup>, e, conseqüentemente, a

---

<sup>206</sup> Yan Michalski, acessando arquivos na Polônia, demonstrou que o diretor possuía uma formação muito mais clássica do que expressionista, e que a sua vinda para o Brasil é que teria aberto maiores possibilidades a experimentações. Ver: MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Edição final do texto Fernando Peixoto; colaboração Johana Albuquerque. São Paulo- Rio de Janeiro: Editora Hucitec-Ministério da Cultura/ Funarte, 1995.

<sup>207</sup> BANDEIRA, Antônio Rangel. “Vestido de Noiva” e supra-realismo. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975. p. 76-78.

<sup>208</sup> Decio de Almeida Prado escreve artigo na revista *Clima*, em setembro de 1944, “A convenção do teatro moderno I”, onde discute as propostas de Zola para o teatro. PRADO, Decio de Almeida. A convenção do teatro moderno I. *Revista Clima*, n. 14, setembro de 1944, São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. p. 280-282.

<sup>209</sup> Essa expressão foi utilizada por Marshall Berman para caracterizar a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna, marcada também por “(...) agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem (...)” BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido*

nação.

A partir da produção de críticas como propulsoras de novas concepções de arte, homem, mundo e nação, podemos pensar essa ação analítica também como criadora e transformadora, estabelecendo tensões e relações de poder. Elas dão a ver as relações entre arte e sociedade não como reflexo, mas como dialética constante. Assim, podemos conceber a prática crítica e a categoria crítica teatral (que em alguns casos e momentos se afirma profissão) inserida nos dilemas de uma tradição intelectual brasileira, o que torna latente a historicidade do contraditório processo de modernização do nosso teatro.

## 2. ITINERÁRIOS PARA A CONSAGRAÇÃO: personagens, instituições e sociabilidades

### 2.1. Teatro e Estado

No jornal *Crítica* do dia 15 de dezembro de 1928, na coluna “*Criticando*”, tal como assinalado anteriormente, Nelson Rodrigues escreveu possivelmente pela primeira vez sobre teatro abordando um embate entre os grupos defensores dos atores Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. O primeiro, representante da velha geração, ainda atuava de forma declamada e com sotaque lisboeta; o segundo, alcançando grande prestígio nos últimos anos, encarnava uma certa renovação dos palcos. A polêmica teria surgido quando Procópio dera uma entrevista no jornal *A Tarde* dizendo que o teatro nacional deveria ser renovado. A repercussão de sua fala segue por semanas, chegando ao boato de que o ator Jaime Costa o teria agredido e à renúncia de Procópio da presidência do sindicato Casa dos Artistas. Nelson é extremamente irônico e mordaz quanto ao episódio:

A entrevista de Procópio continua a fazer ruído. (...) E todos os dias, depois da meia-noite, nas mesas dos cafés, num tom de conspiração, outros vultos tão trágicos (...) clamam pela eliminação do indivíduo torpe que vilipendiara, caluniara essa coisa tão linda e pura que se chama Teatro Nacional. (...) Dentro em pouco, o Rio se transformará num teatro de tragédias incruentas! Tragédias desencadeadas pelo ódio irresistível, pela fúria sanguinária de dois grupos alucinados. Imaginem que esses dois grupos pertencem, um a Procópio, outro a Fróes. Aquele é animado nos desejos de renovação, de saneamento do Teatro Nacional. Este é instigado, acossado por uma fúria, um desespero idênticos aos dos vermes estomacais, quando a inundação regeneradora da limonada purgativa começa a exterminá-lo.<sup>210</sup>

E segue, acidamente, dizendo que o grupo de Procópio manteve as hostilidades colocando numa praça de Niterói o busto de Leopoldo Fróes, fato de “funerária significação. Porque um busto dum sujeito vivo, colocado numa praça pública, é alguma coisa como a aproximação da morte, da caveira e da foice, que virão tirá-lo, em pouco, da vida, para metê-lo na cova.”<sup>211</sup>.

Obviamente, não se trata de uma crítica a uma obra específica. No entanto, é revelador tanto dos impulsos estilísticos do autor, quanto dos conflitos geracionais envolvidos na demarcação e no reconhecimento de diferentes modos teatrais. Se

---

<sup>210</sup> RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. Seleção e organização de Caco Coelho; prefácio de Carlos Heitor Cony; ilustrações de Roberto Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 105-106.

<sup>211</sup> *Ibid.* p. 106-107.

naquele momento, em 1928, Nelson faz um diagnóstico eloqüente das disputas no campo teatral, quinze anos depois, quando Procópio já começa a figurar como antiquado, o dramaturgo seria personagem central na concorrência de outros modelos de projetos de renovação do teatro nacional.

A década de 1930 é marcada por um tensionamento do campo teatral, e essas pretensões de renovação são inseridas nos debates que envolvem as associações de classe teatrais, os trânsitos dos sujeitos dentro delas, as práticas e os conflitos entre amadores e profissionais, a luta por políticas culturais públicas e a criação de órgãos do Estado com o intento de atender às demandas do setor e de construir uma arte cênica que fizesse parte de uma ampla cultura nacional burocratizada. Nesse sentido, a criação do Serviço Nacional de Teatro em 1937 representou, nos dizeres de Angélica Ricci Camargo, “(...) a transformação dos problemas do teatro em objeto de programa específico, ideia que adquiriu legitimidade e se mantém ainda hoje, incorporada aos debates mais recentes acerca da relação entre Estado e cultura no país.”<sup>212</sup>. A autora aponta a realização de políticas oficiais para o teatro no governo Vargas de forma sucessiva desde 1928, quando foi instituída por feito do então deputado Getúlio Vargas a lei que ficaria conhecida pelo seu nome, que regulamentava a profissão de artistas e técnicos do setor, além de dispor sobre os direitos autorais. A partir de sua chegada à presidência, “(...) os pedidos de atenção para a área foram reforçados, valendo-se dos vínculos existentes entre a sua pessoa e o meio teatral.”<sup>213</sup>. Em 1932, no âmbito do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, foi estabelecida uma comissão para redigir um estatuto para esses profissionais.

O ministro Gustavo Capanema buscou inspiração para a criação do SNT em uma carta de Ronald de Carvalho pedindo que se apoiasse o projeto do artista Renato Viana. O Ministério o subvencionou com 250 contos em 1934, o que gerou polêmica no setor, que demandou mais critério. Em 1936 foi criada a Comissão de Teatro Nacional, cujos estudos originaram o SNT, e que teve como seus membros Múcio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco Mignone, Sergio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly. As atividades dessa Comissão se centraram na elaboração de estudos, na concessão de algumas subvenções a espetáculos, na tradução de peças estrangeiras, e na aprovação para publicação de uma história do teatro brasileiro, resultado de um concurso aberto em 1936 pelo Ministério da Educação e Saúde,

---

<sup>212</sup> CAMARGO. 2013. Op. Cit. P. 133.

<sup>213</sup> Ibid. p. 135.

vencido pelo único candidato inscrito, sob o pseudônimo de Dag, Lafayette Silva<sup>214</sup>.

Em fins de 1937, é criado o SNT, com seus motivos justificados por Capanema da seguinte forma: “A obra de desenvolvimento e aprimoramento do teatro nacional exige esforço continuado (...).”<sup>215</sup>. No Decreto Presidencial Nº 92 de 21 de dezembro de 1937, que criava o SNT, podia-se ler:

Art. 1º - O teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo.

Art. 2º - Para os efeitos do artigo anterior, fica criado, no Ministério da Educação e Saúde, o Serviço Nacional de Teatro, destinado a animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro.

Art. 3º - Compete ao Serviço Nacional de Teatro:

a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;

b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;

(...)

d) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;

(...)

g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;

h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.

(...)

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1937, 116º da Independência e 49º da República. GETÚLIO VARGAS.

Gustavo Capanema.<sup>216</sup>

Como outros órgãos criados no período, a partir dessa concepção de teatro, o SNT se empenhou na construção de uma cultura nacional e de uma imagem da nação que se criava, exercendo certo controle sobre o campo teatral, demonstrando caráter centralizador, e, de certa forma, clientelista, principalmente em um primeiro momento quando suas políticas ainda não são tão claras.

Em seus processos administrativos<sup>217</sup> encontram-se documentos relativos à resolução de contendas entre artistas e órgãos, relatórios de viagens feitas para levantamento de grupos amadores e profissionais em outros estados, sugestões e considerações do sindicato Casa dos Artistas sobre a crise do teatro nacional, estatísticas de teatros e cinemas, além dos mais variados pedidos: bolsas de estudo, construção de

---

<sup>214</sup> SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

<sup>215</sup> PIRES, Júlio. Getúlio Vargas e o teatro. In: *Cultura Política*, v.1, n. 5: pp. 143-158, jul. 1941. p. 154.

<sup>216</sup> Disponível em <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 dezembro 2013.

<sup>217</sup> Disponíveis para consulta entre os anos de 1938 e 1959, no Cedoc-FUNARTE.



teatros, empréstimo de figurinos, resolução de contendas, remessas de publicações, pedido de orientação e material cênico, auxílio para cobrir prejuízo de temporadas, auxílios para excursões, envio de textos teatrais, pedidos de figurinos, material cênico, informações sobre preços de *cabelereiras* e barbas postiças, pedidos de apoio moral e financeiro, comunicados de concursos, prêmios, acusações, queixas trabalhistas.

A partir de 1940, sob orientação do próprio Capanema, o SNT passa a exigir que as companhias subvencionadas tragam o seguinte dizer em seus anúncios: “Esta companhia está sob o controle e os auspícios do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Saúde”. A legitimidade conferida pelo órgão adquire grandes dimensões, principalmente em regiões mais esquecidas do território nacional. Assim, recebe da Cia Cataldo e seu Teatro Cômico um pedido de utilização como propaganda, do dizer “Sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro”, mesmo a Cia não recebendo subvenções. As contendas também são numerosas: em junho de 1940, o autor teatral Raimundo Magalhães Jr. escreve ao SNT acusando o diretor do serviço, Abadie Faria Rosa, de abuso de poder e violação do estatuto do funcionário público, alegando que a Cia. Procópio Ferreira havia sido patrocinada pelo serviço com 110 contos e que estava em cartaz com uma peça do próprio Abadie. Diz Magalhães Jr.: “A interferência do Diretor do Serviço Nacional de Teatro na programação das temporadas subvencionadas é danosa aos outros autores, que não têm armas para lutar contra tão poderosa concorrência.”<sup>218</sup>. Em outra carta, o Sr. Hercules de Lima, vice-presidente da Sociedade do Teatro Livre, escreve diretamente ao presidente Getúlio Vargas em 18 de junho de 1942, dizendo:

Vimos, de novo, chamar a atenção de V. Exc. para o mau emprego que está dando a direção do Serviço do Teatro a vultosíssima verba destinada ao amparo do teatro nacional. Para o amparo desse teatro anuncia a Comedia Brasileira (gerida pelo SNT) a velhíssima peça francesa “A dama das Camélias”, de Dumas. O Estado gasta mil e tantos contos com o teatro nacional para que se representem velharias francesas! Nenhuma melhoria do teatro nacional se tem apresentado, e o Estado nos diferentes anos passados já gastou seis mil e duzentos contos com o teatro! Só tem público Dulcina, Procópio e Juracy, como já o tinham sem subvenção. Tudo o mais são mambembes que aviltam ao invés de elevar o teatro. O Sr. Abadie é um burocrata, e nada mais.<sup>219</sup>

Abadie faz sua arguição contra a carta em longo texto onde diz que seu autor é um anônimo, de obra desconhecida, a associação que representa, Sociedade do Teatro Livre,

<sup>218</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT, nº 021.175/1940.

<sup>219</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT, nº 034.208/1942.

é de existência absolutamente ignorada no meio teatral, e que suas ideias são esdrúxulas, cabendo-as, portanto, somente o arquivamento.

Em histórico enviado pelo próprio SNT destinado ao Indicador da Organização Administrativa do Executivo Federal é dito que as atividades do Serviço tiveram início com a inauguração do Teatro Ginástico, casa de espetáculos arrendada pelo governo, e em cujas dependências foi instalada a repartição. Para a abertura foi encenada *Iaiá Boneca* de Ernani Fornari, em dezembro de 1938, janeiro e parte de fevereiro de 1939. Ainda em 1939, representou-se, no

(...) nosso Municipal, como grande espetáculo das festas comemorativas do cinquentenário da República, o drama histórico, de Viriato Corrêa, “Tiradentes”, encenada sob o controle do Serviço Nacional de Teatro, constituindo essa representação, a que assistiram o Sr. Presidente da República e todo o Ministério, o mais brilhante número dessas patrióticas comemorações.<sup>220</sup>

O Serviço Nacional de Teatro também se preocuparia com a educação e com a difusão cultural. Em 1939 cria a sua biblioteca, sobre a qual é dito ao Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Saúde, em novembro de 1942:

Criada em princípios de 1939 a Biblioteca do SNT, mal instalada em três armários, num recanto da repartição, escuro e sem espaço, não pode até agora ser aberta à frequência pública. Durante estes quatro anos os livros da mesma, raramente, tem sido consultados, apenas por funcionários da repartição, diretores e artistas da “Comédia Brasileira”, organização esta que funciona sob o controle deste serviço. Neste momento a biblioteca possui livros cerca de... 2850 volumes.<sup>221</sup>

Vale lembrar que, destes, 1540 volumes se compunham de peças teatrais impressas em francês. A verba para aquisição de livros variava: em 1939 houve seis contos para aquisição de livros, em 1940 não houve verba, em 1941, um conto para encadernação, em 1942, seis contos para aquisição de livros e mais um conto para encadernação.<sup>222</sup>

Em resposta à *Revue Internationale de Théâtre*, de Bruxellas, que em agosto de 1946 enviara carta desejando tomar conhecimento sobre a vida teatral no Brasil, é dito

---

<sup>220</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT s/n / 1939.

<sup>221</sup> Cedoc-FUNARTE, Processo SNT nº 000.061/1942.

<sup>222</sup> As referências de valores dadas anteriormente em relação ao preço dos ingressos do espetáculo *Vestido de Noiva* não se aplicam aqui, haja vista a mudança monetária realizada em fins de 1942. Nesse caso, pode-se dizer que em 1939 a dúzia de ovos custava aproximadamente um mil e cem réis (1\$100), ou seja, os seis contos para aquisição de livros (cada conto equivalendo a mil vezes um mil réis) seriam correspondentes a cerca de 5455 dúzias de ovos. Já em 1942, o saco de batatas custava em torno de 18 mil réis (18\$000), e seis contos permitiriam a compra de 333 sacos de batata. Essas bases de comparação foram extraídas de DALMÁS, Matheus. *A imagem do Terceiro Reich na Revista O Globo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. P. 55.

que a atmosfera teatral brasileira “(...) esboça uma futura confraternização de trabalho, em favor da nossa evolução teatral”, e sobra a crítica:

A imprensa carioca, em geral, não mantém grandes secções teatrais, isto é, secções fixas, pormenorizadas. Isso, entretanto, não atesta a falta de críticos competentes, pois teremos o prazer de citar os nomes dos seguintes, que muito vêm fazendo pela elevação do nosso meio teatral: Mario Nunes – Jornal do Brasil, Serra Pinto – Correio da Manhã, Gustavo Dória- O Globo, Luiz Rocha – A noite, Bandeira Duarte – Diário da Noite, Joracy Camargo – Diretrizes, Sylvia Patrícia – Diretrizes, Henrique Pongetti- Rio, Pascoal Carlos Magno – Democracia, Brício de Abreu – Dom Casmurro, Heitor Moniz – Carioca, Pereira Reis – Vamos Lêr, Aldo Calvet – Folha Carioca. A propósito de Aldo Calvet<sup>223</sup> poderemos adiantar outros pormenores, por isso que êsse jornalista patricio consegue manter uma página inteira sobre teatro no vespertino em que trabalha. Além do mais, em companhia de vários colegas, cogita do lançamento de um jornal tecnicamente especializado, e que terá o seguinte título – “Riofan”.<sup>224</sup>

Como demonstrado nesses exemplos, os processos e relatórios do SNT podem evidenciar o caráter e as diretrizes do órgão em seus primórdios, além das relações que os artistas estabeleciam com ele e com suas políticas. Não por acaso, a fundação do Serviço é ensejo para a impressão de um folheto intitulado “O Govêrno e o Teatro”, cujo texto de apresentação assinado por Capanema data de 30 de dezembro de 1937, apenas sete dias após a o decreto de criação do SNT. O folheto, com 38 páginas, é parte da coleção “Realizações”<sup>225</sup>, editada pelo Serviço de Publicidade do Ministério do Ministério da Educação e Saúde, que tem o intuito de divulgar os projetos e iniciativas do Governo Federal que tenham por finalidade “dar solução aos dois problemas nacionais da educação e da saúde”<sup>226</sup>. O teatro é abordado pelo viés da publicização de políticas culturais oficiais, que se manifestam na organização da Comissão de Teatro Nacional e do SNT, na busca por soluções para a exiguidade e precariedade das casas de espetáculo do país, na elaboração de leis, na preocupação com a formação de atores e com o teatro para crianças e adolescentes, no incentivo à produção de obras de e sobre teatro, na elucidação do sistema de subvenções e do amparo a conjuntos amadores. Contendo ainda a reprodução do decreto de criação do SNT, o folheto se assemelha a

---

<sup>223</sup> Aldo Calvet foi crítico, autor e diretor teatral e futuro diretor do SNT (1951-1954).

<sup>224</sup> Cedoc-FUNARTE, Processo SNT, nº 000.075/ 1946. Sobre o jornal “Riofan”, não há indícios de que tenha sido lançado.

<sup>225</sup> Fazem parte da coleção, até 1937: 1) Panorama da Educação Nacional; 2) A educação profissional (a sair); 3) O combate contra a lepra (a sair); 4) O patrimonio histórico e artístico nacional (a sair); 5) O Govêrno e o Teatro.

<sup>226</sup> *O Govêrno e o Teatro*. (folheto) Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 2.

um relatório que diagnostica problemas e apresenta medidas para solucioná-los. Assinalando outra faceta do órgão, diferentemente dos meandros dos mecanismos de funcionamento interno, essa publicação ressalta a construção de uma imagem pública atrelada às necessidades da nação.

As subvenções concedidas pelo órgão, por vezes obedecendo a editais e por vezes levando em consideração pedidos informais, levariam a uma série de polêmicas no setor, que se lançou em um debate envolvendo “profissionais” e “intelectuais”, os primeiros defendendo o caráter comercial, a autonomia, o mercado, o gosto do público, e acusando os segundos de defensores da produção tutelada pelo Estado Novo. O grupo de *Vestido de Noiva* foi amplamente inserido nesses embates, que muitas vezes eram apresentados como uma oposição entre artistas “amadores” e “profissionais”.<sup>227</sup>

O *Diário Carioca* traz nesses anos diversas pequenas anedotas que permitem entrever as relações conflituosas de setores da classe com o órgão. No dia 24 de dezembro de 1943 é veiculado: “Coisas que incomodam: a nacionalização do teatro nacional.”<sup>228</sup> No dia 01 de janeiro de 1944: “Você sabia – que a classe teatral está satisfeítíssima com o SNT?”<sup>229</sup>. Em 29 de dezembro de 1943: “A Mentira Teatral: Todos os artistas pensam de uma mesma maneira a questão da classe”<sup>230</sup>. Em 28 de dezembro do mesmo ano: “A Mentira Teatral: O Abadie só tem amigos dentro da Comédia Brasileira.”<sup>231</sup>, insinuando que Abadie Faria Rosa, o diretor do órgão, orientaria suas políticas por relações de amizade não somente com a Comédia Brasileira, grupo oficial do SNT. No mesmo sentido, o crítico Brício de Abreu afirma em *Dom Casmurro* que “(...) o nosso Governo mantém um ‘Serviço Nacional de Teatro’ sob a chefia de um cavalheiro cuja maior preocupação é desmoralizar e acabar com o nosso teatro (...).”<sup>232</sup>.

Como se pode depreender dessas notas, muitas vezes as contendas recaem sobre o diretor do Serviço, pessoalizando as insatisfações em relação às políticas do órgão, o que evidencia um borramento das fronteiras entre domínios e interesses públicos e privados e aponta para disposições e tensionamentos próprios das já mencionadas relações do *homem cordial*. Isso é verificável tanto na maneira agressiva em que se estabelecem as contendas direcionadas a ele, quanto nas políticas relativamente fluidas do próprio SNT, oscilantes entre os interesses dos agentes do campo teatral, a

---

<sup>227</sup> Ver PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op.Cit.

<sup>228</sup> *Diário Carioca*. 24/12/ 1943. P. 8.

<sup>229</sup> *Diário Carioca*. 01/01/1944 . p. 7

<sup>230</sup> *Diário Carioca*. 29/12/ 1943. p. 8.

<sup>231</sup> *Diário Carioca*. 28/12/43. P. 8.

<sup>232</sup> ABREU, Brício de. “A Semana”. *Dom Casmurro*. 30/08/1941. P. 1.

burocratização cultural promovida pelo Estado, as interferências de ordem privada no interior desse mesmo Estado e as demandas de artistas, intelectuais, companhias e empresários, situados em diversos níveis relacionais no tecido que os unia às organizações profissionais e ao SNT. Abadie Faria Rosa encarna, assim, uma figura central e exemplar na caracterização do expediente *cordial*, com intensa circulação nos meios, órgãos e cargos. Vale lembrar que ele era também autor teatral, crítico e membro da SBAT, o que sinaliza os trânsitos entre funções, associações e instituições. Sobre ele, o crítico teatral José Lyra escreveu no jornal *Crítica* de 26 de dezembro de 1929:

Acaba de ser reeleito Presidente da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, Abadie Faria Rosa, um dos nomes mais brilhantes e representativos do teatro brasileiro. (...) Abadie é hoje figura de relevo inconfundível no teatro de nossa terra.<sup>233</sup>

Isso demonstra que o SNT não era somente um órgão político burocrático, já que foi, em grande medida, preenchido pelos quadros de associações e sindicatos do setor teatral e mantinha uma constante relação com eles. Dentro desse panorama, não se escapa a essa *cordialidade* e ela se torna um perfil difícil de contornar na medida em que não se encontra o equilíbrio exato entre demandas globais do setor teatral e interesses mais ou menos específicos, haja vista os crescentes conflitos em relação aos rumos e às políticas voltadas para a classe.

Um epicentro desses conflitos foi a política de subvenções do SNT. Sobre as polêmicas em torno dela, Angélica Ricci Camargo afirma que,

Concentrando-se na prática da subvenção, o SNT amparou espetáculos de diversos gêneros e modalidades, revelando um caráter abrangente. Não imprimiu um sentido único à produção teatral nem excluiu experiências consideradas negativas, mas interagiu com a cena existente. Atendeu tanto às novas propostas de grupos amadores que se encaixavam no projeto de ‘elevação’ da cena nacional quanto às pressões das companhias de comédia tradicionais, que denunciavam sua precária situação ou se adequavam às diretrizes culturais emanadas do governo e, muitas vezes, valiam-se das relações pessoais com o ministro com o presidente Vargas ou com o diretor do órgão.<sup>234</sup>

Assim, sem escapar à motivações privadas, as ações do SNT se inseriam nos debates e reivindicações do setor teatral e, ao mesmo tempo, eram resultado de um empenho estatal na conformação de políticas públicas voltadas à construção de uma cultura nacional. Esse segundo fator era baseado na crença de “ter sido impresso ao teatro um ritmo de finalidades cívicas.”, o mesmo que, como lembrado pela diretoria do órgão

---

<sup>233</sup> LYRA, José. Criticando... *Crítica*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1929. p. VII.

<sup>234</sup> CAMARGO. Op. Cit. P. 137.

“(…) se passou em 1893 com a revolta contra Floriano Peixoto e em 1930 contra Washington Luís, períodos esses em que a polícia para apagar o aspecto sombrio da cidade manteve, por conta própria, os teatros abertos (…).”<sup>235</sup>.

## 2.2. Os Comediantes: apontamentos para uma gênese

Em uma conferência feita na Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), em 1951, intitulada “As artes na solução da crise contemporânea”, Celso Kelly disse:

Depois de considerar as profundas repercussões que a ciência e a indústria tiveram na vida contemporânea (...); uma e outra, apesar de seus grandes e impressionantes progressos, contribuindo, contudo, para a **desumanização da criatura**<sup>236</sup> ou seja a renúncia a seus atributos pessoais, - (...) cabe-nos indagar, agora, **o papel das artes** na conjuntura criada para a civilização de nossos dias. (...) Para esse mundo enorme de descrentes e céticos, só a **arte poderá compensar** a quebra de unidade da cultura, o sentimento abalado e não refeito, as esperanças comprometidas, a imaginação cerceada. A **espontaneidade da criação** reside na arte. (...) Não só de pão e... de ciência vive o homem!<sup>237</sup>

Esse pronunciamento - publicado em 1953 pela Editora A Noite em conjunto com suas aulas no curso de aperfeiçoamento sobre cultura moderna, de 1950, no Instituto de Educação do Distrito Federal -, demonstra, para além de um possível niilismo típico do pós-guerra, a crença na arte como força unificadora e redentora capaz de suprir as carências e angústias advindas de um processo de desumanização causado pelos imperativos massificantes da ciência e da indústria. Nas aulas reproduzidas no mesmo livro, Kelly enumera as tendências do mundo moderno pontuando, entre outras: o pensamento baseado na experimentação; novas atitudes mentais diante da vida; a racionalização da cultura; a paixão das pesquisas e descobertas; a industrialização crescente; o desenvolvimento das ciências ligadas ao homem; a organização e a mecanização; a facilidade das comunicações; as contradições entre conquistas espirituais e materiais, morais e econômicas, teóricas e práticas; o anseio ilimitado de revisão e reajustamento; a crítica às instituições e o sentimento cada vez mais generalizado de que as coisas mudam inelutavelmente.

---

<sup>235</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT, 37.658/42, 14/10/1942.

<sup>236</sup> Grifos do autor.

<sup>237</sup> KELLY, Celso. *Tendências da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Editôra A Noite, 1953. p. 27-29.

Celso Otávio do Prado Kelly, nascido em 1906 em Niterói, era então jornalista, professor, escritor, teatrólogo, historiador e crítico de arte formado pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil em 1928, lecionando posteriormente no Instituto de Educação e na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro<sup>238</sup> e sendo nomeado para diversos cargos públicos, principalmente na área de educação. Escreveu uma série de contos, ensaios e estudos sobre sociedade, educação e, principalmente, sobre artes plásticas analisando a vida e a obra de artistas como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Cândido Portinari. Como diretor do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura do Distrito Federal na década de 1950, defendeu o uso de atividades extracurriculares para solução dos dilemas da educação, a exemplo do canto orfeônico, trabalhos manuais, ginástica e, sobretudo, teatro infantil. Nesse cargo, idealizou que todas as escolas tivessem um teatro infantil que servisse de

campo experimental para todas as atividades artísticas, intelectuais e práticas, (...) ligadas a ele, desde escrever, interpretar ou improvisar pequenas comédias e pantomimas, até realizar os seus cenários e roupas, idealizando-os, desenhando-os, construindo-os, pintando-os e confeccionando-os (...).<sup>239</sup>

Almejava, assim, não só o desenvolvimento intelectual e prático de crianças, mas também abrir caminho para a descoberta de vocações.

Esse polígrafo, com intensa produção e circulação nos mundos intelectual e artístico da sociedade carioca, aplicou uma interpretação organizacional da cultura moderna aos ditames da educação. Segundo ele, o moderno e o seu pensamento intrínseco baseado na experimentação era necessário na conquista própria do conhecimento, no seu vigor e perenidade, ou na sua transitoriedade, trazida quando uma nova experiência o destruísse. Dessa forma, “o ‘ser’ das coisas e das instituições sente-se seriamente ameaçado pelo ‘vir-a-ser’.”<sup>240</sup> Nessa dinâmica,

Vivemos experiências, e experiência é caminho para certezas e surpresas... A previsão – falha e precária, quando não poética e divinatória – constitui o espantinho portinariano do quadro atual.<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> Além disso, Celso Kelly trabalhou no Conselho Nacional de Educação, foi membro da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) entre 1964 e 1966 e diretor do Departamento de Publicidade do Ministério da Educação. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Civilização Brasileira. p. 290.

<sup>239</sup> Em: [http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0123\\_04.html](http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0123_04.html). Publicado em *O Mundo*, provavelmente em abril de 1952, Rio de Janeiro.

<sup>240</sup> KELLY, Celso. *Tendências da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Editôra A Noite, 1953. p. 16.

<sup>241</sup> *Ibid.* p. 17.

A imagem de precariedade e incerteza, porém atravessada por fulcros de lirismo, se relacionaria à consciência intranquila do homem moderno preocupado em demasia com o futuro, o que faz com que ele ande “de olhos abertos demais e, por isso, a paisagem, que lhe poderia ser bela, se transforma em quadros sombrios, de perspectivas desconhecidas...”<sup>242</sup>.

Não há dúvidas de que Kelly acreditava na arte como apanágio das dores e contradições modernas e que, ao mesmo tempo, esse mundo cada vez mais desumano e caótico poderia oferecer material fértil para o desenvolvimento das artes e de suas encruzilhadas portinarianas, carregadas de melancólica brasilidade construtiva. Em outras palavras, um panorama moderno de decadência exigiria atitudes de aventura experimental capazes de construir novas paisagens - muitas vezes nacionais - que não ignorem, mas tensionem os aspectos contraditórios desse mundo para, dessa maneira, buscarmos a criação e a reparação da sensação de unidade perdida.

Essas elaborações, feitas no início da década de 1950, podem apontar para a construção de um repertório de crenças acerca da função das artes nas sociedades modernas por parte de um homem cujas atividades remontam a décadas anteriores. Celso Kelly teve papel fundamental e notável proeminência dentro da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), primeiramente como secretário geral desde sua fundação em 1929, como diretor do Conselho Geral em 1930 e como seu presidente a partir de 1932. Uma nota jornalística quando da abertura do *1º Salão Feminino de Bellas Artes*, na Escola Nacional de Belas Artes em 10 de junho de 1931, momento no qual ele faria uma conferência intitulada “Renovador”, confrontando as tendências modernas e a situação artística do país, é ilustrativa de sua condição de destaque nesses círculos: “(...) o ilustre conferencista dará início à sua palestra (...). Dado o prestígio que Celso Kelly desfruta no mundo artístico e literário, fácil é calcular a afluência de pessoas aos salões da Escola.”<sup>243</sup>

A AAB, em seus anseios, projeções e atividades, figura aqui como uma gênese do grupo Os Comediantes. Esta “brilhante associação de arte, literatura e mundanismo”<sup>244</sup>, fundada pelo artista plástico Mário Navarro da Costa, surgiu a partir do convívio de artistas dos mais variados ramos durante o mês de setembro de 1929 no 1º Salão dos Artistas Brasileiros, sediado no salão nobre da Biblioteca Nacional. Desse

---

<sup>242</sup> Ibid. p. 18.

<sup>243</sup> “1º Salão Feminino de Bellas Artes”. *Jornal do Brasil*. 10/06/1931. p. 10.

<sup>244</sup> “Associação dos Artistas Brasileiros”. *Jornal do Brasil*. 08/10/1931. p. 6.



modo, com princípios de maior liberdade, sem comissão julgadora, e com uma agenda preenchida por solenidades sobre artes plásticas, literatura e música, fazia-se frente ao formalismo clássico do Salão Nacional de Belas Artes, localizado no prédio vizinho, e com estrutura baseada na sujeição a um júri. Expuseram nesse 1º Salão artistas como Portinari, Raul Pedrosa, Ismael Nery, Alvarus (pseudônimo de Alvaro Cotrim), Alberto Guignard, Betim Paes Leme, Roberto Rodrigues (irmão de Nelson Rodrigues), Ruy Alves Campello, Oswaldo Teixeira, além dos próprios Navarro da Costa e Celso Kelly. No dia 30 de setembro daquele mesmo ano, alguns dos participantes desse evento criaram a AAB. Nos primeiros anos, a sede da Associação passou pelo Liceu de Artes e Ofícios e pelo Teatro Casino<sup>245</sup>, até instalar-se definitivamente no salão do Palace Hotel por meio da intervenção de Octavio Guinle, que se tornaria sócio benemérito da Associação<sup>246</sup>. Em 11 de setembro de 1934, Pedro Ernesto, interventor do Distrito Federal, assinou decreto concedendo sede própria à AAB e vantagens a seus associados. Isso teria permitido “novas possibilidades” e acelerado “o ritmo da vida da instituição”<sup>247</sup>.

Nos seus primeiros seis anos de existência foram realizados sete salões coletivos - entre eles os de Arquitetura Tropical, do Nu, do Livro, do Retrato, do Carnaval e do Natal -, mais de 120 exposições individuais, concertos anuais, conferências literárias, cursos especializados em arte, concursos de cartazes, figurinos e croquis para brinquedos, homenagens a escritores e artistas como Moacyr de Almeida, Graça Aranha e Aleijadinho. Além disso, a Associação organizava, anualmente, o “Baile dos Artistas” no carnaval e o “Reveillon das Artes”, este preparado pelas sócias mulheres, em relação ao qual o *Jornal do Brasil* de sete de novembro de 1931 publicaria que “O grande mundanismo carioca, assistirá hoje, graças à Associação dos Artistas Brasileiros, a uma festa de rara elegância, vivendo entusiasmadamente ‘Uma noite em Montmartre’”<sup>248</sup>, realizada para a “alta sociedade” no sétimo andar do Palace Hotel, diante da cidade maravilhosa iluminada por suas cem mil lâmpadas<sup>249</sup>. A que se frisar, ainda, que muitas atividades da AAB tiveram relação próxima com os poderes públicos municipal e federal: cursos de extensão das Universidades Federal e do Distrito Federal foram

---

<sup>245</sup> Além disso, a Associação passou pela Rua Gonçalves Dias nº16 e pelo Largo da Carioca nº7 em andar cedido pela Editora A Noite.

<sup>246</sup> Essas informações são baseadas no Anuário da instituição, datado de 1936.

<sup>247</sup> *Anuário AAB*. Rio de Janeiro, 1936. p. 8.

<sup>248</sup> “Reveillon das Artes”. *Jornal do Brasil*. 07/11/1931. p. 12.

<sup>249</sup> Esse “Reveillon das Artes” de 1931 foi patrocinado pelas Sras. Marques Couto, Sarah de Figueiredo, Stella Guerra Duval, Condessa de Bernstoff, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, Olga Mary (Pedrosa), Maria Francelina e Assis Chateaubriand.

preparados e ministrados pela Associação e concursos de propaganda dos bailes do Theatro Municipal e de fantasias para o carnaval foram promovidos em parceria com a Diretoria de Turismo.

Quando do ano de 1936, a AAB possuía, além de Celso Kelly como presidente, Elza de Alencar Araripe como secretária, Luis Paulino como tesoureiro, Raul Pedrosa como diretor de artes plásticas, Horacio Cartier como diretor de letras, Leopoldo Duque Estrada como diretor de música e Tasso da Silveira como diretor de teatro. A mesa do conselho geral era composta por Guerra Duval e Castilhos Goucochêa, e os sócios beneméritos eram Octavio Guinle, Armando Navarro da Costa e Luis Paulino. Entre seus 237 sócios efetivos constavam nomes como Portinari, Oswaldo Goeldi, Oduvaldo Vianna, Andrade Muricy, Raul Pederneiras, Tarsila do Amaral, Raul Pedrosa, Alberto Guignard, Adolpho de Alvim Menge, Laura Álvaro Alvim, Anna Amelia Queiroz Carneiro de Mendonça, Alcides da Rocha Miranda, Anísio S. Teixeira, Austregesilo Athayde, Anna Candida de Moraes Gomide, Aloysio Bittencourt, Camilla Alvares de Azevedo, Edisa Bandeira de Mello, Gilberto Trompowsky, Henrique Pongetti, José Cabral de Mello, Jorge de Castro, Margarida Lopes de Almeida, Mucio Leão, Olga Mary Pedrosa, Sergio da Rocha Miranda e Tomás Santa Rosa.<sup>250</sup>

A presença desses nomes demonstra o envolvimento de sujeitos relacionados ao mundo artístico e intelectual do Rio de Janeiro do período, que, mesmo detentores de heterogeneidade estilística, eram reunidos a partir da pretensiosa missão de “coordenar as atividades artísticas dos diferentes setores da arte brasileira”<sup>251</sup> fundindo-as em uma ação cultural orgânica que se empenhasse na renovação cultural e artística da cidade, opondo-se, principalmente, ao tradicionalismo da Escola Nacional de Belas Artes. No entanto, para além desse propósito declarado, a Associação operava como um reconhecido espaço de sociabilidade cujas atividades plurais, muitas em consórcio com o Estado, ofereciam um refúgio para admiradores de uma arte conformada pelos proclames sedutores da libertação moderna. Assim, verificamos entre seus sócios não somente os próprios artistas, mas também membros de famílias influentes política e financeiramente no Rio de Janeiro – como os Guinle, os Alvim, os Carneiro de Mendonça, os Rocha Miranda, os Gomide, os Bittencourt e os Bandeira de Mello -, além de estrangeiros que, possivelmente recém imigrados, buscavam se integrar a núcleos de criação, socialização e exposição e traziam novos elementos às propostas de

---

<sup>250</sup> O “Quadro Social” completo da AAB consta em tabela como “Apêndice”.

<sup>251</sup> *Anuário AAB*. Rio de Janeiro, 1936. p. 5.

renovação artística – constando nesse rol Ben Ami Voloj, Dimitry Ismailovitch, Giacomo Palumbo, Hans Nobäuer, Hans Reyersbach, Friedrich Maron, Mansueto Bernardi, Nino Bozzetti, Sra. Roxy King Shaw, Riva Pasternack, Rafaél Argelés, entre outros.

Ademais, outra característica significativa desse quadro social é a participação de membros da mesma família, seja em relações mais distantes, caso de Sergio e Alcides da Rocha Miranda<sup>252</sup> e Adolpho de Alvim Menge e Laura Alvim; em casamentos, a exemplo de Raul e Olga Mary Pedrosa; filiação, como Mario Navarro da Costa, fundador e primeiro presidente da Associação, e seu filho, Armando Navarro da Costa, que se tornaria sócio benemérito, e Octavio Kelly, juiz federal pai de Celso e José Eduardo do Prado Kelly; além dos irmãos Henrique e Yolanda Pongetti e Elza e Vera de Alencar Araripe. Estas últimas, figuras chamarizes para o “Baile dos Artistas” do carnaval de 1939 realizado no “Grill da Urca”, segundo o jornal *O Imparcial*, seriam “nomes de relevo na sociedade carioca”<sup>253</sup>, e, segundo o *Correio Paulistano*, portadoras de “opinião abalizada” que “costumam sempre viajar para Europa”<sup>254</sup>. Diante de todos esses aspectos que levantam traços da composição social da instituição, se torna patente certo caráter elitista, o que não deve ser entendido, obviamente, como uma faceta única. No seu anuário de 1936 pode-se ler que a Associação

Representa ao mesmo tempo um club em que se reúnem, em convívio freqüente, numerosos artistas, professores, intelectuaes em geral e amigos das artes, aí incluídas figuras de grande projeção social; um local de exposições artísticas incomparável, em pleno coração da cidade, acessível e bem apresentado; um salão de concertos excelente; uma atraente sala de conferências<sup>255</sup>.

Segundo relato de Gustavo Dória<sup>256</sup>, antigo membro do grupo Os Comediantes, “A sede da Associação ficava estrategicamente localizada no antigo Palace Hotel, na Avenida Rio Branco esquina da Almirante Barroso (...). E o Palace Hotel era um lugar de encontro das elites do Rio.”<sup>257</sup> Ali uma “pequena multidão” se encontrava mensalmente para assistir apresentações de Portinari, Di Cavalcanti, Francisco Mignone, Villa-Lobos, Souza Lima, Lasar Segall, Santa Rosa, Margarida Lopes de Almeida, Gilberto Trompowski, ou seja, artistas principalmente de música e artes

---

<sup>252</sup> Não foi encontrado o grau de parentesco exato entre os dois.

<sup>253</sup> “O Baile dos Artistas”. *O Imparcial*. Domingo, 06/12/1938, p. 13.

<sup>254</sup> “A Bahia e seus encantos”. *Correio Paulistano*. Quinta-feira, 29/12/1938, p. 11.

<sup>255</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>256</sup> Esse relato foi publicado no livro *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes* e na revista *Dionysos* n° 22 publicada pela SNT, ambos do ano de 1975.

<sup>257</sup> DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes. *Dionysos*, Órgão oficial do SNT, N° 22, 1975, p. 5-30. p. 5.

plásticas que, vinculados ou não à instituição, ganhavam cada vez mais proeminência pela incorporação de tendências modernistas aos objetivos estatais de construção de uma cultura nacional. Dória ainda apresenta subsídios para a configuração espacial dessa sede: a entrada principal do hotel com seu famoso bar localizado à esquerda, freqüentado por “políticos de destaque, ‘coronéis’ da indústria e do comércio e, principalmente, rapazes pertencentes a então chamada *jeunesse dorée*.” À direita do bar estaria o salão de leitura “onde homens tratavam de negócios e senhoras marcavam encontro com amigas”<sup>258</sup>, ao fundo, um jardim de inverno se comunicando com o *hall* central que, por sua vez, se comunicava com o bar. Atrás do jardim, um salão grande abrigava a Associação dos Artistas Brasileiros. De acordo com o relato, haveria, assim, três grupos sociais que se cruzavam atravessando esse jardim e que por vezes se fundiam para assistir as atrações trazidas pela AAB: uma elite política e financeira, jovens cultos e elegantes, e os próprios membros da instituição.

Caracterizar esse espaço e suas ações internas nos leva, simultaneamente, a localizar o edifício onde essas atividades transcorriam: a Avenida Rio Branco, símbolo maior da reforma do início do século e de simbologia moderna renovada nos anos 1930. De fato, a antiga Avenida Central e suas imediações, incluindo aí a Cinelândia, como já demonstrado, constituíam um epicentro de ações, edifícios e trânsitos relacionados aos mundos político e cultural de maneira que a sede da AAB não estava isolada geograficamente, mas irmanada aos centros dos “espetáculos” de cultura e civilização, a exemplo do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional, da Câmara Municipal e, a partir de 1937, da construção do Ministério da Educação e Saúde, projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Pensar as conformações teóricas, sociais, políticas e espaciais em torno das quais se articulava a AAB permite caracterizá-la como recorte exemplar de um campo cultural. O campo cultural seria um “microcosmo social, no qual se produzem obras culturais (...)”<sup>259</sup>, espaços imaginários onde diferentes redes são delimitadas pelas práticas sociais e pela posição de seus agentes. Segundo Bourdieu, a autonomia pelas quais esses campos passam seriam cada vez mais freqüentes a partir do século XIX, assim como um aumento da pluralidade de projetos em seus interiores e de lugares específicos nesses microcosmos:

(...) lugares de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de

---

<sup>258</sup> Ibid. p. 5.

<sup>259</sup> BOURDIEU. 1996. Op. Cit. p. 60.

consagração (Academias, Salões, etc.), instância de reprodução dos produtores (escolas de belas-artes, etc.), agentes especializados (marchands, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos.<sup>260</sup>

A demarcação de uma posição pela AAB frente ao academicismo da Escola Nacional de Belas Artes está envolvida em disputas por hegemonia no campo artístico que se relacionam a conflitos geracionais e a novos estatutos da arte no plano nacional, marcadamente a crescente influência do modernismo. Assim, podemos falar na estruturação de um “microclima”, que caracteriza “um microcosmo intelectual particular”<sup>261</sup> capaz de se transformar em zona cultural, impondo os seus padrões, antes restritos a um domínio estreito, a uma comunidade nacional. Os mecanismos por meio dos quais se dá esse processo colocam em cena o poder desses sujeitos como criadores e mediadores culturais movidos por estruturas de sociabilidade, influenciando nos acontecimentos e possibilitando a transformação de ideários em horizontes concretos e mitos.

A trajetória do grupo Os Comediantes esteve intimamente ligada aos objetivos da AAB e às relações e ações desenvolvidas em seu interior. A gestão de Celso Kelly como presidente foi permeada por algumas atividades que demonstram o seu especial interesse e sua inquietude em relação ao teatro. Nesse sentido, ressaltamos a realização de conferências, como as de Anton Giulio Bagaglia em 1936, considerado o reformador do teatro italiano e autor dos ensaios sobre encenação que seriam reunidos no livro *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*<sup>262</sup>, e de Jarbas de Carvalho em 1939, intitulada “Theatro Synthetico”<sup>263</sup>, onde defendia o lançamento de novas bases para um teatro *hodierno*. Essas bases, criadas pelo próprio Carvalho, seriam pautadas por uma busca pelo substancial e por uma harmonização daqueles elementos tidos como imprescindíveis a uma peça teatral, a saber, a trama intelectual-artística, a técnica teatral e a casa de espetáculos. Diz ele:

No que se refere à expressão literária, ou teatro-arte, penso que é chegado o momento de coloca-lo ao nível da cultura moderna, que

---

<sup>260</sup> Ibid. p. 326.

<sup>261</sup> SIRINELLI, Jean- François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. pp. 253.

<sup>262</sup> BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*. Tradução Alvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda., 1941.

<sup>263</sup> CARVALHO, Jarbas de. *Theatro Synthetico*. Conferência realizada na Associação dos Artistas Brasileiros, em 16 de setembro de 1939. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio. Rodrigues & Cia, 1940.

hoje atinge a culminância dos conhecimentos rapidamente adquiridos, sem tempo para o trabalho mental clássico. O mundo hoje vive de syntheses (...). As peças que devemos fazer, para salvar o patrimônio espiritual do nosso tempo (...) não podem mais conter-se nos velhos moldes, onde aliás ficaram algumas obras-primas. Ellas devem medir-se pelo instante incisivo da hora presente – e hão de ser syntheticas, tanto no sentido formal como no sentido do tempo. (...). Sem dúvida que se póde admittir certas representações derramadas para divertimento das massas. Isto, porém, não é teatro, porque teatro é arte e arte é synthese (...).<sup>264</sup>

Propõe, então, uma série de peculiares inovações técnicas para a criação desse empreendimento, como o uso de um dispositivo construído como um “olho” articulado em ferro ou madeira na extensão de toda a ribalta e que por meio de uma pálpebra retrátil revela e esconde as cenas; uma retina de celulóide translúcida atrás desse “olho” criando uma parede real no proscênio a separar o tempo e o espaço no palco da platéia – o que para o autor seria uma solução dos dilemas de André Antoine e Stanislavski em relação à quarta parede; explicações iniciais sobre o estilo artístico, “para satisfazer a curiosidade intelectual”<sup>265</sup>, feitas pelo autor ou diretor enquanto a ação do palco transcorre ao fundo; maiores comodidades para o público, como amplificação do som e sofás de três lugares com repositórios para copos ao invés de poltronas; uso de projeções em lâminas de vidro feitas por meio de diversas “lanternas de projetar cenários”, recurso que resolveria o problema do teatro brasileiro pela montagem, sua faceta mais prática. Há, em suas ideias, uma mistura entre apontamentos modernos e excêntricos com clara influência do cinema, do naturalismo, do surrealismo e das tecnologias e engenharias de palco provenientes das óperas européias. Somado a isso, um forte tom nacionalista se faz marcante em suas propostas:

Fazendo o *Theatro Synthetico*, (...) pensamos em lhe dar a forma esthetica de uma synthese nacional – com scenas educativas ou de mera exaltação, que em teatro não póde ter a amplitude das manifestações populares, mas o de uma aglutinação de pontos sensíveis, capas de alimentar o espírito de brasilidade ora irradiante por todo o paiz graças à campanha intelligente e perseverante que se vem fazendo. (...) Nacionalismo? Sim. Nacionalismo não é egoísmo – é sentimento de orgulho legítimo por nossa existência digna. Fóra delle só há o suicídio moral collectivo dos que absorvem e se deixam absorver (...).<sup>266</sup>

Há nas ideias do autor a mistura, mais ordinária do que se imagina, entre conservadorismo nos hábitos burgueses e propostas arrojadas. Sua escrita ortográfica

---

<sup>264</sup> Ibid. p. 3-7.

<sup>265</sup> Ibid. p. 11.

<sup>266</sup> Ibid. p. 9-10.

antiquada para a época traz ao mesmo tempo propostas que nos soam como absurdas ou extravagantes e ideais de modernidade que constituíam horizontes possíveis nos anseios projetados em relação ao teatro. Nesse sentido, vemos, além da busca por uma equiparação ao ritmo vertiginoso da linguagem cinematográfica e por um verniz de alta cultura vanguardista, a defesa de formas mais naturais para os atores estarem em cena, do sacrifício da individualidade do astro em prol da obra coletiva e de aparatos sensitivos para uma platéia pensada contraditoriamente (haja vista sua “quarta parede”) como extensão do palco cênico, tais como temperaturas, ruídos e cheiros. Esses elementos, pensados por ele como fonte da renovação teatral, eram trazidos com o objetivo maior de edificar um patrimônio moral para a nação:

A arte realmente não tem moral. Mas, o teatro não é apenas arte – é também escola educativa e se destina a conduzir o povo por uma estrada ideal, dando-lhe ao espírito o alimento de que precisa para que não volte à barbárie e adquira o critério da cultura, como a certeza do seu destino, formando-lhe um patrimônio moral.<sup>267</sup>

Não sabemos qual teria sido a recepção das ideias de Jarbas de Carvalho - que se tornaria presidente da Associação no início da década de 1940 - quando de sua conferência. No entanto, o seu pronunciamento é significativo enquanto portador de utopias modernas em consonância com os ímpetus de modernização e como evento dentro de um quadro maior de atividades da AAB com a finalidade de discutir e promover o teatro. Celso Kelly, “Grande conversador, interessado em arte de um modo geral e, sobretudo, muito interessado em Teatro”, juntamente com toda a diretoria, marcadamente Tasso da Silveira, diretor dessa área e antigo fundador da revista *Festa*, desenvolvia uma agenda para a instituição “onde de vez em quando o teatro surgia através de uma cena curta, um monólogo ou mesmo pequenas representações”<sup>268</sup>. Ainda em 1936, após experiências de menor porte, promoveu concursos que contemplariam peças originais ou traduzidas, cenários, interpretação por atores profissionais e interpretação por amadores. Para o concurso de peças as premiações variavam entre um e dois contos de réis, e as inscrições poderiam ser feitas mediante o pagamento da taxa de 10 mil réis, o equivalente a uma mensalidade da Associação, estando seus sócios isentos desse pagamento. Sob a presidência de Tasso da Silveira seria organizada uma comissão julgadora composta por um crítico literário, um teórico de arte dramática e um

---

<sup>267</sup> Ibid. p. 30.

<sup>268</sup> DÓRIA. Op. Cit. p. 5-6.

ator teatral. As peças classificadas poderiam, caso fosse de interesse, ser montadas pela AAB e deveriam pertencer

(...) ao gênero da alta comédia ou do drama de pensamento, sendo preferível que se atenham à fixação de um puro lance do destino humano, de sentido transcendente aos problemas particulares do instante, como o fizeram todos os grandes criadores do teatro, de Eschylo a Ibsen, passando por Shakespeare, e absolutamente proibido que explorem temas ideológicos, de significação política, social e moral controversa ou condenável. O desejo da A.A.B., com a presente iniciativa é provocar uma pura floração de genuína arte dramática, segundo o exemplo dos maiores mestres de todos os tempos. E a arte dramática genuína, como toda arte, não seria jamais a que se prestasse a servir de instrumento a finalidades outras que não a expressão do sentimento transfigurado do homem em face do mistério de beleza e profundidade da vida.<sup>269</sup>

O estabelecimento desses parâmetros aponta para o delineamento de alguns sentidos que se pretendia imprimir ao projeto teatral da AAB desde então. Ambicionava-se, inequivocadamente, estimular a “germinação” de uma arte que fosse ao mesmo tempo genuína e baseada em exemplos europeus de modo que se chegasse à exploração de valores transcendentais às realidades particulares. Com isso, proibia-se abordagens afinadas a ideologias políticas e, ao desejarem a superação de restrições espaciais e temporais em prol de valores superiores e “universais”, evidenciava-se não somente um sentido de aprendizado canônico mas também intuídos de inscrição na história.

Já para o concurso de cenários, com comissão julgadora formada por dois atores, dois artistas pintores e um crítico teatral, deveriam ser inscritos projetos para a peça *Ariane et Barbe Bleu*, do belga Maurice Maeterlinck, marco do simbolismo no teatro. Os desenhos ficariam em exposição na AAB e os vencedores receberiam um prêmio de um conto de réis e outro de 500 mil réis. Como indicação, “Os concorrentes, na execução dos seus projetos, devem ter em vista as pesquisas admiráveis dos grandes cenógrafos modernos, sobretudo os da França e da Rússia, que chegaram a resultados que importam em total renovação desta arte.”<sup>270</sup>

Os concursos de interpretação, julgados por vinte “membros representativos de um pequeno público” (dentre eles, atores, críticos teatrais e literários e jornalistas), não estavam submetidos a taxas de inscrição. O de interpretação por atores profissionais seria feito a partir de peças apresentadas no Rio de Janeiro entre setembro e outubro de

---

<sup>269</sup> *Anuário AAB*. Rio de Janeiro, 1936. p. 18.

<sup>270</sup> *Ibid.* p. 20.



1936 por conjuntos que se inscrevessem previamente, cabendo como premiação uma medalha de ouro. No caso do concurso de interpretação por amadores, os grupos deveriam escolher para encenação uma peça de um ato dentre oito indicadas: *Mentira e O tio Pedro*, de Marcelino Mesquita; *Entre o vermouth e a sôpa*, de Arthur Azevedo; *Rosa Murcha*, de Moreira Sampaio; *O defunto*, de Filinto de Almeida; *Romança*, de Coelho Netto; *Rosas de todo ano*, de Julio Dantas; e *O elefante doutorzinho*, de Levy Autran, além de peças escritas ou traduzidas especialmente para o evento por Oduvaldo Viana, Raul Pedrosa, Benjamin Lima e Alberto de Queiroz. A premiação consistiria em uma “montagem de gala, num dos nossos principais teatros.”<sup>271</sup>

Dois aspectos merecem ser destacados no panorama desses concursos. O primeiro deles é a presença de críticos literários em três das quatro comissões julgadoras (mesmo que não saibamos quem teriam sido), o que aponta não somente para a força dessa autoridade no plano cultural e político brasileiro de então, mas também para o tipo de teatro que se pretendia, permeado por imaginários que articulavam uma correspondência entre “teatro-arte” e expressão literária, como defendeu Jarbas de Carvalho. O outro aspecto é a programação mais ampla de atividades projetadas pela AAB, dentro da qual esses concursos estavam inseridos. Para o ano de 1936 foram planejadas - além das exposições coletivas nos salões de carnaval, cenários de teatro, paisagem, branco e preto, arquitetura, dentre outros - as exposições individuais de artistas como Guignard, Tarsila do Amaral, Portinari, Orlando Teruz, Olga e Raul Pedrosa, Gilberto Trompowsky e Ruy Campello; uma série de “Grandes concertos dos compositores brasileiros”, com um programa que incluía Francisco Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Itiberê da Cunha, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri; cursos intitulados “História da Música Brasileira”, “Iniciação Artística”, “A pintura moderna”, “Evolução das cidades” e “Tradições do Rio”; concursos de música, letras e artes plásticas, este último contemplando croquis de fantasias, projetos de brinquedos e fotografias da cidade. Essa programação constrói para a Associação a imagem de uma “vitrine” por onde perfila uma hegemonia modernista (ainda que diversa) em diversas áreas, além de indicar a existência de um dinâmico espaço de circulação de ideias, práticas, consagrações e sociabilidades.

Os projetos da AAB para o ano de 1936, quando da gestão de Celso Kelly, são aqui exemplares como apontamentos para uma gênese do grupo Os Comediantes, não

---

<sup>271</sup> Ibid. p. 21.

cabendo um pormenorizado desenvolvimento de suas ações nos anos seguintes, mas a compreensão de como ali havia bases e preceitos para o surgimento de um grupo que se tornaria conhecido como fundador do moderno teatro brasileiro. Quanto ao concurso de teatro amador daquele ano, há uma incompatibilidade entre os dizeres do edital no que se refere à indicação dos textos e as peças levadas à cena pelo grupo vencedor, Os Independentes, dirigido por Sadi Cabral e Mafra Filho. Foi encenado, como previa a premiação, no Teatro Regina (hoje Teatro Dulcina), localizado à rua Alcindo Guanabara na Cinelândia, um espetáculo composto de quatro textos em um ato: *Uma Anekdota*, de Marcelino Mesquita; *Que pena ser só ladrão*, de João do Rio; *Uma tragédia florentina*, de Oscar Wilde; e *D. Beltrão de Figueiroa*, de Júlio Dantas. Duas figuras femininas, Margarida Bandeira Duarte, esposa do crítico teatral Bandeira Duarte, e Luiza Barreto Leite, parecem ter se destacado nessas apresentações.

Segundo Gustavo Dória, essa experiência teria se tornado um êxito, o que “(...) animou Celso Kelly a levar avante os seus propósitos, concretizando o velho sonho: criar um grupo teatral próprio da Associação de Artistas Brasileiros.”<sup>272</sup> No entanto, convidando Luiza Barreto Leite, Margarida Bandeira Duarte, Sadi Cabral e Mafra Filho para dirigirem esse empreendimento, estes declinaram, uma vez que os dois últimos visavam o teatro profissional, Luiza B. Leite pretendia ser somente atriz e Margarida B. Duarte não desejava prosseguir nessa atividade. Em abril de 1938, o Conselho Geral da Associação instituiu a “Comissão de Teatro e Cinema” como órgão permanente, com reuniões semanais programadas para todas as quartas-feiras, e elegendo Olavo de Barros, nome influente nos meios intelectuais e políticos, como membro efetivo dessa comissão. A ele também foi oferecida a direção do possível grupo, resultando em mais uma recusa, já que não desejava se responsabilizar por maiores orientações artísticas.

Vale lembrar que Olavo de Barros era ator, autor e ensaiador teatral, atuando desde 1916, se tornando reconhecido no radioteatro e figurando “Entre os ensaiadores mais disputados nas primeiras décadas do século XX (...).”<sup>273</sup> Além disso, pertenceu à Associação Brasileira de Críticos Teatrais, sendo seu tesoureiro no ano de 1940, e à Casa dos Artistas, exercendo a sua presidência entre 1936 e 1937. Como representante desse sindicato, foi membro da Comissão de Teatro Nacional, que existiu entre novembro de 1936 e dezembro de 1937. Dessa Comissão também participaram dois

---

<sup>272</sup> DÓRIA, p. 6.

<sup>273</sup> CAMARGO, Angélica R. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro(1936-1945)*. Dissertação de Mestrado (História Social). UFRJ. Rio de Janeiro, 2011. p. 17.

outros membros da AAB: Celso Kelly e Múcio Leão, este último escritor e jornalista, membro da Academia Brasileira de Letras, fundador do jornal *A Manhã* e editor do seu suplemento *Autores e Livros*. Esses trânsitos entre associações artísticas, instituições oficiais e órgãos de representação política são parte de um amplo espectro de redes relacionais, situando as atividades da AAB como segmento de um quadro maior, onde se articulam artistas e intelectuais em torno de projetos, debates e práticas.

### 2.3. Os Comediantes (II): narrativas para a modernização

*“Os Comediantes” é um grupo de vanguardistas.  
São desbravadores de um imenso sertão: o teatro  
brasileiro*

Crítica de J. Landa

As associações, grupos, sindicatos, salões, jornais e cafés, são, por excelência, lugares onde se configuram processos de criação e transmissão cultural. Isso significa que as dimensões organizacionais e os espaços sociais, implicando formas de convivência, engendram valores estéticos, culturais e políticos que, ainda que polissêmicos e multifacetados, envolvem conexões e compartilhamentos.

Nesse sentido, outro espaço foi significativo na rede de relações que formou o grupo Os Comediantes: o Café Simpatia. Incentivados por Álvaro Moreyra, desde 1935 alguns intelectuais se encontravam “todas as tardes no Café (...), na Av. Rio Branco, centro do Rio, onde prevaleciam as conversas sobre arte em geral.”<sup>274</sup> Faziam parte Luíza Barreto Leite, Carlos Lacerda, Jorge de Castro, Aníbal Machado, e, segundo Cássio Barsante, marcavam presença ainda Raul Bopp e Oswald de Andrade<sup>275</sup>, que teria escrito a peça *A Morta* especialmente para o grupo, que não chegou a ser nomeado. Seriam remanescentes e agregados do Clube dos Artistas Modernos, fechado pelo governo getulista. O manuscrito de uma minuta pertencente ao arquivo de João Ângelo Labanca, não assinado, feita aparentemente, por membros do grupo Os Comediantes nos anos 1940, quando pensaram ser necessário registrar sua história, apresenta uma versão um pouco diferente desse momento. A reproduzimos aqui. Mesmo que a citação seja extensa, a acreditamos extremamente esclarecedora:

---

<sup>274</sup> FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (dir.). *História do teatro brasileiro*. 2 v. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 57-80.

<sup>275</sup> BARSANTE, C. E.. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Inacen, 1982. p. 39.

Cinelândia. 1937. Casas de chá, com orquestra. “A Americana”, o “Belas Artes”, “A Brasileira” e tantas outras. Bem na esquina da rua Alcindo Guanabara com a Praça Floriano, um novo café com um repuxo no centro do mesmo. Todo pintado de amarelo. “Café Repuxo” por causa do mesmo e mais tarde, Café Amarelinho, por causa da cor, nome que conserva até os nossos dias.

Havia, como sempre, uma mocidade inquieta à procura de novas formas de arte, de ciência, de vida. Um eterno inconformismo.

As reuniões eram feitas aqui e ali, de acordo com as horas do dia, da tarde, da noite, da madrugada.

O “Café Repuxo”, à tardinha era o centro da reunião de um grupo de homens e jovens, alguns ainda estudantes, outros recém-formados. Pintores, jornalistas, pianistas, advogados, bailarinos, escultores, poetas, romancistas e por aí afora.

Entre outros, lá estavam Otávio Faria, Álvaro Lins e Silva, Prudente de Moraes Neto, Pompeu de Souza, Santa Rosa, Lúcio Cardoso, Sansão Castelo Branco, Athos Bulcão, Luiza Barreto Leite, José Sans, considerado por Lúcio Cardoso como o menino mais bonito que já conhecera. De quando em quando a dupla, então inseparável Samuel Wainer e Carlos Lacerda.

Havia um grupo dos mais assíduos e dos mais ligados: Santa Rosa, Luiza Barreto Leite sempre muito falante, sempre com milhões de idéias; Jorge de Castro que chegara recentemente da Inglaterra. Fotógrafo da nossa Marinha de Guerra. Excelente cinematografista. Sonhava alto.

Toda à tarde, depois dos seus afazeres, a turma, aos poucos, ia se reunindo. Discutia-se de tudo, desde política, assunto indispensável. Cada um tinha o seu partido, cada qual tinha o seu credo e apesar da polícia que usava todos os truques e ardis, todo o mundo dizia abertamente dos seus sentimentos. Muitos dêles desapareceram graças a esse homem que foi Getúlio Vargas e o seu primeiro matador, depois e durante muitos anos consagrado líder da maioria, no Senado Federal, Coronel Felinto Muller. (Terra de Gente Sem Memória).

As discussões em torno do último livro aparecido, do último livro lido clandestinamente, fosse ele de política, de poesia ou romance, ou mesmo uma peça de teatro, pegavam jogo naquelas tarde e anoitecer do “Amarelinho”, nome que logo ficou, porque o “Repuxo” durou muito pouco e foi logo retirado para dar lugar a maior número de mesas. Precisavam de mais mesas para os freqüentares [sic] assíduos.

O grupo liderado por Santa Rosa – Luiza Barreto Leite, tendia sempre para o Teatro. Tudo era discutido. Todas as notícias lidas eram divulgadas ali, estudadas, pesquisadas, naquele canto da Cinelândia.

Dali, o grupo partia para outras peregrinações aos restaurantes, as casas de comida mais baratas, aos cafés com as suas especialidades culinárias. Todos tinham as suas veleidades de bom conhecedores das boas comidas.

Depois disso, ou antes disso, uma sessão de Teatro era a meta. Fosse na sessão das 7,45 – ou das 10,15 – nos teatros de revista. Das oito ou das dez nos teatros de comédia. O Teatro Municipal só mesmo

para alguns grandes eleitos, para aqueles que tinham esmoque [sic], longos trajes de gala através de amigos ou dos jornais conseguiam ingressos.

O Teatro era necessário, tal como o alimento. Diariamente, o grupinho ia ver uma peça. Às vezes até duas ou mais vezes como aconteceu com o Teatro Dulcina-Odilon, logo no seu aparecimento, no Teatro Rival.

As peças vistas, eram dissecadas. Os atores minuciosamente criticados. Os cenários, os móveis e todos os acessórios, pixados. A música por acaso existente, é que era a respeitada, mas mesmo assim nem todos os gêneros. A iluminação nem se fala.

Outro trecho diz,

(...) aboletávamos nas cadeiras da calçada e o assunto principal era o TEATRO. Como malhávamos, como falávamos mal de tudo e de todos. Alguns eram poderados e chamavam a atenção para a situação cultural, para o momento político que atravessamos. Mas, a verdade, é que nenhum de nós se conformava com aquele tipo de teatro. Mas, diariamente íamos ao teatro. (...) Daí o caminho da boêmia. Havia que sempre iam para Lapa, os que rumavam para o Cais do Porto, os que iam para o Mercado. E começávamos a nossa Via Crucis de bons boêmios para terminarmos, ao amanhecer, na Lapa, na Leiteria.<sup>276</sup>

Essas descrições foram escritas com o intuito de demonstrar as “forças do próprio ambiente” que levaram ao surgimento dos Comediantes. Parte dos integrantes desse núcleo viria a corresponder às expectativas de Celso Kelly no que se refere à criação de um grupo teatral próprio da AAB. Somados a esses, outro artista teve papel fundamental nessa formação: Tomás Santa Rosa.

Nascido na Paraíba em 1909, fez parte em Maceió em 1932 da exposição *Noite de Arte Moderna*, organizada pela associação *Liga Contra o Empréstimo de Livros*, da qual faziam parte Valdemar Cavalcanti, Moacir Pereira e Alberto Passos Guimarães. Nas lembranças de Diégues Júnior, aquela “noite de modernismo – em que se tocou Debussy e se cantou blues, onde se apresentavam os trabalhos modernos de Santa Rosa – realizou-se nos austeros salões do venerando Instituto Histórico de Alagoas.”<sup>277</sup> Em 1932, já no Rio de Janeiro, dividindo o quarto de uma pensão na Rua do Catete nº 200 com José Lins do Rego, foi aluno e amigo de Portinari (até mesmo casando-se no civil em 1935 em seu apartamento) e travou rapidamente contato com Celso Kelly, tornando-se membro da AAB.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> Minuta “Cinelândia, 1937”. s.p. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-Funarte.

<sup>277</sup> BARSANTE. Op. Cit. p. 10.

<sup>278</sup> Sobre Santa Rosa, além do trabalho fundamental de Cássio Emanuel Barsante supracitado, ver DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: Rio Books; Faperj, 2015.

Em sua vida profissional foi pintor, crítico de arte, paginador, ilustrador de diversos jornais e revistas, capista de livros de, entre outros, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Cardoso, além de ter tido significativa trajetória como figurinista e cenógrafo, até sua morte prematura em 1956 na Índia para onde fora como representante brasileiro da Conferência Internacional de Teatro. Vinculado aos círculos da Livraria Editora José Olympio, para a qual desenhou 220 capas, seu círculo de influências e amizades mais próximas incluía Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado. A sua morte, apesar de ter ocorrido em momento posterior ao recorte dessa pesquisa e de conter a comoção mitificadora característica dos falecimentos, denota a força das redes de relações do artista por meio de diversos depoimentos que pulularam nos jornais: “Neste momento, na grande maioria das redações de jornal do Brasil, um redator, um cronista, um repórter, está batendo em sua máquina palavras de despedida ao amigo Santa Rosa.”<sup>279</sup>, escreveu Stanislaw Ponte Preto, pseudônimo de Sergio Porto e “personagem” criado conjuntamente com o próprio Santa Rosa. José Lins do Rêgo registrou as seguintes palavras:

(...) estivemos juntos, ligados pelas mesmas preocupações da ordem intelectual. Vi-o um dia sair preso da Livraria José Olímpio, num sábado de carnaval, que era sua festa preferida. Vi-o no meio dos esbirros num carro de polícia. (...) Santa não se demorou entre as grades. José Olímpio bateu em todas as portas para libertá-lo. (...) Moramos juntos no Catete, 200, e por este tempo Santa alimentava ideias de vanguarda em política<sup>280</sup>

No mesmo ensejo, Carlos Drummond dedicou-lhe um poema intitulado “A um morto na Índia”:

(...)  
Meus livros são teus livros, nesta rubra  
capa com que os vestiste, e que entrelaça  
um desespero aberto ao sol de outubro  
à aérea flor das letras, ritmo e graça  
(...)<sup>281</sup>

Como se pode perceber, Santa Rosa circulava e era reconhecido entre os campos intelectual, artístico e literário, o que é exemplar na indicação de interseções entre esses campos e mesmo do borramento de suas fronteiras. A sua posição capital de ilustrador e capista o colocava em constante diálogo com obras literárias e seus autores, como demonstra poeticamente Carlos Drummond de Andrade; e sua inclinação para priorizar

---

<sup>279</sup> Ponte Preto, Stanislaw. SANTA ROSA. Última Hora, 04-12-56. s.p.

<sup>280</sup> José Lins do Rêgo, O Globo, 03-12-56, “Santa Rosa”.

<sup>281</sup> Drummond, Correio da Manhã, 02-12-1956.

a representação de tipos sociais, como pescadores, músicos, estivadores, caipiras e boêmios, se construiu em plena consonância com os ideais modernistas e com as temáticas dos romances das décadas de 1930 e 1940. Otto Maria Carpeaux teria se referido a ele como “um artista enciclopédico, um condensador do espírito da literatura brasileira”, dizendo ainda que sua arte foi “o denominador comum das aspirações artísticas de sua geração”<sup>282</sup>. Segundo Portinari, “(...) para melhor avaliar a (...) importância de Santa Rosa é necessário colocá-lo no meio artístico brasileiro onde foi intensa e fecunda sua atividade. Foi o renovador do livro nacional como da nossa cenografia (...).”<sup>283</sup>

O seu velório, que contou com a presença do então presidente Juscelino Kubitschek, foi realizado no Teatro Municipal, o que pode ser representativo de sua atividade como cenógrafo, não menos importante do que a de pintor e ilustrador. Nesse sentido, é significativa a descrição de Paulo Mendes Campos acerca da multiplicidade de referências encontradas em sua biblioteca e que, possivelmente, tiveram impacto em suas formação e atividades artísticas:

Experimentei a melancolia de ter sido o avaliador da biblioteca deixada por Santa Rosa. Suas esplêndidas coleções de teatro, arte e cinema me foram tocantes depois de sua morte. Descontadas naturalmente as limitações da nossa importação de livros e revistas culturais, o bom Santa tinha de tudo nesses três ramos. Podia adiar para outro mês o pagamento duma dívida a uma organização desnecessitada, mas tudo o que surgisse nos balcões de nossas livrarias, por mais dispendioso, ele comprava. Os livreiros do Rio nunca tiveram melhor freguês.<sup>284</sup>

Em 1937 fez a sua primeira criação cenográfica para a peça *Ásia*, texto de Lenormand montado pela Companhia Álvaro Moreyra. No mesmo ano seguiu-se a criação para *Uma loura oxigenada*, de Henrique Pongetti. E em 1938, dentro do panorama de formação de um grupo teatral da AAB, fundou Os Comediantes, juntamente com Luiza Barreto Leite e Jorge de Castro, fotógrafo amador, segundo Gustavo Dória “de conhecida família”<sup>285</sup>, e que fizera um curso de teatro na Inglaterra. A primeira diretoria oficial do grupo foi formada por Santa Rosa, como diretor artístico; Brutus Pedreira, ator com experiência no Teatro de Brinquedo como diretor de

---

<sup>282</sup> BARSANTE. p. 14.

<sup>283</sup> BARSANTE. Dados Biográficos. (Manuscrito) Dossiê Santa Rosa, Cedoc-Funarte. s. p.

<sup>284</sup> Paulo Mendes Campos, “Santa Rosa é Teatro”, recorte de revista, s. n., s. p., s.d., dossiê Santa Rosa, Cedoc-Funarte

<sup>285</sup> DÓRIA. p. 6.

produção; e Aníbal Machado, influente intelectual mineiro<sup>286</sup> na qualidade de presidente. Somavam-se Gustavo Dória e Agostinho Olavo, sem cargo específico, mas atuando em diversas frentes de produção.

O nome do grupo partiu da liderança de Santa Rosa que, pretendendo uma interpretação brasileira da renovação teatral moderna na França encabeçada por Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff e Louis Jouvet<sup>287</sup>, encontrou na diferença entre ator e comediante alguns pressupostos simbólicos que pudessem representar seus anseios. A esse respeito, no pequeno jornal “A Máscara” editado pelo Conservatório Nacional de Teatro quando da direção de Santa Rosa em 1954, foi colocado texto intitulado “O Comediante”, traduzindo, possivelmente, a crença que direcionou sua escolha em 1938: “(...) O comediante está sempre observando, vendo, agindo-reagindo. Ele não para. É incansável. Busca sempre. É a necessidade do novo. É a metamorfose constante, que sobrevive nele. É a fôrda da sua descendência Dionisiaca.”<sup>288</sup>

Orientados por Álvaro Moreyra, dada a grande influência que sobre eles exercia a experiência do Teatro de Brinquedo, e contando com os conselhos e a biblioteca de Mario da Silva em sua residência na Urca, onde tinham “(...) acesso a uma das mais completas bibliotecas de originais teatrais.”<sup>289</sup>, Os Comediantes iniciaram suas reuniões e ensaios a fim de eger um repertório de espetáculos possíveis. Ao longo de dois anos de deliberações foram escolhidos *A verdade de cada um (Cosi è se vi pare)*, de Pirandello; *Uma mulher e três palhaços (Voulez-vous jouer avec moi)*, de Marcel Achard, com tradução de Álvaro Moreyra; *Escola de Maridos (L'Ecole de Maris)*, de Molière, apresentada num mesmo espetáculo com *Um Capricho (Un Caprice)*, de Alfred de Musset. No entanto, o alto custo das montagens fez com que o grupo

---

<sup>286</sup> Aníbal Machado nasceu em Sabará-MG, em 8/12/1894. Formado em Direito, foi promotor público e professor, antes de iniciar a carreira de escritor. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1923, onde foi promotor-adjunto, professor do Colégio Pedro II e oficial de gabinete do Ministério da Justiça e Negócios Interiores durante o governo de Washington Luís. A partir de 1937, ocupou o corpo fixo de colonistas do periódico Dom Casmurro, junto com Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira e outros. Amigo de Carlos Drummond de Andrade desde os tempos de Minas, essa relação pode ter influenciado em sua escolha para a composição da Comissão Técnica Consultiva, junto com antigos membros da Comissão de Teatro Nacional. Ver SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Aníbal Machado: artista do verbo e da vida. (Exposição literária itinerante da Superintendência de Bibliotecas Públicas de Minas Gerais). s.d. Disponível em: <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/arquivos/Bibliotecas/File/exposicoes-itinerantes/artista-doverbo-da-vida-anibal-machado.pdf>.

<sup>287</sup> Esses quatro últimos encenadores formaram, em 1927, uma associação intitulada *Cartel des Quatre*, objetivando fomentar um teatro de vanguarda que fizesse frente ao chamado *teatro de boulevard*. O *Cartel* teve fim com a Segunda Guerra Mundial.

<sup>288</sup> PAIVA, Yety de M. Albuquerque. “O Comediante”. In: *A Máscara*. Ano 1. Nº 1. ?

<sup>289</sup> DÓRIA.Op. Cit. p. 7.



procurasse auxílio do SNT diretamente na figura de seu diretor, Abadie Faria Rosa, que forneceu para o ano de 1939 a verba de 10 contos de réis destinada às três primeiras montagens. Em 21 de novembro de 1939, o SNT recebe um telegrama da presidência da AAB, naquele momento exercida por Guerra Duval, agradecendo Abadie pelos seus esforços na obtenção de um amparo oficial para as iniciativas teatrais da Associação. É respondido:

(...) tenho o prazer de agradecer às vossas saudações e comunicar-vos que o Serviço patrocina decididamente a iniciativa dessa instituição, ressaltando o caráter cultural dos espetáculos a serem realizados brevemente no Teatro Ginástico por essa Associação. Outrossim, solicita a V. S. que dos programas e outras publicações sobre esses espetáculos não deixe de constar que os mesmos serão realizados sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro.<sup>290</sup>

Assim, com a subvenção do SNT e em um teatro gerido pelo órgão, no dia 15 de janeiro de 1940, em meio a uma onda de forte calor na cidade do Rio de Janeiro, o grupo estréia a peça de Luigi Pirandello, dirigido por Adacto Filho. No dia seguinte, oferece um jantar a Paschoal Carlos Magno no Cassino da Urca, diretor do TEB e importante entusiasta das iniciativas amadoras, afastando-se para trabalhar como diplomata na Inglaterra. Uma semana depois, no mesmo teatro, Os Comediantes apresentam *Uma mulher e três palhaços*. As outras duas peças escolhidas dois anos antes não puderam ser montadas devido à restrição da verba. Sobre a estreia, com *A verdade de cada um*, é veiculada, dois dias depois, pequena crítica não assinada no jornal *A Noite*:

Sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro, o grupo de amadores “Os Comediantes” apresentou no Teatro Ginástico um magnífico espetáculo da arte (...). (...) O teatro de amadores no Brasil é uma realidade esplêndida. Aí está o Teatro do Estudante a vitoriosa iniciativa de Paschoal Carlos Magno, e, agora, essa estupenda realização que partiu da Associação dos Artistas Brasileiros com o grupo de “Os Comediantes”. Aos que não acreditam no teatro brasileiro, as duas organizações, a que nos referimos, estão a atestar que ele vive e que muito pode ainda fazer.<sup>291</sup>

O jornal *O Globo* também traz, no mesmo dia, crítica de Bandeira Duarte, da ABCT, com uma apreciação que, mais do que dizer da peça em si, traz alguns indícios acerca da composição do público e da recepção do espetáculo:

---

<sup>290</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT 182/39.

<sup>291</sup> “Os Comediantes”. *A Noite*, 17/01/1940. P. 4.

(...) Dado o critério adoptado na distribuição de convites, só nos foi possível assistir ao primeiro acto da peça, visto que no intervalo para o segundo acto as nossas cadeiras foram ocupadas por outros convidados. A superlotação do teatro e a falta de número das localidades (uma inovação prejudicial e absurda em teatro) crearam a desagradável situação de nos afugentarmos do Gymnastico. De pé, com o calor que fazia, era impossível assistir ao espectáculo. Fica porém aqui registrada a estréia dos “Comediantes” e um elogio geral à maneira pela qual conduziram o único acto que conseguimos ver, da última fila de balcões.<sup>292</sup>

Chama atenção nessa crítica a importância dada aos modos de assistir, afetados, no caso, pela novidade apresentada com os assentos livres e pela alta temperatura em um teatro abarrotado. Da mesma forma, há a indicação de que os críticos possuíam, normalmente, cadeiras reservadas, o que demonstra a sua importância enquanto público especializado capaz de ecoar recepções das obras. Além disso, o texto de Bandeira Duarte evidencia a grande audiência do grupo que, mesmo com apresentações restritas a poucos dias, suscitava notável curiosidade em alguns círculos. Há, ainda, uma questão, sugerida pela crítica, acerca de como teria sido feita a distribuição de convites e quem seriam esses convidados. Apesar de não possuímos aqui resposta precisa, a própria manifestação dessa estrutura de acesso do público à peça é indicativa de certos valores. Com, provavelmente, ingressos gratuitos, ao mesmo tempo em que a entrada ao teatro era facilitada e se divulgava o trabalho de um grupo ainda pouco conhecido, esse formato não escapava ao oferecimento de convites aos sujeitos mais próximos e influentes.

No restante do ano de 1940, sucedem-se reuniões, mas as apresentações são suspensas na espera de um financiamento, o que se torna dificultoso em face das restrições impostas pela guerra. Em 1941, Carlos Perry ingressa no grupo, a convite de Gustavo Dória, como diretor financeiro com a

(...) incumbência de gerir a verba que seria entregue ao grupo, pelo Ministério da Educação e Cultura<sup>293</sup>, para fazer face aos gastos com uma temporada de teatro cultural a que se propunha levar a efeito (...) Essa verba, à época, bastante significativa, era de 360 (trezentos e sessenta) contos de réis e destinava-se a cobrir despesas de cenários, direitos autorais, aluguéis de teatros, diretores de cena, ensaios, etc., uma vez que o corpo de atores trabalhava, graciosamente, por simples amor ao movimento que se propunha reformular os valores do teatro nacional, então muito pouco, ou nada, expressivo em termos de arte.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> DUARTE, Bandeira. Nota sobre os “Comediantes”. O Globo nos Theatros. O Globo, 17/01/1940. P. 4.

<sup>293</sup> Trata-se, à época, do Ministério da Educação e Saúde.

<sup>294</sup> PERRY, Carlos. Reminiscências. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975. p. 31.

Ao mesmo tempo, são travados os primeiros contatos com o diretor polonês Zbigniew Ziembinski, recentemente chegado ao Brasil e já com significativa experiência teatral em seu país de origem. Tendo desembarcado no porto do Rio de Janeiro no dia seis de julho de 1941, após um longo périplo que caracterizou a sua rota de fuga da Polônia<sup>295</sup>, Ziembinski tem seu primeiro encontro com representantes do teatro local em setembro do mesmo ano. A apresentação do pianista polonês Witold Malcuzinsky no Teatro Municipal dera ensejo a um coquetel para a imprensa no Hotel Central<sup>296</sup>, localizado na praia do Flamengo, onde, entre figuras dos meios artístico e intelectual, estava Agostinho Olavo, dos Comediantes. Ambos foram apresentados e, em francês, foram expostas as pretensões do grupo. Ziembinski, em depoimento, traça uma sugestiva descrição do grupo a partir de suas primeiras impressões:

O que me impressionou é que eram muito cultos, todos muito bem informados, embora com uma certa ferocidade em relação ao que se fazia no teatro brasileiro daquela época – realmente em nível muito baixo. Com muito fervor, falavam da necessidade de fazer um outro tipo de teatro – um teatro intelectualizado, um teatro civilizado, um teatro artisticamente puro.<sup>297</sup>

Os interesses mútuos levaram a uma parceria de sete anos entre o grupo e o diretor. Objetivando dar sequência às atividades, primeiramente foi realizada uma remontagem de *A Verdade de Cada Um*, ao mesmo tempo em que se debatia a escolha de um futuro repertório. Em 14 de novembro de 1941 reestream a peça de Pirandello em duas apresentações no Teatro João Caetano, com direção de Adacto Filho, cenário de Belá Paes Leme<sup>298</sup> e iluminação de Ziembinski, que também fizera certa supervisão. O espetáculo, em benefício da Fundação Darcy Vargas, fora ensaiado na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e contara com o “alto” patrocínio da escritora Adalgisa

---

<sup>295</sup> Ver MICHALSKI. 1995. Op. Cit.

<sup>296</sup> Nos relatos, há divergências quanto ao local de realização desse coquetel. Ziembinski e Gustavo Dória o situam no Hotel Central enquanto Agostinho Olavo se refere ao Hotel Glória.

<sup>297</sup> ZIEMBINSKI, Zbigniew. Os Comediantes – marco novo. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975. p. 54-55.

<sup>298</sup> Isabel Betim Paes Leme, nascida em São Paulo em 1910, formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1927, tendo, posteriormente, também estudado na França. Segundo Santa Rosa, no programa de *A verdade de cada um*, “Belá Betim Paes Leme tem o seu nome, de há muito, à arte moderna no Brasil. As suas manifestações, na pintura e no desenho, sempre foram recebidas com entusiasmo e admiração, tão sensível é o seu modo de transmitir a própria emoção. Em seus trabalhos, compostos com delicadeza e severa elegância, não faltam as audácias do espírito novo, procurando captar, na forma e na cor, a revelação das harmonias do mundo. Agora, Belá partiu para uma nova experiência: a da decoração teatral. E nos dá, para integrar a “mise-em-scène” da esquisita obra de Pirandello, “A verdade de cada um”, essa cenografia que é mais uma viva demonstração de sua inteligência, compreensão e bom gosto. “Os Comediantes” ganham, assim, um elemento de alto valor para que a sua obra se enriqueça cada vez mais e possam, com essa ajuda inestimável, trabalhar afim de atingir seus reais objetivos de sensibilidade e cultura.”

Nery Fontes (então esposa de Lourival Fontes, ministro do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP), de quem havia até mesmo foto ocupando toda uma página do programa da peça. Os ingressos para a apresentação poderiam ser encomendados na Perfumaria Carneiro, localizada na Cinelândia, na Casa Tolipan à Avenida Rio Branco 123, e por telefone com os atores Nelson Vaz, Graça Melo e Maria de Lourdes Watson. O êxito teria feito com que o ministro Capanema patrocinasse uma reprise no mês seguinte, atendendo ao grande número de pedidos<sup>299</sup>. Raimundo Magalhães Jr. assim se manifesta no jornal *A Noite* de dezesseis de novembro de 1941:

A noite de sexta-feira no João Caetano foi consoladora para os que persistem em encarar o teatro como uma expressão de arte e de cultura. Que grande espetáculo, que admirável realização a de *Os Comediantes!* (...) valeria a pena o Ministério da Educação subvencionar para que fosse repetido pelo menos meia dúzia de vezes, para os universitários, normalistas, estudantes dos cursos secundários, e toda gente que desejasse receber uma emoção artística superior.<sup>300</sup>

Magalhães Jr. atesta, assim, o caráter exemplar que foi sendo imputado ao grupo, a ponto de seu espetáculo adquirir dimensão educativa. Sobre o público daquelas noites, Dória nos fornece mais subsídios para um olhar sobre sua composição:

As récitas no João Caetano reuniram uma platéia das mais interessantes, com a participação franca do elemento social de destaque: gente de posição já definida e de educação requintada, e que encontrava a possibilidade, talvez, largamente sonhada, de quebrar o preconceito e tentar a carreira de palco. (...) Não há como negar que, na mesma base do Teatro de Brinquedo, os que mais se interessavam pela fixação de um teatro com espetáculos regulares, dentro de um bem cuidado padrão artístico, eram os componentes da média burguesia, que não se encontravam nos espetáculos que lhes eram oferecidos, geralmente, onde não havia qualquer identidade entre os seus anseios, os seus problemas e o que aparecia no palco.<sup>301</sup>

Dessa maneira, pode-se pensar acerca da formação de um público ao redor dos Comediantes, assim como de uma crescente expectativa em relação às suas peças futuras. Entre idas e vindas, a liderança de Santa Rosa, Ziembinski e Brutus Pedreira definiu um repertório que incluiria as montagens de *O Leque*, de Goldoni, *Um Capricho* e *Escola de Maridos* a serem dirigidas por Adacto Filho; e *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, com tradução especialmente feita por Cecília Meireles, e *Fim de Jornada*, do inglês Robert Scheriff, ambos com direção de Ziembinski. No entanto,

---

<sup>299</sup> DÓRIA. Op. Cit. p. 14.

<sup>300</sup> MAGALHÃES JR., Raimundo. “Ah, se Pirandello visse isto!...”: Impressão da récita de *A Verdade de Cada Um* pelo conjunto *Os Comediantes*, no João Caetano. *A Noite*, 16/11/1941.

<sup>301</sup> DÓRIA. Op.Cit. p. 14

impunha-se a aposta na inclusão de um autor brasileiro nesse conjunto. O primeiro a ser escolhido foi Lúcio Cardoso, escritor eminentemente de romances e próximo aos integrantes do grupo, com a peça *O Escravo*, colocada também na incumbência de Adacto Filho. Por fim, *Vestido de Noiva*, segunda peça de um jornalista e autor pouco conhecido, chega às mãos dos Comediantes, que se interessam pelo texto e o introduzem no repertório. Esses espetáculos tiveram seus ensaios realizados, majoritariamente, na Casa de Itália, requisitada pelo governo brasileiro em virtude da guerra, abrigando então a Faculdade Nacional de Filosofia<sup>302</sup>. Entretanto, mesmo que tenha ocorrido o começo de um processo de formação de um público interessado em seus propósitos, o sistema de apresentações dos Comediantes, restrito a poucas récitas, era completamente diferente da regularidade dos grupos profissionais. Somados a isso, os longos períodos conferidos à construção de seus espetáculos e o alto custo das produções fez com que o grupo recorresse, mais uma vez, ao auxílio governamental.

Data de oito de julho de 1942 uma carta endereçada ao Diretor de Administração do SNT, assinada por Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do ministro Capanema, onde é dito:

De ordem do Sr. Ministro, levo ao vosso conhecimento o teor da recomendação hoje transmitida ao Sr. Diretor do Serviço Nacional de Teatro: “O Sr. Ministro incumbe-me de transmitir-vos recomendação no sentido de, no orçamento desse Serviço para 1943, ser incluída a parcela de 160 contos, destinada a auxílio ao grupo teatral “Os Comediantes”, desta capital. Na hipótese de já ter sido encaminhada a proposta orçamentária e a verba global da mesma não permitir o auxílio em causa, S. Exc. Deseja que o SNT se entenda com os órgãos competentes, para o aumento da dotação.”<sup>303</sup>

Abadie Faria Rosa, diretor do SNT, apresenta ponderação, argumentando a partir dos cortes de verba em face do estado de beligerância, mas encaminha o pedido à Comissão da Divisão de Orçamento, que responde que irá estudar a ampliação do crédito a ser concedido ao Serviço para o ano seguinte. O plano de atividades do SNT para 1943 fica retido quatro meses no gabinete do MES, sendo liberado em junho desse ano, e sofre modificações, ficando estipulada a subvenção da seguinte maneira: 300 contos para Companhia Dulcina-Odilon juntamente com o TEB; 100 contos para o Teatro Universitário; e 160 contos para *Os Comediantes*, totalizando 560 contos e restando 215 contos para todas as outras atividades do SNT<sup>304</sup>. O acréscimo total foi de 230 contos,

---

<sup>302</sup> PERRY. *Dionysos*. Op. Cit. p. 32.

<sup>303</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT 37658/1942.

<sup>304</sup> “Notícias Diversas”. Recorte de jornal. 18/06/1943. s.p.

visto que no plano descartado a verba total era de 545 contos. Até o mês de outubro foi feito um adiantamento de 40 contos dos 160 destinados ao grupo.

Em oito de setembro daquele ano, foi o próprio ministro Gustavo Capanema, afirmando, por sua vez, uma rede de relações políticas e culturais marcadas pela *cordialidade*, quem escreveu uma carta ao prefeito Henrique Dodsworth solicitando ao “Exmo. Amg.(...) o obsequio de ceder o Teatro Municipal, no período de 15 de outubro a 30 de novembro (...), para a temporada de espetáculos do conjunto “Os Comediantes”, patrocinada pelo Ministério da Educação.”<sup>305</sup> O pedido foi concedido para o mês de outubro, mas negado para o mês de novembro, alegando o prefeito que o palco do teatro passaria por obras. Um exame da programação do Teatro para aquele mês<sup>306</sup> revela uma agenda mais reduzida do que a dos meses de outubro e dezembro, mas não vazia, o que pode atestar que a referida obra não ocorreu. Verifica-se um programa com quatro concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira, a formatura da Faculdade Nacional de Odontologia, um recital poético de Margarida Lopes de Almeida, um “sarau-concerto” e duas apresentações da revista *Guisos e Clarins*, espetáculo “de gala” em quadros que contaram com a “cooperação de mais de 200 figuras da nossa melhor sociedade”<sup>307</sup>, com orquestra, coreografias, poemas e *esquetes*, música de Lamartine Babo, e cuja renda seria revertida para as obras do Restaurante do Pequeno Trabalhador da Fundação Darcy Vargas.

Fato é que esse adiamento parece ter sido profícuo para os planos dos Comediantes, que necessitavam de mais tempo para apuro dos espetáculos. Para atenuar os impeditivos na cessão do Municipal ao grupo, o SNT lhe concedeu novamente o uso do Teatro Ginástico. Estreou assim, em 27 de novembro, um espetáculo duplo composto por *Um Capricho* e *Escola de Maridos*, ao qual se seguiu *Fim de Jornada*, no dia quatro de dezembro, e *O Escravo*, no dia dez.

Os métodos utilizados e aqui expostos, tanto para concessão de verba quanto para o grupo se apresentar no principal teatro da cidade, não querem dizer que outros conjuntos não pedissem subvenção e favores ao SNT. Todavia, nesse caso, há a mediação de uma alta burocracia governamental, ou, em outros termos, a interferência direta do Gabinete Ministerial em assuntos que deveriam ser, em tese, de ordem específica do Serviço, o que equivaleria a dizer, de ordem pública e impessoal. Assim, a

---

<sup>305</sup> Cedoc-FUNARTE. Processo SNT 65674/1943.

<sup>306</sup> CHAVES JR., Edgard de Brito. Op.Cit.

<sup>307</sup> A Manhã. 18/11/1943. p. 9.

presença de Carlos Drummond de Andrade e de Gustavo Capanema nesses meandros pode ser significativa de uma dinâmica de relações característica do governo varguista e que encontra amplos ecos nas redes de relações artísticas, políticas e intelectuais envolvendo Os Comediantes e as instâncias públicas de política cultural. Há, contudo, para além das relações meramente pessoais, uma base de compartilhamento de princípios artísticos capaz de articular a execução de projetos que adquirem dimensão nacional e que pudessem representar a pretendida “elevação” cultural da nação. Em nosso caso específico, segundo a atriz Luiza Barreto Leite, três mineiros teriam feito a independência econômica do grupo: Aníbal Machado, seu primeiro presidente, Capanema e, sobretudo, Drummond, “que soube como ninguém unir a arte à cultura (...)”<sup>308</sup> Vale destacar, a proximidade entre os três: um ministro e seu chefe de gabinete que, segundo Humberto Werneck<sup>309</sup>, ainda jovem freqüentava em Belo Horizonte a biblioteca de Aníbal Machado, alocada no porão da casa de seus pais. Para Helena Bomeny,

O legado de um funcionalismo público integrado por intelectuais, literatos e poetas - traço característico do Brasil dos anos 1930 - teve em Minas e, em especial, em Belo Horizonte um celeiro fértil. Os auxiliares foram capturados naquele reduto de juventude interiorana. A combinação de jovens do interior com o etos de funcionário público força o pêndulo do tradicionalismo para o lado dos próprios intelectuais. Ao lado da irreverência de seus 20 e poucos anos marchava a rotina da estabilidade pública oficial, mantendo sob o termômetro da regularidade os impulsos desbravadores do rompimento das convenções. Mas a combinação de literatura com funcionalismo público foi o traço de um grupo muito mais numeroso do que aquele dos intelectuais mineiros.<sup>310</sup>

Esses temas, envolvendo a participação de intelectuais na burocracia do regime e suas motivações para tanto, já foram amplamente debatidos pela historiografia, mas constituem aqui, como já demonstrado, fator preponderante para a compreensão dos rumos dados ao teatro no período. Sem dúvidas, o grupo Os Comediantes pode ser encarado como um dos epicentros de novos modos de se encarar a produção teatral no Brasil, comportando uma dinâmica que colocava os sujeitos envolvidos nessa arte em contato mais direto com as instâncias de poder, participando das decisões e projeções que alimentariam os anseios em relação ao seu futuro.

---

<sup>308</sup> LEITE, Luiza Barreto. A Fase Heróica. *Dionysos*. P. 43.

<sup>309</sup> WERNECK, Humberto. À sombra generosa de Aníbal. Em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/8-artista-do-verbo-da-vida-anibal-machado.pdf>. Acesso em : 08/09/2015.

<sup>310</sup> BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 30.

Envolvido nesses mecanismos que poderiam viabilizar seus intentos, o grupo pôde dar sequência às suas atividades. No dia 22 de dezembro, já no Teatro Municipal, apresenta *Pelleas e Melisanda*. A recepção do primeiro conjunto de quatro espetáculos, apresentados desde o dia 27 de novembro no Teatro Ginástico, de uma maneira geral, oscilou, cabendo especial destaque aos cenários, à iluminação e à iniciativa louvável do conjunto de amadores, mas com considerável repreensão às atuações, a erros técnicos e ao ritmo excessivamente lento das ações cênicas. No que se refere ao único autor brasileiro encenado até então, Lúcio Cardoso, sua peça *O Escravo* é considerada interessante, mas excessivamente literária e hermética. Sobre ela, o crítico Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, diz que

(...) essa estranha história permitiu ao autor escrever formosos diálogos em que há conceitos profundos, verdadeiro deleite intelectual, principalmente para os estudiosos de psicanálise. (...) O cenário de Santa Rosa, do aspecto geral aos mínimos detalhes é uma verdadeira maravilha de concepção e execução. Continuamos a desejar que desses esforços de Os Comediantes surja mais alguma coisa em relação ao teatro propriamente dito, do que essa brilhante prova de possibilidade sob a forma de diletantismo.<sup>311</sup>

Restariam ainda, dentro do repertório escolhido pelo grupo, *O Leque*, a ser apresentado somente em janeiro do ano seguinte e, principalmente, *Vestido de Noiva*, programado para os dias 28 e 29 de dezembro, certamente o espetáculo que mais acumulava expectativas por parte do público, muito em face da “campanha” promovida pelo próprio Nelson Rodrigues.

A composição *sui-generis* dos elencos, ao mesmo tempo em que suscitava interesse e apoio por parte da imprensa, permitia uma liberdade de criação e de trabalho que não era submetida ao ritmo mercadológico próprio do teatro profissional. Assim, o amadorismo era visto, muitas vezes, como um ato de entrega e desinteresse revestido de pureza que visava um bem transcendente: a elevação do teatro nacional. Nesse sentido, os espetáculos da trajetória dos Comediantes, até então, foram interpretados por nomes como Maria de Lourdes Watson, uma advogada recém formada; Álvaro Catanhede, estudante de engenharia; Nelson Vaz, já com experiência no Teatro de Amadores de Pernambuco e funcionário do Banco do Brasil; Sílvia de Freitas e Mary Cardoso, funcionárias do Ministério do Trabalho; as irmãs Naná e Auristela Araújo, secundaristas

---

<sup>311</sup> NUNES, Mário. “Os Comediantes. O Escravo – Três atos de Lúcio Cardozo”. *Jornal do Brasil*, 12/12/1943. 2ª Seção. p. 4.



do Colégio Pedro II<sup>312</sup>; Otávio Graça Melo, tenente da aeronáutica, e sua esposa, Stella Graça Melo; Brutus Pedreira, pianista e tradutor; João Ângelo Labanca, museologista; Maria Barreto Leite (irmã de Luiza Barreto Leite), jornalista<sup>313</sup>; dentre outros. Chama a atenção a predominância de profissionais liberais e funcionários públicos. No entanto, como intérprete de “Alaíde”, a protagonista de *Vestido de Noiva*, um outro nome aparece no programa da peça: Lina Grey. Trata-se de um pseudônimo para Evangelina Guinle da Rocha Miranda, filha de Eduardo Guinle (já falecido em 1943), primogênito da família e construtor do Palácio Laranjeiras. Tratava-se, sem dúvidas, de uma das famílias mais abastadas do Rio de Janeiro, cuja fortuna, a princípio, era proveniente da Companhia Docas de Santos, e que se firmou através de atividades ligadas aos setores imobiliário, de energia elétrica e hoteleiro.

Vale relembrar que o Copacabana Palace e o Palace Hotel, onde se abrigava a AAB, foram construídos e eram propriedade do tio de Evangelina, Octávio, e que este era sócio benemérito da Associação. Segundo Clóvis Bulcão, que escreveu uma história da família, Evangelina “Viveu parte da juventude de maneira pouco convencional para ‘uma menina de família’. Foi casada com João Paulo Peixoto e, depois, com Edgar da Rocha Miranda.”<sup>314</sup> Assim, seu segundo casamento representou uma união a outra família de forte representatividade financeira, proprietária de terras no interior de São Paulo, do Hotel Glória no Rio de Janeiro, da Casa Bancária Rocha Miranda e futuros principais acionistas da Panair<sup>315</sup>. Edgar da Rocha Miranda, interessado pela arte teatral, teria se aproximado dos Comediantes, de maneira que pudesse ser vislumbrado o nome de sua esposa para o papel principal. No entanto, em virtude da exposição de seu nome em um meio ainda marcado pelo preconceito, foi utilizado o desconhecido “Lina Grey”<sup>316</sup>. O convite teria sido feito por Stella Perry, esposa do ator Carlos Perry, e que também fora convidada para a montagem, por sua vez, para o papel de “Lúcia”.<sup>317</sup>

Segundo o jornalista Paulo Francis, no *Diário Carioca* de 14 de julho de 1957,

Perdura entre nós, o preconceito social contra o teatro, como profissão, embora diminuído, em relação ao passado. Concorre o Governo para êsse estado de coisas, através do Ministério do Trabalho. A carteira profissional de atores e prostitutas traz os mesmos

---

<sup>312</sup> DÓRIA. Op.Cit. p. 11.

<sup>313</sup> MELO, Otávio Graça. Testemunho. *Dionysos*. p. 36.

<sup>314</sup> BULCÃO, Clóvis. *Os Guinle: a história de uma dinastia*. Intrínseca, 2015. P. 67.

<sup>315</sup> AGUILAR FILHO, Sidney. “Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)”. Tese Unicamp. 2011.

<sup>316</sup> Apesar disso, seu verdadeiro nome aparece em algumas notícias e críticas da época.

<sup>317</sup> CASTRO, Ruy. Op.Cit. p. 167.

dizeres. E, recentemente, algum funcionário mentecapto queria obrigar as atrizes a exame de sanidade física, antes de lhes ceder permissão para trabalhar. Somente a fôrça de políticos em teatro (Paschoal Carlos Magno e R. Magalhães Jr.) impediu a consumação do ato. (...) Foi Evangelina Guinle (espôsa do dramaturgo Edgar da Rocha Miranda), com pseudônimo, a primeira que se rebelou contra o tabu de mulher de família trabalhar em palco. A sociedade do Rio compareceu em pêso ao Teatro Municipal, (...), para vê-la em “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues. Ainda hoje, há componentes da família Guinle, que nunca comentaram o assunto com ela, tal o horror que lhes inspirou tal atitude. O pioneirismo de Evangelina deu frutos fora do âmbito das relações públicas do teatro. O texto de Nelson Rodrigues pedia granfina, e víamos exatamente isso, quando a intérprete subia em cena. Antes dela, duquesas de Wilde e donzelas de Musset eram vividas por Alda Garrido, Mara Rubia e congêneres. Não vai nisso menosprezo por comediantes populares; apenas falta de imaginação de nossa parte.<sup>318</sup>

Afora a ironia e a denúncia de Paulo Francis, outros aspectos de sua coluna devem ser levados em consideração. Em primeiro lugar há a imaginação jornalística do autor, criando a impressão vívida da noite de 1943, quando dificilmente a tenha presenciado, haja vista a sua idade à época, quatorze anos, e a ausência de qualquer referência memorialística por parte de outrem quanto à sua presença na platéia. Em segundo lugar, o nome de Evangelina, há muito esquecido, é por ele trazido ao estatuto de um marco da presença feminina nos palcos brasileiros e da quebra de preconceito, fator que oblitera a presença de outras mulheres que já poderiam ter a mesma atitude, a exemplo de outras integrantes dos Comediantes desde os seus primórdios, mas que não possuíam o emblema simbólico de um Guinle. Além disso, ele sugere que o público tenha ido “em peso” assistir a peça em virtude da participação dela, o que é, evidentemente, uma incongruência com as expectativas que o grupo já vinha angariando, mesmo que seu nome tenha operado como mais um chamariz. Dessa maneira, Francis reforça o marco da modernização teatral ao associá-lo a outra ruptura ligada a aspectos de gênero e sociais, o que reveste o acontecimento *Vestido de Noiva* de ainda maior carga simbólica. Rebatendo as prováveis críticas à sua coluna no que se refere à posição das atrizes de comédia, o cronista contra-argumenta na semana seguinte, dizendo, sem abrir mão de seu tom jocoso, que “O nome Guinle, gozando de projeção fora do comum, pareceu-nos capaz de ter influenciado as relações da sociedade com o teatro, que precisa manter as aparências tanto quanto os granfinos, pois ambos vivem principalmente disso.”<sup>319</sup> Nessa

---

<sup>318</sup> FRANCIS, Paulo. “Uma Guinle quebrou tabu: Evangelina”. Diário Carioca. 2ª Seção. 14/07/1957. P. 4.

<sup>319</sup> FRANCIS, Paulo. “Mulheres”. Diário Carioca. 20/07/1957. p. 6. Em 1959, Paulo Francis toca novamente no tema, mas revê suas afirmações. “Famílias, políticos e falta de dinheiro”. Diário Carioca. 3ª

mesma crônica, ele defende sua posição, no entanto confessa sua idade à época e que não frequentava teatros, mas ficara sabendo da estreia de uma Guinle.

Há assim, uma mitificação em torno da figura de Evangelina, endossada também por Clóvis Bulcão. Segundo ele, ela nunca mais teria pisado num palco, seguindo uma “vida dentro dos moldes tradicionais e voltou-se para a caridade.”<sup>320</sup> Trabalhou ao lado de Dom Helder Câmara em ações na favela da Rocinha e presidiu juntamente com a condessa Blanca Lavatelli e o governador Carlos Lacerda o “Clube dos Poodles”.<sup>321</sup>

As relações entre o advento de *Vestido de Noiva* e as estruturas de poder político e social ganham ainda outros indícios. Há o famigerado relato de que Brutus Pedreira teria conseguido, por ordem de Ziembinski, refletores do jardim do Palácio Guanabara, residência oficial da presidência da República, a fim de complementar os recursos para iluminação do espetáculo exigidos pelo diretor<sup>322</sup>; apesar de Gustavo Dória apresentar esse empréstimo de refletores como destinados às apresentações dos Comediantes ainda no Teatro Ginástico<sup>323</sup>. Além disso, participaram do espetáculo, interpretando “Jornaleiros”, meninos da Casa do Pequeno Jornaleiro, pertencente à Fundação Darcy Vargas, instituição filantrópica criada em 1940 pela esposa de Getúlio, destinada a acolher crianças de rua<sup>324</sup>. Vale lembrar que, ainda em 1941, o grupo realizou apresentações em benefício da mesma Fundação. O respaldo, financeiro e simbólico, segundo os depoimentos, partia ainda das famílias Guinle e Rocha Miranda, com representantes claramente envolvidos nas atividades do grupo, bem como do Barão de Saavedra<sup>325</sup>. Outro indício dessas relações, apontado por Ruy Castro<sup>326</sup>, foi o modelo do vestido de noiva ter sido desenhado pela “Sra. Inga Vargas”, nora do presidente. Trata-se, em verdade, da alemã Ingeborg ten Haeff, conhecida como Inge e casada com seu filho mais velho, Lutero. Vinda para o Brasil em 1940, interessada em artes, ela passou

---

Seção. 18/01/1959. p. 3.

<sup>320</sup> BULCÃO. Op.Cit. p. 70.

<sup>321</sup> Segundo Bulcão, há um depoimento de Evangelina no Centro de Pesquisa e Documentação (CPDoc) da Fundação Getúlio Vargas não autorizado pela família para pesquisa.

<sup>322</sup> CASTRO. Op.Cit. p. 167.

<sup>323</sup> DÓRIA, Gustavo. “Os Comediantes”. *Dionysos*, Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro, Nº 22, 1975. p. 5-30. p. 22.

<sup>324</sup> De acordo com o site da própria Fundação, “Criada em 1940, a Casa foi idealizada por Darcy Vargas com o objetivo de amparar os meninos que vendiam jornais e dormiam nas ruas do Rio de Janeiro, conhecidos como pequenos jornaleiros. Originalmente, a CPJ era um internato onde os meninos moravam e estudavam. Eles saíam para vender jornais e retornavam para a instituição onde, além da escola, recebiam alimentação e assistência médica e odontológica.” Em: <http://www.fdv.org.br/historico.asp>. Acesso em: 01/10/2015.

<sup>325</sup> SILVEIRA, Miroel. “A Fase Profissional”. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975. p. 44-50. p. 44.

<sup>326</sup> CASTRO. Op.Cit. p. 167-168.

a ter aulas de escultura com o conde polonês August Zamoyski, casado com Bellá Paes Leme, que fizera o cenário de *A Verdade de Cada Um*, o que pode ter justificado sua aproximação aos Comediantes.<sup>327</sup>

Como conclusão de seu repertório, o grupo apresenta *O Leque*, de Goldoni, no mesmo teatro no dia quatro de janeiro. No dia 14 é publicado no Diário Oficial do Distrito Federal um deferimento do prefeito concedendo ao grupo o uso do Teatro Municipal até o dia 31 de janeiro. Essa temporada, cercada de ainda maior expectativa e agitação por parte da imprensa e da classe teatral, foi composta por *Escola de Maridos e Um Capricho*, no dia 14; *Pelleas e Melisanda*, nos dias 18 e 19; dias 22 e 23, *O Leque*; e, encerrando, *Vestido de Noiva*, nos dias 28, 29 e 30.

Em fevereiro de 1944, o grupo já possuía 32 integrantes, incluindo dois maquinistas, um contra-regra e um técnico de som e luz. Começaram então as negociações com a *Empresa Teatral N. Viggiani* para uma temporada em São Paulo. A pretensão inicial era que nos primeiros dias do mês de março, em um trem diurno, o conjunto partisse para a capital paulista juntamente com todo o material cênico dos quatro espetáculos. Entretanto, as negociações fizeram com que a temporada fosse protelada para o mês de junho. O contrato com a empresa, acordado por Santa Rosa, propunha que ficaria a cargo desta as despesas referentes ao uso do Teatro Municipal de São Paulo, tais como aluguel, porteiros, bilhetes e bilheteiros, técnicos de palco e publicidade. Da arrecadação de ingressos deveriam ser retirados impostos, direitos autorais, taxas de censura, assim como as passagens dos integrantes e o transporte do material, ficando a cargo do grupo as despesas com estadia. O restante do lucro da bilheteria seria dividido em partes iguais entre Os Comediantes e a *Empresa N. Viggiani*, assegurando-se que o grupo não teria ganhos inferiores a 20 mil cruzeiros, considerados 10 dias de permanência em São Paulo e o mínimo de seis apresentações.

O programa oficial impresso preparado para essa temporada do Teatro Municipal paulista, de distribuição gratuita, era suporte para uma grande quantidade de anúncios publicitários, de produtos alimentícios a lojas. Podemos citar, entre eles, a *Casas Pernambucanas*, as sobremesas à base de glucose *Karo*, o *Gin Seagers*, a casa de tecidos *Kosmos* e a imobiliária *Companhia City*. Por mais que essa fosse uma prática do

---

<sup>327</sup> Ingeborg se divorciou de Lutero Vargas em 1944, passando a residir em Nova York, o que suscitou boatos, posteriormente negados, em torno de sua suposta espionagem nazista. Ver: MUYLAERT, Roberto. *1943: Roosevelt e Vargas em Natal*. Bússula, 2012. Curiosamente, além de seu nome aparecer na ficha técnica do espetáculo como “Sra. Inga Vargas”, em diversos programas de *Vestido de Noiva* encontrados, o espaço onde se localizava seu nome havia sido recortado.

Teatro Municipal, ela era vinculada predominantemente a grandes estrelas, óperas e concertos. Esse fator, somado aos termos do contrato com a *Empresa N. Viggiani*, nos atenta para duas questões: em primeiro lugar, a inserção do grupo em dinâmicas mais mercadológicas, dada a sua crescente projeção; e, em segundo lugar, a abertura de um caminho que o levaria, gradativamente, a uma profissionalização.

A temporada de São Paulo foi marcada pela expansão, territorial e quantitativa, dos discursos de glorificação feitos pela crítica. Segundo o ator Carlos Perry,

Se aqui fora sucesso, maior ainda o foi lá. Éramos recebidos como artistas internacionais. Jantares, entrevistas, recepções, conferências, reuniões, tudo para homenagear Os Comediantes que vinham dar uma nova dimensão ao teatro brasileiro.<sup>328</sup>

No início de dezembro de 1944, o grupo reapresenta *Fim de Jornada* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em benefício do “Natal dos pobrezinhos” que as “Noelistas” organizavam já há 20 anos em prol das crianças carentes, com parte dos recursos destinados às crianças francesas amparadas pelas “Noelistas de França”.<sup>329</sup> Esse espetáculo, ou “festa”, como se refere o *Diário de Notícias*, era patrocinado pelas Sras. Darci Vargas e Alzira Vargas do Amaral Peixoto, esposa e filha do presidente; pelo prefeito Henrique Dodsworth; pela Condessa Pereira Carneiro; por Herbert Moses, jornalista e presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); pelo político cristão Mario de Andrade Ramos; dentre outros.

Em 1945, o cartaz criado para *Vestido de Noiva* trazia em seu topo, acima do desenho de um homem beijando uma noiva, o dizer “É tão fácil matar um marido!”. A imagem, cujos ângulos e postura do casal poderiam dizer respeito a um filme norte-americano, era coroada por uma frase de efeito própria de tramas folhetinescas. Não que essa característica fosse inexistente nas referências da obra de Nelson Rodrigues e que a frase não existisse de fato no texto da peça, mas até então, as divulgações feitas pelos Comediantes tinham menos fins “populares” e prezavam por um verniz intelectual de austeridade marcado pela legitimidade do texto escrito explicativo e pela fotografia de cena. No entanto, era momento de formar mais público.

A peça seria levada novamente ao palco a partir do final daquele ano, desta vez no Teatro Phoenix no Rio de Janeiro, com Maria Sampaio - atriz profissional portuguesa - no lugar de Evangelina Guinle da Rocha Miranda<sup>330</sup> e Irena Stypinska no papel de

---

<sup>328</sup> PERRY. Op.Cit. p. 33.

<sup>329</sup> “Benefícios”. *Diário de Notícias*. Recorte. 03/12/1944.

<sup>330</sup> Ao contrário do que afirma Clóvis Bulcão, que Evangelina nunca mais teria pisando no palco depois

Madame Clessi. Stypinska - polonesa com trajetória extremamente parecida com a de Ziembinski, com passagens pelo Teatro Nacional de Varsóvia, pelos campos militares da Romênia e pela França (representando para os soldados), por Lisboa e Dakar, até chegar ao Brasil<sup>331</sup> - se constituiu na formação de um novo chamariz para o espetáculo. Desta vez, a temporada, feita com o apoio de Bibi Ferreira que cedeu o Teatro Phoenix, era constituída somente pela peça de Nelson Rodrigues e se estendeu do fim de novembro até meados de janeiro do ano seguinte, com, inicialmente, apresentações todos os dias às 21 horas e vesperais aos sábados e domingos às 16 horas, com sessão especial para a crítica e “assinantes”. Esses “assinantes” seriam uma tentativa de se manter a participação financeira de “pessoas físicas” no empreendimento, o que, a essa altura, já era cada vez mais raro, atestando o relato de Miroel Silveira de que “(...) os cotistas da alta sociedade não entravam mais com dinheiro”<sup>332</sup>.

Na sequência, Os Comediantes resolvem montar o primeiro texto de Nelson Rodrigues, *A Mulher Sem Pecado*, estreado sem alarde pela Comédia Brasileira, companhia oficial do SNT, em 1942. Dirigidos por outro polonês, Zigmunt Turkow, estreiam para a crítica e “assinantes” no dia 17 de janeiro de 1946 no mesmo teatro Phoenix, cumprindo temporada e alternando-se com *Vestido de Noiva* nas noites extremamente quentes dos meses de janeiro e fevereiro. Nesse ínterim, o grupo, buscando se profissionalizar e se manter, passa por uma crescente burocratização de sua estrutura interna, além de um aumento do número de membros, que seriam detentores de cotas. Novas práticas para angariar público são instituídas, a exemplo das partes inferiores destacáveis dos folhetos das peças onde era possível o espectador se identificar para receber notícias de próximas estréias e manifestar sua opinião sobre o espetáculo, devendo “usar da maior sinceridade” já que “A sua crítica, amiga, só poderá (...) auxiliar.”<sup>333</sup> Outro recurso publicitário que passou a integrar os materiais gráficos foi a incorporação dos dizeres “No teatro de ‘Os Comediantes’ não há ponto; não há claqué; não há cambista.”

Além disso, ainda em 1944, foram feitas propostas para modificações nos estatutos do grupo, dotando-os de um alto grau de formalismo organizacional. Nesse sentido, foram definidas cinco categorias de sócios: fundadores, beneméritos,

---

de sua estréia em 1943, nos parece que ela ainda participou das temporadas de 1944 no Rio de Janeiro e em São Paulo, como demonstra a presença do pseudônimo “Lina Grey” nos programas impressos para as datas correspondentes, e o autógrafo em um deles, assinando como “Evangalina”.

<sup>331</sup> “Do Teatro Nacional de Varsóvia para o Rio”. Diário Carioca. Recorte. 15/12/1945.

<sup>332</sup> SILVEIRA. Op. Cit. p. 46.

<sup>333</sup> Essa prática foi verificada nos folhetos dos espetáculos *Desejo* e *A Rainha Morta*.

honorários, permanentes e aspirantes, sendo que esta última seria dividida em “licenciados” e “em exercício”. Os doze sócios fundadores eram aqueles que assinaram a ata de fundação do grupo como sociedade autônoma e continuaram envolvidos diretamente em suas atividades, integrando esse rol Mary Cardoso, Nelson Vaz, Carlos Rinaldi, Antonino Ferrari de Campos, Otavio Graça Melo, Carlos Perry, Adacto Filho, Alvaro Alberto Pereira Junior, Tomás Santa Rosa, Brutus Pedreira, Expedito Porto e Darcy dos Reis<sup>334</sup>. Os sócios beneméritos, a quem seriam conferidos diplomas, eram aqueles que fizessem uma doação mínima de cinco mil cruzeiros ao grupo. Os sócios honorários seriam aqueles que, por proposta da Diretoria e aprovação do Conselho Administrativo, tivessem oferecido relevantes serviços aos Comediantes, ao teatro nacional ou ao Brasil. Os sócios permanentes, que não poderiam exceder o número de 50, eram membros do elenco com exclusividade ao grupo que tivessem completado a soma de dois mil pontos no regulamento especial de contagem de serviços prestados. Já os aspirantes eram aqueles inscritos para o elenco e aceitos pela Diretoria.<sup>335</sup> São incorporados novos elementos à gestão, a exemplo do escritor Miroel Silveira, a quem foi dada a função de empresário.

Essa nova etapa vinha como uma resposta à crise financeira pela qual o grupo passava, que se deu concomitantemente ao fim do primeiro governo Vargas, o que pode assinalar o impacto causado pelas mudanças na estrutura de governo nas políticas culturais, assim como a sensação de fim de ciclo experimentada por parcela da intelectualidade envolvida nos projetos varguistas.

Aumentando o ritmo de produção para a entrada no circuito profissional, o grupo monta, em seguida, a peça *Era uma vez um preso... (Y'avait un prisonnier)*, de Jean Anouilh, com tradução de Mario da Silva, que permanece em cartaz em março de 1946 no Teatro Phoenix e em abril no Ginástico. Mudando seu nome para *Os V Comediantes*, o grupo encena, ainda naquele ano, *Desejo (Desire under the elms)*, de Eugene O'Neill e *A Rainha Morta (La reine morte)*, de Henry de Montherlant. Em agosto de 1947, com o nome novamente remodelado para *Comediantes Associados*, representa *Terras do Sem-Fim*, adaptação do romance de Jorge Amado feita por Graça Melo, e, em setembro, *Não sou eu...*, tradução de Brutus Pedreira para um texto escrito em inglês por Edgar da

---

<sup>334</sup> No 2º Ante-projeto de reforma dos estatutos há, escrito à lápis, uma interrogação envolvendo os nomes de Luiza Barreto Leite, Jorge de Castro e João Ângelo Labanca.

<sup>335</sup> No que concerne à administração, foi feita uma divisão em cinco órgãos: Diretoria (dividida entre diretor geral, diretor secretário e diretor tesoureiro); Comissão Administrativa- Fiscal; Conselho Administrativo e Assembléia Geral.

Rocha Miranda, marido de Evangelina Guinle, e que entrara para a diretoria do grupo. O aspecto folhetinesco retratado em *Vestido de Noiva* parece ter reverberações nesse texto, passado na Londres de 1944, como demonstra a sinopse do *Diário de Notícias*: “Duas mulheres lutando pelo mesmo homem!... Um choque dramático entre a dolorosa obstinação de Mrs. Filimore e a teimosia seca de Mrs. Stetson! (...) Mistério, romance, drama e comédia em: “Não Sou Eu”...”<sup>336</sup>

No final de 1947, é levada à cena a última reprise de *Vestido de Noiva* feita pelo grupo, tendo à frente do elenco Maria Della Costa e Cacilda Becker. O anúncio, também do *Diário de Notícias*, é significativo:

Estréia, amanhã, “Vestido de Noiva”. Depois de uma temporada no Municipal e no Fênix do Rio e no Municipal de São Paulo, a tragédia de Nelson Rodrigues surge, agora, numa temporada popular. “Vestido de Noiva” inicia a sua carreira na Praça Tiradentes com um novo elenco.<sup>337</sup>

Nesse movimento, do Teatro Municipal à Praça Tiradentes em busca da ampliação de público a fim de manter as atividades em ritmo e sustentação profissional, é significativa a participação de Cacilda Becker, aquela que se tornaria a musa do teatro moderno no Brasil. Se daria aí, nas palavras de Luiza Barreto Leite, um “luxuoso enterro”<sup>338</sup> marcando o fim da existência dos Comediantes justamente com *Vestido de Noiva*. Dadas todas as circunstâncias, podemos pensar que o grupo foi enveredado nas contradições da própria lógica de constante renovação da arte moderna que tanto fez parte de sua própria bandeira. Não conseguindo acompanhar as armadilhas dessa “tirania do novo” devido às próprias características intrínsecas dessa dinâmica artística e às oscilações do mercado e das políticas culturais, ele se manteve arraigado à consagração de um espetáculo que já não despertava o mesmo interesse imediato para aquele público de 1943, daí a necessidade cada vez maior de “popularização”. Isso não quer dizer que *Vestido de Noiva* não mantivesse, e até mesmo reforçasse, sua potência canônica nos imaginários.

Tania Brandão, com o intuito de relativizar a modernidade do grupo, aponta que

(...) além do ritmo de trabalho lento e oscilante, não se conseguiu nunca (...) um projeto nítido de teatro; as escolhas oscilaram bastante em função de alquimias de momento, amores e humores pessoais. O grupo teve uma existência instável, conturbada, aliás, como em geral acontece com os grupos amadores. É difícil, portanto, situar em Os

<sup>336</sup> “Não Sou Eu”. *Diário de Notícias*. 08/10/1947. Segunda Seção – Segunda Página.

<sup>337</sup> “Vestido de Noiva”. *Diário de Notícias*. 07/11/1947. Segunda Seção – Segunda Página.

<sup>338</sup> LEITE.. Op.Cit. p. 41.



Comediantes continuidades: a qualidade moderna transparece bastante aí mais como estalos pessoais de momento do que projeto desenvolvido em uma rota coletiva cumulativa.<sup>339</sup>

A autora também discorda no estabelecimento do início do grupo em 1938, como diriam as versões mais tradicionais, e afirma como sendo mais plausível um começo em 1941, quando ela aponta a primeira estreia<sup>340</sup>: “(...) aliás, não é aceitável em historiografia a indicação do início de um grupo a partir da manifestação de intenções, pois com frequência elas são insuficientes para garantir a sobrevivência do conjunto.”<sup>341</sup> Essas considerações de Brandão fazem pensar duas questões. Primeiramente, o peso que ela dispõe sobre a necessidade da coerência de projetos como qualidade capaz de imprimir continuidades e como se isso fosse primazia do profissionalismo. Há, nessa perspectiva, como atesta a proposição de um momento fundacional ligado à oficialidade de uma estreia (em 1941), a negação de uma modernidade - de caminhos tortuosos em si - que se faz nas sociabilidades, nos trânsitos de ideias, nas disputas por hegemonia cultural e reconhecimento, e inserida em um projeto maior de cunho nacional. Não se trata, assim, de apontar primazias, mas de compreender como elas são construídas e articuladas.

Em segundo lugar, as ideias de Brandão nos atentam para o fato de que, apesar de não haver nos Comediantes “um projeto nítido de teatro”, a continuidade foi afirmada por meio de uma memória que imprimiu coerência ao tecer narrativas para a modernização. Tratamos aqui da trajetória de um grupo baseando-nos em críticas, notícias de jornal, programas de espetáculos, cartazes, folhetos, ingressos, manuscritos, estatutos internos, anuários e depoimentos. Estes últimos se constituíram na principal base historiográfica sobre o grupo nos últimos anos, o que se deveu, sobremaneira, à iniciativa do SNT de em 1975 lançar o número 22 de sua revista *Dionysos*, iniciando “(...) uma série de levantamentos sobre o moderno espetáculo brasileiro (...)”, já considerado consolidado, com o intuito de preservação da memória do teatro. Como não poderia deixar de ser, o volume que inaugura essa série é dedicado aos Comediantes, sendo formatado para ser lugar de memória e fonte de pesquisa. Para tanto, a partir de um longo relato de Gustavo Dória, lançado no mesmo ano em livro<sup>342</sup>, foram procurados outros antigos integrantes para fornecerem seus depoimentos: Carlos Perry, Graça Melo, Luiza Barreto Leite, Miroel Silveira, Nelson Rodrigues e Ziembinski.

---

<sup>339</sup> BRANDÃO. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. P. 85.

<sup>340</sup> A primeira estreia se daria, de fato, em janeiro de 1940.

<sup>341</sup> Ibid. p. 90.

<sup>342</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

Somados a eles, foram incorporadas críticas de espetáculos, fotografias e textos panorâmicos sobre teatro, música, artes plásticas e cinema à época.

Esses relatos, compilados pela revista, são resultado de uma política da memória que acabou por interferir fortemente na escrita da história. Trata-se de um empreendimento oficial que pode ter, na década de 1970, reatualizado as dimensões celebratórias do grupo e do marco de 1943, de forma que a renovação historiográfica das décadas seguintes lançasse mão dessas fontes. A produção de memória apresentada não se dá sem oposição de discursos, versões diversas para um mesmo acontecimento e batalhas por protagonismo e veracidade. Se Gustavo Dória é quem fornece maior detalhamento das ações do grupo, Graça Melo se refere a ele como alguém que “(...) ficou mais à distância, colaborando na periferia das atividades.”<sup>343</sup>; se Carlos Perry é mais otimista, Luiza Barreto Leite demonstra amargura pela ausência de reconhecimento posterior dos primeiros integrantes e por conflitos internos, dizendo que

(...) mesmo hoje, quando o grupo já começa a ser reconhecido como o verdadeiro renovador do espetáculo brasileiro, ainda existe uma fase obscura, aquela que durou três anos e que, como toda fase inicial de pioneirismo, onde todos arrancam com os dedos sangrantes as pedras dos caminhos, se poderá chamar de *Fase Heróica*, pois é nela que se constrói a escada por onde os outros subirão. (...) Os soldados desconhecidos abriram alas para os ‘monstros sagrados’, em desfile na marcha batida da História.<sup>344</sup>

Se valendo de tom semelhante em arroubos românticos, e não sem rancores, Miroel Silveira articula também sua narrativa, associando os extremos esforços que fez em prol da profissionalização dos Comediantes à contração de uma tuberculose. Não abrindo mão do trabalho extenuante quando da temporada de São Paulo em 1947, teria ficado entre a vida e a morte, alternando o trabalho e a cama na casa de seu amigo, o escritor Edgar Cavalheiro.

Evidentemente, as contradições não invalidam esses relatos, mas evidenciam as apropriações, usos, perspectivas e leituras dos acontecimentos que resvalam na produção de sentidos. A coerência e a continuidade são, no caso, uma autoconstrução *a posteriori* que articulou a memória pessoal e coletiva às elaborações narrativas e teóricas da crítica, o que levou ao compartilhamento de referências e fundamentos básicos para a trajetória dos Comediantes. Elaboraram-se, assim, as construções em torno de espaços, sujeitos, relações e projetos.

---

<sup>343</sup> MELO. Op.Cit. p. 36.

<sup>344</sup> LEITE. Op.Cit. p. 42-43.

Posto isso, se fazem necessárias algumas reflexões acerca do significado do grupo, de sua formação, referências e atividades. O reverso da consagração, corporificado nas tendências de relativização do mito, parece ter levado à perpetuação acrítica da informação de que Os Comediantes representaram protótipo de um projeto modernizador elitista amparado pelo Estado. Essa acepção, muitas vezes baseada em uma interpretação estreita do trabalho de Victor Hugo Adler Pereira<sup>345</sup>, não levou em conta que este pesquisador apresenta essa leitura à luz dos conflitos desencadeados no período entre os setores teatrais. É evidente a participação de uma elite, e até mesmo de uma alta elite econômica, o que não pode levar a reducionismos no que tange à conformação e às realizações do grupo, dado o envolvimento de profissionais de diversas áreas que tinham em comum o fato de não serem atores profissionais. Além disso, a rede de relações traçada aqui assinala a viabilidade do empreendimento artístico por meio de uma associação entre elites intelectuais e financeiras e grupos do Estado, o que indica um amálgama de mecenatos públicos e privados oscilantes entre uma tradição artística no Brasil e uma nova conjuntura política a interferir nos modos de produção teatrais.

Segundo Ângela de Castro Gomes, “(...) um evento fundador, ao marcar uma geração, delimita contornos de um meio intelectual, mesmo que a evolução posterior de seus integrantes siga caminhos muito diferenciados.”<sup>346</sup> Desse modo, a composição múltipla dos Comediantes, assim como da AAB, permite entrever os vínculos entre sujeitos – artistas, funcionários públicos, jornalistas, professores (muitos acumulando várias dessas profissões) – que, muitas vezes, situados às margens das consagrações maiores do modernismo, foram ao mesmo tempo circunscritos e perenizados em nomes de ruas. Da mesma maneira, os espaços de socialização de seus membros estabelecem possíveis circuitos dotados de expressividade simbólica na geografia urbana: a Biblioteca Nacional, o Palace Hotel, o Café Simpatia, o Teatro Ginástico, o Hotel Central, o Teatro Municipal. Há, como se pode perceber, a predominância de ambientes localizados na Cinelândia e em suas imediações.

O fato de Os Comediantes ter nascido dentro das atividades desenvolvidas pela AAB e como seu corpo cênico não é mera contingência, mas o resultado da viabilização de um repertório de crenças estéticas e políticas, o que pode ser demonstrado por uma

---

<sup>345</sup> PEREIRA. Op. Cit.

<sup>346</sup> GOMES, Ângela de Castro. *ESSA GENTE DO RIO ... os intelectuais cariocas e o modernismo. Estudos históricos*, Rio de Janeiro. vol. 6, n. II, 1993, p. 62-77.P. 66.

certa correspondência de princípios entre ambos. Em nota de jornal de 15 de outubro de 1941, é dito que “(...) desde o início, a formação desse grupo foi presidida por intelectuais” e que eles seriam dotados de “(...) intenções puramente artísticas.”<sup>347</sup> Há nessa nota o estabelecimento de duas características que podem assinalar os principais contornos do grupo. A herança da AAB, assim como toda uma movimentação artística nacional, trazia a prerrogativa da intelectualização, o que implicava estudo minucioso, teorização, compreensão e atenção às produções e deslocamentos mundiais em torno da arte teatral, ênfase nas dinâmicas propiciadoras de circulação de ideias e uma ética baseada no inconformismo com o estado atual da arte. Essas práticas traziam a pretensão e eram embasadas por um discurso que ia de encontro à definição de “Comediante” trazida no jornal *A Máscara* e citada já anteriormente: “(...) O comediante está sempre observando, vendo, agindo-reagindo. Ele não para. É incansável. Busca sempre. É a necessidade do novo. É a metamorfose constante, que sobrevive nele.”<sup>348</sup> Essa busca pelo conhecimento e pelo ritmo vertiginoso de mudanças que se transfigurava em uma idolatria do novo se refletia tanto nas atividades do grupo, abertas ou não ao público, quanto, por exemplo, na escolha do repertório.

Um balanço geral das 15 peças apresentadas de 1940 a 1947 evidencia a presença de cinco textos nacionais, todos das décadas de 1930 e 1940 – *O Escravo*, *Vestido de Noiva*, *A mulher sem pecado*, *Terras do sem fim* e *Não sou eu... -*, e dez textos estrangeiros, sendo um do século XVII (*Escola de Maridos*), um do século XVIII (*O Leque*), dois do século XIX (*Um Capricho* e *Pelleas e Melisanda*), e seis do século XX (*A Verdade de Cada Um*, de 1917; *Uma mulher e três palhaços*, de 1923; *Desejo*, de 1924; *Fim de Jornada*, de 1928; *Era uma vez um preso*, de 1934; e *A Rainha Morta*, de 1942), totalizando nove textos de autores europeus, marcadamente franceses, e um de autor norte-americano. Essa seleção de repertório internacional compreendia peças que faziam parte de uma galeria moderna ou que seus autores clássicos tinham sido reabilitados pelas propostas de encenadores que serviram de referência aos Comediantes, como Louis Jouvet e Charles Dullin. É significativo, também, o fato de sete desses dez textos terem sido traduzidos por membros do conjunto (Brutus Pedreira, Isaac Paschoal, Adacto Filho, Mario da Silva e Miroel da Silveira), o que denota erudição e atuação em diversas frentes de trabalho, trazendo mais um elemento á prerrogativa da intelectualização.

---

<sup>347</sup> Recorte de jornal, 15/10/1941. “Pirandello num espetáculo em benefício da Fundação Darcy Vargas”.

<sup>348</sup> PAIVA, Yety de M. Albuquerque. “O Comediante”. In: *A Máscara*. Ano 1. Nº 1.

Nos trânsitos entre a AAB e o grupo, um outro aspecto a que ser considerado: a força do campo das artes plásticas, que foi influente na afirmação de alguns paradigmas culturais da arte moderna. A participação efetiva de Santa Rosa nos rumos tomados pelos Comediantes, principalmente em seus primeiros anos, imprimiu transformações nos cenários - até então pouco conhecidas no Brasil -, onde ele se valia dos traçados modernos desenvolvidos em suas pinturas e desenhos. Realizava uma “arquitetura cênica” em que concepções permeadas por linhas sintéticas, aparatos concretos para além dos antiquados painéis, planos e escadas a permitirem constante movimentação, formas abstratas, conferiam juntamente à iluminação uma plasticidade constantemente destacada nas críticas aos espetáculos do grupo. Quanto aos mecanismos de captação de recursos, uma tradição - muito mais usual em artes plásticas do que em teatro – pode ter tido peso nas produções: o mecenato particular proveniente de famílias abastadas.

A segunda característica que pode indicar contornos para o grupo, baseada no dizer de que ele possuía “intenções puramente artísticas”, é a construção de um aparato discursivo marcado pelas mesmas bases sugeridas por Celso Kelly para se encarar a arte: a sua concepção como atividade transcendental e desinteressada, capaz de libertar uma cultura corrompida e “re-humanizar” o homem. Nesse sentido, é sintomática a longa matéria sobre o grupo veiculada na *Revista da Semana* de 18 de novembro de 1944, intitulada: “Arte e não dinheiro!: este é o lema dos Comediantes”. Com essas intenções quase salvacionistas de renovação, as intenções estéticas se tornam morais e os sujeitos envolvidos se transformam em heróis com uma missão a ser cumprida. Como afirma, ainda em 1941, o programa de *A Verdade de Cada Um*,

(...) visando restabelecer os valores do bom teatro (...) Os Comediantes representam o esforço e a contribuição de um grupo de jovens, cujo amor pelo teatro se demonstra na constância, interesse e seriedade com que seguem os programas traçados, alheios à ambição do estrelismo.<sup>349</sup>

Há algo de místico e sedutor em torno dos grupos de teatro. O sacrifício dos Comediantes em suas narrativas a caminho da modernização, entre o trágico e o romântico, encontra toda uma literatura e um imaginário que vai de Téspis e o teatro grego ao *Theatre Libre* de Antoine, passando pelas carroças de saltimbancos, pelo teatro elisabetano e pelo romantismo alemão, com direito a elucubrações sobre o teatro de catequese de Anchieta. As associações com a entrega pessoal, o desprendimento, a

---

<sup>349</sup> Programa do espetáculo *A verdade de cada um*. Os Comediantes. Rio de Janeiro, 1941.

quebra de preconceitos e a comunhão coletiva em prol de objetivos metafísicos, tem a sua imagem corporificada em um Miroel Silveira vitimado pela tuberculose em virtude do trabalho extenuante com *Os Comediantes* em 1947. Doze anos antes, em 1935, seria outro físico, Nelson Rodrigues, que, em um sanatório em Campos do Jordão, escreveria seu primeiro experimento teatral: um esquete para ser representado pelos próprios internos.

IMAGEM 19 – Programa de estreia do espetáculo, dezembro de 1943

TEATRO MUNICIPAL

Dias 28 e 29 de Dezembro de 1943

“OS COMEDIANTES”

APRESENTAM

“VESTIDO DE NOIVA”

TRAGÉDIA DE

**Nelson Rodrigues**

MISE-EN-SCENE E DIREÇÃO:

**Z. ZIEMBINSKI**

ARQUITETURA CÊNICA E FIGURINOS:

**SANTA ROSA**

M. [REDACTED]


---

Alayde . . . . .	Lina Grey
Mme. Clessy . . . . .	Auristela Araujo
Pedro, o namorado, homem da capa e limpador	Carlos Perry
Lucia . . . . .	Stela Perry
Pai de Alayde . . . . .	Otávio Graça Melo
Mãe de Alayde . . . . .	Maria B. Leite
Mãe do namorado . . . . .	Lulza B. Leite Sans
D. Laura . . . . .	Leontina Kneese
4 reporters . . . . .	{ Armando Couto
	{ Alvaro Alberto
	{ Brutus Pedreira
	{ Carlos Melo
3 mulheres . . . . .	{ Virginia de Souza Neto
	{ Maria Sarli
	{ Edelweiss
Mulher inatual e mulher do telefone . . . . .	Stela Graça Melo
Homens inatuais . . . . .	{ Isaac Paschoal
	{ Armando Couto
Medicos . . . . .	{ Brutus Pedreira
	{ Alvaro Alberto
	{ Darcy dos Reis
	{ Luiz Paulo
Medico de serviço e speaker . . . . .	Brutus Pedreira
<del>Rapaz do café</del> . . . . .	<del>Nello Braga</del>
Jornaleiros . . . . .	Meninos da Casa do Pequeno
	Jornaleiro

CASACO CEDIDO GENTILMENTE PELA CASA “CAPITÙ MODAS”

Distr. interna, Tipografia Bergman & Cia. Ltda, Av. Mem de Sá, 317 T. 42-2369

Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca



TEATRO MUNICIPAL  
TEMPORADA DE  
OS COMEDIANTES

APRESENTANDO  
Dias 28, 29 e 30 de Janeiro de 1944

# “VESTIDO DE NOIVA”

Tragédia de Nelson Rodrigues  
Mise-En-Scene e Direção: Z. ZIEMBINSKI  
Arquitetura Cênica e Figurinos: SANTA ROSA

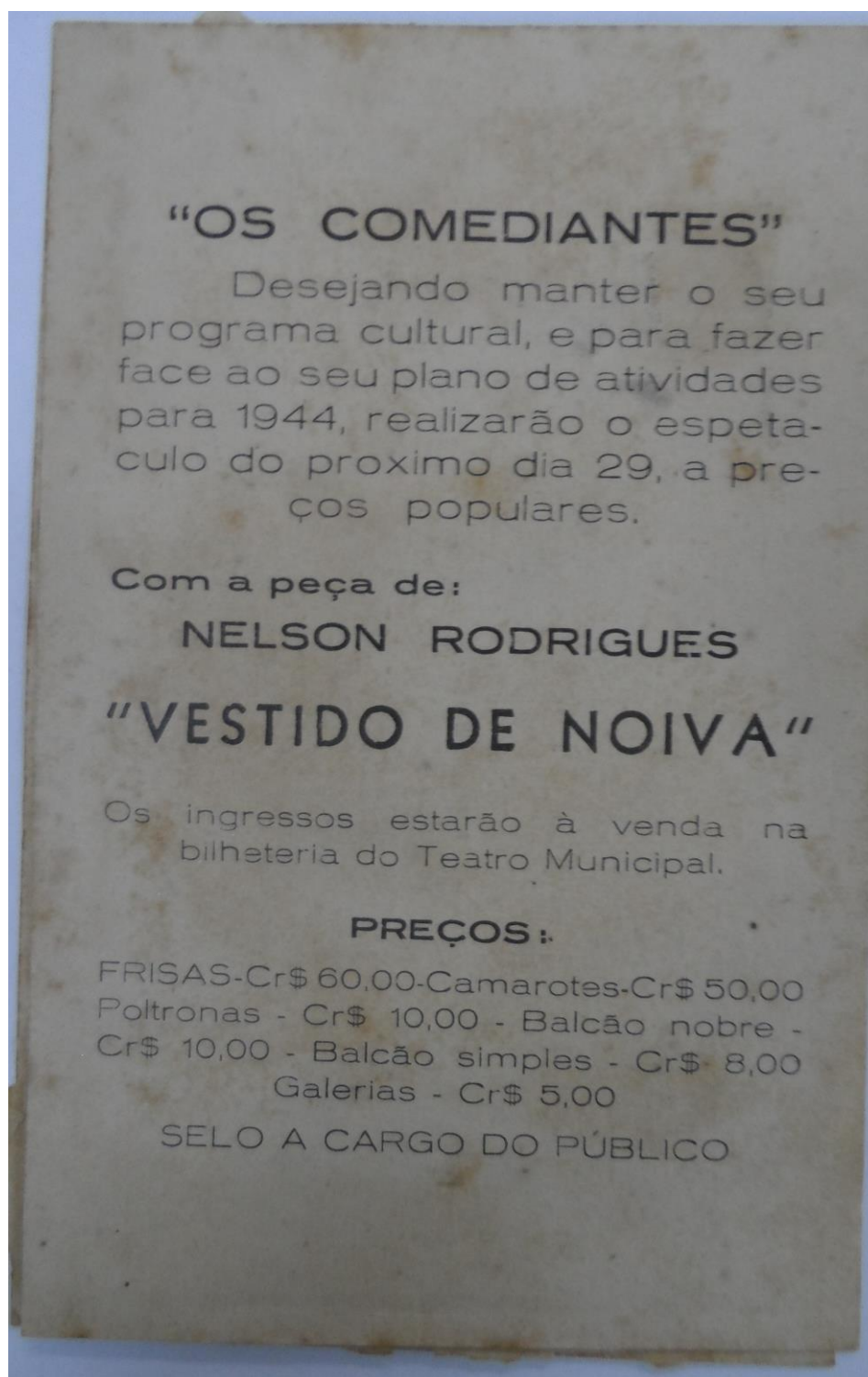
Alayde . . . . .	Lina Grey
Mme. Clessy . . . . .	Auristela Araujo
Pedro, o namorado, homem da casa e limpador	Carlos Perry
Lucia . . . . .	Stela Perry
Pai de Alayde . . . . .	Otavio Graça Melo
Mãe de Alayde . . . . .	Maria B. Leite
Mãe do namorado . . . . .	Luiza B. Leite Sans
D. Laura . . . . .	Leontina Kneese
4 reporters . . . . .	Armando Couto
	Alvaro Alberto
	Brutus Pedreira
	Expedito Porto
3 mulheres . . . . .	Virginia de Souza Neto
	Maria Sarli
	Edelweiss
Mulher inatual e mulher do telefone . . . . .	Stela Graça Melo
Homens inatuais . . . . .	Isaac Paschoal
	Armando Couto
	Brutus Pedreira
Medicos . . . . .	Alvaro Alberto
	Darcy dos Reis
	Luiz Paulo
Medico de serviço . . . . .	Brutus Pedreira
Speaker . . . . .	Expedito Porto
Rapaz do café . . . . .	Nelio Braga
Jornaleiros . . . . .	Meninos da Casa do Pequeno
	Jornaleiro

CASACO CEDIDO GENTILMENTE PELA CASA “CAPITÔ MODAS”

Distr. interna. Tipografia Bergman & Cia. Ltda. Av. Mem de Sá, 317 T. 42-2389



IMAGEM 21 – Verso do ingresso de *Pelleas e Melisanda*, com divulgação de *Vestido de Noiva*



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 22 – Cartaz da temporada de 1945

LUX JORNAL O BLOBO

506

"É tão Fácil Matar um Marido!"



Vestido de Noiva

TRAGEDIA DE NELSON RODRIGUES.

com «OS COMEDIANTES»

MARI SAMPAIO	CARLOS PERRY
STELLA FERREI	GRACIA MELO
MARIA FERNANDA	ALVARO ALBERTO
ROSE YERON	WALLACE YENNA
STELLA ALVES	DAVID COXDE
EDLEWSON	GERALDO BRASE
MARIA MATOS	JORGE FERREIRA
ARACIA COSTA	E. OELAND
LINA FERNANDES	FERNANDO DELMAR

HOJE e todos os dias no teatro "PHOENIX", às 21 horas

VESPERAIS SÁBADOS E DOMINGOS, ÀS 16 HORAS

Direção e Encenação: Carlos Perry  
Cenários: Santa Rosa  
Direção Geral: Ruyter Ferreira  
Assistente de Direção: João Angélio

Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 23 – Detalhe do programa de *A verdade de cada um*, com fotos dos Comediantes em ensaio



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 24– Foto de ensaio para a Revista da Semana, 18/11/1944 (I)



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

IMAGEM 25 - Foto de ensaio para a Revista da Semana, 18/11/1944 (II)



Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo Labanca

### 2.3. “O autor! O autor!”, ou Gritos Bárbaros

*Eis o que eu queria dizer: - remonteï, em Vestido de Noiva, o velório de minha infância. E, por todo o meu teatro, há uma palpitação de sombras e de luzes. De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue.*

Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela: memórias*

Em uma praia como segundo plano, um homem abraça uma mulher nua e de olhos vendados que segura uma sombrinha e uma corda onde está amarrado um pequeno rato. O Dr. Rodolpho Josetti, renomado cirurgião nos anos 1920, de jaleco se inclina sobre uma mulher nua que é amparada por um esqueleto. Em um ambiente selvagem, três corpos femininos torneados erguem frutos para o alto, sugerindo um ritual. Outra mulher nua é cortejada por quatro homens de smoking, enquanto acima deles dois corpos masculinos suspensos são rodeados por morcegos e por um rosto contorcido em um grito. Em um velório, uma família reverencia um esquife com expressões dolorosas em uma paisagem desoladora. Sob a bandeira de “ordem e progresso”, duas mulheres, talvez encarnações da república, se beijam. Nos degraus de uma casa precária, cinco prostitutas se exibem, conversam e fumam, enquanto um rosto olha pelas frestas de uma janela. Um homem está abraçado a uma mulher enquanto aponta uma arma para outra, que escorre pela parede. Outro homem vai aos ares, de cabeça para baixo, atravessado por um carro. Ladeado pelo dizer “O último romântico – Henrique Pongetti”, um homem contempla um túmulo em um cemitério em meio a uma ventania.

Essas são descrições das imagens representadas em alguns desenhos de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, veiculados nos jornais *A Manhã* em 1926, 1927 e 1928, e *Crítica* em 1928 e 1929<sup>350</sup>. Chama a atenção neles, além dos temas, o uso de sombras, torções, o excesso de linhas, o jogo entre claro e escuro, que confluem na exacerbação de uma profunda melancolia, uma languidez das figuras que resvala em morbidez e mistério, uma intensidade trazida pelo lúgubre dos ambientes e personagens, que, em um cenário digno de tragédias, mesclam o terror e a piedade ao romantismo fúnebre. As ilustrações saíam nos jornais de seu pai, Mário Rodrigues. Mário havia saído de

---

<sup>350</sup> Uma coletânea desses desenhos pode ser vista em RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. Seleção e organização de Caco Coelho; prefácio de Carlos Heitor Cony; ilustrações de Roberto Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Pernambuco em 1915, onde era jornalista e deputado, para trabalhar com Edmundo Bittencourt no *Correio da Manhã*. Após escrever uma matéria em que questionava a idoneidade do ex-presidente da república e então ministro na Corte Internacional de Haia, Epitácio Pessoa, foi preso por um ano. Criou o jornal *A Manhã* em 1925, que chegou a publicar em folhetim, *Crime e Castigo*, de Dostoievski, e *Os Pardaillan*, de Michel Zevaco. Assinaram suas colunas nomes como Monteiro Lobato, Gondim da Fonseca, Agripínio Grieco, Benjamin Constallat, Renato Vianna e Joracy Camargo. Em 1928, Mário Rodrigues fundou o jornal *Crítica* que em seis meses se tornou o mais vendido do Brasil, mas foi empastelado com a subida de Vargas ao poder.<sup>351</sup>

Os dois jornais possuíam forte composição familiar, de maneira que neles trabalhassem os filhos Milton, Roberto e Mário Filho. O jovem Nelson, com treze anos em 1925, também trabalhava como repórter. Sua primeira nota é sobre um atropelamento, onde já se pode perceber um desdém em relação à diferenciação entre jornalismo e literatura. Nesse universo da “antiga” prática jornalística, Nelson se formou pela reportagem combativa, pelo sensacionalismo, pela crônica, pelos *fait-divers*, pelos folhetins, com uma clara aversão à objetividade que passaria a ser defendida na imprensa a partir dos anos 1940 e 1950<sup>352</sup>. Nos dois jornais, assim como em *O Globo*, para onde iria em 1931, o futuro dramaturgo escreveu matérias, colunas, contos, crônicas e críticas, inclusive de óperas.

A disseminada ideia de que Nelson, quando da estreia de *Vestido de Noiva*, era um desconhecido lançado da noite para o dia ao estrelato, só pode fazer algum sentido se pensarmos no campo teatral. Entretanto, essa não era uma realidade no campo jornalístico, onde a família Rodrigues, desde os últimos anos da década de 1920, detinha influência midiática e era cercada por uma rede de relações que não pode ser caracterizada como periférica. Em 1929, *Crítica* já lançava notas a respeito da prodigalidade de Nelson, com seu próprio nome como título:

Nelson Rodrigues, apesar de muito joven, é um nome que se impoz na imprensa pela sua invulgar capacidade de trabalho e pelo seu flammejante talento, onde abundam qualidades só muito tarde alcançadas por espíritos de eleição. Elle é, talvez, a intelligencia mais precoce dessa geração. Espírito polymorphico, com o maior discernimento na análise dos factos da vida diária, Nelson possui uma

---

<sup>351</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit.; RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. 2004.

<sup>352</sup> Ver COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

fantasia formidável e uma visão pitoresca do mundo, que encanta.<sup>353</sup>

O mesmo jornal, sete meses depois dessa nota, comemoraria o seu aniversário, exacerbando, mais uma vez, as suas inúmeras qualidades:

O nome de Nelson Rodrigues, “cadete” dos redactores de CRÍTICA, aparece hoje, rebrilhante de galas, no noticiário desta folha. É que Nelson, o pequeno e endiabrado Nelson – Quixote de dezesseis anos, em luta aberta contra todos os preconceitos da vida, - faz anos nesta data. O aniversário de Nelson, que é o menino da casa, nos obrigaria a brindá-lo com “bombons” e com “joujoux” se não existisse dentro de sua juventude, abrolhante de genialidade, um grande e forte espírito, uma intelectualidade sã e intuitiva, divinatória, e facetada de brilhos peregrinos. Os leitores de CRÍTICA conhecem-no já, e já o admiram, atravez seus escriptos, polychromaticos esmaltes que lhe saltam da penna iluminada, com a espontaneidade, a musicalidade e a frescura da água que jorra das fontes.<sup>354</sup>

Esses trechos trazem em si algumas indicações. Para além da promoção familiar no próprio jornal e do lugar de Nelson dentro dele, há uma grande divulgação do seu nome que deve levar em consideração a grande circulação desse periódico naqueles anos. As reverências constroem desde cedo a sua imagem como “gênio” e escritor precoce e instintivo com visão particular do mundo. Ademais, a linguagem utilizada nas notas é, de certa maneira, compatível com o estilo “literário” que seria adotado e defendido por Nelson desde cedo, possibilitando o distinguir da subjetividade do jornalista.

Em 26 de dezembro de 1929, um fato marcaria profundamente a sua vida e obra. Após *Crítica* publicar uma matéria (acompanhada de uma ilustração de Roberto Rodrigues, onde um médico acaricia a perna de uma mulher) colocando em cheque a honra da escritora Sylvia Seraphim Thibau<sup>355</sup>, recentemente desquitada do Dr. João Thibau Jr., ela entrou na redação e disparou contra Roberto Rodrigues. A manchete do dia seguinte trouxe,

A meretriz Sylvia Tibau alvejou a bala em premeditada emboscada, levada a effeito na tarde de hontem nessa redacção, o nosso companheiro Roberto Rodrigues. Attrahindo o nosso companheiro a um gabinete reservado, a criminosa, traiçoeiramente, baleou-o no ventre, com frieza sanguinária sem nome.<sup>356</sup>

A morte de Roberto Rodrigues desestruturou a família e seu pai, Mário, veio a morrer alguns meses depois, aos quais se seguiu o fechamento do jornal. Posteriormente,

---

<sup>353</sup> Nelson Rodrigues. *Crítica*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1929. p. III.

<sup>354</sup> Nelson Rodrigues. *Crítica*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1929. p. III.

<sup>355</sup> Sylvia S. Thibau colaborava em *O Jornal* e na revista *Fon-Fon* sob o pseudônimo de “Petite Source”.

<sup>356</sup> *Crítica*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1929. s. p.



Nelson relataria:

Um dia, Lúcio Cardoso me disse – “O assassinato de seu irmão Roberto está naquela cena, assim, de *Vestido de Noiva*”. Era verdade. Eu não sei se vocês se lembram de *Vestido de Noiva*. Como todos os meus textos dramáticos, é uma meditação sobre o amor e sobre a morte.<sup>357</sup>

Esse acontecimento, assim como os desenhos do irmão, podem ser considerados parte da formação do autor que teriam reverberações em sua obra, principalmente em sua fase mais inicial no teatro. Roberto, que entrara na Escola Nacional de Belas Artes em 1923<sup>358</sup> e que era influenciado pelos desenhos do inglês Aubrey Beardsley, apresentava um trabalho onde latejavam o erotismo e a morbidez. Nesse sentido, o próprio jornal *Crítica* traz na manchete de três de janeiro de 1930 que “A arte de Roberto Rodrigues era a ante-visão de sua própria tragédia”<sup>359</sup>.

Os desenhos do irmão seriam apenas um dos elementos que podem dizer sobre a formação intelectual e artística de Nelson. Segundo Ruy Castro, ele teria começado a ler com a revista infantil *O Tico-tico*, passando rapidamente a ser um leitor voraz de todos os gêneros que lhe aparecessem. Consumiu uma grande quantidade de literatura em forma de folhetins<sup>360</sup>, ou *roman-feuilleton*, como *Rocamboles*, de Pierre Alexis de Ponson du Terrail; *Epopéia de Amor*, *Os amantes de Veneza* e *Os amores de Nanico*, de Michel Zevaco; *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue; *O conde de Monte Cristo* e *Memórias de um médico*, de Alexandre Dumas Pai; *A esposa mártir*, de Enrique Pérez Escrich; *As mulheres de bronze*, de Xavier de Montépin; *Elzira, a morta-virgem*, de Hugo de América.<sup>361</sup> Certamente, essa experiência teve impactos em sua trajetória. A partir de 1944 passa, ele mesmo, a publicar nesse formato em *O Jornal*, sob o pseudônimo de Suzana Flag. Leu igualmente *Crime e Castigo*, veiculado pelo jornal do próprio pai também em fascículos, e, posteriormente, os livros subtraídos das estantes do pai ou de Milton, o irmão mais velho: *Os miseráveis* e *O homem que ri*, de Victor Hugo; *Naná* e *Germinal*, de Émile Zola; os *Contos de Hoffmann*; *Amor de perdição*, de

---

<sup>357</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. P. 84.

<sup>358</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit. p. 74

<sup>359</sup> *Crítica*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1930. p. 1.

<sup>360</sup> Sobre as relações de Nelson e de sua obra com a literatura de folhetim ver PIMENTEL, Aguimario. *Nelson Rodrigues e a literatura de massa*. Maceió: IFAL, 2014. Disponível em: [http://issuu.com/publicacoes\\_editorial/docs/nelson\\_rodrigues\\_e\\_a\\_literatura\\_de\\_/95](http://issuu.com/publicacoes_editorial/docs/nelson_rodrigues_e_a_literatura_de_/95). Acesso em: 12/07/2015.

<sup>361</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit. p. 29.

Camilo Castelo Branco; além de Machado de Assis e Eça de Queirós.<sup>362</sup>

As suas colunas e artigos publicados nesses primeiros anos em *A Manhã e Crítica* também podem oferecer indícios acerca dos seus referenciais. Eram “Críticas ou crônicas com aspecto noticioso” em que, muitas vezes, “mais do que o próprio livro ou obra, estava em pauta a vida do resenhado.”<sup>363</sup>. Além do seu corrosivo texto sobre os embates entre Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, pode-se citar, entre suas admirações manifestas, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe e a dançarina Eros Volússia. Por outro lado, não poupou esforços para denegrir figuras como a do teatrólogo e jornalista Viriato Corrêa. Em meio a essas referências, dois importantes escritores teriam lhe exercido primordial fascínio: o naturalista Emile Zola e o poeta Moacyr de Almeida, que lhe teria sido “apresentado” por Agripínio Grieco<sup>364</sup>. A primeira coluna assinada de Nelson, com texto intitulado *A tragédia da pedra...*, de sete de fevereiro de 1928 ainda em *A Manhã*, possui tons descritivos em nítido flerte com o naturalismo, condenando os hábitos do homem moderno definidos pela ganância e obsessão com o dinheiro, o que o levaria a não reparar nos espetáculos da natureza, em especial,

(...) a tragédia da pedra em seus lances de magnífica dramaticidade, em suas situações de estupenda emotividade. Em todos os dramas, melodramas, em todas as sangrentas tragédias da literatura de fascículos, não há uma tão terrível e impressionante como a da pedra. Basta olhar a estrutura colossal duma montanha, atentar nos seus talhos, nos seus sulcos, para apreender, na sua brutalidade, todo o drama.<sup>365</sup>

Essa tragédia teria começado quando a pedra pretendeu alcançar o céu, num vôo, mas foi detida e teve consciência de sua fraqueza.

Na semana seguinte, no dia 15 de fevereiro, Nelson assina coluna intitulada *Gritos Bárbaros...*, nome da principal obra do poeta Moacyr de Almeida. Nela, ele relembra quando leu sobre sua morte, cerca de dois anos antes, e pensou que o anonimato e a obscuridade do poeta estavam relacionados ao atraso do Brasil. No dia anterior à escrita da coluna, Nelson viu *Gritos Bárbaros*<sup>366</sup> em uma livraria e ao lê-lo, à noite, se surpreendeu com um escritor, cuja poesia não era uma sucessão de queixas

---

<sup>362</sup> Ibid. p. 41.

<sup>363</sup> COLEHO, Caco. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. Seleção e organização de Caco Coelho; prefácio de Carlos Heitor Cony; ilustrações de Roberto Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 15-46. p. 27.

<sup>364</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit. p. 65.

<sup>365</sup> RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. 2004. p. 53.

<sup>366</sup> ALMEIDA, Moacyr. *Poesias completas de Moacyr de Almeida*. Edição rigorosamente revista por Padua de Almeida, com prefácio de Attilio Milano. Rio de Janeiro: Liv. Ed. Z. Valverde, 1920 (?).

amorosas, mas “Apotheoticas alvoradas de primaveras e melancolias doentias; pallidas alvoradas de inverno, crepúsculos, noites escuras, tristes ameaçadoras (...)”. Ressalta, assim, as singularidades de Moacyr de Almeida, que teria seguido as próprias sensibilidades e não o gosto de um público ignorante. Essa seria, por conseguinte, a sua maior qualidade:

(...) Moacyr de Almeida é novo, é seu, tem personalidade sua. Sua obra são passeios que ele dá em torno de sua sensibilidade. Tenho a impressão quando examino seus versos, de que elle deixou em cada um deles um pedaço de si, um transe de sua vida. (...) Moacyr collocou toda a sua alma, toda sua existência. A história de sua vida de artista, de artista incompreendido, humilhado, escarneado, com todos os transe, todos os desalentos, sofrimentos, entusiasmos ephemeros, desenganos amargos, ilusões perdidas (...). Do mundo exterior a única coisa que o interessava era a natureza. Vivia quase sempre recolhido em si mesmo, dentro da própria alma. Tanto viveu dentro de seu espírito que acabou por erguer um mundo só seu, uma natureza sua, fructo das observações, (...). Quem o não conhece há de julgá-lo um louco, um desequilibrado, um delirante. Talvez seja. Eu, por mim, acho seu livro posthumo bastante para consagrar um Bilac.<sup>367</sup>

Moacyr de Almeida morreu por tuberculose, provavelmente aos 23 anos, em 1925. Seus poemas são de um profundo pessimismo, a se notar pelos títulos *Amargura*, *À Angústia*, *Invocação à minha dor*, *Desesperação de Cinzas*, *Árvore Negra* e *Nômade*. Reproduzimos, aqui, esse último:

Triste e exausto, arrastei-me por sombrias  
terras de angústia, aos astros e às tormentas,  
tendo nos olhos as visões violentas  
de crucificações e agonias.

Vales da morte, solidões nevoentas  
do tédio, abismos de paixões doentias,  
manchei de sangue, e fiz, das pedras frias  
brotar estrelas em caudais sangrentas.

Nômade das paixões desesperadas,  
enchi de sonhos todas as estradas.  
E o amor que todos têm – visão serena

que a vida de outros faz florir em chama  
- só pude ouvi-lo em bocas de gangrena,  
Só pude tê-los em corações de lama...<sup>368</sup>

Se valendo da forma *soneto*, o escritor constrói um universo de sombrio romantismo que dialoga com a mesma categoria de referências que podem ter formado os desenhos

<sup>367</sup> RODRIGUES, Nelson. Gritos Bárbaros. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev.1928. p. 3.

<sup>368</sup> ALMEIDA, Moacyr. *Poesias completas de Moacyr de Almeida*. Edição rigorosamente revista por Padua de Almeida, com prefácio de Attilio Milano. Rio de Janeiro: Liv. Ed. Z. Valverde, 1920 (?). p. 31.

de Roberto Rodrigues. E o jovem Nelson, por sua vez, ao narrar o contato com seu livro, tem uma experiência de deslumbramento que se assemelha à Alaíde ao se deparar com o diário de Madame Clessi. A representação do poeta e da cortesã se dá, então, vinculada à liberdade e à afirmação do sujeito.

Segundo Caco Coelho, Nelson, em seguida, escreveu uma série de críticas a poetas como Olegário Mariano<sup>369</sup>, Hermes Fontes, Raul de Leoni, a uruguaia Juana de Ibarborou e Felipe de Oliveira<sup>370</sup>, ou seja, escritores que já atuavam nas primeiras décadas do século XX e experimentavam as transformações estéticas desse período. Nesse ínterim, Nelson também desenvolve a ironia e a mordacidade, como demonstrado na crônica *O Rato...*, de 16 de março de 1928. Nesse texto, ele narra como viu um rato esmagado por um caminhão em frente à Biblioteca Nacional e, se compadecendo comovido diante do animal, enxergou que suas tripas pareciam sorrir e cantar a ópera “*Trovatore* na orgia das cintilações rubras.”<sup>371</sup>. E lamentou que havia “tanta gente boa” para estar debaixo de um veículo, como “Albertos de Oliveira e Viriatos Corrêa”, e ocorreu logo de ser um inofensivo animal.

Émile Zola é referenciado em ao menos três de suas colunas, *O Artista*<sup>372</sup>, *Lucy*<sup>373</sup> e *Zola*<sup>374</sup>, respectivamente de 11 de maio, 22 de julho e 13 de setembro de 1928. Dois aspectos merecem destaque nesses textos. Em primeiro lugar, a valorização da literatura naturalista e de seu maior expoente pelo compromisso com a verdade a partir da observação, estudo e análise minuciosa da vida e da sociedade, o que significaria honestidade e pureza dessa arte. Assim, ao mostrar-se a vida tal e qual ela é, não seria possível esquivar-se de “(...) palavras inúmeros, cenas repulsivas, episódios torpes. Mas, não é o grande romancista o culpado. Antes, é a vida e o homem... A vida está cheia de pus, de chagas e o homem não perde oportunidade para soltar um berro obscuro.”<sup>375</sup>. Isso não quer dizer que não haja espaço para a luz, a beleza e a alegria. No entanto, a missão “sanadora e salutar” dessa literatura exigia não esconder ou mascarar as perversões e as maldades humanas. Isso envolvia um efeito prático e pedagógico

---

<sup>369</sup> Vale destacar que Olegário Mariano hospedou a família Rodrigues em sua casa nos primeiros tempos de Rio de Janeiro. Foi ele, ainda, quem indicou Mário Rodrigues a Edmundo Bittencourt para empregá-lo no *Correio da Manhã*.

<sup>370</sup> COELHO, Caco. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. 2004. p. 26.

<sup>371</sup> RODRIGUES, Nelson. *O Rato*. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1928. p. 3.

<sup>372</sup> RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. 2004. p. 82-86.

<sup>373</sup> *Ibid.* p. 87-91.

<sup>374</sup> *Ibid.* p. 100-104.

<sup>375</sup> *Ibid.* p. 103.

sobre os leitores – sobretudo as mulheres - que, não mais iludidas com as lendas sonhadoras de amor hipotético do romantismo, adquiririam sensatez consciência e compreensão prática da vida.

Na coluna *Lucy*, Nelson reporta uma carta que diz ter recebido informando da morte de Kalypsus Lucy, mulher na qual todas as atitudes externas eram obediência aos seus estados de alma interiores, resultando em um ser febril e convulso que se expressava por meio de palavras vertiginosas e desconexas. Com oito anos de idade, quando se encerrava o ciclo de sua evolução mental, ela se entregou à leitura, mas, repudiando a fantasia e amando a realidade pelo que ela continha de humano, adorou Émile Zola, achando-o profundamente verdadeiro. Ficou, então, impressionada pelo livro *Naná*<sup>376</sup> e por sua heroína homônima. Enxergava nela o seu retrato e a projeção da sua personalidade, com um fascínio exagerado e mórbido: “Naná empolgava minha pobre Kalypsus pela morbidez que lhe revestia os sentimentos. Naná era encantadora, adorável, com suas perversões, seus vícios, suas insensibilidades.”<sup>377</sup>. A leitora então chorava e lamentava que a heroína não existisse de fato, elogiando-lhe os seios, a pele, as pernas, a “carne rija e fresca”,

(...) uma pele fina, de uma delicadeza de seda; uma nuca muito macia e branca; uns seios duros, com os bicos róseos agudos; e as linhas seriam vigorosas, fugindo em serpenteios ágeis e graciosos; e a saliência das ancas forte e audaciosa. Naná seria, em suma, uma mulher ideal.<sup>378</sup>

Ela desejava viver, morar com Naná, tê-la em todos os momentos e ser sempre sua amiga. Como não poderia deixar de ser, a finalização da crônica se dá com a revelação de que Kalypsus Lucy morrera tuberculosa, e, como confessa o remetente da carta, “E essa tuberculose avultava meu amor. Nenhuma doença é mais humana do que a tuberculose.”

Há que ser levado em consideração que a personagem Naná é uma atriz do teatro de variedades na França do Segundo Império que, excepcionalmente bela e de sexualidade e sentimentos aflorados, torna-se uma prostituta de luxo extremamente requisitada. A situação de Kalypsus Lucy nos impõe um paralelo com o fascínio de Alaíde por Madame Clessi, em *Vestido de Noiva*. Ambas estão, por motivos diferentes, em uma condição delirante e são provocadas pela imagem de prostitutas que não

---

<sup>376</sup> ZOLA, Émile. *Naná*. Tradução: Roberto Valeriano. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002.

<sup>377</sup> RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. 2004. p. 90.

<sup>378</sup> *Ibid.* p. 91.

habitam o mesmo tempo e espaço que elas, e que são a representação da libertação do corpo, do poder feminino, da emancipação da disciplina da mente e das morais sociais. Lucy almeja ser amiga de Naná, assim como Alaíde deseja ir para um bordel e se encontra com Clessi em suas alucinações no leito de morte. Sem dúvidas, a crônica de 1928 já trazia motivos que se repetiriam na peça de 1943, apontando o intuito de Nelson em retratar o estado de delírio como sinônimo de humanidade, momento em que a verdade e a sinceridade que o naturalismo de Zola parecia trazer mais poderiam vir à tona.

O segundo aspecto que destacamos nas colunas onde figura Zola é a maneira pela qual Nelson constrói a sua imagem enquanto artista. Assumindo que ele foi o único dos romancistas franceses que o agradou completamente, o representa como portador e mesmo “apóstolo” da verdade, ansiando por compreender plenamente os mistérios das profundezas da alma e da vida, em cuja “obra titânica” se imprimia “escandalosa franqueza” e “rude verdade”. Essa postura só poderia resvalar em incompreensão, fazendo com que Zola fosse repudiado, insultado e tivesse uma vida miserável de pensador e observador. Diz, assim, que

As donzelas ficam de todas as cores, recolhem o rosto rubro de pudor quando ouvem o nome, apenas o nome, de Zola, homem impuro, despido de princípios salutareos e autor de volumes profanos, em cujo texto rebentam “nomes feios” e aparecem cenas indecentes.<sup>379</sup>

Essa repulsa seria proporcionada por uma sinceridade incorruptível e nobres atitudes de insolência que, em verdade, bradavam uma visão lúcida da vida. Na coluna *O Artista*, Nelson o apresenta como “(...) um dos raros que conseguiram penetrar na alma e na vida do artista.”<sup>380</sup>, ao retratar os seus delírios, crises, entusiasmos, sensibilidades nervosas e febris e insatisfações torturantes. O compara, nesse sentido, a Moacyr de Almeida, que também devassou e apreendeu a alma tumultuada do artista, cuja maior tradução seriam seus versos: “Tendo o mundo nas mãos, sem nada ter no mundo”<sup>381</sup>. Nessas contradições e atritos, o artista seria um louco em luta eterna contra si mesmo e seus sentimentos, nascido já com certa quantidade de taras, não podendo evadir-se de uma “fatalidade patológica”. É um tipo raro e predestinado, fracassado e fora do mundo, que não deve ceder aos desvios da vida moderna. “Tem delírios e visões trágicas. Sua alma

---

<sup>379</sup> Ibid. p. 101.

<sup>380</sup> Ibid. p. 82.

<sup>381</sup> Ibid.

se ensangüenta. Chora como uma criança...”<sup>382</sup>.

Se essas colunas de Nelson, escritas 15 anos antes de *Vestido de Noiva*, revelam idolatrias de juventude que puderam ser transformadas ao longo de sua vida, elas também podem indicar referenciais intelectuais e concepções de arte e artista que ainda o acompanhariam e se fariam presentes tanto em sua obra quanto na imagem que buscava construir para si. Ele compactua com as proposições de Zola, feitas em *O Romance Experimental*<sup>383</sup>, no que concerne a uma escrita que aproxime a literatura das ciências naturais, que se valha das conquistas das ciências e da observação sociológica e psicológica como meio para se chegar a um experimento literário determinado pelos fenômenos sociais estudados. Não pretendemos dizer com isso que Nelson era um fiel discípulo dos princípios naturalistas. Evidentemente, a sua escrita era atravessada por diversas outras influências, do folhetim à ópera e ao parnasianismo. Isso não anula a sua pretensão de mergulho na natureza humana, para o que Zola é seu maior ícone, descrevendo as contradições do homem, seus desejos, ações e impulsos mais recônditos, sua animalização e exacerbação dos sentidos. Essa seria a maneira possível para se chegar a um ideal de verdade.

A identificação com o naturalista francês, assim como com Moacyr de Almeida, também traria reverberações na autoconstrução de um sujeito artístico. Nelson almeja para si a mesma imagem de um artista marcado por uma vida trágica, em constantes conflitos internos, realizador de uma obra que de tão verdadeira adquire contornos de revelação, mas que não é reconhecida por uma sociedade medíocre. Não por acaso, as suas memórias e biografias têm como principal linha de força as coincidências entre sua vida e obra, como se uma fosse, inexoravelmente, manancial para a outra, e vice-versa. Figuram aí a pobreza, a vida no subúrbio, o assassinato do irmão, a morte do pai, a vida de repórter sensacionalista, o adultério, a fome e a tuberculose, que o faria permanecer de abril de 1934 a junho de 1935 no *Sanatório Popular*, em Campos do Jordão, mais conhecido como “Sanatorinho”.

Após ser diagnosticado, pegou um trem do Rio de Janeiro a Pindamonhangaba e de lá um “bondinho” até Campos do Jordão e um táxi que o levou até uma casa toda de madeira, “como se fosse de brinquedo”<sup>384</sup> no alto de uma colina. Nas palavras de Ruy Castro, “Uma espécie de ‘A montanha mágica’ de Thomas Mann, só que com Vicente

---

<sup>382</sup> Ibid. p. 86

<sup>383</sup> ZOLA. 1979. Op. Cit.

<sup>384</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 127.

Celestino pelo rádio no lugar de Wagner.”<sup>385</sup>. Essa experiência pode ser apreendida, principalmente pelos relatos do próprio Nelson, como mais um capítulo que comporia a construção de seu sujeito artístico. Diz ele:

A castidade da fome era minha experiência recente. E ia aprender, em Campos do Jordão, que não há doença mais erótica do que a tuberculose. Bem. Agora não é assim. Falo do tempo em que a tuberculose tinha o nome parnasiano de “peste branca”. Em 1934, ainda não se esgotara a boa época do pneumotórax.<sup>386</sup>

A esse nome, “peste branca”, corresponderia para Nelson a sensação de algo “nupcial, voluptuoso e apavorante”<sup>387</sup>, o que só corrobora as suas associações literárias entre amor, doença, sexo e morte, encarados, muitas vezes, com toques de nostalgia de velhos tempos onde a vida era vivida intensamente. Em 1935, um doente do “Sanatorinho” pensou que poderiam encenar um “teatrinho” de comédia. E coube a Nelson, sabidamente jornalista, escrever o esquete, onde colocou de maneira cômica as situações passadas ali pelos próprios internos.<sup>388</sup> Voltou para o Rio de Janeiro, aparentemente curado, naquele mesmo ano. No entanto, teve uma série de recaídas nos anos seguintes, retornando ao “Sanatorinho” três vezes e se submetendo ao pneumotórax, até o advento dos tratamentos mais eficazes com estreptomicina no final da década de 1940.<sup>389</sup>

É Manuel Bandeira, outro tísico, quem escreve o poema *Pneumotórax*, publicado no livro *Libertinagem*, de 1930:

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.  
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.  
Tosse, tosse, tosse.  
Mandou chamar o médico:  
– Diga trinta e três.  
– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...  
– Respire.  
– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.  
– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?  
– Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.<sup>390</sup>

Em contrapartida, coincidentemente ou não, Nelson relata encontrar no “Sanatorinho”

---

<sup>385</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit. p. 126.

<sup>386</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 124.

<sup>387</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit. p. 125.

<sup>388</sup> Ibid. p. 130.

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> BANDEIRA, Manuel. *Pneumotórax*. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora, 2013.



um cantor de tango de “cabarés ordinarríssimos de cais”<sup>391</sup>, que vivia em Santos, e se sentia traído pela esposa que o esquecera, morrendo em uma crise de hemoptise ao mesmo tempo em que a ultrajava, em uma “agonia pornográfica”<sup>392</sup>.

A sua capacidade de dramatizar, muitas vezes com ironia e mordacidade, as próprias situações penosas nos permite inseri-lo numa linhagem, ou tradição, de artistas que manejam essas circunstâncias estigmatizadas transformando-as em característica intrínseca aos seus trabalhos.<sup>393</sup> Sob as tônicas da incompreensão, da angústia, da paixão e da melancolia, Nelson busca forjar-se e ao mesmo tempo vai definindo uma concepção própria sobre o papel das artes na sociedade. A coluna *Zola* já apresentava, a partir da interpretação do autor francês, indicativos de uma crença baseada na exposição das perversões e falhas morais como caminho para a melhoria social e individual.

A abordagem de Henrique Gusmão<sup>394</sup>, já discutida aqui no capítulo anterior, caracteriza a maneira pela qual os argumentos das crônicas de Nelson Rodrigues se articulam a seu projeto estético teatral. A perda de valores proporcionada pela modernidade levaria a um esvaziamento da expressão de sentimentos intensos e arrebatadores, fazendo-se necessário o teatro com seu efeito purificador e sua vocação trágica. Há que se notar que Gusmão se baseia nas crônicas que Nelson escreveu ao longo de um longo período, analisando mais detidamente aquelas produzidas nos anos 1960 e 1970, quando suas principais linhas de argumentação já estariam mais consolidadas. Apesar disso, alguns desses aspectos são valiosos aqui, pois, como afirma Gusmão, nos anos 1940 essa argumentação já estaria sendo construída<sup>395</sup>. Acrescentaríamos que até mesmo anteriormente, no final da década de 1920 e nos anos 1930, Nelson já se depara com algumas dessas questões, principalmente na formulação de parâmetros que definam a arte e o artista. Esses parâmetros refletiram e foram refletidos no fazer-se de uma ampla visão que envolvia uma crítica saudosista do comportamento e dos valores do homem em sociedade. Como contraponto a uma perspectiva necessariamente pessimista dessa modernidade, Nelson apresenta o subúrbio pobre carioca e o mundo da sua infância, como demonstra o trecho seguinte:

Minha infância foi a época dos valores nítidos, sim, dos valores precisos. Céu era céu. Deus era Deus. O Diabo era o Diabo. Por outro

---

<sup>391</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 124.

<sup>392</sup> Ibid. p. 125.

<sup>393</sup> A própria situação da tuberculose seria retratada em *A falecida*, peça de 1953.

<sup>394</sup> GUSMÃO. Op. Cit.

<sup>395</sup> Ibid. p. 2.

lado, o céu era a evidência sobrenatural e, repito, por trás do azul residia o sobrenatural. E, quando o sujeito olhava para o alto, um arroubo subia de suas entranhas.<sup>396</sup>

Nesse mesmo tom de contrastes nítidos, Nelson situava a natureza humana entre o divino e o demoníaco, o que também estaria passando por um processo de falsificação. Assumir essa dicotomia seria um esforço de humanização.<sup>397</sup> Como parte desse mesmo esforço, as *palavras* teriam um papel fundamental enquanto artifícios para a conquista de valores soberanos. Diz ele: “Sempre que um menino ou mesmo um adulto vê o nascimento de uma palavra, seu horizonte vital se torna mais denso, elástico, luminoso.”<sup>398</sup>. Esse papel atribuído às *palavras* traria, em nossa concepção, repercussões tanto na sua compreensão da atividade jornalística quanto da teatral. No primeiro caso, como indica Gusmão,

Nelson afirma que as redações de jornais pelas quais circulou quando jovem ensinaram-lhe a entender o homem. Nesse sentido, conhecer os homens não era apenas conhecer os fatos do cotidiano, mas conhecer a forma como os fatos humanos são elaborados a partir da palavra.<sup>399</sup>

Assim, Nelson se tornaria um grande opositor do jornalismo objetivo que buscava se apartar da literatura, modelo que, como dito anteriormente, ganharia repercussão no Brasil a partir das décadas de 1940 e, principalmente, 1950. Ele não se conforma com o corte dos adjetivos, exclamações e reticências, com o fim da imbricação entre imprensa sensacionalista e folhetim, com a negação do lugar de subjetividade do narrador. Dizia que, “(...) com um ano de métier, o repórter adquiria uma ‘experiência shakesperiana’”<sup>400</sup>. A sua nostalgia também se expressa nesse tema:

Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário: - era uma cova de delícias. (...) Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. Cada qual era um pavão enfático. Escrevia na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque de uma vírgula. Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanado por emendas, jamais.<sup>401</sup>

No caso do teatro de Nelson, as palavras também cumprem uma função primordial, considerada a sua pretensão catártica. Não há excesso de palavras, elas são cuidadosamente escolhidas e posicionadas, e remetem ao mundo da oralidade. Isso não

---

<sup>396</sup> RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. p. 103. apud. Gusmão. Op. Cit. p. 12.

<sup>397</sup> GUSMÃO. Op. Cit. p. 34.

<sup>398</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 260.

<sup>399</sup> GUSMÃO. Op. Cit. p. 41.

<sup>400</sup> RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. apud. COSTA, Cristiane. Op. Cit. p. 244.

<sup>401</sup> RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 45.

implica ausência de adjetivações e exclamações, mas sim um caminho para se intentar chegar ao efeito desejado sobre a platéia.

Essas disposições podem, aparentemente, parecer contraditórias em relação aos preceitos de Zola em relação à literatura como observação do mundo para se chegar à verdade científica. Uma possível resolução desse impasse está na crença de Nelson na potencia das palavras como portadoras de efeito de humanização, comportando um princípio pedagógico similar àquele de Zola. Ademais, a interpretação apresentada na tese de Henrique Gusmão é resultado de uma análise da obra de Nelson em sua vastidão temporal, o que não é nossa pretensão. Porém, as suas conclusões nos são pertinentes na medida em que é evidenciado um Nelson Rodrigues anti-moderno, cuja nostalgia de outros tempos foi traduzida em um pretense mundo pleno de intensidades, talvez, as mesmas que ele enxergava em Zola e Moacyr de Almeida quando ainda era quase um parnasiano tardio. O fascínio pelas palavras confere à juventude, além da infância, um lugar de destaque nos seus relatos de memória, sendo um momento representado como aquele em que teria compreendido o homem por meio desses autores.

Quatro anos após a escrita das colunas que reverenciavam os dois escritores e, portanto, três anos após o assassinato de Roberto, Nelson relata ter descoberto o teatro:

Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: - eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: - teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville*, eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: - a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena como o seria uma missa cômica.<sup>402</sup>

O delineamento desse projeto aponta para o teatro como espaço para um ritual específico, onde as interseções com a tragédia e com as definições aristotélicas se dão a partir de, principalmente, dois pontos: a catarse como efeito pretendido e o impulso de imitação como origem da arte - o que não o distancia das aspirações naturalistas. Isso se torna visível nas relações que Nelson estabelece entre “teatro e martírio, teatro e desespero” e na adequação das realidades pretensamente objetivas e plenas de valores

---

<sup>402</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*: memórias. Op. Cit. p. 95-96.

imanes aos seus supostos espaços naturais, no caso, a igreja e o teatro. Assim, o sacrifício e o sofrimento em cena se prestam ao purgamento da condição (des)humana do espectador.<sup>403</sup>

Diante desse quadro de referências e concepções “rodrigueanas”, algumas considerações devem ser feitas. A memória de Nelson Rodrigues, assim como de outros intelectuais, guarda uma especificidade: ela foi rapidamente sendo construída por ele próprio e foi ainda mais escudada pela sua família. Ao longo dos anos, o acesso ao seu espólio quase correspondeu à definição da autorização de biografias. Os seus relatos de memória foram abundantemente publicados em crônicas em jornais, como o *Correio da Manhã* e *O Globo*, e, juntamente com entrevistas e depoimentos, foram reunidos em diversos livros como *O Reacionário*, *A Menina sem Estrela*, *A Cabra Vadia: novas confissões*, *O remador de Ben-Hur*<sup>404</sup>, *Nelson Rodrigues por ele mesmo* e *Nelson Rodrigues, meu irmão*, selecionados e organizados por Ruy Castro, autor também de sua biografia mais conhecida, e por suas filha e irmã. Essas obras criaram a ilusão de um trajeto linear e de certa maneira coerente para a vida e o trabalho de Nelson.

Além disso, considerando também o fato de sua consagração ter se dado quando ainda era muito jovem, por mais que sua trajetória posterior tenha sido cercada de polêmicas, o seu nome e os escritos a ele relacionados significaram a cristalização da ideia de “teatro moderno” e foram atuantes nesse processo. Assim, há uma nítida monumentalização de sua obra e um constante reforço de sua autoridade autoral enquanto escritor ligado a importantes aspectos fundacionais da memória nacional, tornando-se dificultoso questionar essa trajetória linear. O próprio Nelson buscou se construir como “gênio original”, espontâneo e inspirado, com poucas referências na área teatral, o que, hoje se sabe, não corresponde aos seus anos de formação na juventude como repórter e redator dos jornais de seu pai. No entanto, a perspectiva da “genialidade imprevisível” seria endossada pela crítica a *Vestido de Noiva*, o que ainda coloca o autor como refratário às disputas no campo teatral, cabendo as contendas muito mais à responsabilidade dos Comediantes, já envolvidos nas disputas internas a esse campo.

---

<sup>403</sup> É digno de nota que as ideias de Nelson se aproximam das concepções de Celso Kelly para a arte, apontadas anteriormente: “Depois de considerar as profundas repercussões que a ciência e a indústria tiveram na vida contemporânea (...); uma e outra, apesar de seus grandes e impressionantes progressos, contribuindo, contudo, para a **desumanização da criatura** ou seja a renúncia a seus atributos pessoais, - (...) cabe-nos indagar, agora, **o papel das artes** na conjuntura criada para a civilização de nossos dias. (...) Para esse mundo enorme de descrentes e céticos, só a **arte poderá compensar** a quebra de unidade da cultura, o sentimento abalado e não refeito, as esperanças comprometidas, a imaginação cerceada.” KELLY, Celso. *Tendências da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Editôra A Noite, 1953. p. 27-29.

<sup>404</sup> RODRIGUES, Nelson. *O remador de Bem-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Sirinelli aponta os cuidados que se deve ter no tratamento de testemunhos orais, que podem ser aqui considerados em relação a esses depoimentos:

Assim, quanto ao testemunho oral, prática corrente e legitimamente admitida, os riscos de efeitos perversos são reais e dificilmente controlados. Porque, por um lado, estas elites arrastam uma memória selectiva, reflexo das grandes lutas ideológicas que ritmaram o século XX e que deixaram vencedores e vencidos. Por outro lado, essa memória é uma memória dominada: por essência, os letrados sabem manejar o verbo e, por conseguinte, compor a sua própria história. Dar-lhes a palavra é expor-se a desempenhar o papel de caixa de ressonância de uma memória mais reconstruída que as vindas de outros meios.<sup>405</sup>

Dessa maneira, as suas “memórias” podem ser compreendidas como parte do seu projeto literário e artístico, se valendo dos mesmos recursos estilísticos e confluindo as narrativas da sua vida à sua obra, construindo uma relação especular entre uma e outra. Uma interpretação crítica permite a observação, a partir dos referenciais demonstrados, de que Nelson buscou criar para si uma imagem que em muito poderia ser aplicada aos poetas simbolistas, decadentistas e derradeiros românticos, marginais, melancólicos e portadores de uma arte desinteressada. Essa sua posição não o desloca de uma acepção ampla de arte moderna e mesmo de modernismo, por mais que talvez o distancie do modernismo brasileiro canonizado dos anos 1920. Ao mesmo tempo, as suas ligações com o jornalismo e a política permitem entrever o cruzamento dessa imagem com outro perfil, onde os mecanismos e performances para legitimação e promoção eram amplamente utilizados.

Vejamos alguns exemplos de como isso se dava. No afã de ver sua peça montada, o dramaturgo havia distribuído cópias do texto a intelectuais influentes. Segundo Ruy Castro, “Naquela primeira fornada foram pelo menos vinte cópias, a ser distribuídas a críticos, jornalistas, diretores, empresários, atores e amigos.”<sup>406</sup> Na realidade, essa atitude já tinha sido colocada em prática desde a sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, quando era habitual que Nelson freqüentasse a livraria José Olympio, importante espaço intelectual da cidade, sob pretexto de procurar Gilberto Freyre e José Lins do Rego, amigos de seu irmão Mário Filho, com o propósito de obter reconhecimento legitimado do seu trabalho. A primeira cópia de *Vestido de Noiva* foi para Manuel Bandeira em janeiro de 1943, que, a pedido de Nelson, escreve em A

---

<sup>405</sup> SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Dir.) *Para uma história cultural*. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. pp. 259-279. p. 279.

<sup>406</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit. p. 156.

*manhã* de seis de fevereiro consagrando o texto antes mesmo de sua montagem. Sobre esse episódio, ele diria:

Eu me lembro, com implacável nitidez, do primeiro dia do artigo de Manuel Bandeira. Depois do trabalho, fui para casa. Tranquei-me no quarto, como se fosse praticar um ato solitário e obscuro. Começo a reler o poeta. Primeiro, repassei todo o artigo. Da primeira à última linha. Depois, reli certos trechos. O final dizia assim: ‘Vestido de Noiva, em outro país consagraria um autor. No Brasil, consagrará o público.’ (...) Depois apanhei uma cópia datilografada da peça (...). Quis ler certos momentos do texto. (...) E fiquei assim, até alta madrugada, ou relendo a peça, ou relendo o artigo. Antes de mais nada, o poeta influiu na minha auto-estima. Ah, se eu morresse naqueles dias, alguém poderia gravar no meu túmulo: ‘Aqui jaz Nelson Rodrigues, elogiado por Manuel Bandeira’. Não sei se me entendem. Mas o artigo do poeta passava a ser mais importante e vital que *Vestido de Noiva*. No dia seguinte, saí com o recorte no bolso.<sup>407</sup>

Esse relato expõe o significado e a capacidade da crítica em legitimar o autor, assim como a imbricação entre crítica e obra.

Nelson ainda distribuiu cópias pedindo aprovações por escrito para estimular produtores. Pronunciaram-se positivamente, entre outros, Augusto Frederico Schmidt, Astrogildo Pereira, Otto Maria Carpeaux. A proliferação de escritos sobre a peça antes de sua execução, seja em críticas ou em pequenas notas, gerou algo, ao longo de quase todo o ano de 1943, que chamarei de “repertório de expectativas”, que se encaixava perfeitamente ao movimento<sup>408</sup> que operava seus discursos em torno do tema da decadência do teatro nacional e militava em prol de uma renovação. O próprio Nelson diz na revista *Fon-Fon* de 23 de outubro de 1943 que “É verdade que o sr. Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Astrogildo Pereira me disseram coisas francamente consagradoras sobre ‘Vestido de Noiva’”.<sup>409</sup> Isso fez com que o espetáculo e o grupo Os Comediantes já possuíssem visibilidade<sup>410</sup> e aparecessem nas pautas dos jornais, o que era também impulsionado pelas discussões suscitadas pelo amadorismo teatral e pelas subvenções concedidas pelo Estado ao grupo. Estas, muitas vezes, eram encaradas como um patrocínio concedido pelo Ministro Gustavo Capanema, e algumas notícias anunciam a aparição do próprio

---

<sup>407</sup> RODRIGUES, Stella. Op. Cit. p. 61-62.

<sup>408</sup> “Movimento” entendido aqui como reação espontânea, não organizada, como considerado anteriormente.

<sup>409</sup> Fala Nelson Rodrigues: “Vestido de Noiva” será a peça de estreia dos “Comediantes” no Municipal. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 23 out. 1943. p. 26.

<sup>410</sup> Além disso, a visibilidade de Os Comediantes, como demonstrado, já vinha adquirindo maiores proporções com a encenação de um repertório de textos clássicos e modernos em temporada subvencionada pelo SNT.

ministro no evento.

O primeiro texto teatral de Nelson, *A mulher sem pecado*, havia sido levado à cena pela Comédia Brasileira, do SNT. Manuel Bandeira assistira, porém, a crítica em geral não havia sido favorável ao espetáculo, apresentado em 1942 no Teatro Carlos Gomes. Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, e Bandeira Duarte, em *O Globo*, repudiaram a peça. Álvaro Lins, em *Diretrizes*, e Santa Rosa, no *Diário Carioca*, já foram mais elogiosos. Para a montagem de *Vestido de Noiva*, após o artigo de Manuel Bandeira, Nelson procurou em vão as Companhias Dulcina-Odilon e Jayme Costa. Recorreu a Abadie Faria Rosa, do SNT. Diz ele: “Já Abadie (...) foi mais generoso. Ou porque o autor fosse amigo de um Vargas, ou porque realmente gostasse do texto (...)”<sup>411</sup> Trata-se de Vargas Netto, muito próximo do irmão de Nelson, Mário, que dizia ter sido Vargas Netto quem deu o cargo à Abadie. A peça estava, portanto, prometida para a Comédia Brasileira. Porém, Brutus Pedreira, dos Comediantes, se interessou e ofereceu dois contos por ela.

Nelson afirma: “Naquele tempo eu ainda precisava do êxito, do artigo no jornal. Eu fazia qualquer coisa para ter artigo no jornal e escrevi muito artigo sobre mim mesmo, com pseudônimo.”<sup>412</sup> E também, “Ocorreu-me um novo recurso promocional, que era o seguinte: - eu próprio escreveria sobre mim mesmo e faria com que amigos assinassem. Assim fiz. E os amigos foram de uma solidariedade esplêndida. Assinavam tudo com radiante impudor.”<sup>413</sup> Esse procedimento parece ter sido mais recorrente quando Nelson foi, após a estreia do espetáculo, trabalhar em *O Jornal*, dos *Diários Associados*. Desse modo, a questão da assinatura na arte moderna, corroborada pela crítica que aponta e nomeia, é implodida e ganha um jogo de espelhos, que reflete e reproduz, mas ao mesmo tempo engana, e distorce, por meio das sociabilidades de Nelson principalmente no mundo jornalístico.

Todas essas suas estratégias e performances nos colocam novamente diante de expedientes da *cordialidade* que caracterizam as relações estabelecidas pelo autor e suas expressões no mundo público. João Cezar de Castro Rocha<sup>414</sup> expande as proposições de Sérgio Buarque de Holanda para uma interpretação da vida literária no Brasil, estudando os códigos que definem esse campo à luz dessa imbricação entre o público e

---

<sup>411</sup> RODRIGUES, Stella. Op. Cit.. p. 61.

<sup>412</sup> RODRIGUES, Sonia. Op. Cit. p. 64.

<sup>413</sup> RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. Op. Cit. p. 285.

<sup>414</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e Cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

o privado. Para tanto, busca identificar os repertórios de discursos que sustentaram os debates e polêmicas em torno do poema *A confederação dos Tamóios*, de Gonçalves de Magalhães, na década de 1850 e aponta essa querela como determinante para a inserção social do jovem José de Alencar. Diz Castro Rocha acerca das estratégias de Alencar: “O escritor/ intelectual forçando seu ingresso no meio social/ acadêmico por meio de polêmicas e de seu recorrente arsenal: frases dedo-em-riste, juízos definitivos, citações de efeito. Não é uma sabedoria anciã que na guerra todos os recursos são válidos?”<sup>415</sup>.

Nesse sentido, Nelson Rodrigues adota semelhantes estratégias para sua inserção social que são baseadas nas condições de favor no mundo intelectual, marcadas pelas relações pessoais e apostando na aprovação cordial dos pretensos pares da literatura. Também recorre à polemizações, sendo não só alvo delas, mas também produtor. Um exemplo disso ocorre entre as estreias de *A mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva*, quando Nelson escreve atacando Joracy Camargo, autor do sucesso *Deus lhe pague*. Descreve assim as suas ações e motivações:

Eu odiava Joracy Camargo. Claro que era um sentimento, ou ressentimento, de origem estritamente literária. Joracy escrevera *Deus lhe pague*, que eu não vira, nem lera; e eu não perdoava o sucesso tremendo. *Deus lhe pague* era um espécie de *Dama das Camélias* do teatro brasileiro. Onde quer que a levassem, no Municipal ou no Circo Dudu, as pessoas aplaudiam de pé e só faltavam pedir bis como ópera. Eu desculparia, talvez, a bilheteria prodigiosa. (...) Mas vá lá. O que me ofendia, me desfeiteava, era a consagração intelectual. Não me esquecia de um almoço de literatos ao autor. E lá, Gilberto Amado teria dito que *Deus lhe pague* era “a única peça universal do teatro brasileiro”. (...) E cometi, então, sem a menor dúvida, uma pequena vileza. (...) E saiu uma nota extremamente eficaz na sua perversidade inexcusável. Ao redigi-la, eu tinha um ressentimento de Raskolnikov. Pergunto: - assinei a torpeza? Não. (...) Mas usei um pseudônimo. (...) Fui falar com Edmundo Lys e o convenci a publicar aquela miséria. Quando a crônica saiu foi um espanto, um escândalo na redação. (...) Ninguém entendeu a gratuidade da agressão. Mas Joracy Camargo não foi o único. Contra o autor de *Deus lhe pague*, escrevi; e, contra os outros, falava nas esquinas, nos cafés e nas redações. Eu não admitia um nome do teatro brasileiro, fosse do passado, fosse do presente. (...) Todas as manhãs, eu saía de casa, furioso, como se fosse destruir o teatro brasileiro e os grandes nomes literários. Não deixava em pé um único autor dramático: - Raymundo Magalhães Junior era uma besta; Joracy Camargo, outra; Roberto Gomes, já morto, uma terceira besta. E assim os outros, todos os outros. E só respeitava os que tinham gostado ou de *A mulher sem pecado* ou de *Vestido de Noiva* ou de ambas. Bandeira era o maior poeta brasileiro, porque admirava as minhas duas peças; outro “maior poeta brasileiro” era Carlos Drummond de Andrade, que me dizia: - “*Vestido de Noiva* é

---

<sup>415</sup> Ibid. p. 41.



mais complexo do que *A mulher sem pecado*”. Ou o sujeito gostava do meu teatro ou era uma besta, um cretino.<sup>416</sup>

A performance individual de Nelson e a perspectiva que ele assume para relatar as suas memórias – confessando suas estratégias, rancores, defeitos e vilanias -, são um espaço privilegiado para compreensão desses expedientes cordiais na vida literária. Em verdade, a inserção de Nelson em um universo marcado por essas estratégias se dá desde a sua formação, em um jornal familiar, e diversos modos e aspectos de produção do espetáculo *Vestido de Noiva* envolvem recursos que se situam nessa imbricação entre a vida pública e a privada. Isso quer dizer que podemos identificar essas disposições e tensionamentos tanto na performance de Nelson Rodrigues, quanto na ação de seus círculos de familiares e amigos, na conformação e estruturação financeira do grupo *Os Comediantes*, nos (des)caminhos das funções públicas do SNT. A crítica também estaria envolvida nessas dinâmicas. O crítico da coluna “O Globo nos Teatros” de 14 de janeiro de 1944 o demonstra enfaticamente ao dizer sobre a existência da “crítica de encomenda” à qual nem mesmo Os Comediantes estariam incólumes, e prossegue, em termos que sintetizam aspectos da expressão *cordial*, afirmando que esse tipo de crítica é:

(...) pecado literário que, no Brasil, não chega a ser desprimor para ninguém. Não há, nem houve até agora, sob estes céus brasílicos, um autor, um poeta, pintor, romancista, teatrólogo, ensaísta, compositor musical, cantor, declamador, que não tivesse tido ou não tenha um amigo que escrevesse ou desse abrigo a uma ‘crítica de encomenda’, ou a um ‘balão de ensaio’ que anteceda o aparecimento do poema, da peça, do romance, da página musical. Isso é tão comum, tão nosso, que já se tornou acacianismo considerar aquelas expressões uma sentença capaz de pesar pró ou contra na reputação literária ou artística de alguém. Todos nós sabemos da existência daquela “Sociedade de Elogios Mútuos”, a que pertenceram os maiores nomes das letras e das artes no Brasil e de onde saíram para a imortalidade os componentes da geração de que Bilac foi uma culminância e a que pertencem nos dias angustiados de hoje, um grupo de jovens escritores de talento e de cultura, alguns dos quais, sinceramente empolgados pelas realizações dos Comediantes, encheram colunas com elogios àquelas realizações e desferiram raios e setas envenenadas contra os que não compreenderam, não sentiram não assimilaram os feitos do mencionado grupo, fazendo-lhe restrições, ou o negando sistematicamente.<sup>417</sup>

O crítico ainda afirma, relatando ser interpelado por um amigo para que desse nome aos escritores em questão, que não deseja conseguir “os piores inimigos; que são os

---

<sup>416</sup> RODRIGUES, Nelson.. *A menina sem estrela*. Op. Cit. p. 160-161.

<sup>417</sup> Crítica de Encomenda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1944. s.p. Recorte. Cedoc-FUNARTE.

inimigos literários”.

Após a consagração de *Vestido de Noiva*, a peça seguinte de Nelson, *Álbum de Família*, de 1945, é censurada e envolta em uma série de polêmicas opondo severos detratores e defensores, gerando, nas palavras de Nelson, um “grande e furioso movimento crítico”<sup>418</sup>. Segundo ele, apenas algumas figuras enxergaram nessa peça o seu componente artístico, entre elas, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Santa Rosa, Pompeu de Souza, Accioly Netto, Monte Brito, Lêdo Ivo, Dinah Silveira de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira. Djalma Viana escreve em *Letras e Artes* que gostaria de ver Marques Rebelo comentando essa peça “(...) sem temer os “nelsianos”, gente de maus bofes mas de pouco tutano.”<sup>419</sup>. Ou seja, seus defensores teriam muito a dizer, porém, nada de substancial. Essa mudança de postura, para um “teatro desagradável”<sup>420</sup>, abarca e reafirma duas estratégias envolvidas na performance da cordialidade: a geração de polêmicas como recurso para a inserção social e o assumir-se de um perfil de iconoclasta modernizador.

Já quando da estreia de *Senhora dos Afogados*, quinta peça de Nelson Rodrigues, escrita em 1947 e levada ao palco em 1954<sup>421</sup>, Accioly Netto se pronuncia na revista *O Cruzeiro*:

Antes mesmo da prova decisiva do palco, já se movimentam seus apologistas e detratores. Entre os primeiros, estão algumas de nossas maiores figuras literárias, como Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Raquel de Queiroz, Otávio de Faria, José Lins do Rego, Joaquim Cardoso, José Geraldo Vieira. Estes já a conhecem de leitura, e proclamam o alto nível literário (...).<sup>422</sup>

Como demonstrado, eis aí o acirramento de um expediente já visível desde *A mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva*, onde a polêmica, segundo João Cezar de Castro Rocha,

(...) deixa de constituir um momento privilegiado para a proposta de códigos renovadores dos pressupostos subjacentes ao próprio debate.

---

<sup>418</sup> RODRIGUES, Nelson. Teatro Desagradável. *Dionysos*, Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro, Nº 1, 1949. p. 18.

<sup>419</sup> Viana, Djalma. “Através dos suplementos”. *Letras e Artes*. 18/08/1946. p. 3

<sup>420</sup> Esse é um nome que o próprio Nelson confere ao seu teatro. No primeiro volume da revista *Dionysos*, de 1943, é publicado texto em que diz: “Numa palavra, estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’. No gênero destas, inclui, desde logo, ‘Álbum de Família’, ‘Anjo Negro’ e a recente ‘Senhora dos Afogados’. E porque ‘peças desagradáveis’? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.” RODRIGUES, Nelson. Teatro Desagradável. *Dionysos*, Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro, Nº 1, 1949. p. 18.

<sup>421</sup> Apesar de escapar ao nosso recorte temporal, essa fonte pode indicar que o panorama de argumentação tem reverberações na continuidade da carreira de Nelson.

<sup>422</sup> ACCIOLY NETTO, A. Senhora dos Afogados na Dramática Nacional. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: [http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro\\_det.php?Id=15](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=15). Acesso em 15/10/2014.

No interior de uma experiência histórica dominada por homens cordiais, tal oportunidade se perde, pois cada desacordo, em lugar de ser enfrentado como uma diferença de pressupostos, é compreendido como um ataque pessoal. E é deste modo que se compreende a polêmica numa sociedade cordial.<sup>423</sup>

Interessante observar como a auto-construção da imagem de Nelson Rodrigues, até mesmo pelos atributos da arte e do artista modernos, não permite que se desvencilhe os atributos pessoais das polêmicas em torno de sua obra. Verificamos, assim, as maneiras pelas quais o autor pôde ser construído e se construiu. As associações com a modernidade, seja por meio de um ícone moderno ou maldito, não torna essas performances opostas, mas complementares. Nelson vai dos mecanismos usuais de consagração, ansiando elogios, a uma postura de desconfiança e desprezo em relação ao público, construindo em torno de si a figura do maldito e incompreendido, o que em muito o integra às suas próprias acepções acerca de Zola e Moacyr de Almeida. Ele enfrenta o teatro e, quando passa a ser aceito, muda sua performance. O que está em jogo é a imagem do enfrentamento da sociedade em prol do imperativo da singularidade e da individualidade do artista. Decerto, os seus projetos artísticos e intelectuais se articulam na construção de uma imagem que aproxima o “modernizador” e o “desagradável”. Como sintoma desse empreendimento, a revista *Fon-Fon*, dois meses antes da estreia de 1943, veicularia: “Nelson Rodrigues é um tipo curioso. Não sei se curioso é o termo exato. Talvez estranho. Sim. Estranho é melhor. Talvez nem estranho nem curioso. Original. Isso sim: - Original.”<sup>424</sup>

Essas dinâmicas e construções são fundamentais para que as apropriações e os discursos em torno da obra de arte se transformem em parte da obra e de sua memória. Permitem, assim, a enunciação de Emil Farhat, citado por Grock no artigo “Nelson Rodrigues e os ‘Comediantes’”: “Vestido de Noiva é a peça que já nasceu clássica”<sup>425</sup>. Ao que tudo indica, Grock guarda semelhanças com Alaíde, protagonista de *Vestido de Noiva*. Ambos são personagens do próprio Nelson Rodrigues.

---

<sup>423</sup> ROCHA. Op. Cit. p. 57.

<sup>424</sup> *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 23 out. 1943. p. 26.

<sup>425</sup> GROCK. Nelson Rodrigues e os “Comediantes”. São Paulo, 20 out. 1945. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

### 3. O DISCURSO DA FABRICAÇÃO E A FABRICAÇÃO DO DISCURSO: A crítica e 1943

*Não são os fatos que abalam os homens, mas sim o que se escreve sobre eles.*

Epiteto

#### 3.1. Batalhas de tinta e papel: *Vestido de Noiva* e Os Comediantes

Em nove de dezembro de 1946, o antigo ator do TEB Antonio Di Monti envia correspondência a Paschoal Carlos Magno<sup>426</sup>, onde é dito:

Saiba o amigo que, em 43, quando fazia reportagens sobre o nosso teatro (...) entrevistei o Sr. Jayme Costa, a quem aprecio bastante, mas que me causou desagrado por atacar “Os Comediantes”. (...) o nosso grande comediante opinava que ainda existia, em nosso ambiente, aqueles que faziam teatro só por vaidade. (...) E foi essa, se não me engano, a minha última reportagem, tal o desgosto que me deu ao comprovar a má vontade existente entre os nossos artistas. (...) Pelo que senti, os amadores (...) são antipatizados pelos profissionais, exceção feita a Dulcina, Bibi Ferreira e outros. Eu mesmo confesso que não me animei logo por esse conjunto até que compreendesse e avaliasse o trabalho técnico de Ziembinsky em “Vestido de Noiva” (...). E que dizer de Stella Perry, a distinção em pessoa, - figura um tanto rara nos nossos palcos, de Olga Navarro, que só agora conheci (!) (...) e dos bons valores masculinos que formam “Os Comediantes”, conjunto de que todos os brasileiros (mormente os que trabalham nesse setor) deveriam orgulhar-se, pois a vitória deles também é a nossa vitória, o levantamento do grau de cultura nacional! (...).<sup>427</sup>

Além dos Comediantes serem tidos como portadores do ideal de uma cultura “elevada” para a nação, eles também são, nessa carta, apresentados como pivôs do debate envolvendo artistas profissionais e amadores. Esta é somente uma das questões que envolveram a presença do grupo nos periódicos naqueles anos. Todos os temas discutidos até aqui – a conformação da estreia de *Vestido de Noiva*; os imaginários acerca do teatro ligeiro e do “teatro-arte”; os temas e signos trazidos pela peça; os anseios pela modernização; o estatuto conferido ao teatro no governo varguista e as relações dos sujeitos do setor com o governo; as subvenções concedidas pelo SNT; a formação, estrutura e propósitos do grupo Os Comediantes; o lugar ocupado por Nelson Rodrigues no jornalismo, no teatro e na literatura e a sua performance nesses universos – confluíram para um intenso debate na imprensa que permitiu a monumentalização do

---

<sup>426</sup> Paschoal Carlos Magno foi crítico, agitador cultural e teatrólogo, fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) em 1938, sócio da ABCT, diplomata entre o ano de 1933 e meados da década de 1940 principalmente na Inglaterra.

<sup>427</sup> Arquivo Paschoal Carlos Magno. Cedoc-FUNARTE.

espetáculo e de seu autor, não sem evidenciar os caminhos tortuosos e polêmicos desse processo.

Ao analisarmos essas críticas, notícias e notas jornalísticas intentamos nos aproximar das representações que forneceram elementos para a afirmação do surgimento de um teatro moderno no Brasil, em consonância com a assertiva de Antoine Prost de que “A história cultural deve transitar constantemente da experiência ao discurso sobre a experiência.”<sup>428</sup>, e que devemos nos debruçar sobre as “(...) produções simbólicas do grupo e, em primeiro lugar, nos discursos que faz. Ou antes, nos seus discursos enquanto produções simbólicas.”<sup>429</sup>. Nesse sentido, a veiculação desses textos na imprensa pode evidenciar vozes legitimadoras de maior ou menor ressonância, mas que, conjuntamente, fizeram parte do erigir de um bem cultural simbólico. Discutiremos, então, as formas sobre as quais *Vestido de Noiva*, seu grupo e seu autor figuraram em meio a essas batalhas.

Assim, entre a guerra, o carnaval, o cinema e o ano novo, emergem nos jornais, sobretudo nos cadernos de cultura e nas colunas teatrais, referências ao espetáculo a ser estreado na noite de 28 de dezembro de 1943. O encaminhamento da guerra e seu rearranjo de forças levam a páginas e páginas preenchidas pela movimentação diária de tropas; a anúnciação do carnaval de 1944 traça seu cortejo dos gêneros teatrais “ligeiros”, promovendo uma imbricação de canções, artistas, vedetes, festas e *shows*; o cinema ganha cada vez mais espaço, ocupando páginas inteiras com anúncios publicitários e resenhas das últimas novidades nas telas, concorrência agravadora de crise preocupante apresentada regularmente por defensores do teatro; a iminência do ano novo constitui entreato de comemorações e balanços nacionais nas mais diversas áreas. Nesse espaço, impresso e mental, de espera e agitação, *Vestido de Noiva* é cercado de grande expectativa como o ápice da temporada realizada pelos Comediantes. De fato, Manuel Bandeira já havia se pronunciado sobre o texto duas vezes e ainda o faria em pelo menos mais uma ocasião no início de 1944. Além disso, os fragmentos de pronunciamentos e de críticas em pequenas notas nos jornais corroboravam esse clima, onde freqüentemente era frisado o “patrocínio” do ministro Capanema, como se pode ler na nota que se segue:

---

<sup>428</sup> PROST, Antoine. “Social e Cultural, indissociavelmente”. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Dir.) *Para uma história cultural*. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 123-137. p. 136.

<sup>429</sup> Ibid. p. 129.

Os “Comediantes” vão apresentar, nas noites de 29 e 30, o espetáculo que toda cidade aguardava: a tragédia “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, sob a direção de cena de Ziembinski e arquitetura cênica de Santa Rosa. É o fecho de ouro da temporada que o ministro Gustavo Capanema patrocina. Segundo o poeta Augusto Frederico Schmidt, “Vestido de Noiva” é mais que uma peça, é “um processo e uma revolução”. Para levar avante o seu programa cultural, os “Comediantes” cobrarão entradas para a peça de Augusto Rodrigues<sup>430</sup>. Foram estabelecidos preços populares. (...) <sup>431</sup>

São mobilizadas nesse tipo de nota, antes e depois do evento, expressões de grande impacto, tais como “maravilhosa montagem”, “êxito”, “montagem revolucionária”, “grande espetáculo do ano”, “maravilhosa encenação”, “magistral arquitetura cênica”, “inaugura uma era nova”, “um acontecimento no teatro brasileiro”, que colocaria “em pânico o nosso misérrimo teatro nacional”. Entretanto, a reformulação do plano de atividades do SNT feita pelo MES, aumentando a subvenção concedida ao grupo, levava a notas que viam com desconfiança essa iniciativa, criticando o longo período de realização das montagens:

Os beneficiados [sic] no plano de teatro de 1943: Fomos dos primeiros a divulgar que o titular da pasta da Educação resolvera destinar verbas ao Teatro dos Estudantes e dos Comediantes para a apresentação de espetáculos culturais, no Teatro Municipal. Estamos informados que essas duas organizações, a primeira fundida a Dulcina de Moraes<sup>432</sup>, só em outubro apresentarão aqueles espetáculos, que terão, de fato, caráter cultural pelas peças que serão obrigados a representar.<sup>433</sup>

De fato, a subvenção concedida pelo SNT, por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, a Os Comediantes para temporada que incluía a montagem de *Vestido de Noiva*, assim como as manifestações críticas fortemente favoráveis ao empreendimento, representaram ponto de acirramento nas tensões entre aqueles que defendiam diferentes projetos de teatro. Esse fator, que atrelava a imagem dos Comediantes à do Estado, também foi alvo de anedotas no *Diário Carioca*, que em 20 de junho de 1943, logo após a liberação do plano do SNT, trouxe “Coisas que incomodam: Os Comediantes ensaiarem sob direção fascista.”<sup>434</sup>, e, em dois de setembro do mesmo ano, “A mentira teatral: Um dos acontecimentos importantes do ano teatral é a temporada dos Comediantes, também conhecido por Teatro dos ‘Bichinhos’”<sup>435</sup>. Após a estreia no fim do ano, já na temporada de janeiro de 1944, o *Diário Carioca* muda o tom de sua

<sup>430</sup> O erro do nome do autor pode indicar, talvez, a sua ainda pequena projeção.

<sup>431</sup> *A manhã*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1943. p. 5.

<sup>432</sup> Essa fusão, de fato, não ocorreu.

<sup>433</sup> O Globo nos teatros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1943. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

<sup>434</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1943. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

<sup>435</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02 set. 1943. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

anedota, sem perder o sentido jocoso: “O Comentário da Noite: - Como é que vai terminar a temporada dos ‘Comediantes’ este ano? Indagava o Adacto Filho ao Santa Rosa. E o Nelson Rodrigues comentou: - Vestido de Noiva...”<sup>436</sup>. O lugar da crítica anedótica à interferência estatal cede ao destaque dado à peça de Nelson na temporada do grupo.

Abadie Faria Rosa, diretor do SNT, diz haver uma “tempestade num copo d’água” e assim justifica as alterações nos planos de subvenção:

Em primeiro lugar, o plano, sendo elaborado como foi, em uma repartição subalterna, era propriamente um ante-projeto de plano; logo, podia ser alterado. Sobre isto, não há dúvida. Um ministro não é um simples chefe de serviço; é um chefe de serviço de todos os serviços que constituem o seu ministério. (...) Em segundo lugar, um ministro tem o direito de se colocar num ponto de vista diverso daquele em que se colocara o chefe de serviço, direito decorrente de visão com que cada um encara a repartição em foco (...). (...) foi encarado, como mais aceitável por várias razões, aquele [ponto de vista] em que, em vez das finalidades, fosse preferida a idoneidade artística das realizações (...).<sup>437</sup>

Entretanto, é o próprio Abadie quem ironiza a iniciativa e a postura dos *Comediantes*:

O amadorismo teatral prepara-se para enfrentar o profissionalismo. Um dos grupos de amadores que se batizou com o nome de “Os Comediantes”, já lançou, em entrevista de um de seus ilustres dirigentes, a luva do desafio... São eles que nos vão dar, no seu próprio dizer, o verdadeiro teatro, o teatro que ainda não tivemos, a expressão concreta do teatro-arte. Ainda bem. Que venham esses espetáculos inéditos, para que surja, enfim, a cena brasileira, em alta significação de verdadeira arte. No repertório eclético que (...) se propõe realizar, a obrigação é de um único original brasileiro, que não tenho a dita de conhecer. (...) Tudo mais são exemplares de um teatro retrospectivo, mais ou menos usual e, até certo ponto, comum. (...) Mas uma coisa já se pode garantir: as encenações devem ser brilhantes. “Os Comediantes” foram favorecidos por uma larga subvenção. Os espetáculos têm a obrigação de ser, pelo menos, de grande atração visual.<sup>438</sup>

Consideradas essas polêmicas, o chamariz “alto patrocínio de Capanema” pode ser visto tanto como propaganda como enquanto pressão, denúncia e provocação em relação a uma dinâmica com a qual grande parte da classe teatral não compactua, ou sente-se excluída desse sistema de distribuição de “benesses”. Por outro lado, o jornal *A Manhã* de 30 de janeiro de 1944 veicula uma lista de agradecimentos ao ministro

---

<sup>436</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1944. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

<sup>437</sup> Ab (ROSA, Abadie Faria). Tempestade num copo d’água. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1943. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

<sup>438</sup> Ab (ROSA, Abadie Faria). Amadorismo ‘versus’ Profissionalismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1943. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

assinada por nomes relacionados ao mundo intelectual e à elite carioca, incluindo membros da AAB, escritores que já haviam se manifestado sobre a peça e intelectuais e artistas ligados aos Comediantes:

CONGRATULAÇÕES AO MINISTRO CAPANEMA PELA APRESENTAÇÃO DE OS COMEDIANTES. (...) Sr. Ministro, congratulemo-nos com V. Exa. pelo apoio dado à grande realização do teatro de arte Os Comediantes, tão útil representação da cultura brasileira, educação e bom gosto popular. Uma iniciativa de tanta elevação merece maior incentivo. Sugeríamos mais amplos favores ao desenvolvimento da arte brasileira. Saudações cordiais. (s) Oscar Saraiva, Paulo Bittencourt, Augusto F. Schmidt, Cristovão de Camargo, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Genolino Amado, Diomar Moniz, Cândido Portinari, Osório Borba, Otávio de Faria, Andrade Muricy, Álvaro Lins, Marques Rebelo, Otto Maria Carpeaux, Miranda Neto, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, Lúcio Cardoso, José Cesar Borba, Americo Leão, Carola de Miranda Neto, Edgar Rocha Miranda, Conde Augusto Zameisky, Bela Betim Paes Leme Zanisky, Erico Blando, Acioly Neto, Alceu Amoroso Lima, Adonias Filho, José Conde, Visconde de Carnamide, [?] Landucci, Alcides Rocha Miranda, Cesar Niemeyer, Paulo Werneck, Marcelo Roberto, Philip Duoning.<sup>439</sup>

Esses posicionamentos são parte do extenso debate que opôs “profissionalismo” e “amadorismo”, o que resvalava em concepções acerca do papel do Estado na produção teatral e nas possibilidades de sua sobrevivência baseada puramente nas demandas do público. O ator e empresário Jaime Costa assim se manifesta a respeito do modo que o governo vinha “auxiliando” o teatro, na série de entrevistas na coluna “Momento Teatral” feitas pelo jornalista Daniel Caetano no *Diário de Notícias* em 1946:

(...) Esse assanhamento que se vê por aí, em torno de um teatro de pura arte, decorre desse erro inicial. Certos espertalhões, bem conhecidos de nossa classe (Jaime Costa citou nomes, que preferimos calar), conseguem papar anualmente somas que lhes permitem vida folgada e atitudes artísticas. Ora, fazer arte assim, quem não faz? Só mesmo muita falta de vergonha ainda sustenta esses cavadores. Chegam a criar corcunda de tanta curvatura em frente de ministro (gargalhadas no camarim), oficial-de-gabinete, contínuos – até contínuos! Pena é que não se gravem as lamúrias desses “grandes valores” diante dos chefões do governo. Dentro dos gabinetes eles choram. (Pausa) Por favor, frise bem a minha opinião sobre essa gente: mera cavação – repito – a atividade desses gênios apalhaçados...<sup>440</sup>

Daniel Caetano descreve a situação conflituosa nessa mesma coluna em nove de maio de 1946, quando entrevista Brutus Pedreira:

---

<sup>439</sup> A *Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1944. p. 7.

<sup>440</sup> CAETANO, Daniel. Companhia de Comédias Jaime Costa. *Diário de Notícias*. 30/04/1946. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. Op. Cit. p. 122.



Foi uma briga dos diabos! Os profissionais do teatro esbravejavam. Então, aquele grupo de diletantes não via que fazer teatro como amadorismo, sem compromissos financeiros, não é o mesmo que abrir bilheteria, esperar o público, o público que paga, sem o que o teatro não vive? Houve até insulto. Ninguém deixou de meter a sua colher no assunto. Dividiu-se a família teatral. De um lado, os amadores, despreocupados com a bilheteria, apenas interessados na arte. De outro, os profissionais, calejados pelo ofício, dependendo da bilheteria – nem sempre pensando na arte. As duas temporadas, de 43 e 44, concentravam a ira dos desafetos. Assim foi durante algum tempo. Veio um período de silêncio. Logo surgiram os boatos: ‘Já se esperava isso!’ Ou então: ‘Aquilo era coisa de cabotinos!’ Disseram os diabo de Os Comediantes...<sup>441</sup>

Vejamos, ainda, como se manifesta a esse respeito Viriato Corrêa, em sua crítica, e qual a sua concepção do amadorismo:

Em derredor d`Os Comediantes tem havido, desde o ano passado, um imenso rumor de publicidade. Essa publicidade tem sido feita com incontestável inteligência. Com tanta inteligência que a cidade quase que adquiriu a impressão de que se trata de um grupo de amadores diferente dos outros grupos, com qualidades superiores e mais altas afinidades artísticas. É preciso por as coisas nos seus justos termos. “Os Comediantes” são bons amadores, mas não são melhores nem piores do que os outros conjuntos que existem no Brasil. O que eles tem (sic) é dinheiro para realizar o que os outros não conseguem. O que eles possuem é um diretor de evidente prestígio, sagaz e hábil, que teve a felicidade de pleitear e conseguir do Serviço Nacional de Teatro subvenção bastante para o custo das realizações. (...) Entre as virtudes que a publicidade vem atribuindo a “Os Comediantes” aponta-se a da elevação do seu repertório. “Os Comediantes” querem o alto teatro: só incluem no seu repertório peças de alto cunho artístico! Molière é um dos seus autores preferidos! Também isso não constitue virtude excepcional (...). Isto é velho e constante. Os amadores sempre tiveram por Molière um irresistível pendor. O amador é sempre um idealista – quer sempre o que é bom e o que é melhor. As mais caras máquinas fotográficas estão nas mãos dos amadores. O mais fino papel de linho é usado pelos amadores de literatura. O amador trabalha para satisfazer o seu eu, não tem que preocupar-se com o gosto alheio.<sup>442</sup>

Os boletins e anuários da SBAT e da Casa dos Artistas são impressos que demonstram as associações de classe como espaços de sociabilidade, debate e divulgação de ideias que serviam aos interesses dessas entidades profissionais. Destinados a públicos e assinantes bem específicos, apresentam informações sobre seu funcionamento interno (como a composição de diretorias e estatutos), matérias de caráter informativo acerca de políticas públicas e direitos autorais, tabelas das peças

---

<sup>441</sup> CAETANO, Daniel. Os Comediantes. *Diário de Notícias*. 09/05/1946. Em: Ibid. p. 135-136.

<sup>442</sup> CORREA, Viriato. Viriato Correa dá-nos a sua impressão sobre o espetáculo de ‘Os Comediantes’. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1943. p. 5.

encenadas na capital federal no ano corrente, que são estampadas ao lado da divulgação da história do nosso teatro e de novas correntes relacionadas à encenação moderna e às linguagens e teorias teatrais internacionais. Essas publicações permitem perceber de forma mais articulada os entusiasmos ou rechaços em relação ao amadorismo teatral e à interferência estatal, assim como os trânsitos de sujeitos e o aprofundamento de dilemas apontados nas críticas. A penetração dos críticos e agentes teatrais de uma forma geral nesses espaços leva ao delineamento de atributos das malhas dessas instituições e suas capilaridades de relações de poder e influência no campo teatral. O que está constantemente em questão, como um *leitmotiv*, é a ideia do “teatro sob ameaça” a ser salvo ou problemática a ser solucionada.

Os “abalos” causados pelas pretensões de renovação teatral, pelo amadorismo e pelas novas representações no mercado cultural são sentidos nesses boletins e anuários, o que nos leva a uma maior dimensão do impacto de políticas culturais a interferirem na cultura teatral de uma cidade e, mais do que isso, em um mercado de bens simbólicos. Formada essencialmente pelos chamados “profissionais”, a SBAT, apresenta nesses informativos da década de 1940 diversas críticas e provocações. Diz sobre o ano de 1944:

O amadorismo teve grande animação. Tanto o amadorismo puro do “Grupo Gente Nossa” e outros grêmios espalhados pelo Brasil como o falso amadorismo dos “Comediantes” – que receberam vultosas subvenções e a tal ponto que seu diretor Santa Rosa ganhou Duzentos mil cruzeiros – obtiveram críticas favoráveis. (...) Os intelectuais de todos os setores falaram de teatro com entusiasmo e o público, como nunca, se interessou pelas coisas do palco.

E ainda:

Não satisfeitos por ver limitado o público de nosso teatro de comédia, esses demolidores de tudo que é nosso, querem limitar ainda mais esse público, reduzi-lo a um mínimo, a uma elite de “cerebrizados” capazes de compreender as sutilezas de um massante Girandoux; ou o simbolismo de um poeta como García-Lorca; ou os recalques metafísicos de Lúcio Cardoso ou enfim, o teatro psíquico de um Nelson Rodrigues. Proporcionem ao nosso público uma temporada nesse gênero e teremos muito breve mais cinemas, tantos quantos são hoje os nossos teatros.<sup>443</sup>

No mesmo boletim, em edição anterior, Raimundo Magalhães Jr. escreve o artigo “Em defesa da farça”:

A temporada dos Comediantes desencadeou uma tempestadade

---

<sup>443</sup> Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Nº 22, Out-Nov-Dez 1944. Rio de Janeiro. p.1.

ataques contra os autores nacionais que se dedicam ao genero cômico. Pela vontade dos críticos improvisados que se manifestaram sobre a iniciativa, devíamos ser todos linchados.<sup>444</sup>

Mas Magalhães Jr pondera sua posição, dizendo, “Sou um autor de farças. Desde que essas farças provoquem o aplauso de um Gilberto Freyre, de uma Raquel de Queiroz, (...), de um Manuel Bandeira, estarei contente comigo mesmo”. Todos esses trechos revelam como esses boletins e anuários ofereciam maior possibilidade de espaço e aprofundamento dos embates do que na imprensa tradicional. O projeto de reparação do “teatro nacional” apresenta, aí diferentes facetas, demonstrando, em última instância, que a nação, o teatro e as suas relações não possuíam leitura única. Os discursos eram matizados nesses escritos por uma realidade em que falar do “teatro nacional” era, muitas vezes, falar de si.

Exposto esse primeiro aspecto dos embates que cercaram as críticas à *Vestido de Noiva* – a questão da subvenção estatal e do “amadorismo” e “profissionalismo” – cabe desenvolver outras de suas características. Como já demonstrado no capítulo anterior, a campanha empreendida por Nelson Rodrigues para aprovação do seu texto gerou uma proliferação de escritos ao longo de 1943 em jornais, bilhetes e frases enaltecidas em notas jornalísticas que formaram um “repertório de expectativas”. O ator Sérgio Cardoso relembra, sobre a estreia, que,

Há semanas que não se falava noutra coisa: Manuel Bandeira escrevera, Fulano dissera, um tal “seu” Lourenço garantiria... Finalmente, a pesada cortina ouro velho do Municipal se erguia e da escuridão partia um grito, e logo o barulho de um carro derrapando, e logo uma sirene de ambulância se perdendo ao longe. Luzes.<sup>445</sup>

Isso se refletiu na construção de uma ampla carga simbólica em torno do espetáculo. As críticas de enaltecimento, encabeçadas por intelectuais de prestígio e legitimidade, adquiririam caráter de relato emancipatório, uma vez que aquele destino cíclico do teatro nacional era finalmente rompido e os “ponteiros” acertados. No dia seguinte à noite de 28 de dezembro de 1943 saiu a primeira crítica, de Mário Hora, no jornal *O Globo*. No *Correio da Manhã* de dois de janeiro de 1944, Álvaro Lins, em crítica extensa, afirma que “o teatro entrava para a literatura”; Paulo Bittencourt teria proclamado o “nascimento do moderno teatro brasileiro”; Manuel Bandeira publicou artigo dizendo que se havia inaugurado o teatro brasileiro moderno naquela noite; e

---

<sup>444</sup> MAGALHÃES Jr, Raimundo. Em defesa da farça. Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Nº 221, Jan-Fev-Mar 1944. Rio de Janeiro. p. 11.

<sup>445</sup> CARDOSO, Sérgio. Bilhete para Nelson. Programa do espetáculo *Vestido de Noiva*, pela Cia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso, Rio de Janeiro, 1958.

ainda se pronunciaram Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Gilberto Freyre<sup>446</sup>.

Mapeamos, ainda, entre 1943 e 1944, críticas de Roberto Alvim Corrêa em *A Manhã*; de Lopes Gonçalves e Guilherme Figueiredo no *Correio da Manhã*; de Antônio Rangel Bandeira em *O Jornal*; duas extensas críticas de José César Borba também em *O Jornal*; de Celso Kelly em *A Noite*; de J. Landa<sup>447</sup> no *Diário Carioca*; matérias de Carlos Lacerda<sup>448</sup> e Santa Rosa na *Revista do Brasil*; de Carlos de Assis na revista *Fon-Fon*; de Carlos Martins em *Dom Casmurro*; em *O Cruzeiro*, por Grock, e na revista *Sombra*, aquela que, segundo Guilherme Figueiredo, “circula nos nossos melhores meios sociais”<sup>449</sup>. Vale destacar que muitas dessas críticas não se debruçavam somente sobre a peça de Nelson Rodrigues, mas sobre todo o empreendimento dos Comediantes, onde a peça possuía, evidentemente, um lugar de destaque. A temporada em São Paulo, em junho de 1944, levou a se pronunciarem também Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita e Roger Bastide.

Muitas vezes, as fronteiras entre os gêneros jornalísticos, como críticas, artigos e matérias, são difusas, fator acentuado pelo alcance do espetáculo e dos temas a ele relacionados. Além disso, se tornaria corrente o hábito de evocar em textos sobre a peça frases de reconhecimento retiradas de outras críticas escritas por intelectuais de projeção, o que geraria sistemas de legitimação auto-referenciais. Nesse processo, se acentua o caráter ao mesmo tempo mítico e sensacionalista do evento. O fato do espetáculo ainda ser apresentado em 1944, 1945 e 1947, com alterações no elenco, fez com que houvesse constantes sobreposições em sua trajetória crítica. Assim, o programa da representação de 1945 traz excertos de escritos aprovatórios de Accioly Neto (diretor de *O Cruzeiro*), de Álvaro Lins, Fortunat Strowski, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rêgo, Carlos Drummond de Andrade, Guilherme

---

<sup>446</sup> CASTRO. 1992. Op. Cit.

<sup>447</sup> Trata-se de Joseph Landa, atuante no “teatro ídiche”. Segundo Suzane Workman e Paula Ribeiro, “(...) Joseph Landa (...) chegou da Bessarábia em 1937 para visitar parentes da esposa e foi impedido de voltar pela eclosão da Segunda Guerra. Landa já havia participado de um grupo teatral de operários judeus na Romênia e aqui atuou como ator, assistente de direção e cenógrafo por cerca de vinte anos.” WORKMAN, Suzane.; RIBEIRO, Paula (Orgs.). *Drama & Humor: Teatro Ídiche no Brasil*. p. 47. Disponível em: <http://www.chagall.org.br/arquivodoc/Drama%20e%20Humor%20%20teatro%20idiche%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 09/09/2015.

<sup>448</sup> Trata-se do jornalista e político Carlos Lacerda, cujos textos teatrais, como “O Rio”, “Amapá” e “Uma bailarina solta no mundo” são, de fato, pouco conhecidos. Ver: LACERDA, Carlos. *3 PEÇAS INEDITAS DE CARLOS LACERDA: O RIO, AMAPA, UMA BAILARINA SOLTA NO MUNDO*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

<sup>449</sup> Carta de Guilherme de Figueiredo a Paschoal Carlos Magno. 16 mar. 1944. Arquivo Paschoal Carlos Magno. Cedoc-FUNARTE.

Figueiredo, José Cezar Borba, Carlos Lacerda, Raymundo Magalhães Jr., Emil Fahrat, Ziembinski e Pompeu de Souza. São frases, parágrafos ou pequenos textos, sem indicação de procedência, que consagram a peça e seu autor. Há, contudo, o assinalamento de quem seriam os autores desses excertos, com indicativos entre parênteses, como “Manuel Bandeira (da Academia Brasileira de Letras)”; “José Lins do Rêgo (autor do ‘Fogo Morto’)”; “Pompeu de Souza (crítico de arte)”; “Álvaro Lins (autor de ‘Jornal de Crítica’)”; “Augusto Frederico Schmidt (autor do ‘Canto da noite’)”; “Guilherme Figueiredo (autor de ‘Rondinella’)”; “Carlos Lacerda (autor de ‘Rio’)”. Da mesma maneira, o programa da montagem de 1965 traz excertos de Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Tristão de Ataíde, Ledo Ivo, José Cezar Borba, Augusto Frederico Schmidt, Agripinio Grieco e Gilberto Freyre, que teria afirmado que Nelson Rodrigues “É de longe, o maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura.”<sup>450</sup>.

Torna-se patente que a maior parte desses sujeitos é proveniente do campo literário e, mesmo que sejam “homens de teatro”, caso de Guilherme Figueiredo, o destaque é dado às suas atividades enquanto escritores de romance, poesia ou crítica literária. De fato, o levantamento de críticas e matérias sobre o espetáculo em jornais e revistas constatou a predominância da autoria de literatos consagrados, o que não impede, contudo, a presença de manifestações de críticos propriamente teatrais, como Lopes Gonçalves, da ABCT. O seu pronunciamento em relação a *Vestido de Noiva*, ao contrário da maior parte, é reticente, considerando Nelson Rodrigues “personalidade literária com talento para a produção de trabalhos para o palco”, que o seu segundo espetáculo é “mais uma procura de caminho do que uma realização plena”, e dizendo que não irá “discutir detalhes de ‘Vestido de Noiva’, porque isso não importa para o caso, que é o de oferecer dúvida de ser essa peça um acontecimento de larga significação para o nosso teatro (...)”<sup>451</sup>.

Apesar dessa crítica de Lopes Gonçalves, o sucesso de *Vestido de Noiva* é fortemente baseado nos discursos legitimadores de quem Raimundo Magalhães Jr. chamou, em texto supracitado, de “críticos improvisados”<sup>452</sup>. Isso indica que o evento pode ter oposto não somente amadores e profissionais, mas também críticos teatrais

---

<sup>450</sup> Programa do espetáculo *Vestido de Noiva*. Temporada Nacional de Arte. 1965.

<sup>451</sup> GONÇALVES, Lopes. *Vestido de Noiva*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1944. Disponível em: [http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro\\_det.php?Id=3](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=3). Acesso em: 08/10/2014.

<sup>452</sup> MAGALHÃES Jr, Raimundo. Em defesa da farça. *Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. Nº 221, Jan-Fev-Mar 1944. Rio de Janeiro. p. 11.

profissionais e literatos. Em edição de 1948 do Boletim da SBAT, é veiculado texto de Aarão Reis<sup>453</sup>, “Os corujas teatrais”:

Há em nossos teatros uma raça de indivíduos que bem merecem a ação cáustica-humorística (...). Trata-se dos “corujas teatrais”... Mal têm eles ciência de qualquer revista, comédia, de uma peça teatral, e desde logo entram em função. A peça, apregoam, será um insucesso; o autor desconhece a técnica, a carpintaria do teatro; está esgotado; a sua última peça foi fraca.<sup>454</sup>

Tendo em vista esse quadro do “discurso da decadência”, a peça *Vestido de noiva* acaba por ocupar o espaço simbólico de um mito fundador, estabelecendo uma ruptura entre um passado de atraso e um presente e futuro modernos. Além da oposição a esses gêneros “menores”, a busca por uma renovação também se pautou no contraponto oferecido pelas temporadas de companhias européias, panorama alterado pela II Grande Guerra com o bloqueio do Oceano Atlântico.

A análise das críticas pode indicar por quais parâmetros foram feitas as aproximações entre o autor, a sensibilidade moderna, a autenticidade nacional e a elevação do teatro à literatura. Nesse sentido, duas críticas são emblemáticas ao articularem de forma exemplar esses parâmetros: a de Manuel Bandeira e a de Álvaro Lins. Elas analisam os procedimentos técnicos presentes na urdidura do texto – como a fragmentação espacial e temporal e o plano psicológico de apreensão do subconsciente; os méritos da direção e da arquitetura cênica; o significado da iniciativa dos Comediantes em contraponto ao panorama de decadência do teatro nacional; comparam o texto de Nelson Rodrigues a outros representantes do teatro moderno “universal”, como Pirandello e Eugene O’Neill, mas reconhecem o seu lugar inequívoco no horizonte nacional; e colocam em pauta o reconhecimento de Nelson enquanto autor de teatro e, sobretudo, enquanto poeta, o que o incluiria em um plano literário diferenciado da produção escrita teatral de então. Essas articulações, somadas à posição dos autores dessas críticas, conferiram um alto grau de legitimidade ao espetáculo. A autoridade de Lins, assim como o lugar de destaque da crítica literária, são afirmados por Antônio Cândido:

Nos anos de 1930 e 1940 a crítica literária teve muita presença, inclusive a praticada pelos criadores, como Mário de Andrade. Mas quem nos anos de 1940 analisou de maneira regular e segura a produção que estamos mostrando foi Álvaro Lins (1912-1970), que

---

<sup>453</sup> Provavelmente, trata-se de Fábio Aarão Reis.

<sup>454</sup> REIS, Aarão. Os corujas teatrais. Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Nº 47, Out-Nov 1948. Rio de Janeiro, p 1.

manteve em alto nível a tradição do “rodapé”, ou seja, o artigo semanal situado na parte inferior da página de jornal, destinado a comentar os livros novos. Num estilo incisivo, soube apontar o que havia de melhor, fazendo da crítica uma consequência da personalidade bem formada e bem orientada do crítico. Os seis volumes onde recolheu os artigos, *Jornal de Crítica* (1941-1951), seguidos por um último em 1963, talvez sejam a melhor coletânea deste gênero na literatura brasileira (...).<sup>455</sup>

Vale lembrar que sua crítica a *Vestido de Noiva* consta no quarto volume dessa coletânea.

Além de compreender as principais linhas de força articuladas nessas críticas, faz-se necessário um exame de aspectos formais e editoriais que permitam situar o lugar das críticas teatrais nos periódicos. Para tanto, se faz fundamental conceber a força da imprensa na formação das identidades nacionais e o espaço ocupado pelo teatro no período enquanto objeto de luta por suas apropriações. A identificação de estruturas argumentativas e ideias recorrentes mobilizadas, para além das peças específicas em questão, as páginas reservadas ao tema, a regularidade com que são publicadas, podem trazer indícios acerca do público presumido para as peças e do leitor presumido para as críticas, assim como sobre a projeção e relações desses críticos nos mundos intelectual e político. Assim, as referências a *Vestido de Noiva* muitas vezes não constam nos espaços tradicionalmente destinados ao teatro, não figurando na programação diária listada pelo jornal, mas em notas à parte e em “rodapés”. Isso talvez possa ser explicado pelo caráter amador do grupo, o que fazia com que houvesse tratamento à parte dos grupos profissionais, pelo destaque a ele concedido por intelectuais e pelo Estado, e pelo seu atrelamento às discussões que envolviam o estatuto do teatro na literatura brasileira, ocupando colunas e suplementos literários.

Por outro lado, o “teatro para rir” muitas vezes passava ao largo dos esforços de julgamentos valorativos “refinados” e ocupava habitualmente pequenas notas e grandes anúncios publicitários. Portanto, a suposta “vitória” de *Vestido de noiva* em relação aos gêneros ligeiros pode ser, de certo ângulo, o emblema de um falso debate, o que é indicado pela diferença nos espaços concedidos nos periódicos. Esses “gêneros ligeiros” continuariam por décadas como parte constitutiva da cultura das sociedades urbanas modernas e eram colocados em outro degrau e função na hierarquia teatral e intelectual, não havendo, provavelmente, muitos que duvidassem disso. A concorrência entre esses modos de fazer teatral seria mais pautada nos rumos de uma “economia política” para o

---

<sup>455</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 113.

teatro do que na legitimidade de textos ou temas no palco. Nesse sentido, o espetáculo de Nelson Rodrigues pode representar muito mais a abertura a um horizonte em que o “teatro sério” adquire relevância intelectual, do que a propalada ruptura com a tradição cômica.

Todos os parâmetros desenvolvidos nos textos críticos, assim como o discurso e a imagem atribuída aos Comediantes e ao teatro ligeiro de então, operam dentro de uma lógica que confere a essa iniciativa teatral de 1943 um caráter moral. Isso se dá de duas maneiras aparentemente contraditórias: a reivindicação de um teatro com interesses puramente artísticos, separando “arte” de “mercado” e “dinheiro”; e o desenvolvimento de um discurso no qual ao teatro é dada uma função superior que pode até mesmo sobrepujar seu estatuto de arte. Desse modo, a revista *Sombra* afirma que o grupo fez “(...) reviver a arte que diziam estar morta.”<sup>456</sup>, e o sentido de sacrifício e desprendimento resvala na construção de um bem com finalidade de renovar os rumos da história nacional. É assim que Celso Kelly faz uma descrição, efetivamente idealizada, do público a que se destina essa arte em seu propósito redentor:

‘Os Comediantes’, essa platéia, superlotada ao máximo, afirma sua preferência pelo alto teatro, pelo teatro de pensamento e de arte. Mas que platéia é essa? Formada apenas de espíritos de eleição? Não. Uma platéia variadíssima: o intelectual ao lado do comerciário, o granfino ao lado do popular, o branco ao lado do preto, o professor ao lado do homem de negócios, ou do proletário, o estrangeiro ao lado do brasileiro, até os fúteis, os elegantes exóticos, os displicentes – todos atraídos, irmanados, identificados pela mesma emoção, numa expressão bem viva, pela variedade, do que é o grande público.<sup>457</sup>

A mudança pretendida por essa crítica consciente de seu papel histórico envolve modos de entrega à experiência teatral e modos de reflexão sobre esta. Esses textos, envolvidos nos paradoxos da liberdade criadora e nos discursos construtores de “novas sensibilidades” relacionadas à arte moderna, estão em um movimento que se volta ao mesmo tempo para a ruptura e para a tradição, ou para a tradição da ruptura. O culto do “novo” e do “original” passa não só pela arte, mas também por seus correlatos teóricos. A relevância concedida pela crítica à teorização pode demonstrar as intenções de um teatro que exigia outro tipo de sociabilidade, marcada pela normatização da teoria e por uma fruição mais individualizada. A pateada, antiga prática do público bater os pés em sinal de reprovação, as conversas, bebidas e comidas na platéia, e a claqué, grupo contratado para aplaudir os grandes astros, pretendiam-se banidas. Se Émile Zola

---

<sup>456</sup> *Sombra*, Rio de Janeiro, Fev. 1944, N. 27, Ano 4. p. 20.

<sup>457</sup> KELLY, Celso. *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1944. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.



expunha a diferença entre o leitor isolado do romance e a multidão do teatro<sup>458</sup>, a crítica “modernizada” pode ter impulsionado uma transformação com o teatro moderno: operado como maneira de se individualizar o espectador da massa de espectadores, aproximando a sua atividade à da leitura de romances, e dando novos contornos à dinâmica da experiência teatral coletiva por meio da opinião, além de “especializada”, detentora de grande legitimidade na “república das letras”.

### 3.2. Críticos profissionais e “críticos literários”

O surgimento do dito teatro moderno no Brasil, ou melhor, a disseminação de um discurso que preconizava o seu nascimento, agiu como força fundamental para a historicização do nosso teatro e para incutir nos imaginários a percepção de uma temporalidade evolutiva em relação a ele. Como num mito originário, se organizam acontecimentos dispersos e se traz a ilusão da coerência, da unidade e de um encaminhamento para o futuro a partir da constituição de outro repertório nacional. Há nesse processo, sem dúvidas, um espaço de experiência negado e um horizonte de expectativas idealizado. Lidamos, assim, com os debates e as construções em torno da edificação de uma representação extremamente potente no que concerne às suas atribuições simbólicas, o teatro moderno, e os significados que esses debates vão adquirindo por meio dos discursos dos agentes envolvidos.

Diante da constatação da expressividade do teatro na imprensa, que mesmo com espaço reduzido era pauta constante, algumas perguntas se impuseram. Era fundamental estabelecer: quem era definido como crítico teatral? O que definia o ofício? Quem são esses críticos? Em que constitui seu trabalho? Qual o papel deles na “república das letras”, qual a relação que estabelecem com o mundo editorial, o mundo cultural e o mundo político? E, por último, mas não menos importante, quais as características assumidas pelas críticas que louvavam a iniciativa de *Vestido de Noiva*? Os sujeitos envolvidos nesse campo, muitos transitando entre os diversos órgãos, como a ABCT, a SBAT e o SNT, tiveram lugar essencial na formação da imagem do Brasil como produtor de um teatro moderno, mesmo que as batalhas entre os agentes dos diversos tipos de teatro estivessem sempre presentes.

Esses questionamentos levaram a uma primeira constatação: há, na aclamação

---

<sup>458</sup> ZOLA, Émile.. O Naturalismo no Teatro. In: *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. Int., Trad., e Notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 1979.

do espetáculo de Nelson Rodrigues e no discurso de renovação moderna, um papel preponderante exercido pelos “críticos literários”<sup>459</sup>, o que em muito se deve à centralidade conferida ao texto escrito na legitimação da cultura como um todo e às sociabilidades intelectuais do dramaturgo. Configuraram-se, assim, disputas entre discursos críticos provenientes de campos distintos. Esses conflitos podem ser percebidos, por exemplo, no pronunciamento de Nelson na coluna “Ser ou não ser...” da revista *Fon-Fon* do dia 23 de outubro de 1943, antes mesmo da estreia do espetáculo:

- Não fui dos mais felizes na minha primeira experiência teatral. É que alguns críticos profissionais, com sólidas razões, se empenharam em provar, por A mais B, que ‘A mulher sem pecado’ não tinha descoberto a pólvora, que não tinha revolucionado o teatro mundial, que o teatro apresentava não sei quantas situações definitivas, que era bobagem tentar renovar uma coisa de 3 mil anos de idade, etc. (...) Recebi conselhos paternos que me fizeram meditar e me inspiraram uma gratidão eterna. Ao mesmo tempo, sucedeu uma coisa interessante: intelectuais brasileiros começaram a se manifestar sobre a peça: Manuel Bandeira, Santa Rosa, Alvaro Lins, José Lins do Rego, Pedro Bloch, Edmundo Lys, Marques Rebelo. Estes eram generosíssimos. Então fiquei a fazer comparações mais ou menos ingênuas: quem era mais inteligente, mais sensível, mais lúcido, mais categorizado: Serra Pinto ou Manuel Bandeira? Serra Pinto ou Santa Rosa? Serra Pinto ou Alvaro Lins? Serra Pinto ou José Lins do Rego? (...) Várias pessoas leram “Vestido de Noiva”. Um me afirmou, quase sob palavra de honra, que “isso não é teatro”. (...) É verdade que o sr. Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Astrogildo Pereira me disseram coisas francamente consagradoras sobre “Vestido de Noiva”. Mas quando eu ia ajustando à face uma espessa máscara, chega um dos grandes autores nacionais e me diz, confidencialmente: “Carpeaux não entende tostão de teatro. Vai no meu golpe!”<sup>460</sup>

O jovem dramaturgo se indis põe com os “críticos profissionais”, especificamente com João Serra Pinto, membro da ABCT, e confere autoridade maior aos “literatos”. No mesmo sentido, em artigo na *Revista do Brasil* de julho de 1944, Isaac Paschoal, ator na montagem dos Comediantes, abordando a polêmica das subvenções, do SNT e do amadorismo, diz com ironia: “A CRÍTICA oficial – isto é, os donos das seções de teatro nos jornais, aqueles que fazem parte da Associação de Críticos – tem proclamado, ultimamente, uma era de verdadeira prosperidade para o teatro nacional.”<sup>461</sup>. E o ator ainda diz acerca do fato de dois “críticos funcionários” terem se sentido ofendidos por Santa Rosa em artigo da

---

<sup>459</sup> Essa denominação não quer dizer, aqui, uma delimitação rígida do campo de atuação desses sujeitos, mas algo como uma filiação principal.

<sup>460</sup> Fala Nelson Rodrigues: “Vestido de Noiva” será a peça de estreia dos “Comediantes” no Municipal. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 23 out. 1943. p. 26.

<sup>461</sup> PASCHOAL, Isaac. “Prosperity”. *Revista do Brasil*, Nº 2, Rio de Janeiro, Jul. 1944. p. 98.

edição anterior da mesma revista:

É digno de nota o fato de que nenhum dos jornalistas que escrevem sobre teatro no Rio respondeu uma linha sequer sobre os problemas analisados por Santa Rosa. Apenas dois funcionários-críticos, vestiram as carapuças e saíram em campo. Não para discutir magnos problemas teatrais, analisá-los ou resolvê-los mas para dizer que eram homens honrados. Um deles xingou o Santa Rosa de “cenarista” – que coisa! – e chamou-o de pobre de espírito. Senhores críticos, pondo a zanga de lado, - que acham do desprezo do sr. Renato [Viana] pelo teatro clássico? Qual a opinião dos senhores sobre os Comediantes? Que dizem do papel da escola? Que tal Shakespeare, Shaw, O’Neil e toda essa cambada? Deixem de brigas e peçam ao Santa Rosa que lhes empreste os livros sobre teatro, que ele possui – e lê.<sup>462</sup>

Vale ressaltar que Santa Rosa havia dito que “Quem lê o que em geral é chamado de crítica verifica que se trata de noticiário insulso e inconsistente, sem critério artístico e sem conhecimento algum do que trata.”<sup>463</sup>. Já o autor teatral Joracy Camargo, defendendo as ações dos “profissionais”, diz no Boletim da SBAT em texto intitulado “A realidade teatral e os ‘Comediantes’”:

Quando a crítica literária investiu ferozmente contra o teatro dos autores profissionais, xingando-o de vários nomes, condenando-o como sub-literatura, e proclamando as peças de Nelson Rodrigues como os trabalhos inaugurais da dramaturgia brasileira, na interpretação dos “Comediantes”, ensaiamos uma defesa contra as agressões, afirmando que o bom teatro é sempre deficitário. Isto queria dizer, naturalmente, que aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que deem prejuízo aos empresários. Daí a necessidade de equilibrar o nível dos seus trabalhos com o nível mental do público.<sup>464</sup>

Os chamados, na esfera teatral, de “críticos profissionais”, ou “tradicionais”, eram em grande parte membros da ABCT, fundada em 1937 e agregando nomes como Bandeira Duarte, Abadie Faria Rosa, Paulo de Magalhães, Brício de Abreu, Alexandre Ribeiro, Paulo Orlando<sup>465</sup>. Evidentemente essas delimitações enfatizadas pelas disputas não significam rigidez nos trânsitos entre órgãos e associações. Há, da mesma maneira, uma circularidade de alguns deles nas funções de crítico, autor teatral, e até mesmo empresário. Um forte exemplo é Alexandre Abadie Faria Rosa, comentado no capítulo anterior, que era autor teatral, antigo presidente da SBAT e membro vitalício de seu

---

<sup>462</sup> Ibid. p. 99.

<sup>463</sup> SANTA ROSA, Tomás. *Algumas coisas de Teatro, e os “Comediantes”*. Revista do Brasil, Nº , Abril de 1944, p. 110.

<sup>464</sup> CAMARGO, Joracy. A realidade teatral e os “Comediantes”. Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. ANO XVII, Nº 231, Janeiro 1947. Rio de Janeiro. p.1.

<sup>465</sup> A lista de nomes é extensa e consta em quadro anexo.

conselho deliberativo<sup>466</sup>, primeiro diretor do SNT e membro da ABCT. Esse tipo de trânsito era extremamente comum entre esses agentes e foi marcante nas trajetórias de, para citar alguns nomes, Luiz Iglésias, Bandeira Duarte, Joracy Camargo, Henrique Pongetti, Paulo de Magalhães. No entanto, há nesses sujeitos uma especificidade de atuação que possibilitaria chamá-los “homens de teatro”.

Em relação ao espetáculo *Vestido de Noiva* e à elevação de Nelson Rodrigues - escritor ausente desses círculos - ao estatuto de paradigma da modernidade teatral, há um processo de transformação do discurso hegemônico em identidade nacional. E esse discurso, como afirmado anteriormente, foi um empreendimento, em grande parte, dos literatos “intrusos” no campo teatral. Acreditamos que o campo da crítica literária, especialmente aquela vinculada aos modernistas, possuía uma solidez, uma legitimidade e um poder de ressonância e circulação muito maiores do que o campo da crítica teatral “profissional”. Isso se devia, em primeiro lugar, à penetração desses intelectuais nos círculos da burocracia varguista, por mais que os críticos teatrais estivessem lutando por espaço por meio das associações e órgãos competentes; e também ao território ocupado pela literatura na formação da cultura e do “espírito” nacional desde o século XIX, que ganha novos impulsos com o modernismo de 1922 e com a década de 1930, já dispondo de um panteão de diversos autores nacionais, ao contrário do que se dizia a respeito do teatro e da literatura dramática. Essa maior legitimidade ainda se deve, em segundo lugar, à ampliação pela qual passou o mercado editorial no período e à imbricação entre literatura e jornalismo. Contraditoriamente, esse “nascimento” do teatro moderno nas críticas, analisa aspectos da encenação, mas em muitos casos frisa, sobretudo, o lugar literário e a descoberta de um autor nacional para o teatro. Em último lugar, temos que levar em consideração o espaço ocupado pelo próprio teatro e as representações criadas em torno dele no imaginário nacional. O descrédito, o rechaço, o “riso fácil”, o ligeiro, assim como as relações feitas com o submundo, a devassidão, a libertinagem, eram contrapostos por tentativas de imputar-lhe uma vaga noção de nobreza e civilidade, ou perdida, ou ainda a ser conquistada. Nesse sentido, escritores como Manuel Bandeira, (e o próprio Nelson Rodrigues!) assumem francamente seu desgosto em freqüentar o

---

<sup>466</sup> O Conselho Deliberativo da SBAT, considerando o ano de 1943, era composto por 30 cadeiras ocupadas por: Luiz Iglésias, Armando Gonzaga, Raimundo Magalhães Júnior, Paulo Orlando, Joracy Camargo, Viriato Correia, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Baptista Junior, João Serra Pinto, Paulo de Magalhães, Gastão Tojeiro, Cardoso de Menezes, Antonio Amorim Diniz, Luiz Peixoto, Fábio Aarão Reis, Lessa Bastos, Abadie Faria Rosa, Freire Junior, Bento Mossurunga, Affonso de Carvalho, Ernani Fornari, Olegário Mariano, Heitor Villa Lobos, Gilberto de Andrade, Henrique Pongetti, Jardel Jercolis, Mario Magalhães, Procópio Ferreira e Daniel da Silva Rocha. Fonte: BOLETIM DA SBAT, Ano XXIV, Novembro e Dezembro de 1943, nº 220.

teatro: “Sou como o Ribeiro Couto, “um homem que vai pouco a teatros”. Não que não goste. (...) Mas o nosso teatro, como todo o seu repertório “para rir”, é uma coisa melancólica demais. Ora, eu costumo fazer a minha higiene mental...”<sup>467</sup>.

Há nessa constatação o pressuposto, originário do iluminismo, de que a literatura seria fundamental para a formação humanista e superior dos leitores, o que conferia distinção maior aos críticos literários e ao teatro que se mostrava desejoso de se apresentar como correlato da alta literatura. No caso específico de *Vestido de Noiva*, é sintomático que se tenha adotado a sugestão do diretor francês Louis Jouvet, quando da excursão de sua companhia ao Brasil no início dos anos 1940<sup>468</sup>. O termo “mise-en-scène” era, até então, pouco utilizado por aqui. A temporada pela América do Sul, iniciada em 1941 e prolongada em quase quatro anos devido ao bloqueio do Atlântico, fez com que o diretor travasse contato com Os Comediantes a quem teria sugerido a montagem de um autor nacional, perspectiva também endossada por Ziembinski. Apesar disso, há que se notar que, ademais a sugestão de Jouvet, Os Comediantes montaram outras peças de autores estrangeiros, fato indicado no capítulo anterior, como Pirandello, Musset, Goldoni, Molière, Maeterlinck, além do “nacional” Lúcio Cardoso, o que sugere que a consagração da peça de Nelson Rodrigues pode ter potencializado posteriormente a força da sugestão do diretor francês. Segundo Gustavo Dória, membro dos Comediantes, Jouvet gostava de receber atores amadores em seu apartamento no Rio de Janeiro, onde morou por sete meses. Depois de uma dessas visitas, o grupo teria chegado com

(...) a verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realmente realizando nada enquanto não prestigiasse e incrementasse a literatura nacional! Não havia autores brasileiros, no momento? Estimulásemos os possíveis para que escrevessem alguma coisa, porque numa terra de tamanha luminosidade, onde a natureza era tão pródiga debaixo de um céu tão acirradamente azul, onde o povo possuía uma exuberância própria, que se traduzia principalmente através de uma festa de carnaval, verdadeiramente fascinante, o teatro brotava de todos os cantos, em todas as ruas. Molière ou Shakespeare seriam experiências futuras. O ponto de partida era o autor brasileiro.<sup>469</sup>

A tournée de Jouvet havia sido patrocinada pelo governo de Vichy, fato

---

<sup>467</sup> BANDEIRA, Manuel. *Vestido de Noiva*. A Manhã, Rio de Janeiro, 6 fev. 1943. p. 4.

<sup>468</sup> Jouvet já havia se apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1939 e retorna ao Brasil em 1941.

<sup>469</sup> DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes. *Dionysos*, Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro, Nº 22, 1975, p. 5-30. p. 16-17.

silenciado pelo empresário judeu Marcel Karsenty e pelo próprio Jouvét, que transformaram as temporadas em símbolos da resistência a anunciar a persistência e vitalidade da cultura francesa clássica por meio da representação de autores como Molière, La Fontaine, Musset, Paul Claudel e Giraudoux<sup>470</sup>. Além de denotar a força das literaturas nacionais nos processos afirmativos nos campos das artes, essa concepção representa a penetração na formação de nosso teatro moderno de uma tradição francesa, representada principalmente pelos preceitos de Jacques Copeau e Louis Jouvét, que conferem soberania ao autor a partir de uma valorização do texto e da crença na força da palavra, cabendo ao diretor dar vida a ele e garantir a unidade da encenação.

Essa ideia, da literatura fundamental, refletia em duas atitudes dos críticos, principalmente aqueles a quem chamo “literários”: a busca por um autor que escrevesse para teatro de forma “elevada” e a não consideração de vários gêneros ligeiros que não tinham o componente literário como base para a construção do espetáculo. As disputas discursivas, que acarretam batalhas simbólicas entre o campo da crítica literária e o campo da crítica teatral profissional, acabam por revelar maior autoridade do primeiro campo no período tratado, e configuram mais uma concorrência na rede de conflitos em interseção que envolve o delineamento de projetos culturais para a nação, a conquista de público, o reconhecimento intelectual, a sustentação de capital simbólico. Nesse movimento, a autoridade legitimada pelo conhecimento específico da área teatral é, de certa maneira, colocada em cheque. Além da autoridade, a atuação dos críticos literários poderia passar uma maior ideia de neutralidade e objetividade de uma opinião “externa”, considerando o alto grau de envolvimento dos críticos profissionais nas diversas instâncias teatrais. Assim, esse argumento, de que a interposição desses homens na consagração de *Vestido de Noiva* fez com que a “tradição do novo” ganhasse novos contornos e impulsos, faz pensar os ecos e as ressonâncias desses grupos que operam em campos de reconhecimento distintos. Isso pode levar à constatação de uma espécie de *minorité agissante*, que se via como vanguarda dessas campanhas e interferia em lugares mais ou menos já estabelecidos.

O que estava em jogo, ainda, eram os mecanismos de transmissão da crítica – e a

---

<sup>470</sup> As ambiguidades dessa tournée, assim como o aspecto de missão política que ela adquiriu de forma que as redes de “francofilia” na América do Sul adotassem a cia de Jouvét como símbolo da resistência (havendo ocasiões em que o público misturava o canto da Marselhesa aos aplausos), foram trabalhados em PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2010. e TORRES NETO, Walter. Lima. A turnê do Teatro Louis Jouvét no Rio de Janeiro e São Paulo. *O Percevejo* (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 10/11, p. 118-134, 2003.

legitimidade delas – de um reconhecimento endógeno ao campo teatral a um reconhecimento que ocupa lugar pujante no plano da cultura nacional, onde poderia haver um alargamento das possibilidades de articulação com a literatura e com outras artes, e, sem dúvidas, com a tradição modernista. Roberto Alvim Corrêa, em texto intitulado “Os Comediantes”, na coluna “Crítica Literária” do Jornal *A Manhã* de 20 de janeiro de 1944, diz que “O teatro deve fazer parte da vida literária da nação”<sup>471</sup>. Seguindo esse desejo por um padrão literário no teatro brasileiro, o pronunciamento de Álvaro Lins, eminência maior da crítica, acerca de *Vestido de Noiva*, é significativo: “O teatro entrava para a literatura”. Essa crítica, publicada originalmente no *Correio da Manhã*, tem seu lugar assegurado no Anuário Brasileiro de Literatura e no livro de compilação de textos do autor, *Jornal de Crítica*<sup>472</sup>.

### 3.3. Caminhos da crítica

A atividade crítica pressupõe o manejo de mecanismos de comunicação, bem como a eleição e articulação de representações conceituais dos mundos teatral, cultural e nacional. Há, concomitantemente ao processo de renovação do teatro brasileiro, mas de forma menos explícita, um esforço pela modernização da própria crítica, sem a qual não é completa a modernização do teatro. É ela que cria e alimenta os discursos em “direções futuras”. É corrente a perspectiva de que os anos 1940 e 1950 foram palco de uma reestruturação na crítica brasileira, que teria feito um movimento “do rodapé à cátedra”<sup>473</sup>. A “crítica de rodapé”, triunfante até então, seria aquela exercida por não-especialistas, marcada pela eloquência, pelas exigências de se publicizar seus conteúdos e pela predominância do gênero “crônica”. Segundo Flora Sussekind, as polêmicas vão crescer cada vez mais em disputas dos dois modelos convivendo nas páginas dos jornais, até o cenário ser dominado pelos chamados “críticos modernos”:

Os oponentes? De um lado, os antigos “homens de letras”, que se crêem a “consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da review como exibição de estilo, “aventura da personalidade”. De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização,

---

<sup>471</sup> CORRÊA, Roberto Alvim. Os Comediantes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1944. p. 3.

<sup>472</sup> LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica, 4ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946.

<sup>473</sup> Este é o subtítulo de um capítulo do livro de Flora Sússekind, SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica.<sup>474</sup>

Essa reestruturação também se passaria no campo específico da crítica teatral<sup>475</sup>, onde diferentes grupos se envolveriam nas disputas pela gerência dos projetos modernizadores. No entanto, - apesar da distinção entre críticos “antigos”, também chamados de “críticos-bacharéis” autores de “críticas-crônicas”, e críticos “novos” ou modernos – acreditamos haver uma interposição feita pelos críticos literários nesse processo. Eles “interferem” no campo teatral ao dar maior projeção a modos de afirmação da modernidade conjugando uma busca por parâmetros e modelos para a criação artística à definição da autenticidade do nacional, aspectos que, não obstante poderem ser vistos como herança modernista, respondem a uma inserção maior na cultura intelectual brasileira. Isso não quer dizer que não houvesse trânsito entre esses grupos, e nem que a crítica teatral, historicamente, não fosse marcada pela atuação de “polígrafos”. Entretanto, duas forças daquele tempo contribuem para a concepção dessa “interferência” dos críticos literários: de um lado, a especialização profissional em curso, ainda que de forma incipiente (já que a implementação das universidades terá resultados mais contundentes somente no final da década de 1940), de outro, os esforços em prol da configuração de um campo que pudesse obter maior representação política, verificado pela formação das associações de classe.

Essa crítica seria uma “ponte” que criou condições para uma almejada sensibilidade moderna, ao agir na formação de um público e se atribuindo responsabilidades que poderiam ir além do mero julgamento do espetáculo a partir de um senso de intervenção nos rumos da cultura nacional. Isso pode ter ocorrido pelo fato de a crítica literária, com sua tendência à crítica cultural, ao proceder à apreciação teatral, realizou um empreendimento que enquadrava o teatro em um espectro mais amplo da cultura e da formação nacional. No lugar de uma impressão mais instantânea, julgadora ou puramente noticiosa e consciente de sua efemeridade, características próprias da “crítica-crônica”, abre-se espaço para a consciência de uma reflexão com novo valor simbólico. Assim, os dois tipos de crítica podem ter “temporalidades” distintas, já que na “crítica modernizada” há elementos que apontam para a

---

<sup>474</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 17.

<sup>475</sup> Os conflitos geracionais entre os “antigos” críticos teatrais, representados pela ABCT, e os modernos ou “novos”, muitos dos quais integrarão o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT) criado em fins dos anos 1950, são abordados em FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*. 2012. Dissertação. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro, 2012.



permanência, para a constituição de projetos que possibilitam canonizações.

Mas, afinal de contas, o que transparece no horizonte desses críticos ao enaltecerem *Vestido de Noiva*, para além das inovações estéticas da encenação? Quais os elementos presentes? O que ali era digno de valorização? Constatamos, com o desenvolvimento da pesquisa que a categoria ou o conceito de “moderno” aparece pouco ou é extremamente vago nas críticas da época. A construção da força histórica desse conceito é feita por toda uma geração que o cristaliza ao longo da segunda metade do século XX, fazendo com que ele opere, muitas vezes, como um “conceito-chave” de imprecisão quase abstrata. No lugar de “moderno”, é mais comum serem empregados termos correlatos como “renovação”, “reforma”, “revolução”, “abertura”, “novidade”. No entanto, algumas linhas de força, entendidas como princípios explícitos e implícitos, puderam ser verificadas nesse corpus crítico. Em primeiro lugar, a já referida busca pelo autor nacional, capaz de equiparar nosso teatro ao universal, que se associa a uma dinâmica própria da arte moderna: a demanda pelo nome do autor e pela assinatura no processo de autonomização de um campo cultural<sup>476</sup>. Em segundo lugar, há a ideia implícita de que a reflexão sobre a obra exigiria também dela um certo “nível de reflexão”, ou seja, essa crítica assumiria um compromisso maior com aquele artista que se colocasse de maneira crítica diante do estado da arte, se portando, possivelmente, como um intelectual. Esse teatro moderno é, então, tributário de uma tradição crítica intelectual e “sela” um compromisso com ela e com seus valores.

Uma terceira linha de força aponta para a aceitação de mudanças nos “pactos de representação” entre espetáculo e crítica a partir da introdução de novas técnicas no palco, como cenografia e iluminação, e também da identificação de elementos do texto de Nelson Rodrigues que poderiam ser colocados em consonância com o modernismo literário (e igualmente com o modernismo na pintura, escultura, arquitetura, música, e mesmo no teatro mundial), a saber: a relativização do tempo, a abstração, a multiplicação do espaço, a expressão de mentes que não possuem controle ordenado do mundo, o tema e a importância da consciência na construção de uma poética, o ritmo da subjetividade, o questionamento da solidez do real, as lacunas geradas por incertezas, em suma, um grande afastamento da tradição de representação do homem e do mundo. Assim, princípios estéticos do modernismo acabam por formar modelos para uma crítica que se faria hegemônica.

---

<sup>476</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 1996. Op. Cit.

Além desses temas e técnicas, há o apontamento de características que caminham para certa ideia da sociedade brasileira, como o patriarcalismo, a hipocrisia moral e a repressão sexual, representadas em um esteio “trágico”. Nesse sentido, uma quarta linha de força constatada nesse corpus crítico diz respeito à premissa aristotélica, mesmo que “inconsciente” e construída historicamente, da superioridade da tragédia em relação à comédia. Nelson teria escrito uma tragédia, e assim a descreveu, mesmo que uma tragédia moderna insuflada por forte teor de um “naturalismo psíquico”, o que traria novo fôlego ao teatro nacional tão viciado em um gênero menor como a comédia<sup>477</sup>. Há aí a percepção e resgate do trágico em uma sociedade moderna como correlato do desenvolvimento artístico e intelectual, da erudição, de uma arte séria e comprometida com a “elevação e edificação espiritual do povo”<sup>478</sup>.

Por fim, esses discursos críticos integram a construção de uma tradição crítica literária alicerçada no paradigma da ruptura, responsável pela formação de cânones do modernismo brasileiro. O paroxismo desse paradigma pode ser constatado nos momentos em que grande parte do julgamento da atividade crítica se edifica na crença da novidade como critério valorativo. Isso nos permite inserir essa configuração crítica como esforço recorrente nos projetos modernizadores, onde é capital o estabelecimento de dicotomias, como velho e novo, antigo e moderno, alta e baixa cultura, civilização e barbárie. A própria denominação “teatro pra rir” e “teatro sério” seria um binarismo característico desses projetos de ímpeto classificatório. Nessa dinâmica substitutiva, própria também de discursos vanguardistas, a força do discurso da ruptura e do novo na produção e nos pensamentos artísticos nacionais agiu de forma que um e outro, o nacional e o novo, mantivessem sua ligação a ponto de conformarem uma cultura.

Permeando todos essas linhas de força no escopo dessas escrituras críticas, identificamos um forte grau de idealização que as associa, para além de influências “iconoclastas” vanguardistas, ao delineamento inicial da adesão a uma tradição iluminista-romântica, triunfante posteriormente na consolidação da crítica teatral moderna. Essa interpretação está em consonância com a visão de Gerd Bornheim, para quem a nossa crítica teria

(...) como paradigma a tradição crítica iniciada na França e na

---

<sup>477</sup> Vale notar que dos “gêneros ligeiros” nem todos são vistos exatamente como comédias. A comédia ainda guardaria uma soberania ao texto e ao trabalho do autor.

<sup>478</sup> Decreto Presidencial Nº 92 de 21 de dezembro de 1937, que criou o SNT. Disponível em <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaoriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 dezembro 2013.

Inglaterra, ao longo do século XVIII. Essa vertente iluminista foi complementada, seguindo o modelo da crítica europeia do século XIX, pela incorporação da vertente romântica. Daí essa conjugação um tanto inusitada, mas quase “naturalizada” por seu largo uso, de crítica cotidiana e panorâmicas histórias nacionais.<sup>479</sup>

Essa conjugação, ainda incipiente no período, mas que irá marcar a crítica e a historiografia do nosso teatro, ademais a necessidade de construção de mitos originários e fundamentais no seio de um percurso nacional, foi pautada pela força de uma ideia anterior ao fenômeno teatral específico. O “teatro moderno” se apresenta como uma ideia, mesmo que de contornos imprecisos, carregada de potência simbólica que foi de forma bem sucedida presentificada na obra *Vestido de Noiva*. Essa ideia, portanto, existia de forma mais ou menos autônoma, guardando relação com o imaginário acerca das vanguardas européias, mas necessitava de um fenômeno específico que solidificasse a sua permanência e o momento de sua concretização, ou “nascimento”. Essa perspectiva no horizonte da crítica levou a padrões de interpretação do teatro brasileiro.

Outro aspecto dessa tradição iluminista-romântica seria um grande esforço de teorização, inerente aos discursos em disputa pelas hegemonias, o que seria fator de legitimidade. Nesse sentido, como exemplo, Álvaro Lins em sua crítica, representativa do extremo do desenvolvimento de uma erudição em torno de *Vestido de Noiva* faz referência à obra “The Cambridge History of English Literature”, a Claudel, Cocteau, Shakespeare, Pirandello, Eugene O’Neill, Lenormand, Freud, Proust, Bergson, Einstein, Joyce, Nicolás Evreinoff, Ibsen, Ramón Pérez de Ayala, Louis Jouvet e Max Reinhardt.

Todo esse *corpus* textual observado na imprensa periódica pode revelar que há padrões de interpretação que levam a padrões estéticos e a leituras históricas por meio da construção de critérios e modelos para a edificação e a interpretação de um teatro brasileiro moderno. Por mais que termos como “modernismo”, ou até mesmo “modernidade”, sejam raros nas críticas, são identificáveis nelas atributos da cultura modernista, como a autoconsciência que a torna ciente do seu papel ativo em um decurso que envolve as ideias de evolução histórica, crise e ponto culminante nas artes. Torna-se patente a noção de que as modernidades constroem novas demandas sobre o intelecto e sobre a arte. No entanto, essa busca não é isenta de debates a demonstrarem que a modernização pode possuir diferentes significados para diferentes sujeitos, não havendo uma única proposta de moderno.

---

<sup>479</sup>MUSSE, Ricardo. *O teatro contemporâneo, segundo Gerd Bornheim*. Em: <http://blogdaboitempo.com.br/tag/gerd-bornheim/>. Acesso em: 10 março 2015.

A análise das críticas impõe, ainda, dois vetores de apreciação: a identificação de elementos nesses textos que permitam o reconhecimento de uma modernidade teatral, e a percepção de elucubrações sobre a própria função da crítica a fim de observar os seus significados no período e as suas auto-representações. No primeiro caso, observamos como um dos parâmetros para essa crítica “modernizada”, a difusão da ideia de *mise-en-scène* ou encenação, muitas vezes implícita nos destaques dados ao aparato técnico articulado pelo diretor, como elaborado por Álvaro Lins:

Há no teatro moderno um lugar mais vasto para a técnica e a *mise-en-scène* do que no teatro antigo, em que a arte literária existia em proporções mais amplas do que a técnica teatral. O espectador de hoje tem exigências de olhos e ouvidos bem mais agudas e extensas. Estilo dramático ideal é aquele que reúne em quantidade e valores iguais a elocução e a *mise-en-scène*.<sup>480</sup>

No mesmo sentido, Celso Kelly, diz na revista *Comoedia* de 1º de junho de 1946:

A “*mise-en-scène*” assume no teatro de hoje, particular importância. Não que deixasse de existir em outros tempo (...). Mas, na atualidade, dada a concorrência do cinema, que nos habitua com as montagens mais completas e com os mais variados jogos de cena, o teatro tem que reivindicar, não simplesmente os efeitos da palavra, mas todo o conjunto de elementos, capazes de secundá-la, senão mesmo de superá-la. Ao mesmo tempo, a arte moderna tem rompido com a tradição (...).<sup>481</sup>

Aliada à introdução da *mise-en-scène*, há, evidentemente, a já mencionada imagem do surgimento de um autor nacional para as artes cênicas, que teria, nas palavras de Manuel Bandeira, realizado um teatro que “desnorreia bastante porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física”<sup>482</sup>. Ou seja, um autor que, assim como os “modernos” do teatro europeu ou mesmo norte-americano, apresenta um texto que subverte as lógicas tradicionais de tempo e espaço da narrativa.

O segundo vetor de abordagem desses documentos diz respeito à crítica e a “fala de si”, que mesmo quando não se dá de forma explícita ou intencional indica aceções sobre a categoria, graus de aceitação e legitimidade, auto-representações, disputas e papel atribuído na construção e nos rumos do teatro nacional. A modernização na crítica teatral e no próprio teatro pode guardar relações com as mudanças nas concepções da crítica literária, dada a interferência entre os campos. Wilson Martins, no artigo “A interpretação na crítica literária”, publicado na revista *Cultura Política* de março de

---

<sup>480</sup> LINS, Álvaro. Op. Cit.

<sup>481</sup> KELLY, Celso. Os cenários e a *mise-en-scène*. *Revista Comoedia*, N. 2, Rio de Janeiro, jul. 1946. s. p.

<sup>482</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. Cit.

1944, diz:

(...) qual a função do crítico – interpretar ou julgar? A pergunta envolve o próprio conceito da crítica, tal como ela é tida, depois do aparecimento dos modernos métodos de investigação literária, tão revolucionários (...). À crítica individualista e individualizadora do século passado, restrita apenas à obra e à pessoa do autor, substituímos uma crítica de visão mais ampla, que, neste século tão coletivista, procura o valor das obras pelas possíveis conseqüências sociais ou pelos possíveis motivos reivindicadores que as inspiraram. (...) À renovação da crítica literária, tal como a podemos assinalar desde já, manifestou-se, assim, num sentido de profundidade, que lhe deu até um caráter científico (...). A crítica, como a entendem os mais avançados e mais esclarecidos cultores do gênero, obedece a um caráter mais geral, o que quer dizer, mais literário, pois subordina a obra mais à vida social e cultural da época (...).<sup>483</sup>

Esse trecho sintetiza o *modus operandi* da crítica “modernizada”, tributária de uma formação iluminista-romântica, como dito anteriormente, que a configura como uma articulação entre texto, montagem e momento histórico, conferindo-lhe uma dimensão estética e outra histórica, podendo adquirir feições ideológicas.

Os caminhos tomados pelas críticas a *Vestido de Noiva*, caracterizados pelas sobreposições, pelas mitificações e “reedições” de vozes autorizadas, também passam pelas publicações do texto da peça, o que acentua a atribuição de seu valor literário e a pretendida perenização de seu acontecimento por meio da materialização em livro. Santa Rosa escreveu:

Tratar de livros, da arte do livro, é tarefa de tal encanto, de tal sedução, pois ao concebê-la logo se evoca um cortejo de ações cuja estesia para o verdadeiro amador constitui soma de vida. Por exemplo: tocar um papel de um grão que vibra ao tato e à luz, gozar com a vista o belo lançamento de um texto vazado em caracteres nobres e cuja impressão restitua ao leitor as marcas espirituais do seu conteúdo, ou então, com o prazer do pesquisador, tocar as ranhuras de uma água-forte, seguir o relevo deixado pelo ácido, ou sentir o acabamento imperial da letra romana.<sup>484</sup>

O trecho, uma evocação de amor ao livro em sua materialidade tipográfica, vai de encontro à força legitimadora representada por esse objeto nos imaginários da “república das letras”. É nele que os sentidos da escritura, como descritos por Angel Rama<sup>485</sup>, a permanência, o projeto, a eternidade e a intelectualização, encontram seu

---

<sup>483</sup> MARTINS, Wilson. A interpretação na crítica literária. *Revista Cultura Política*, N 38, Rio de Janeiro, março 1944. p. 213.

<sup>484</sup> SANTA ROSA, Tomás. *Roteiro de Arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saude – Cadernos de Cultura, 1952. p. 34.

<sup>485</sup> RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Introd. Mario Vargas Llosa; prólogo Hugo Achugar; tradução Emir Sader. São Paulo: 1985.

mais perfeito suporte. As publicações de *Vestido de Noiva* têm, portanto, papel fundamental dentro do seu processo de canonização. Elas dizem respeito ao modo como a obra é dada à leitura, agora não só mais como espetáculo, mas como livro, gerando entre ambos uma interferência mútua. Com efeito, na sua primeira edição, datada de 1944 e publicada pela “Seção de livros da Empresa Gráfica O Cruzeiro”, constam a ficha técnica da primeira montagem, oito fotos da peça, e trechos de críticas (sem sua devida procedência) de Álvaro Lins, José Cesar Borba, Pompeu de Souza, Herman Lima, Antônio Rangel Bandeira, Edmundo Lis e Santa Rosa. O livro é dedicado a Elza, esposa do autor, mas também a Manuel Bandeira, Frederico Chateaubriand, Santa Rosa, Millôr Fernandes, Accioly Neto e José Cesar Borba. Sergio Milliet assim descreve esse movimento que relaciona a peça e sua publicação:

‘Vestido de Noiva’ já me havia interessado profundamente. O bom teatro ressurgia após o período lamentável de decadência e de comércio, em que só se salvaram algumas peças de Joracy Camargo. (...) Sem público nem incentivo de qualquer espécie, nem mesmo de crítica, o mau teatro morreu e o bom ficou vegetando. Depois apareceram os elencos amadores, no Rio e em S. Paulo, e com o relativo êxito observado, sobretudo nos comentários dos intelectuais vem o interesse dos editores. As peças representadas começaram a ser publicadas.<sup>486</sup>

Na revista *A Cigarra* de junho de 1945, o escritor e jornalista Valdemar Cavalcanti, amigo de Santa Rosa desde a “Noite de Arte Moderna” em Maceió em 1932, diz:

Foi sem grande surpresa que recebi a notícia de haver-se esgotado em curto prazo a primeira edição do *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Tanto sucesso fez essa tragédia no palco e tantos debates provocou nos círculos teatrais e literários, que não é de admirar haja despertado o maior interesse do público de livros. (...) O que temos tido até hoje, em matéria de literatura teatral, não pode ser posto em confronto com a peça de Nelson Rodrigues, que se mantém inalteravelmente ilha no meio do mar quase deserto.<sup>487</sup>

Não se pode esquecer o lugar proeminente da Editora O Cruzeiro no mercado editorial carioca, assim como as relações que Nelson Rodrigues possuía em seu interior, considerando-se que, após a estreia de 1943, ele fora convidado por Frederico Chateaubriand, diretor da Editora, para trabalhar em *O Jornal*, também pertencente aos “Diários Associados”. Uma correspondência de Guilherme de Figueiredo a Paschoal

---

<sup>486</sup> MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2 v (1944). São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, 1945.

<sup>487</sup> CAVALCANTI, Valdemar. *Alaide e seu “Vestido de Noiva”*. *A Cigarra*, coluna “Crônica de Livros”, 06/1945, p. 96.

Carlos Magno demonstra como a editora era vista, assim como suas estratégias comerciais: “O Fred é um excelente amigo, e dirige presentemente a melhor editora de livros de sucesso do Rio, pertencente aos “Diarios Associados”, e uma das melhores iniciativas do tio, o Assis Chateaubriand”. Figueiredo diz, a respeito de seu livro de contos *Rondinella*, publicado pela mesma editora, que ele teve

(...) uma publicidade espantosa em todos os jornais e estações de radio do Chateaubriand (22 jornais e 8 estações). E o resultado disso foi o milagre de esgotar-se a edição de 2500 exemplares em menos de três meses, o que, para um livro nacional e de contos, representa um “record” nunca alcançado no Brasil. Isto me proporcionou uma certa auréola e algumas inimizades verdadeiramente desvanecedoras. Daí por diante passei a assunto de palestras, recebi grandes artigos de críticos (...) uma proposta para filmar o livro (...) no horrendo cinema nacional, uma proposta para transformá-lo em peça de teatro e uma intimação da editora para entregar mais alguns contos para aumentar a segunda edição. Como você vê, a editora projeta de fato o livro. (...)

E finaliza a correspondência endereçada a Paschoal dizendo:

Vou mandar-lhe também a minha última peça de teatro, uma pequena coisa de três personagens, que agradou aos que leram, e vai ser montada este ano pelo grupo dos “Comediantes”<sup>488</sup>, amadores que alcançaram um sucesso enorme apresentando peças arriscadas (...).<sup>489</sup>

Esses trechos são reveladores das estratégias comerciais às quais se valia a Editora O Cruzeiro, e que, no caso do livro de Nelson Rodrigues, provavelmente, devem ter sido adotados procedimentos semelhantes.

A segunda edição de *Vestido de Noiva*, publicada dois anos depois, em 1946, pela Edições do Povo, juntamente com sua peça censurada para encenação *Álbum de Família*, conta com longos prefácios de Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes Neto. Na dedicatória é incluído o encenador polonês Zigmunt Turkow, e retirado Accioly Neto. A ficha técnica agora é da última representação do espetáculo, naquele mesmo ano, e as críticas não são mais somente a *Vestido de Noiva*, mas ao “teatro de Nelson Rodrigues”. Já se pretende, assim, construir uma unidade para a obra teatral do autor, localizando sua segunda peça dentro de um todo baseado em algumas características. Buscava-se assim, assegurar um espaço literário para Nelson Rodrigues. O artigo de Roger Bastide em *O Estado de S. Paulo*, quando da temporada de 1944, endossa esse lugar literário, fazendo referência inclusive à publicação da peça, apesar de apresentar algumas ponderações à consagração:

---

<sup>488</sup> Trata-se da peça *Lady Godiva*, que, no entanto, não chegou a ser montada pelo grupo em questão.

<sup>489</sup> Arquivo Paschoal Carlos Magno. Cedoc-Funarte.

As edições do “Cruzeiro” tiveram a feliz ideia de imprimir duas peças de Nelson Rodrigues – “Vestido de Noiva” e “A Mulher sem Pecado”. O aparecimento da primeira dessas peças foi, merecidamente, assinalada pela crítica teatral como um grande acontecimento na história da literatura brasileira. É evidente que Nelson Rodrigues nos deu, com Vestido de Noiva, uma peça que suportaria uma tradução, que poderia ser representada com sucesso em teatros estrangeiros e honrar o nome do Brasil. No entanto, será que a crítica não sobrestimou a importância da peça, como outrora em França, somente pela confrontação com o nível corrente da produção habitual (...).<sup>490</sup>

As comemorações em torno desse “grande acontecimento na história da literatura brasileira” podem ser melhor compreendidas a partir da indicação que Álvaro Lins fornece em seu texto “Notas sobre teatro” acerca das disposições no campo teatral e na maneira em que ele enxerga as relações entre teatro e literatura no Brasil:

Por mais que se estime a especialização, não deixa de ser estranha, entre nós, a ausência dos escritores de ficção na vida teatral. Quero dizer: a arte cênica conta apenas com os seus escritores especializados, com um pequeno grupo de escritores que em geral só escrevem peças de teatro. Criou-se entre eles e os outros uma espécie de fronteira, de separação invencível. Os poetas e romancistas não só não escrevem para o teatro como não o freqüentam. Parecem com o silêncio, excluí-lo da literatura, quando o teatro, antes de tudo, é um gênero literário.<sup>491</sup>

Nessa perspectiva, Nelson Rodrigues viria suprir essa lacuna para a crítica literária, atuando como jornalista, cronista, autor teatral, e, a partir de 1944, romancista.

Todos esses textos em torno do espetáculo de 1943 – incluindo-se aí críticas, notas, matérias, entrevistas, “repertório de expectativas”, livros, programas, excertos – devem ser encarados à luz de um duplo movimento de canonização: esses discursos canonizaram a peça, e foram eles também canonizados em livros, revistas e impressos em geral que os inscreveram como pares indissociáveis da memória do espetáculo. Portanto, a crítica deve ser tomada enquanto, ao mesmo tempo, produção e recepção, plenas de motivações, e enquanto jornal, revista ou livro, formadores do próprio espetáculo. Ao pensarmos essa rede entre modos de produção e modos de reflexão, constatamos que, no campo teatral, a circularidade dos mesmos sujeitos nas funções de escrita e recepção é considerável. A crítica se apresenta como prática de leitura corrente

---

<sup>490</sup> BASTIDE, Roger. Reflexões sobre o teatro brasileiro. *O Estado de S. Paulo*. 09/09/1944. Recorte de jornal. Cedoc-FUNARTE.

<sup>491</sup> LINS, Alvaro. “Notas sobre Teatro”. In: *Jornal de Crítica*. 4 V. P. 145. Esse quarto volume, datado de 1946, editado pela Livraria José Olympio Editora, com capa de Santa Rosa e introdução denominada “Críticos” feita por Tristão de Athayde, inclui, dentre outros, os textos “O ato de julgar”, onde o autor reflete sobre o ofício da crítica e seus dilemas, “Algumas notas sobre ‘Os Comediantes’”, já comentado anteriormente, e “Notas sobre teatro”.



desses sujeitos, sendo formadora de critérios estéticos, que nunca são somente estéticos. Evidencia-se, aí, o papel do crítico, ou do intelectual, também como leitor no circuito obra e público. Além disso, a crítica como categoria múltipla - sendo ao mesmo tempo uma leitura do espetáculo e escrita - demonstra que diferentes formas críticas podem evidenciar diferentes mecanismos de leitura e diferentes comunidades de leitores. Assumir a própria crítica como um protocolo de leitura para a encenação e a sua prática como simultaneamente recepção e constituição, que pode interferir nos processos de transmissão e recepção da obra teatral, multiplica os direcionamentos das análises e situa esse gênero textual como fonte privilegiada para uma história do teatro enquanto uma das formas de história da leitura.

### **3.4. O teatro moderno como projeto e problema nacional**

O “teatro moderno” pode ser considerado um projeto nacional (e intelectual), o que evidencia a força intrínseca que une, muitas vezes, as idéias de modernidade aos relatos da nação. A ideia de encenação, seja nas grandes cidades europeias dos séculos XIX e XX, seja no Brasil dos anos 1930 e 1940, fez parte de um projeto modernizador. Nesses períodos podemos pensar em um teatro como laboratório, ao mesmo tempo, voluntário e involuntário da modernidade<sup>492</sup>. Às inovações tecnológicas incorporadas, soma-se a busca por uma arte que acompanhe o ritmo vertiginoso e “novolátrico” das grandes cidades. O teatro é roteiro primordial nos circuitos da arte e do entretenimento, pauta constante na imprensa, motivo de debates nos meios artísticos e intelectuais. Considerando que, como afirma Marshall Berman<sup>493</sup>, a modernidade nos países periféricos está intimamente ligada à construção da identidade nacional e que o próprio modernismo seria uma cultura do acontecimento sensacional, é irrefutável o papel da imprensa em sua divulgação e consolidação. Essa perspectiva do “projeto” teatral tem os seus contornos nacionais reforçados no caso brasileiro, dados os seus vínculos ao empreendimento estatal de nacionalização da cultura, à nossa tradição modernista ligada à discussão de projetos para a nação, e às funções que o modernismo assumiu nos imaginários mobilizados pelos diversos discursos em torno das necessidades artísticas e intelectuais do país.

---

<sup>492</sup> O historiador francês Christophe Charle desenvolve de maneira abrangente tais conceitos. Isso quer dizer que esse teatro seria resultado de forças características da modernidade ao mesmo tempo em que se valeria dessas forças, entendidas como movimento de ideias e inovações técnicas. CHARLE, Christophe. Op. Cit.

<sup>493</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Em um Estado que torna a “modernização” política oficial, e que faz um esforço de definição da cultura brasileira, o teatro também teria esse Estado como uma das frentes de sua renovação. Para que alguns princípios da arte moderna – como a “novolatria” e a pretensão de autonomia – se efetivassem no teatro brasileiro, a ingerência estatal (e conseqüentemente dos intelectuais) é o resultado esperado de um país onde o Estado se coloca como agente modernizador. A relevância desse aspecto permite observar que o debate entre os “tipos” de teatro no Brasil se acirrou a partir da interferência mais direta do Estado. A questão teatral no país passa a ser atravessada por uma discussão sobre o desenvolvimento e a sobrevivência da arte e a sua colocação em duas proposições: a do “mercado” de cultura, que confere autonomia ao gosto do público, e a de políticas culturais estabelecidas pelo Estado a partir do estabelecimento de alguns valores específicos que têm algumas premissas e implicações. Há, nessa segunda proposição, uma espécie de (re)atualização do espírito das luzes, em que o teatro é visto como uma forma de ingresso na alta cultura universal, equiparado ao livro em sua capacidade de atuar como indicador de civilização. Certamente isso não se aplicaria a todo e qualquer tipo de teatro, mas, sobretudo, àquele comprometido com certos padrões de erudição. Assim, o sucesso intelectual desse “teatro sério” se relaciona à maior penetração de uma postura, em muito corroborada pelo Estado, que, educadora e civilizadora, não é mais condescendente com a visão de um Arthur Azevedo, que se submetia ao gosto do grande público, ou de vários outros que viam o teatro como “(...) diapasão da sociedade que os rodeia”<sup>494</sup>. Há, de fato, o enfrentamento dessa visão em prol da crença em um teatro transformador, que pode, até mesmo, nem sempre agradar<sup>495</sup>.

Ao primado da encenação e do encenador como constituintes básicos do teatro moderno (mesmo que a historiografia, principalmente brasileira, centre suas análises na dramaturgia), somamos a atuação do crítico, força intelectual fundamental para os mecanismos de operação da arte moderna. Essa atuação seria reforçada a partir do momento em que o teatro se torna de fato um interesse de Estado, possibilitando aos intelectuais, não mais tão apartados da política, se debruçarem de maneira mais

---

<sup>494</sup> MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. *Theatros e Salões: a crítica teatral do Jornal do Brasil de 1891 a 1982*. In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. GT Teatro Brasileiro - Anais do V Congresso - Memória ABRACE Digital, 2008. p.2.

<sup>495</sup> Essa frente de criação artística será percebida posteriormente em Nelson Rodrigues e sua pretensão de um “Teatro desagradável”.

contundente sobre ele<sup>496</sup> a ponto de poder ser verificada a sua inserção em dilemas intelectuais brasileiros. O despontar de características próprias do que viria a ser uma crítica moderna, como uma cumplicidade<sup>497</sup> entre crítica e criação artística cientes da co-responsabilidade nos rumos do “teatro nacional”<sup>498</sup>, pode evidenciar uma “reconciliação” entre os intelectuais e o teatro, mais distantes durante a Primeira República.

Dentre as prerrogativas e implicações que se relacionam ao desenvolvimento do “teatro moderno”, em uma perspectiva mundial, como explicitadas anteriormente, pode-se falar de um tensionamento entre as esferas do público e do privado, da posição do indivíduo e seu confronto com o mundo social, de uma exploração de seu “mundo interior”, o que levava a uma elaboração maior da profundidade psicológica dos personagens. As interferências dos discursos científicos podem ser verificadas de inúmeras maneiras, seja na elaboração de técnicas ou métodos para o trabalho do ator, seja no compromisso que esse teatro assume com o conhecimento. O legado cientificista e naturalista do século XIX, baseado na observação precisa e minuciosa, tem ecos na forma icônica moderna do teatro no Brasil, mesmo que tais aspectos não tenham sido diretamente evidenciados pela crítica. Já começa a afigurar-se em *Vestido de Noiva* uma radiografia tanto do indivíduo quanto da sociedade, o desvelar-se de “verdades subterrâneas”, uma aguçada observação de comportamentos sociais, a presença de elementos textuais que direcionassem a uma exacerbação dos sentidos.

À vista de todos esses fatores, aventamos que o teatro moderno é tributário de uma tradição crítica intelectual, e sela um compromisso com ela e com seus valores, o que o diferenciaria do “mero entretenimento”. Assim, considerando-se essas premissas do teatro moderno e a condição preponderante de presença do teatro na arena pública (principalmente a partir do século XIX, com a ampliação das cidades e da imprensa), o seu fazer-se está em uma dialética constante com o desenvolvimento de um campo intelectual marcado pelo conhecimento como forma de distinção. Caberia, então, identificar como o projeto da encenação moderna se torna parte do projeto de uma elite

---

<sup>496</sup> Me refiro aqui, principalmente, aos críticos não específicos do campo teatral.

<sup>497</sup> Ver BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

<sup>498</sup> A ideia do que seria um “teatro nacional” sofre alterações ao longo do tempo (e os projetos por consequência). Assim, o crescimento do compromisso com o popular a partir de fins do anos 1950, assim como o estreitamento e a afirmação de um “teatro político”, engajado, muito em resposta ao TBC, ampliam a noção de “problema nacional” para além do próprio teatro e da própria arte, despolitizando o teatro de sua característica imanente.

intelectual letrada.

A percepção de que as críticas negativas ao teatro brasileiro, passando pela negação de sua existência, pertenciam a uma tradição que ultrapassava os limites dos anos 1920 e 1930 impõe ressituar as matrizes desse pensamento para além do vínculo ao modernismo de 1922. Dessa maneira, a própria ideia de remissão à modernidade de 1922 pode ser desconstruída, assim como o discurso de sua continuidade presentificada na renovação dos anos 1940, legitimado pelos próprios agentes dessa modernização. Nessa remissão, o discurso da “ausência” é constantemente reforçado em relação ao significado de 1922, como se nem naquele momento tivesse existido teatro, o que teria gerado uma lacuna a ser preenchida. Na realidade, as ressonâncias do discurso da decadência estariam relacionadas, principalmente, a dois fatores conjuntos: o lugar ocupado pelo teatro na literatura - caracterizado pela crença no “vazio dramático” e na inexistência de bons dramaturgos<sup>499</sup> - e o papel assumido pelas artes cênicas como entretenimento de um amplo mercado de massas a partir da segunda metade do século XIX, com a proliferação dos gêneros ligeiros, muito pouco baseados na cultura escrita. Evidentemente, essas ressonâncias são amplificadas com o modernismo, que por vezes se baseia nas lógicas vanguardistas de detração do passado e de construção de “tabularas” para sua edificação, e com o governo Vargas, quando se torna imperativa a estruturação de uma cultura pátria.

O princípio da decadência do teatro nacional, atribuído por vezes aos autores e por vezes ao gosto do público, teria sido, portanto, constituído desde o século XIX, o que leva à compreensão de que a difusão dessa imagem de “ausência” guardava fortes relações com a formação da ideia de nação ainda no Brasil Imperial<sup>500</sup> e à sua missão civilizatória, tarefa à qual o modernismo não irá necessariamente se desligar. Reconhecer essa perspectiva é reforçar ainda mais os laços entre teatro e nação, isto é, a

---

<sup>499</sup> Essa perspectiva é corroborada por nomes como Silvio Romero, José Veríssimo e Machado de Assis. Este último chega a dizer que o teatro brasileiro *pode reduzir-se a uma linha de reticência*. Ver: ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. Publicado originalmente em O Novo Mundo, 24/03/1873. Disponível em:

<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 10/09/2014. p. 7.

<sup>500</sup> Segundo Regina Horta Duarte, o século XIX, mais especificamente o ano de 1838, “traz evidências do surgimento de discursos dirigidos ao teatro no sentido de criar um espaço de difusão de ideais civilizadores, além de um novo papel do ator na sociedade.” Datam desse ano as apresentações de “Antônio José ou O poeta e a Inquisição” de Gonçalves de Magalhães e encenado pelo ator João Caetano, e de “O juiz de paz na roça”, de Martins Pena. Ainda segunda a autora, o teatro em Minas Gerais nos oitocentos é marcado pela “explosão de discursos que buscavam racionalizá-lo e instrumentalizá-lo como difusor de hábitos civilizados. Entretanto, várias manifestações trazem os limites da eficácia dessa atuação e o teatro aparece em sua criatividade desafiadora”. DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. p. 19-20.

prerrogativa de que a construção da nação e de suas representações passa pelo teatro e vice-versa, o que justificaria a ampla difusão do termo “teatro nacional”. Assim, os ímpetus de modernização do teatro brasileiro, ou o estabelecimento de uma origem ou de “primeiras tentativas”, estão intrinsecamente atrelados a um discurso sobre o teatro assentado na falta e na necessidade de um nascimento, deveras romântico, que forjasse algumas dimensões da nação. Esse discurso vai crescer e abrigar nuances conforme se altera a importância do teatro na formação de uma cultura nacional. Sendo assim, faz-se necessário situar a conquista intelectual de *Vestido de Noiva* em um movimento mais amplo, para além de 1922, em uma tradição, também moderna, que remete ao século XIX.

Acreditamos que isso só se torna possível na medida em que o teatro é inserido em um horizonte de diagnóstico dos problemas da nação. Desse modo, os caminhos da crítica teatral, desde o século XIX, podem ser encarados como parte dos caminhos da formação de uma tradição intelectual brasileira<sup>501</sup>. Se o teatro modernista deu seqüência a Ibsen com as “grandes tentativas de dar aos problemas da época uma estrutura teatral”<sup>502</sup>, no caso brasileiro, o próprio teatro se afigura como um problema, concepção que traz em si o senso da dependência cultural e que reverbera nas dramaturgias, construções cênicas e modulações críticas, que tentarão responder a esse revés. Ou seja, um problema nacional importante seria o próprio teatro. Nessa dinâmica, quase metatextual, o desenvolvimento desse campo estaria envolto em dilemas intelectuais, como a influência ou dependência da cultura hegemônica européia e a autenticidade local. Um panorama onde a recorrência da categoria “moderno” se apresenta como uma tradição de nossa trajetória política e cultural, configurando-se como projeto de maior ou menor força e elemento fundamental para as construções identitárias nacionais. *Vestido de Noiva* corresponde, portanto, às respostas que o teatro e a modernidade dos anos 1940 dão aos problemas do atraso cultural, do local e do universal, do nacional, elementos que forjam essa modernidade brasileira.

Assim, as práticas discursivas em torno, principalmente, do espetáculo de Nelson Rodrigues, delineiam as formas e as motivações pelas quais os críticos literários podem ser tidos como substanciais responsáveis pela elevação desse espetáculo à grande marco do surgimento do teatro moderno no país. As indisposições entre os dois

---

<sup>501</sup> “Tradição” entendida aqui como força, e não como modelo.

<sup>502</sup> FLETCHER, John; MCFARLANE, James. “O teatro modernista: origens e modelos.” In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 410-422.

campos, dos críticos teatrais profissionais e dos críticos advindos da literatura, podem ser inseridas em dilemas da cultura intelectual brasileira e nos mecanismos de legitimação daqueles que intervêm nos debates públicos. Observamos, então, a proposição de modelos de crítica diferenciados pelos conflitos entre os campos, pelas formações intelectuais, pelas diferenças geracionais, pela força de parâmetros estéticos canonizados pelo modernismo: um modelo mais formalista, centrado no espetáculo como produto autônomo, e outro que poderia ser chamado de idealista, ao conceber a interpretação da peça mediada por ideias anteriores a ela e que se articulam a um panorama nacional e a um projeto intelectual e artístico, que, em momentos de paroxismo, se vale exclusivamente do “novo” como critério.

A tentativa de incorporação de uma dinâmica que se acirra com as vanguardas europeias, em que há o lançamento de novos projetos artísticos para se oporem a anteriores, passa por uma complexificação: ao mesmo tempo em que há uma proposta artística -intelectual que tenta multiplicar o surgimento dessas “vanguardas” com o avanço da modernidade, há o enfraquecimento dessa dinâmica proporcionado por um mercado teatral de massas e pelo, ainda incipiente, avanço da indústria cultural. É esse mesmo mercado que será motor do discurso da decadência do teatro nacional, onde prevalece o sentido da falta, do vazio, e da busca, em debates acalorados. O que ocorre é uma transubstanciação da problemática na prática teatral em material de construção artística, motivada em muito pela crítica e pela construção de uma identidade nacional. Em outras palavras, é um movimento que vai da decadência do teatro nacional à decadência como tema, onde o desencanto, o pessimismo e a degeneração se tornam patentes. Décio de Almeida Prado diria em 1947: “(...) visão de mundo estranhamente pessimista e amarga, que inspira, aliás, toda uma desencantada literatura moderna, cujo representante mais característico no Brasil é, sem dúvida, Nelson Rodrigues.”<sup>503</sup>. Ironicamente, a busca por um teatro novo e moderno, entroniza a força de uma concepção niilista do homem e a direciona em prol de uma construção nacional.

---

<sup>503</sup> GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues: o fracasso do moderno no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 74.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: Abre-se o pano

Quando a representação da noite de 28 de dezembro de 1943 se encerrou, talvez o pano de boca, com 12 metros de altura por 13 de largura, pintado por Eliseu Visconti, tenha descido à frente do palco do Teatro Municipal. O título da obra é “A influência das artes sobre a civilização”. Assim o artista descreve a sua criação:

No centro dos Campos Elíseos, e fazendo o fundo da tela, segue-se um arco do triunfo, consagração usada desde remotos tempos aos grandes feitos humanos em épocas de glórias, e sob este arco um gênio alado, representando a Arte, domina o desfile das celebridades que concorrem para o esplendor da sua soberania, e a qual preside a poesia, como manifestação artística instintiva.<sup>504</sup>

O silêncio que permaneceu na sala de espetáculos não foi acompanhado pela grande agitação que tomou conta dos jornais consagrando *Vestido de Noiva*. Uma ideia do espetáculo permaneceu, mas não qualquer ideia, e sim aquela que o relacionava à afirmação de um alcance de civilização, fazendo triunfar os mais altos intuítos de construção de uma cultura e de um teatro nacional.

O espetáculo de Nelson Rodrigues, como buscamos demonstrar aqui, esteve envolvido em diversas linhas de força que acabaram por fabricar a sua consagração e monumentalização. Se o expediente da *cordialidade* adotado por Nelson nas estratégias de inserção artística dava a ver a famigerada “sociedade de elogios mútuos” característica daquele ambiente intelectual brasileiro, a militância pela modernização teatral realizou uma crítica desse espetáculo de forma relacional, ou seja, em relação a um propalado panorama de decadência. Isso pode ser visto como um procedimento próprio de uma cultura moderna, onde é fundamental a oposição de pares antitéticos como mola propulsora ao desenvolvimento e ao futuro. Koselleck exprime de maneira clara essa operação:

Continua sendo comum a todos os conceitos de movimento a produção compensatória que realizam. Quanto menor o conteúdo de experiência, tanto maior a expectativa que se extrai dele. *Quanto menor a experiência tanto maior a expectativa* — eis uma fórmula para a estrutura temporal da modernidade, conceitualizada pelo ‘progresso’.<sup>505</sup>

Portanto, um esvaziamento da experiência teatral brasileira anterior era fator que gerava movimento e alargamento dos horizontes de expectativa, e, portanto, consciência de

<sup>504</sup> Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Obra/PanoBoca.aspx>. Acesso: 08/11/2015.

<sup>505</sup> KOSELLECK. 2006. Op. Cit. p. 326.

ruptura e modernidade.

Ao mesmo tempo, as intenções do Estado em relação ao teatro a partir do governo Vargas inseriram essa atividade artística em uma nova dinâmica no que concerne tanto à sua inserção em um amplo projeto de construção de uma cultura nacional quanto às novas políticas de subvenção que tensionavam o mercado teatral. O grupo Os Comediantes teve centralidade nesse processo e encarnou os signos de juventude, renovação, modernização, desprendimento em relação às imposições mercadológicas, enquanto Nelson Rodrigues incorporava o autor teatral de alto padrão literário o qual a nação tanto necessitava. Podemos pensar que, com o passar do tempo, os intensos conflitos que circundaram esse acontecimento foram apaziguados para dar lugar ao marco fundador incontestado. Nesse sentido, a tônica da intensidade *cordial* envolvida nas relações e discursos pode ter sido harmonizada na medida em que o evento era tomado como de interesse público e de cunho nacional. A crítica, evidentemente, cumpriu papel fundamental como produção de público (e consideramos, aqui, público não somente como a platéia presente no Teatro Municipal naquela noite). Operando de forma ambivalente, como recepção e produção, como leitura e escritura, essas formas dominantes da crítica criaram matrizes para uma recepção comum que se perpetuou.

Diante da vastidão da produção teatral nos mais diversos espaços e tempos, algumas histórias são contadas e permanecem canonizadas. Revisitar evento já tão glorificado como o espetáculo *Vestido de Noiva* é uma forma de questionar as ressonâncias desses discursos de glorificação. Lidamos, assim, com um projeto cultural e pedagógico que operou mudanças nas representações sobre o teatro nacional e internacional, contribuiu na alteração de vocabulários culturais e reordenou os direcionamentos e a escrita da história do teatro brasileiro. A análise da emergência desses discursos demonstra que a modernização do teatro brasileiro foi também um projeto intelectual de onde se pode perceber o papel desempenhado pelas projeções culturais em uma sociedade. E essa modernização, em torno da qual devemos colocar o debate sobre a atribuição de papéis, seja aos intelectuais, aos críticos ou às instituições, foi (e é) uma crônica intermitente. Perceber essas práticas e sua recepção como atuantes na conformação de uma memória e na construção de um horizonte, - como escrituras que estiveram sempre refabricando o nascimento do teatro moderno e assim situando os direcionamentos e a escrita da história do teatro brasileiro - é reconhecer o teatro como “laboratório voluntário e involuntário da modernidade”. Acreditamos que o recorte



apontado – o Rio de Janeiro entre os anos de 1928 e 1948 – diz respeito a um espaço-tempo de inflexão em que os agentes do teatro precisaram redimensionar o seu impacto e penetração na sociedade carioca, diante do crescimento do rádio e do cinema, tateando novos lugares (e perdendo outros) na produção cultural simbólica e capitalista, e problematizando ainda mais suas relações com a crescente hegemonia de uma nascente indústria cultural no país.

A fabricação de um teatro brasileiro moderno no discurso da crítica é um capítulo do papel exercido pela “cidade letrada” na constituição da cultura dos Estados modernos. A crítica influenciou na historiografia a partir de valorações, e a releitura do teatro brasileiro do século XX é um empenho de descentramento cultural e de desconstrução de modelos culturais hegemônicos, muitas vezes construídos e corroborados pela autoridade de hegemonias intelectuais. Entender o teatro como ponto de aplicação de política ligada à imagem nacional, onde pode existir relação privilegiada com o poder, significa encarar a sua história como lugar de lutas políticas e simbólicas, pelas aspirações nacionalistas. Acreditamos que essas publicações, sejam de críticas em jornais, em revistas oficiais, de debates em boletins, e mesmo das próprias peças, - situadas todas em um momento em que se atribui maior importância ao autor teatral e ao texto escrito - tiveram papel fundamental em trazer e manter o teatro dentro das cogitações nacionais, desenvolvendo padrões e mitos de origem que foram canonizados em um espaço de tempo não muito longo. Assim, a hegemonia de um tipo de modernidade teatral que se desejava construir não se deu sem se passar por um processo de ação, formação e transformação. Essas publicações são, ao mesmo tempo, veículos, atuantes, e símbolos desse processo.

Em uma época como a nossa, de políticas culturais envoltas em discussões tão acaloradas que versam sobre as formas de financiamento e sobre o lugar do Estado, da iniciativa privada e do mercado de cultura na gerência de projetos artísticos, o debate sobre os mecanismos de legitimação e produção de bens culturais não pode e não deve se esgotar. Isso significa dizer que a arte é feita por homens e mulheres em sociedade, o que coloca em jogo diversos interesses, consagrações e silêncios.

Nessa dinâmica, a crítica teatral pode ser vista, dentro da cultura teatral e intelectual brasileira compreendida, sobretudo, entre as décadas de 1920 e 1980, como uma articulação das representações teatrais do passado e da experiência instantânea que pode se abrir para um ensaio de futuro. O que quer dizer que o evento aqui tratado não deve ser visto como algo encerrado em si, mas, tal qual um mito, dotado de narrativas

que abriram espaço para os caminhos do teatro moderno no Brasil e abriram o pano para toda uma historiografia credora desses relatos e valorações. A partir da instauração de um momento originário, o teatro era moldado, assim como o homem moderno, com destino a um futuro.

## **REFERÊNCIAS**

### **1) Fontes**

#### **a) Periódicos**

*A Manhã*

*A Noite*

*Anuário AAB*

*Anuário/ Boletim Casa dos Artistas* (Rio de Janeiro, 1937-1942; 1947)

*Boletim SBAT* (Rio de Janeiro, 1937; 1940-1948)

*Correio da Manhã*

*Diário carioca*

*Diário de Notícias*

*Diretrizes*

*Dom Casmurro*

*Fon-Fon*

*Jornal do Brasil*

*Letras e Artes – Suplemento de “A Manhã”*

*O Globo*

*Para Todos*

*Revista Comoedia*

*Revista Clima*

*Revista Cultura Política*

*Revista do Brasil* (3ª fase: 1938-1944)

*Revista Dionysos: Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro*

*Revista Sombra*

## b) Críticas e artigos de imprensa

“1º Salão Feminino de Bellas Artes”. *Jornal do Brasil*. 10/06/1931. p. 10.

ABREU, Brício. “A Semana”. *Dom Casmurro*. 30/08/1941. P. 1.

ACCIOLY NETTO, A. “*Senhora dos Afogados na Dramática Nacional*”. *O Cruzeiro*, 1954. Em: [http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro\\_det.php?Id=15](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=15). Acesso em 15/10/2014.

BANDEIRA, Antônio Rangel. “*Vestido de Noiva*” e *supra realismo*. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975. p. 76-78.

BANDEIRA, Manuel. *Vestido de Noiva*. A Manhã, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1943. p. 4.

\_\_\_\_\_. *Vestido de noiva*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

CAETANO, Daniel. Entrevistas: O momento teatral. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

CAMARGO, Joracy. A realidade teatral e os “Comediantes”. *Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. ANO XVII, Nº 231, Janeiro 1947. Rio de Janeiro. p.1.

CAVALCANTI, Valdemar. *Alaíde e seu “Vestido de Noiva”*. *A Cigarra*, coluna “Crônica de Livros”, 06/1945, p. 96.

CORRÊA, Roberto Alvim. *Os Comediantes*. A Manhã, Rio de Janeiro, 20/01/1944. p. 3.

CORREA, Viriato. “Viriato Correa dá-nos a sua impressão sobre o espetáculo de ‘Os Comediantes’”. *A Manhã*. 07/12/1943. p. 5.

*Fala Nelson Rodrigues: “Vestido de Noiva” será a peça de estreia dos “Comediantes” no Municipal*. *Fon-Fon*, 23/10/1943, p. 26.

FERNANDES, Sebastião. “Renascença Teatral”. *Dom Casmurro*. 03/06/1944, p. 5.

FIGUEIREDO, Guilherme. “*Vestido de Noiva*”, de *Nelson Rodrigues*, no *Municipal pelos “Comediantes”*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, recorte de jornal Cedoc-Funarte, s.d., s.p..

FRANCIS, Paulo. “Uma Guinle quebrou tabu: Evangelina”. *Diário Carioca*. 2ª Seção. 14/07/1957. P. 4.

GONÇALVES, Lopes. *Vestido de Noiva*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04/01/1944. Em: [http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro\\_det.php?Id=3](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=3). Acesso em:08/10/2014.

GROCK. *Nelson Rodrigues e os "Comediantes"*. São Paulo, recorte de jornal, Cedoc-Funarte, 20/10/1945.

HORA, Mário. "A estréia, ontem, de 'Vestido de Noiva'". O Globo. 29/12/1943. Edição Vespertina. p.7.

\_\_\_\_\_. "Peleas e Melisanda". O Globo, 24/12/1943, edição matutina, p. 5.

JOE (Paulo Barreto). "O Teatro Municipal/ Inauguração". 18/07/1909. In: *João do Rio e o Palco: Página Teatral – Vol. I. Apresentação e Organização: Níobe Abreu Peixoto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. P. 90-91.

"Associação dos Artistas Brasileiros". Jornal do Brasil. 08/10/1931. p. 6.

KELLY, Celso. *Os cenários e a mise-em-scéne*. Revista Comoedia, N. 2, Rio de Janeiro, 07/1946. s. p.

LINS, Álvaro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 02/01/1944.

LINS, Álvaro. *Algumas notas sobre "Os Comediantes"*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 02/01/1944.

MAGALHÃES JR., Raimundo. "Ah, se Pirandello visse isto!...": Impressão da récita de A Verdade de Cada Um pelo conjunto Os Comediantes, no João Caetano. A Noite, 16/11/1941.

MAGALHÃES Jr, Raimundo. Em defesa da farça. Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Nº 221, Jan-Fev-Mar 1944. Rio de Janeiro. p. 11.

MARTINS, Wilson. *A interpretação na crítica literária*. Revista Cultura Política, N 38, Rio de Janeiro, março 1944. p. 213.

"Memórias de Nelson Rodrigues". *Correio da Manhã*. 20/04/1967. 2º Caderno. p. 1.

"Nelson Rodrigues". Crítica. 18/01/1928. P. III.

"Nelson Rodrigues". Crítica. 23/08/1929. P. III.

PASCHOAL, Isaac. "*Prosperity*". Revista do Brasil, Nº 2, Julho de 1944. p. 98.

PINTO, Ricardo. "A consagração de Joracy Camargo como maior autor teatral brasileiro. Uma cadeira vasia". Dom Casmurro. 27/04/1940. p. 2 (o artigo foi publicado originalmente no Diário de Notícias de 21/04).

PIRES, Júlio. Getúlio Vargas e o teatro. In: *Cultura Política*, v.1, n. 5: pp. 143-158, jul. 1941.

PRADO, Decio de Almeida. A convenção do teatro moderno I. *Revista Clima.*, n. 14, setembro de 1944, São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira

Salles, 2005. p. 280-282.

REIS, Aarão Reis. Os corujas teatrais. Boletim SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Nº 47, Out-Nov 1948. Rio de Janeiro, p 1.

“Reveillon das Artes”. Jornal do Brasil. 07/11/1931. p. 12.

RODRIGUES, Nelson. “Gritos Bárbaros”. A Manhã. 15/02/1928. P. 3.

\_\_\_\_\_. Memórias de Nelson Rodrigues. *Correio da Manhã* do dia 20 de abril de 1967. 2º Caderno p. 1.

SANTA ROSA, Tomás. *Algumas coisas de Teatro, e os “Comediantes”*. Revista do Brasil, Nº1, Abril de 1944, p. 110.

VIANA, Djalma. “Através dos Suplementos”. Letras e Artes. 16/05/1947, p. 2.

VIANA, Djalma. “Cinema, no duro!”. Letras e Artes. 01/05/1948, p. 2.

### **c) Livros e outros impressos**

ALMEIDA, Moacir de. *Poesias completas de Moacir de Almeida*. Edição rigorosamente revista por Padua de Almeida, com prefácio de Attilio Milano. Rio de Janeiro: Liv. Ed. Z. Valverde, 1920 (?).

BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*. Tradução Alvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda., 1941.

CARDOSO, Sérgio. “Bilhete para Nelson”. Programa do espetáculo *Vestido de Noiva*, pela Cia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso em 1958.

CARVALHO, Jarbas de. *Theatro Synthetico. Conferência realizada na Associação dos Artistas Brasileiros, em 16 de setembro de 1939*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio. Rodrigues & Cia, 1940.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

KELLY, Celso. *Tendências da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Editôra A Noite, 1953.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica, 1ª, 2ª, 3ª e 4ª séries*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941-1946.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone: (solos) 1926-1935*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2 v (1944). São Paulo: Editora

Brasiliense Ltda, 1945.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4 v.

*O Governo e o Teatro*. (folheto) Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

Programa do espetáculo *A verdade de cada um*. Os Comediantes. Rio de Janeiro, 1941.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. Seleção e organização de Caco Coelho; prefácio de Carlos Heitor Cony; ilustrações de Roberto Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *O remador de Bem-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A cabra vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo, vol. I*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANTA ROSA, Tomás. *Roteiro de Arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Cadernos de Cultura, 1952.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

ZOLA, Émile. *Naná*. Tradução: Roberto Valeriano. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002.

#### **d) Depoimentos**

DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes. *Dionysos*, Órgão oficial do Serviço Nacional de

Teatro, Nº 22, 1975, p. 5-30.

LEITE, Luiza Barreto. A fase heróica. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975.

MELO, Graça. Testemunho. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975.

PERRY, Carlos. Reminiscências. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975.

RODRIGUES, Nelson. O ensaio geral. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975.

SILVEIRA, Miroel. A Fase Profissional. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975.

ZIEMBINSKI, Zbigniew. Os Comediantes – marco novo. *Dionysos*. Revista do Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, n. 22, 1975.

#### **e) Acervos documentais**

Centro de Documentação da FUNARTE (Cedoc-FUNARTE):

- Arquivo Paschoal Carlos Magno
- Arquivo João Ângelo Labanca
- Dossiê AAB
- Dossiê ABCT
- Dossiê Nelson Rodrigues
- Dossiê Santa Rosa
- Dossiê “Vestido de Noiva”
- Processos administrativos SNT

#### **f) Decretos**

Decreto Presidencial Nº 92 de 21 de dezembro de 1937. Disponível em:  
<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15/12/2013.

#### **g) Manuscritos**

BARSANTE. Dados Biográficos. (Manuscrito) Dossiê Santa Rosa, Cedoc-FUNARTE.



Minuta “Cinelândia, 1937”. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-FUNARTE.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR FILHO, Sidney. “Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)”. Tese Unicamp. 2011.

ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales, Notas de Investigación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. Publicado originalmente em O Novo Mundo, 24/03/1873. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 10/09/2014.

BANDEIRA, Manuel. Pneumotórax. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora, 2013.

BARSANTE, C. E.. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Inacen, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e Organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; Tradução e Notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. Sala Preta, PPGAC, USP, São Paulo, v 1, p. 199-217, 2001. p. 203-204.

\_\_\_\_\_. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BULCÃO, Clóvis. *Os Guinle: a história de uma dinastia*. Intrínseca, 2015.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Angélica R.. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

\_\_\_\_\_. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro(1936-1945)*. Dissertação de Mestrado (História Social). UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. *O amparo ao teatro durante o governo Vargas: uma discussão sobre a concessão de subvenções (1930-1945)*. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981\\_ARQUIVO\\_Anpuh2011a.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981_ARQUIVO_Anpuh2011a.pdf) Acesso em 19/04/2015.

CÂNDIDO, Antônio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CAPELATO, Maria Helena; DUTRA, Eliana Freitas. “Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira”. In: CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir ( org.). *Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000. pp.227-267.

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

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger (Org). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHAVES JR., Edgard de Brito. *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971

COLEHO, Caco. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-1935)*. Seleção e organização de Caco Coelho; prefácio de Carlos Heitor Cony; ilustrações de Roberto Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 15-46.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo. Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1. P. 91-104. 2003

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Vozes, 1998.

COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da comédia caipira à comédia-filme: Oduvaldo Vianna – um renovador do teatro brasileiro*. 1999. Dissertação de Mestrado (Artes Cênicas). UNIRIO. Rio de Janeiro, 1999.

DALMÁS, Matheus. *A imagem do Terceiro Reich na Revista O Globo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. P. 55.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1977.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: Rio Books; Faperj, 2015.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

DUTRA, Eliana de Freitas. “Cultura”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Olhando para dentro - 1930-1964*. Rio de Janeiro: Mapfre/Objetiva, 2013, v. 04, p. 231-277.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (dir.). *História do teatro brasileiro*. 2v. São Paulo: Perspectiva, 2012/2013.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó & LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed. rev. e ampl.. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (dir.). *História do teatro brasileiro*. 2 v. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 57-80.

FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*. 2012. Dissertação. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro, 2012.

FLÉCHET, Anaïs. “Offenbach no Rio: a febre da opereta no Brasil do Segundo Reinado”. In: Marcia Abreu; Marisa Midori Daecto. (Org.). *A circulação Transatlântica dos Impresses - Conexões*. 1ed. Campinas: Setor de Publicações IEL, 2014, v. 1, p. 311-324.

FLETCHER, John; MCFARLANE, James. "O teatro modernista: origens e modelos." In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 410-422.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Artes Cênicas). UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues: o fracasso do moderno no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2012.

GOLINO, William. *História d'"O Bailado do Deus Morto": uma radical modernização do teatro no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

\_\_\_\_\_. *ESSA GENTE DO RIO ... os intelectuais cariocas e o modernismo*. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro. vol. 6, n. II, 1993, p. 62-77.

\_\_\_\_\_. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012

GUSMÃO, H. B.. *Ficções purificadoras e atozes: O projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues*. 2011. Tese (História Social), UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução: Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JUNQUEIRA, Christine. “Beatriz Costa e as estratégias de mídia do teatro português no Brasil em fins da década de 1930”. In: VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Comunicação. 2014. Em: <http://portalabrace.org/1/index.php/encontros/viii-congresso-da-abrace/resumos-aprovados/228-viiic-gt-teatro-brasileiro-ok/1141-comunicacao-beatriz-costa-e-as-estrategias-de-midia-do-teatro-portugues-no-brasil-em-fins-da-decada-de-1930>. Acesso em: 10/12/2015.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

\_\_\_\_\_. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução: César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006.

LACERDA, Carlos. *3 PEÇAS INEDITAS DE CARLOS LACERDA: O RIO, AMAPA, UMA BAILARINA SOLTA NO MUNDO*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

LE GOFF, Jacques. “Antigo/ Moderno”. Trad. Irene Ferreira. In: ROMANO, Rugiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Memória-História. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984. p. 370-392.

\_\_\_\_\_. “Documento/ Monumento”. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: ROMANO, Rugiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Memória-História. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.

LEVIN, Orna Messer. “O teatro dos escritores modernistas”. In: FARIA, João Roberto (dir.); FARIA, João Roberto e GUINSBURG, Jacó (projeto e planejamento editorial). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013. p. 21-42.

\_\_\_\_\_. “Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870)”. In: Marcia Abreu; Marisa Midori Daecto. (Org.). *A circulação Transatlântica dos Impressos - Conexões*. 1ed. Campinas: Setor de Publicações IEL, 2014, v. 1, p. 299-311.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_. Teorias de Charles Garnier para a Ópera de Paris: O teatro-monumento. In: CARDOSO, Ricardo José Brügger; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura e Teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa/ Faperj, 2010. P. 94-141.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1993.

LOPES, Antônio Herculano. “Do cançã ao maxixe: a decadência do teatro nacional”. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, v. 174, p. 197-208, 2014.

\_\_\_\_\_. “Um forrobodó da raça e da cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, p. 69-83, 2006.

LUCA, T. R. de. As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas (Trabalho Completo em CD ROM). IV Encontro Nacional da rede Alfredo de Carvalho. In: IV Encontro Nacional de História da Mídia. A luta pela liberdade de imprensa - revisão crítica dos 300 anos de censura, 2006, São Luis do Maranhão/MA. Anais do 4o Encontro Nacional de História da Mídia. São Luis/MA: Rede Alfredo de Carvalho, 2006. v. 1. p. 1-13.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MARQUES, Daniel; REIS, Ângela. “A permanência do teatro cômico e musicado”. In: João Roberto Faria. (Org.). *História do teatro brasileiro*. 1ed.São Paulo: Perspectiva, 2012, v. I, p. 321-335.;

MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. Theatros e Salões: a crítica teatral do Jornal do Brasil de 1891 a 1982. In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. GT Teatro Brasileiro - Anais do V Congresso - Memória ABRACE Digital, 2008.

MEDEIROS, Elen de. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Vol. 14, Dez. 2008. P. 36-46.

MENCARELLI, Fernando Antonio. “Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais”. In: João Roberto Faria. (Org.). *História do Teatro Brasileiro*. 1ed.São Paulo: Ed. Perspectiva/Sesc, 2012, v. 1, p. 253-275.

\_\_\_\_\_. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 1999.

\_\_\_\_\_. “Interpretando as canções: entre os palcos e as ruas”. In: LOPES, Antonio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá de; VELLOSO, Monica Pimenta. (Org.). *Música e história no longo século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano*. 1ed.Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, v. 1, p. 287-325.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Edição final do texto Fernando Peixoto; colaboração Johana Albuquerque. São Paulo- Rio de Janeiro: Editora Hucitec- Ministério da Cultura/ Funarte, 1995.

MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MUSSE, Ricardo. *O teatro contemporâneo, segundo Gerd Bornheim*. Em: <http://blogdaboitempo.com.br/tag/gerd-bornheim/>. Acesso em: 10 março 2015.  
OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2010.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Civilização Brasileira.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2007.

PARANHOS, Kátia R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIMENTEL, Aguimario. *Nelson Rodrigues e a literatura de massa*. Maceió: IFAL, 2014. Disponível em: [http://issuu.com/publicacoes\\_editorial/docs/nelson\\_rodrigues\\_e\\_a\\_literatura\\_de\\_/95](http://issuu.com/publicacoes_editorial/docs/nelson_rodrigues_e_a_literatura_de_/95). Acesso em: 12/07/2015.

PROST, Antoine. “Social e Cultural, indissociavelmente”. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Dir.) *Para uma história cultural*. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 123-137.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Introd. Mario Vargas Llosa; prólogo Hugo Achugar; tradução Emir Sader. São Paulo: 1985.

RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernistas (1922-1942)*. 2008. Dissertação (mestrado em literatura brasileira), USP. São Paulo, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e Cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ROSENFELD. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROZEAUX, Sébastien. “La naissance contrariée d’une société du spectacle au Brésil : la fondation d’un théâtre de divertissement sur les ruines du réalisme dramatique ‘à la française’ (1855- c.1880)”. *Monde(s). Histoire, espaces, relations*, n°6, nov. 2014.

SÁ, Nelson de. “‘Só louco faz teatro, porque mata’, afirma diretor russo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 mar. 2015. p. E3.

SCHORSKE, Carl E.. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Dir.) *Para uma história cultural*. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura política, memória e historiografia*. RJ: FGV, 2009, p. 47-58.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

\_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução: Pedro Sússekkind. Revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosc & Naify, 2005.

TCHEKHOV, Anton. *Teatro I: A Gaivota; Tio Vânia*. Tradução e notas de Gabor Aranyi. Preparação de Ronaldo Antonelli e Maria Cristina Cupertino Guimarães. São Paulo: Editora Veredas, 1998. p. 64.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Tradução de Caio Moreira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

TORRES NETO, Walter. Lima. A turnê do Teatro Louis Jouvet no Rio de Janeiro e São Paulo. *O Percevejo* (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 10/11, p. 118-134, 2003.

VANUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Autêntica, 2010.

VENANCIO, Beatriz Pinto. Lembranças de um Vestido de Noiva. *O Percevejo*. Anos 9/10, 2001/2002, Nº 10/11, p. 201-209.



VENANCIO, G. M. *Roger Chartier (1945- )*. In: Maurício Parada. (Org.). Os historiadores clássicos da História (vol. 3): de Ricoeur a Chartier. 1aed. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes/PUC-Rio, 2014. p. 291-308.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado; Filomena Y. H. Garcia; Maria da Conceição M. Cavalcante; Bertha H. Gurovitz; Hélio Gurovitz. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WERNECK, Humberto. À sombra generosa de Aníbal. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/8-artista-do-verbo-da-vida-anibal-machado.pdf>. Acesso em : 08/09/2015.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WORCMAN, Suzane.; RIBEIRO, Paula (Orgs.). *Drama & Humor: Teatro Ídiche no Brasil*. p. 47. Disponível em: <http://www.chagall.org.br/arquivodoc/Drama%20e%20Humor%20%20teatro%20idiche%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 09/09/2015.

YON, Jean-Claude. *Une histoire du Théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion, 2012.

ZILBERMAN, Regina. *Alvaro Moreyra*. LetrasRio-Grandenses, nº 5 Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, 1986.

ZOLA, Émile. O Naturalismo no Teatro. In: *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. Int., Trad., e Notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 1979.

**Internet:**

Fundação Darcy Vargas: <http://www.fdv.org.br/historico.asp>. Acesso em: 01/10/2015.

**Eliseu Visconti:** <http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Obra/PanoBoca.aspx>

## APÊNDICES

### Apêndice I – “Quadro Social” da AAB (quando do anuário de 1936):

<b>DIRETORIA:</b>	
Celso Kelly	Presidente
Elza de Alencar Araripe	Secretaria
Luis Paulino	Tesoureiro
Raul Pedrosa	Diretor de Artes Plásticas
Horacio Cartier	Diretor de Letras
Dr. Leopoldo Duque Estrada	Diretor de Música
Tasso da Silveira	Diretor de Teatro
<b>MESA DO CONSELHO GERAL:</b>	
F. Guerra Duval	Presidente do Conselho
L. F. Castilhos Goucochêa	Secretário do Conselho
<b>SÓCIOS BENEMÉRITOS:</b>	
Octavio Guinle	
A. Navarro da Costa	
Luis Paulino	
<b>SÓCIOS EFETIVOS:</b>	
Armando Navarro da Costa	
Anna Amelia Queiroz Carneiro de Mendonça	
Aloisio José da Rocha	
Alfredo Ferreira Lage	
Adrianna Janacopulos	
Anna Laport	
Alfredo Galvão	
Alcides da Rocha Miranda	
Anisio S. Teixeira	
Adolpho de Alvim Menge	
Augusto Bracet	

Alceu Paula Penna	
Alipio Dutra	
Alexandre D`Almeida Anastacio	
Austregesilo Athayde	
Armenia Silva Araujo	
Anna Cndida de Moraes Gomide	
Arnaldo Estrella	
Amalia Fernandez Conde	
Antonieta Lobato	
Abelardo Caluby	
Annibal Barros Cassal	
Ary Duarte	
Aloysio Bittencourt	
Aldary Toledo	
Antonio Rocha	
Alexandre Schidlowsky	
Armando Rodrigues Peixoto	
Andrade Muricy	
Snra. Derbert de Castro	
Ben Omi Voloj	
Beatriz Pontes de Miranda	
Celso Kelly	
C. Portinari	
Carlota Nascimento	
Carlos Oswald	
Cecilia Marques Couto	
C. Sampaio Araujo	
Camilla Alvares de Azevedo	
Carlos da Cunha	
Calmon Barreto	
Candido de Oliveira Netto	
Candido Campos	
Carlos Ledo	

Clelia Silva	
Carlos Prado de Oliveira	
Clito Barbosa Bokel	
Cardoso Junior, J. B.	
Carbonell, J. M.	
Castilhos Goycochêa	
Dimitry Ismailovitch	
Djalma Gaudio	
Demetrio Agafanoff	
Euclides Fonseca	
Elza de Alencar Araripe	
Edith Broe	
Edisa Bandeira de Mello	
Egydio de Castro e Silva	
Eduardo Bahouth	
Euclides Borba	
Eugenio Sigaud	
Edson Nicoll	
Emilio Stein	
Ernesto Simões Costa	
Egberto Miranda da Silva	
Fernando Valentim	
Francisco Cardoso	
Flavio Amorim Goulart de Andrade	
Frederic Marron	
Fernando Lamarda	
Francisco Silva	
Gilberto Trompowsky	
Guilherme Fontainha	
Guerra Duval, F.	
Guatavo Rheingantz	
Giacomo Palumbo	
Georgette Mayo Remy	

Guilherme Rgostinho Pereira	
Gustavo Adolpho Bailly	
Gilda Moreira	
Georgina de Albuquerque	
Gerson Bosoi	
G, Fernandes de Castro	
Guignard, A.	
Hernani de Irajá	
Hans Reyrsbach	
Horacio Cartier	
Heitor Usai	
Herbert Reiner	
Hans Nobanner	
Hugo Adami	
Helza Cameu	
Henrique Xavier	
Henrique Pongetti	
Helena Figner	
Humberto Ferrando	
Haydéa Santiago	
Héris de Moraes Victoria	
Henri Gonoy	
Iris Pereira	
Isabella Sá Pereira	
Ignez Maria Luiza Corrêa da Costa	
José Caldas	
José Augusto Prestes	
José Geraldo Vieira	
João Lourenço da Silva	
J. Pereira Marques Junior	
Snra. Juvenal Murtinho	
Jerson de Azevedo Coutinho	
José Luiz Guerreiro de Barros	

Joaquim Torres de Oliveira	
José Wanderley	
Jorge Moreira Guimarães	
Snra. Jovita Silva Pinto	
José Boadella	
José Boscagli	
José Cabral de Mello	
Jorge de Castro	
José Ribeiro de Souza	
João Queiroz Junior	
José Julio Barbosa	
José Rangel	
Karacurdji Galy	
Lucilio de Albuquerque	
Luiz Cardoso Ayres	
Leopoldo Duque Estrada	
Leopoldo Campos	
Lima e Silva, J. E.	
Luis Paulino	
Leopoldo Gottuzzo	
Luci Poli Evdos	
Laura Alvaro Alvim	
Lourdes Gomes de Mattos	
Luiz Pereira da Cunha	
Lucia Amalio	
Luiz Gonzaga Rodrigues Ladeira	
Lino Gomes de Novaes Fonseca	
Leão Vellozo, H.	
Maria Francelina, B. B. F.	
Manoel de Abreu	
Maria da Silveira Hermanny	
Mesquita Bomfim, A. J.	
Manoel Móra	

Margarida Lopes de Almeida	
Milton Xavier de Assis	
Mauricio Fernandes	
Moacyr Alves	
Maria Emilia Chaves Lopes	
Mario dos Maia	
Maria Kastrup de Seguiet	
Matheus C. Fernandes	
Maria de Lourdes Pires da Rocha	
Mucio Leão	
Maria Helena de Freitas Guimarães	
Maria Lacerda de Moura	
Mariamelia S. Fernandes	
Maria Luiza Soares Gouvêa	
Mercedes Benssone Corrêa	
Mansueto Bernardi	
Martinho Neumann	
Miranda Netto, A. G.	
Murillo Araujo	
Margarida Soutêllo	
Nelson Netto	
Naddeo, A. E.	
Nelson Cintra	
Nicolau Del Negro	
Octavio Kelly	
Oswaldo Teixeira	
Octavio Pinto	
O. Kosemann	
Oswaldo Goeldi	
Otto Leonardos	
Odette Marcellos	
Oduvaldo Vianna	
Otilia Lindenberg	



Oscar Lorenzo Fernandez	
Orlando Teruz	
Orlando R. do Amaral	
Otto Singer	
Olga Mary Pedrosa	
Ottília Cunningham	
Orris Soares	
Octavio Thyerso	
Prado Kelly	
Paul Heymann	
Paulo Gagarin	
Paulo Goulart	
Pedro Campofiorito	
Paulo Rossi	
Paulo Assis Ribeiro	
Pedro Bruno	
Pedrina Calixto Henriques	
Paulo Celso Moutinho	
Paulo Werneck	
Puigdomenech Cólón, F.	
Quirino Campofiorito	
Ruy Campello	
Raul Pederneiras	
Rodrigues Octavio Filho	
Raul Pedrosa	
Regina Veiga	
Rhôda Edith Hadden	
Roberto Tavares	
Roxy King Shaw	
Riva Pasternack	
Rodolpho Josetti	
Romaas Bronussas	
Ruy Bennaton Prado	

Ricardo Marinho	
Rafaél Argelés	
Rubem Cassa	
Renato Paquet Filho	
Sarah Villeda de Figueiredo	
Solange de Frontin Hess	
Sergio da Rocha Miranda	
Stefan Gal	
Sylvia Meyer	
Tarsila do Amaral	
Theoadar Makurin	
Tasso da Silveira	
Tomais Santa Rosa Junior	
Umbedino Pereira Martins	
Veiga Lima, C.	
Véra de Alencar Araripe	
Vitalina Brasil	
Vicente Leite	
Yvonne Visconti	
Yolanda Pongetti	
Waldemar da Costa	
William Wright	
Zelia Ferreira Salgado	

## Apêndice II – Membros da ABCT<sup>506</sup> (quando de Actas referentes a 1938<sup>507</sup>)

Bandeira Duarte	Diretoria
Paulo Orlando	Diretoria
Alexandre Ribeiro	Diretoria
Geysa Boscoli	Diretoria
Abadie Faria Rosa	Diretoria
João de Deus Falcão	Diretoria
José Luiz Palhano	Diretoria
Nóbrega da Siqueira	Diretoria
Paulo Magalhães	
João do Rego Barros	
Alberto de Queiroz	
Mario Hora	
Serra Pinto	
Mário Lopes Domingues	
Edwino Trielli	
Leal de Souza	
Mario Nunes	
Armando de Souza Rosas	
Jota Efegê (João Ferreira Gomes)	
Alberto de Queiroz	
Arthur Imbassahy	
Atila de Azevedo	
Brício de Abreu	
Jayme de Barros	
João Luso	
José Lyra	
Lafayette Silva	
Octaviano Bevilacqua	
Olavo de Barros	
Tedesco Junior	

<sup>506</sup> A identificação desses nomes é baseada no caderno de Actas da Associação e na dissertação de FERREIRA, Valmir Aleixo. Op. Cit.

<sup>507</sup> Vale notar que grande parte das reuniões de 1938, primeiro ano de registros dessa atividade, não ocorreram por ausência de quórum mínimo.

## TEATRO VIRIATO CORREIA DA-NOS A SUA IMPRESSÃO SOBRE O ESPETÁCULO DE "OS COMEDIANTES"

VÁRIOS ATROPELOS, principalmente os de saúde não nos permitiram o ano passado conhecer "Os Comediantes". O próprio espetáculo inicial da temporada deste ano não me foi possível assistir. Só três-ante-onze, no sábado, pude conhecer o belo conjunto de amadores. Gostei. Há lá dentro verdadeiras vocações artísticas.

Em redor d'"Os Comediantes" tem havido, desde o ano passado, um imenso rumor de publicidade. Essa publicidade tem sido feita com incontestável inteligência. Com tanta inteligência que a cidade quase que adquiriu a impressão de que se trata de um grupo de amadores diferente dos outros grupos, com qualidades superiores e mais altas finalidades artísticas.

É preciso por as coisas nos seus justos termos. "Os Comediantes" são bons amadores, mas não são melhores nem piores do que os outros conjuntos que existem no Brasil. O que eles têm é dinheiro para realizar o que os outros não conseguem. O que eles possuem é um diretor de evidente prestígio, saçar e habil, que teve a felicidade de pleitear e conseguir do Serviço Nacional de Teatro subvenção bastante para o custeio das realizações.

Grupos de rapazes cheios de boa vontade, de sensibilidade e de talento cênico, existem em Casaduro, no Meyer, em Niterói, na Baía, em São Paulo, em todo o Brasil. Esses grupos, porém, são paupérrimos. Não têm quem lhes dê direção artística, não têm ensa adores, não têm cenógrafos, não têm nada. Nem mesmo têm tempo para ensaiar, porque, são quase todas empregados em trabalhos exaustivos. Uma peça por eles levada a cena representa um sacrifício incalculável, principalmente o sacrifício de dinheiro, que é sempre insuficiente para as montagens.

Apesar de tudo, essa gente consegue realizar espetáculos apresentáveis. As realizações do amadorismo já não surpreendem a ninguém no Brasil, principalmente depois dos belos espetáculos que dá em Pernambuco o conjunto "Gente Nossa".

Entre as virtudes que a publicidade vem atribuindo a "Os Comediantes" aponta-se a da elevação do seu repertório. "Os Comediantes" querem o alto teatro: só incluem no seu repertório peças de alto cunho artístico! Molière é um dos seus autores preferidos!

Também isso não constitui virtude excepcional d'"Os Comediantes". Isso é velho e constante. Os amadores sempre tiveram por Molière um irresistível pendor.

O amador é sempre um idealista — quer sempre o que é bom e o que é melhor. As mais caras máquinas fotográficas estão na mão dos amadores. O mais fino papel de linho é usado pelos amadores de literatura. O amador trabalha para satisfazer o seu eu, não tem que preocupar-se com o gosto alheio. É esse antigo dos amadores, realizar aquilo para que não tem forças. Andaram eles sempre às voltas com Molière.

Nos tempos da colônia, quando não havia ainda profissionalismo, quando o teatro era feito pelos pardos fôrros e os papéis femininos representados por marmenjos, era o pobre do Molière a maler das vítimas. No dia do sacrifício de Tiradentes, entre as grandes solenidades que o governo do conde de Resende mandou realizar para dar um cunho de alegria sinistra à morte do proto-mártir da independência, figurava um espetáculo público. Nesse espetáculo representou-se o Casamento a muque ("Le mariage forcé") de Molière.

O idealismo artístico sempre deu aos amadores uma desmedida coragem: eles sempre tiveram um fraco pelo Molière.

No século XVIII esse fraco culminou. Raras eram os espetáculos que não apresentavam uma comédia do grande teatrólogo latino.

No sábado "Os Comediantes" levaram à cena "Fim de Jornada" (Journey's end) peça de Sheriff, tradução de Izac Pascheal, um dos nossos simpáticos rapazes de teatro.

Que é "Fim de jornada"? Uma peça de guerra. Não tem uma figura feminina. A representação dura quatro horas e quinze minutos a relógio. Toda a peça se desenrola numa trincheira, no sub-solo de uma trincheira, ou coisa que o valha. Quase todas as cenas se passam num canto do cenário, em derredor de uma mesa com duas velas acesas.

É como se vê uma peça que só pode agradar com intérpretes geniais. E também com um marcador genial. Fora disso tornou-se uma zaropada.

A zaropada tornou-se maior pelo tom que teve a representação. Poucas vezes temos visto espetáculo tão macoso, ou melhor, representação tão arrebatada. Verdadeira câmara lenta.

O sr. Zbigniew Ziebinski, é apresentado como ator e como um excelente diretor de cena. Esta é aquela profissão, ao que dizem, que se exerceu proficientemente em sua terra — a Polónia.

É possível que tudo isso seja verdade e que o autor destas linhas seja apenas um solragem que nada entende de arte cênica. Mas como ator o sr. Ziebinski quando quer ser violento, ou melhor, nas cenas violentas grita, berria a ponto de ensurdecer o espectador. E todos sabem que um ator não precisa abalar as paredes de um teatro com gestos para dar cunho de violência a sua voz.

Como ensaador o sr. Ziebinski apresenta um espetáculo em que os intérpretes se movem com uma lentidão de quem está atacado pela moléstia do sono.

Os rapazes d'"Os Comediantes", vários deles darão futuramente excelentes autores. Um deles é uma verdadeira revelação — Nelson Vaz. Fez o Coronel com uma discrição e uma verdade simplesmente surpreendentes.

## VESTIDO DE NOIVA

**E**M DEZEMBRO do ano passado, indo à redação do "Globo", recebi de Nelson Rodrigues, a quem fui então apresentado, um convite para assistir à sua peça de estréla — "A Mulher sem Pecado". Confesso que me dirigi à noite para o Teatro Carlos Gomes sem grande entusiasmo. Sou, como o Ribeiro Couto, "um homem que vai pouco a teatros". Não que não goste. Ao contrário: tenho o teatro no sangue. Representei muito quando menino, e sabia conquistar uma platéia. Mas o nosso teatro, com todo o seu repertório "para rir", é uma coisa melancólica demais. Ora, eu costumo fazer a minha higiene mental... Não tolero o tom declamado dos nossos atores, a sua insuportável indiscrição de efeitos. Houve tempo em que gostei das revistinhas populares do Rocio. Parecia-me que dali podia sair um teatro brasileiro. Afinal as revistinhas do Rocio esgotaram-se sem dar nada.

"A Mulher sem Pecado" interessou-me desde as primeiras cenas. Sentí imediatamente no autor a vocação teatral. O diálogo era de classe — rápido, direto, e por ser assim, facilitava aos atores a dicção natural, a personagem mais importante — o marido doentialemente ciumento — um falso paralítico em sua cadeira de rodas, criava em torno de si uma vida intensa, a que vinham dar maior relevo as duas personagens mudas, figuras quase que exclusivamente plásticas, sugestionadoras de mistérios inquietantes. A mentalidade mórbida do ciumento acusava-se, coerente e convincente, em cada réplica. Afinal a mulher sem pecado acabou pecando... por culpa do marido. E a peça, que vinha bem conduzida, acabou também pecando, e também por culpa do marido, que, no 3º ato, num verdadeiro "coup de théâtre", levanta-se muito lampeiro de sua cadeira de falso paralítico. Bode-se fingir uma loucura, como o Henrique IV de Pirandello, mas uma paralisia! Mas a peça ficará de pé com o protagonista paralítico de verdade. E até mais justificado no seu tirânico ciume.

Ao sair do teatro, tomei conhecimento da reação do público, que de lá saiu discutindo, discordando, discorrendo. Remexido enfim. Bom teatro, o que sacode o público. Nelson Rodrigues sacode-o, e tem força nos pulsos.

Agora o autor de "Mulher sem Pecado" anuncia a sua segunda

produção. Intitula-se "Vestido de Noiva". Nelson Rodrigues deu-me o prazer de a conhecer "avant la lettre" pela leitura do manuscrito. Pediu-me, como um favor, que a lesse com a maior atenção — "religiosamente". Mau! pensei comigo: que será quando vista em cena uma peça que, lida, exige tamanha atenção? Fiquei até com medo de não a ter compreendido, acabada a leitura. Nelson acudiu medroso também.

— O caso é assim, disse-lhe: Duas irmãs. Uma fura o namorado da outra e casa-se com ele. Mas a outra era "boa" também, e o cunhado continua com ela o namoro. Os dois insensatos chegam a desejar a morte da primeira. Chegam mesmo a desejá-la mediante um crime. Mas não foi necessário o crime: a que sobrava é atropelada por um automovel no Largo da Glória e vai para o Pronto Socorro. É operada. Morre. Bate o remorso na irmã, que começa a ter visagens. Mas a perturbação foi passageira. O remorso não resiste a uma breve estação de cura fora do Rio. E ela acaba casando com o cunhado, e estava até "um amor" no seu vestido de noiva. Pelo menos é o que diz a sogra, a D. Laura, que aliás tinha dito a mesma frase no dia do casamento da nora morta.

Mas é tão simples! dirá o leitor. Não é não. O espectador tomará conhecimento do conflito entre as duas irmãs através do delírio da atropelada. Aqui é que se revela a força a um tempo realística e poética de Nelson Rodrigues. Nunca delírei alto em minha vida, e peço a Deus que me livre disso. Mas o sub-delírio me é muito familiar: qualquer febrinha declancha na minha cachola aquela mistura estapafúrdia de realidade e sonho, tão terrível, mas tão cheia de sentido poético. A criação de Nelson Rodrigues é admirável.

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

Manuel Bandeira



CRÍTICA LITERÁRIA

OS COMEDIANTES

Roberto Alvim Corrêa

COMO disse em excelente artigo Alvim Lima, "Os Comediantes entraram a ler".

O teatro deve fazer parte da vida literária da nação. Ora, até hoje, o grande e autêntico teatro brasileiro tem sido muito inferiormente tratado. Os nossos escritores, embora possuam algumas exceções, não costumam preocupar-se com o teatro, e são geralmente indiferentes a ele. Quando se debruçam sobre o assunto, é para fazer uma espécie de estudo de caso, não para fazer uma crítica de fundo, como se a crítica literária fosse uma ciência exata.

De um modo geral, os "Comediantes" subentendem que o teatro é uma atividade que não pode ser tratada com a mesma seriedade que se trata a literatura. Eles acreditam que o teatro é uma atividade que não pode ser tratada com a mesma seriedade que se trata a literatura.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro. Isso é uma atitude muito comum entre nós. Quando se trata de teatro, os brasileiros costumam dizer que não sabem nada de teatro.

LIVROS RECEBIDOS

Foelkel: "O problema das bibliotecas brasileiras". Rubens Borja de Moraes: "A vida de Joaquim Nabuco". Crólina Nabuco Amorim: "Indologia". Augusto Costa Zollo: "História da antropologia brasileira". Arthur Ramos: "Criação do estudante brasileiro".

Devemos de livros: nas Joaquim de Almeida: "Catalão 1. Uma...

## Nota sobre "Os Comediantes"

RUBEN NAVARRA

Faz uns dois anos que vi uma peça, creio que a primeira, montada pelo grupo de "amadores", ou melhor, de atores não profissionais, dirigidos por Zimbinski. Escrevi sobre o acontecimento sem fazer cerimônia do meu entusiasmo.

Os atores de então eram outros, ao que me lembro, e a encenação de uma peça todavia mediocre pôs em evidência a habilidade técnica do mestre decena polonês. Dessa primeira vez já se podia dizer que era impossível fazer melhor com um material assim manipulado de improviso.

De lá pra cá, continuamos na mesma. Não se fundou nenhuma escola seria de arte dramática e em nada mudou a mentalidade burocrática do Serviço Nacional do Teatro. A situação do teatro brasileiro não se modificou — não temos tradição teatral, porque não temos bons diretores de teatro em ação, nem atores com credenciais de escola, nem companhias que mereçam o respeito do público culto. Enfim não possuímos uma arte de teatro no sentido em que a possuem todas as metrópoles civilizadas, apesar da euforia fácil com que batizamos a nossa de "cidade maravilhosa" — as outras cidades são mais modestas.

O nosso teatro profissional empancou no estado de divertimento vulgar, ainda não alcançou o estado de arte. Pelo que não se deve esperar que dessa mata ainda saia alguma coisa. Que esperança resta àqueles que sonham com o surto de uma verdadeira arte teatral em nosso meio? Só vejo uma esperança: formar atores novos, a salvo dos vícios do nosso "bas fonds" teatral: descobrir gente nova, artistas em potencial, que só esperam uma oportunidade e um ambiente para revelarem aptidões muitas vezes desconhecidas deles mesmos. Isto não falta. A matéria prima dos temperamentos existe. E a prova é a que nos vem dando magnificamente o grupo dos "Comediantes", cuja modesta e esplêndida temporada já se pode considerar o esforço mais sério em arte teatral até hoje realizado em nosso meio. Ficou provado que temos elementos predispostos ao bom teatro, e também um público interessado e disposto a aplaudir-lo.

Os primeiros espetáculos dos Comediantes superlotaram o Ginástico. Aqueles rapazes de Zimbinski, Santa Rosa, Brutus Pedreira, etc., atraíram o melhor público por quem um artista desejaria ver-se aplaudido, e bem mereciam esses aplausos. Não há vantagem em individualizar nomes, entre os que até aqui vieram à cena. Nem precisamos ser muito relativistas para admirar a habilidade que a maioria deles revelaram. O resultado geral do jogo cênico não faz nenhuma vergonha a uma apreciação do desempenho em si mesmo, sem precisarmos de ser muito complacente. Já é teatro. Alguns dos "amadores" chegaram a surpreender o inteligente público de arte que tem enchido o Ginástico. O entusiasmo pela iniciativa desses jovens generalizou-se muito sinceramente. Não houve fingimento, nem claque, nem falsidade. Há é uma excelente atmosfera de excitação intelectual e artística, a solidariedade espontânea de gente que ama a arte e sabe fazer justiça.

Nunca louvaríamos bastante a atuação de Zimbinski. Há dois anos esse refugiado polonês botou na cabeça de fazer teatro no deserto, obcecou-se com a idéia de formar um grupo de atores descobertos ao acaso, contando com a cooperação de alguns focos dispersos de energia teatral recalçada. Zimbinski dedicou-se ao trabalho com o fanatismo e a fé do verdadeiro artista, e não descansou até hoje. Acabamos de ver em que deu. A montagem de "Fim de Jornada" — uma peça defeituosa mas de modo nenhum vulgar — foi o melhor espetáculo de arte teatral que já tivemos no Brasil com gente brasileira. Zimbinski é um herói. Revelou-se um ator admirável, digno da fama que trouxe de sua pátria. Não sei qual o maior, se o capitão Stanhope ou o homem que conse-

guiu aquele equilíbrio de conjunto com um material manipulado pela primeira vez. Foi um espetáculo de arte completo dentro das coisas não perfeitas, e as suas imperfeições não foram maiores que as de muita companhia reputada e escolada, dessas que atraem o furor "snob" do granfinismo às poltronas do nosso Municipal. Para que botar defeitos particulares quando o resultado geral foi tão bom? Os defeitos se corrigem com o tempo. "Fim de Jornada", como teatro dramático, teve momentos emocionantes desses que só o grande teatro pode dar, e isso é muitíssimo.

Não se pode mais duvidar do que os Comediantes serão capazes de dar, se encontrarem quem lhes estenda mão firme e quem ache ser um dever apoiá-los como merecem. Eles estão dando tudo que podem por sua própria iniciativa — técnica, desempenho, montagem. Estão contando com gente que faz teatro por amor à arte. Que querem os homens que tem o dever de assegurar a todos esse "direito à oportunidade" de que hoje tanto se fala no mundo? Entretanto, nem tudo é tão fácil, nem a realidade se presta a essa pureza de conclusão em nome da lógica ou dos direitos do homem. Assim como os "Comediantes" recebem o apoio entusiasta do público e dos nossos intelectuais e artistas, lançando semente numa terra excepcionalmente favorável, não falta o espírito de certo quintacolonismo do ares burocráticos para atrapalhar o esforço de Zimbinski e seus rapazes. A Comissão de Teatro mantida pelo Ministério da Educação, e da qual faz parte gente da maior idoneidade intelectual, tem-se empenhado numa luta estéril contra a burocracia que hoje persegue os "Comediantes". O ministro Capaneza tem feito belas coisas a favor da nossa arte — mandou construir o edifício do Ministério, considerando a obra de arquitetura moderna mais importante do continente; deu as paredes para decorar a Candido Portinari, e sustentou o artista gratuitamente acusado pelo sentido social e humano de sua obra; pôs à frente do Patrimônio Histórico e Artístico uma personalidade como Rodrigo M. F. de Andrade; e assim muitas outras coisas, entre as quais não é das menos escandalosas o ter como chefe de gabinete o poeta "pornográfico" Carlos Drummond de Andrade. Agora eu pergunto — Por que o ministro não dá plena autoridade à Comissão de Teatro do seu Ministério, afim de planejar a organização educativa do teatro brasileiro e abrir caminho para iniciativas como a dos "Comediantes"?



### Uma circular do procurador geral da República

Recomendo-vos especial vigilância processos herança jacente sentido ser declarada vacância logo transcorra prazo legal, afim de se evitarem protelações de que há exemplos se aproveitem indivíduos inexcrupulosos para apresentar contas fantasiosas, promover venda de bens que virtualmente já pertencem União e abusos congêneres. Convem recomendar Promotores Justiça especial atenção esses processos, pois temos verificado extrema benevolência com que alguns concordam com contas excessivas destinadas delapidar espólios. Saudações cordiais. — (a) Gabriel de Rezende Passos, procurador Geral da República.

## VESTIDO DE NOIVA

TIVE a honra de ser apresentado a Edoardo Guarnieri, o admirável regente, cujo valor se não passou despercebido aos nossos críticos, todavia ainda não foi devidamente sentido pelo grande público. Se o fosse, a *Pro-Música*, por ele fundada há alguns anos, não seria a irmã pobre que é entre as sociedades congêneras. Grupo esforçado, no qual figura a grande Paulina d'Ambrosia, tão ligada a todos os movimentos criadores da nossa atividade musical desde os saudosos tempos de Glauco Velasquez.

Conversando com Guarnieri sobre os nossos compositores, argumentou ele contra a opinião dos que só querem ver em Villa-Lobos um caso de genial intuição. Entre outras coisas disse que mais de uma vez, tendo em mãos uma partitura do autor das "Bachianas", julgara a música inexequivel, e, no entanto, logo ao primeiro ensaio da orquestra, tudo se mostrava perfeitamente realizável, prova da musicalidade, da instrumentalidade, da orquestralidade da peça.

Lembrei-me das palavras do regente ao assistir à representação do "Vestido de noiva" pelos comediantes. Já tive ocasião de escrever neste jornal sobre o drama de Nelson Rodrigues.

Conhecia-o então, só de leitura. No meio da emoção que me despertavam aquelas cenas de tão profunda penetração no sub-consciente humano, eu me perguntava, incerto como Guarnieri com a partitura de Villa-Lobos, se a peça de Nelson resistiria à prova do palco.

A resposta está dada com os aplausos entusiásticos do público que enchia o Municipal em duas noites que se podem classificar de memoráveis na história do nosso teatro. "Vestido de noiva" ganhou cem por cento, com a realização cênica, e não se diga que foi apenas um triunfo da *mise-en-scène* de Santa Rosa e Ziembrinkl, e direção de Adacto Filho, do talento dos amadores, entre os quais cumpre destacar a atuação das duas protagonistas, as sras. Evelin Rocha Miranda e Stella Perry. O drama em si adouiriu extraordinário relevo, concretizou-se em inesquecíveis imagens plásticas, assumiu aos nossos olhos iluminados uma realidade, ou antes, uma super-realidade mais forte, mais prestigiosa, mais humana. Tudo que parecia audacioso facilmente desconfiável na imaginação, excepcional do autor, cessava ali magnificamente orquestrado no jogo de cena. E a história daquela moça que tomou o noivo da irmã, é atropelada por um automóvel e revive em estado de choque as lembranças do seu passado e as fantasias de sua imaginação, alafrou-se desmesuradamente, criando força de símbolo, pondo a cada um de nós como que surpreso e medroso diante dos mistérios do nosso próprio coração.

Nelson Rodrigues está de parabéns: é um autêntico homem de teatro, e mais — um grande poeta. Na segunda tentativa atingiu a altura da obra-prima.

Manuel Bandeira