

LETÍCIA TOMAZELLA COSTA

**A fortuna crítica de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, de
Nelson Rodrigues: casamento e/ou divórcio?**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Dominguez de Oliveira

Prof^a. Dr^a. Lucia Granja

São José do Rio Preto, 16 de Junho de 2010

Costa, Leticia Tomazella.

A fortuna crítica de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues: casamento e/ou divórcio? / Leticia Tomazella Costa. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2010.

169 f. ; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Júnior

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica, teoria, etc.. 2. Teatro (Literatura) – Crítica e interpretação. 3. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Vestido de noiva – Álbum de família – Crítica e interpretação. I. Franco Júnior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81)-2.09

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, que me orientou na realização deste trabalho de pesquisa e que se fez companheiro em todos os momentos;

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE;

Aos meus pais, que muito amor e muito conforto me deram desde que vim a este planeta; que me apoiaram (e apóiam) em todos os passos que eu decido dar;

Aos meus tios e padrinhos, Marilei Aparecida Spaolonse Tomazella Lemo e José Aparecido Lemo (tio Leminho), e meus primos que tanto me apóiam e me dão amor;

Ao meu mestre, padrinho e amigo Antonio Rogério Toscano;

A Anamaria Barreto;

A Clóvis Garcia;

A Marco Antonio Braz;

A João Roberto Faria;

A Nanci Fernandes;

A Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro;

A Gustavo Ribeiro;

A Bhá Bocchi Prince, meu grande amigo e meu primeiro mestre dos palcos;

A Mariana Rattes, pela companhia de todos os dias;

A Lucio Manfredi;

A Isabel Setti;

A Camilo Schaden;

A todos os demais que contribuíram para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
CAPÍTULO 1: A crítica literária: a crítica na Academia e a crítica de jornal	p. 5
1.1. Aspectos da crítica teatral no Brasil.....	p. 9
CAPÍTULO 2: Contexto do teatro brasileiro antes do surgimento de Nelson Rodrigues	p. 14
2.1. Chega a o novo século: onde está o novo teatro?.....	p. 18
2.2. O novo teatro, os novos atores e um novo autor: quem não tem medo de Nelson Rodrigues?.....	p. 22
CAPÍTULO 3: Estudo da fortuna crítica de <i>Vestido de Noiva</i> – dos anos 40 ao início dos anos 80	p. 27
3.1. Década de 40.....	p. 33
3.2. Década de 50.....	p. 75
3.3. Década de 60.....	p. 90
3.4. Década de 70.....	p. 106
CAPÍTULO 4: Estudo da fortuna crítica de <i>Álbum de Família</i> – dos anos 40 ao início dos anos 80	p. 123
4.1. Década de 40.....	p. 126
4.2. Década de 50.....	p. 142
4.3. Década de 60.....	p. 149
4.4. 1980.....	p. 154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 161
BIBLIOGRAFIA	P. 166

RESUMO

O dramaturgo Nelson Rodrigues é considerado pela crítica brasileira o introdutor do teatro moderno no Brasil desde a estréia de *Vestido de Noiva*, em 1943. Se a crítica literária e teatral brasileira realizou a legitimação da glória de Nelson Rodrigues a partir deste ano de 1943, o oposto ocorreu em 1946, quando público e crítica repudiaram a peça *Álbum de Família*, que permaneceu censurada por, aproximadamente, vinte anos. Esta pesquisa centra-se em estudar a fortuna crítica das duas peças mencionadas, e a escolha de se trabalhar com a recepção destas peças específicas dá-se devido ao contraste de opinião crítica suscitado por elas. Abrangendo a crítica literária e teatral de parte do século XX, nosso estudo focalizará a forma como a recepção de uma obra trabalha com os valores dominantes de um sistema social e artístico, tendo o poder de legitimar um artista como bom ou desconsiderável.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária, dramaturgia brasileira, teatro brasileiro, Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

Playwright Nelson Rodrigues has been viewed by Brazilian critique as the introducer of modern theatre in Brazil since the premiere of his play *Vestido de Noiva* (Wedding gown), in 1943. If Brazilian theatrical and literary critics have legitimated the glory of Nelson Rodrigues since the year of 1943, the opposite occurred in 1946, when public and critique rejected the play *Álbum de Família* (Family álbum), which has remained censored for about twenty years. This research centres in the study of the critical fortune of both mentioned plays, and the choice of working with these specific plays is due to the contrast of critical opinions generated by them. Comprehending theatrical and literary critique of part of the 20th century, our study focusses on how the reception of an art piece works with the prevailing values of a social and artistic system, being able to legitimate an artist as worthy or unworthy.

KEYWORDS: Literary critique, Brazilian drama, Brazilian theatre, Nelson Rodrigues.

Introdução

Não é tarefa fácil se envolver com a obra de Nelson Rodrigues – seja em estudo que aborde a concepção da peça, em uma análise essencialmente dramatúrgica, seja em estudo a respeito das encenações das peças rodriguianas, ou, ainda, em um estudo, como o nosso, que aborde a recepção de duas delas. E por que não é fácil essa tarefa? Porque se trata de um trabalho a respeito de um dramaturgo apaixonado, polêmico, irreverente, cujas personagens passionais talvez tenham sido as responsáveis por suas peças caírem em anos de censura e repúdio do público ou, ainda, em glória e aplausos de pé – isso porque certas ações e valores dessas personagens (incesto, assassinato, voluptuosidade sexual, passionalidade mórbida) foram motivo de condenação e também de admiração por parte da crítica.

Temos, aqui, de ter uma clareza, disciplina e até uma frieza notáveis para não nos entregarmos aos caminhos apaixonados das duas peças cuja recepção crítica estudaremos. Vamos estudar a fortuna crítica de duas peças-chave não só do teatro brasileiro moderno, mas, também, da própria carreira de Nelson Rodrigues: *Vestido de Noiva*, peça de 1943, responsável pelo sucesso inicial do dramaturgo e pela chegada, no Brasil, daquilo que muitos críticos chamaram de “teatro moderno”, um teatro que conversava mais de perto com as vanguardas européias, as mesmas que eram consideradas modelos para se definir o que é modernidade em teatro; e *Álbum de Família*, escrita em 1945 e publicada em 1946, peça que, segundo o próprio dramaturgo, trouxe à sua carreira o chamado “teatro desagradável” (nome que ele mesmo deu ao seu projeto de teatro) e o fez padecer com a vaia da crítica e do público:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o para sempre. Não há nessa observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo:

de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. (...) E por que peças desagradáveis? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzirem o tifo e a malária na platéia. (...) (RODRIGUES, 1993, p. 198)

A escolha dessas duas peças se dá em razão de sua importância para a compreensão do trabalho dramático de Nelson Rodrigues e, também, para uma compreensão da crítica teatral brasileira, além de, numa perspectiva mais ampla, da própria crítica literária brasileira no século XX. Se *Vestido de Noiva*, encenada em 1943, foi um marco da inauguração do teatro moderno no Brasil, aclamando seu autor já em sua segunda peça teatral e projetando-o como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros do século XX, *Álbum de família*, de 1946, foi um marco da ação da censura no país, causando escândalo de público e crítica e, em razão disso, permanecendo censurada por 22 anos.

Estudar, portanto, a fortuna crítica dessas duas peças é buscar compreender, por um lado, o projeto teatral afirmado pela obra de Nelson Rodrigues – o chamado “teatro desagradável”, que foi o termo que ele mesmo criou para definir o seu trabalho, conforme vimos – e, simultaneamente, buscar compreender o alcance e as limitações da crítica literária brasileira, seja no campo específico da dramaturgia, seja num plano maior, pertinente ao sistema de valores dominantes no sistema literário brasileiro. O foco central de nossa pesquisa, que é coletar e analisar criticamente a fortuna crítica das duas peças mencionadas, leva-nos a um campo muito maior, que compreende todo o sistema literário brasileiro, o âmbito da imprensa, da política (afinal, o Brasil é um país que foi colonizado por um país europeu e, por vezes, mostra isso em seu olhar eurocêntrico com relação a alguns assuntos), da organização das classes sociais (trata-se de um país que foi, por muito tempo, escravocrata), etc. Assim, veremos como a carreira dos críticos mais famosos, os jornais de renome, a categoria dos intelectuais brasileiros, aliada à elite, têm influência quando se estuda o campo da recepção de uma obra de arte.

Como este trabalho consiste em coletar e estudar algumas publicações da crítica teatral brasileira, vale aprofundar-se também em uma busca de o que é a arte do teatro e a arte da dramaturgia, comumente separadas, delimitadas. Ainda que toda a obra de arte, desde a sua concepção, deva levar em conta o âmbito da recepção, no teatro essa relação se dá de modo bastante forte, uma vez que o público vê, no palco, textos e idéias materializados, com seres humanos realizando, mimetizando, mostrando a criação. Assim, o público vê, ali, não só um texto, mas um ponto de vista sobre o texto (direção), materializado por seres humanos como ele (atores). Um texto pressupõe a imaginação completa de seu leitor; o teatro materializa a imaginação de alguém (um leitor específico: diretor/encenador), deixando que o público imagine em um plano mais específico e direcionado.

Para corroborar nossas afirmações a respeito da relação íntima que o teatro ganha com seus receptores, vale buscar o fundamento na *Poética* (1951), de Aristóteles: o próprio filósofo afirma que a obra teatral ganha um íntimo contato com seu público, fazendo deste público um dos meios para a realização da própria obra. E se, então, tem-se o público como parte complementar de uma obra artística, faz-se justo estudar o que esta obteve de efeito crítico-opinativo e catártico desse público que a recebeu. Então, um estudo que aborde a concepção de uma obra é tão importante quanto o que aborda a recepção dela. Massaud Moisés (1979) afirma ser o teatro uma arte diferente na relação com o público, pois esta forma artística acaba por materializar um texto, fornecendo “carne e osso” a uma personagem e a uma história, submetendo-a a um olhar mais particular. Quando se estuda o texto dramaturgic em si e, depois, as propostas cênicas deste para a arte dos palcos, não se deve fugir de analisar as reações do leitor/espectador e investigar sua opinião crítica.

O leitor deve ter compreendido as razões pelas quais nosso trabalho pode tornar-se interessante, afinal já o próprio ato de coletar a fortuna crítica rodriguiana é útil – para quem se interessa por Nelson Rodrigues, eis uma fonte de pesquisa. Poderíamos até arriscar uma

pergunta – exagerada, claro, mas que ilustra como foi a repercussão das obras rodriguianas: quem nunca escreveu sobre Nelson Rodrigues? Muitas foram as publicações críticas sobre sua obra, sua pessoa, sua família, suas frases e declarações polêmicas, sua vida. Não só sua obra tornou-se famosa, mas ele se tornou famoso e polêmico como pessoa, como artista. Nelson Rodrigues é, ainda hoje, um dos dramaturgos brasileiros mais famosos e prestigiados pelas companhias teatrais.

Esperamos que este trabalho estimule o leitor interessado em compreender a crítica brasileira e, mais especificamente, a crítica teatral e literária que se ocupou da obra rodriguiana. Então, primeiro, antes de falarmos do contexto do teatro brasileiro de quando Nelson Rodrigues surgiu como artista, vamos comentar brevemente sobre a crítica de jornal e a crítica na Academia, no Brasil; depois, falaremos um pouco a respeito da imprensa brasileira e, por fim, partiremos para o estudo da fortuna crítica de *Vestido de Noiva* e de *Álbum de Família*. Assim, pode-se entender melhor o contexto artístico, intelectual, social e político da época, para, depois, se compreender o *corpus* deste trabalho e suas implicações.

1. A crítica literária: a crítica na Academia e a crítica de jornal

Por questão de economia, não nos interessam muito, aqui, as correntes críticas que não obtiveram espaço no Brasil; falemos, então, sobre a nossa prática de crítica. No Brasil, assistimos, basicamente, a duas fases pelas quais a crítica passou – e estamos falando do período que antecede a metade do século XX. Primeiro, a crítica de maior importância era a crítica de jornal, cujo espaço era limitado, mas cujo alcance era notável, pois o jornal impresso era um dos maiores meios de comunicação entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. O jornal estabelecia um vínculo entre cada indivíduo e o mundo que o cercava. Sendo assim, o que era publicado no jornal tinha grande influência sobre seus leitores. Mesmo em se tratando de um país que, ainda no século XX, ostentava uma população em grande parte analfabeta, o jornal era o detentor não só das notícias, mas, também, das publicações literárias (a nossa literatura permanece, por bastante tempo, vinculada ao folhetim; primeiro publicava-se no jornal e, depois, os textos eram publicados em livro). Portanto, percebe-se que a crítica publicada em jornal era muito esperada pelos artistas e pelo público de maneira geral. Ela tinha o poder de legitimar a qualidade de um autor, de uma obra e, por vezes, do público, julgando se este alcançava ou não “a grandeza” das obras.

Depois, aproximadamente na metade do século XX, a Academia ganha força perante a sociedade, e é no meio universitário que a crítica passa a ganhar, agora, visibilidade, importância e credibilidade. E, nesse meio, a crítica de base imanentista ganha força, e a crítica de base extraliterária (biográfica, principalmente) não só perde importância como sofre certa discriminação. A partir da década de 60, principalmente, não se esperava mais tão ansiosamente por um artigo deste ou daquele crítico que era colunista deste ou daquele jornal – a crítica de jornal ainda tinha importância, mas ela já estava se tornando menor.

Massaud Moisés (1979) explica que a crítica que ele chama “moderna” está dividida em três momentos:

Com o século XVI, e simultaneamente com o movimento renascentista, tem início a era moderna da crítica literária, que pode ser dividida, segundo Alceu Amoroso Lima, em três épocas: a época neoclássica, que vem de 1527 a 1766, a época romântica, de 1766 a 1850, e a época moderna, entre 1850 e os nossos dias. (p. 298)

E como se configurava essa crítica moderna? Sob a influência do francês Saint-Beuve, a crítica ganhava, da metade do século XIX em diante, um aspecto mais “cientificista”, isto é, mais objetivo e “emocionalmente distante” do objeto artístico. Nesse momento, no Brasil, percebe-se como a crítica mesclou considerações extraliterárias de natureza sociopolítica com aspectos de natureza biográfica: a classe social, a raça, a conduta moral, enfim, a vida do autor era diretamente relacionada com sua criação artística, sendo que aspectos psicológicos também eram levados em conta.

A crítica brasileira foi dinamizada, isto é, ganhou um número maior de publicações críticas e se tornou um meio forte para ataques pessoais entre os críticos, e entre eles e determinados literatos, após o surgimento de Machado de Assis na literatura (GUIMARÃES, 2004). Sua obra dividiu a crítica em dois pólos: os que eram a favor de Machado e os que eram contra. Sílvia Romero, conhecido por sua aspereza em seus textos críticos, chamou Machado de “tênia literária” (MARTINS, 1983). Esse exemplo nos serve, aqui, para ilustrar como era construído o texto crítico, de maneira geral, desse período de “nascimento” da crítica literária brasileira. Wilson Martins conta que Romero levava em conta a raça do autor para tecer sua opinião, pois, segundo tal crítico, “(...) tanto Gonçalves Dias quanto Machado de Assis eram mulatos e haviam escrito ‘obras de mulatos’ – restando a explicar, entretanto, no que uma ‘obra de mulato’ se distinguia de uma ‘obra de branco’ (...).” (MARTINS, 1983, p. 274). Esse é um exemplo de como funcionou nossa crítica nesse período; podemos

denominá-la “sociológica” ou, também, “naturalista”. Seu surgimento, na literatura ocidental, se deu na França, com Hyppolite Taine, que afirmava que a literatura era resultado da junção de três aspectos referentes ao seu autor: meio, raça e momento. Como exemplo de como era construído o discurso crítico da crítica do século XIX, com o surgimento de Machado de Assis como catalisador da produção crítica, temos as palavras de Sílvio Romero quanto ao romancista brasileiro:

O autor de *Iaiá Garcia*, frívolo e inofensivo como é, é tanto mais para ser combatido, quanto pela dubiedade de seu caráter político e literário em nada pode ajudar a geração que se levanta e insinua-se por amigo. Não tendo, por circunstâncias da juventude, uma educação científica indispensável a quem quer ocupar-se hoje com certas questões, e aparecendo no mundo literário há cerca de vinte e cinco anos, o sr. Machado de Assis é um desses tipos de transição, criaturas infelizes, pouco ajudadas pela natureza, entes problemáticos, que não representam, que não podem representar um papel mais ou menos saliente no desenvolvimento intelectual de um povo. (GUIMARÃES, 2004, p. 285)

Quando Romero questiona a educação que Machado de Assis tivera por ser proveniente de família pobre, vemos que o ponto mais importante, para este crítico, era a criação pessoal de Machado, julgando seu intelecto por meio da escolaridade, e não a partir da própria obra do escritor. A vida de Machado acaba determinando o modo como o crítico encara a sua obra. Outro importante crítico que se ocupou da obra de Machado de Assis foi Araripe Júnior. No texto que transcreveremos a seguir, fica clara a alusão à vida pessoal do autor como determinante para sua criação literária. Eis, portanto, um exemplo, extraído de *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público no século XIX*, de Hélio de Seixas Guimarães (2004), da crítica de base biográfica, predominante nesse momento em que a crítica brasileira se formava:

As mulheres do auctor de Quincas Borba são em regra incolores, sem expressão. O motivo desta fraqueza acha-se na estrutura do talento de quem as imaginou. Os grandes pintores do gênero foram sempre eméritos conquistadores, como Shakespeare, Boccacio, Byron e

Dumas, pai, ou insignes mexeriqueiros, como Brantôme, Saint Simon e Balzac. Para bem retratar as mulheres, é indispensável senti-las ao pé de si e cheirar-lhes o pescoço, ou brigar com ellas, intervindo e perturbando os seus negócios.

Machado de Assis, asceta dos livros e retrahido ao gabinete, não as invadiu por nenhum d'estes aspectos; e por isso as suas heroínas não despedem de si esse odor de femina, que se aspira ainda nos typos mais angélicos de Shakespeare, como por exemplo, Desdêmona. (GUIMARÃES, 2004, p. 290)

Interessante notar que essa mesma crítica de base biográfica, ainda que, baseada em Taine, buscasse um cientificismo, está intimamente ligada ao que Alceu Amoroso Lima chamou de crítica romântica: há, nela, uma subjetividade exacerbada.

Afrânio Coutinho, em seu *Crítica e Poética* (1980), tece comentários sobre a crítica que determinava o valor da obra literária partindo da análise de aspectos extraliterários:

Uns viam o poema como reflexo da alma do poeta, e se interessavam primordialmente pela alma do poeta. Do prolongamento dessa linha (...) saiu o biografismo contemporâneo em crítica, para o qual a crítica não deve passar do levantamento da biografia completa dos autores. (COUTINHO, 1980, p. 13)

Para Coutinho, a crítica de base imanentista tem origem, como também já mencionamos, em Aristóteles.

Essa concepção aristotélica da literatura resultará em libertar-se a crítica 1) da biografia; 2) da autobiografia, sob a roupagem do impressionismo; 3) da psicologia, em que se resumem todos os estudos da personalidade do autor; 5) da filologia e ciência da linguagem, em uma palavra, da história, pois são antes 'históricos' os estudos dos fatores exteriores à obra de arte, históricos ou políticos. A crítica aristotélica será uma crítica literária verdadeira, isto é, uma crítica poética. (p. 20)

Vemos que, quando do surgimento de uma análise mais voltada para o próprio texto literário (crítica de base aristotélica, não platônica), a crítica de base extraliterária foi colocada

na marginalidade, uma vez que a academia apropriou-se da crítica imanentista, mais voltada aos seus interesses científicos.

Voltando a Saint-Beuve, vemos que, com a linha iniciada por ele, a crítica publicada em jornal ganhou notoriedade, naquela época (século XIX). Mas essa mesma crítica de jornal, com espaço e, portanto, aprofundamento teórico limitados, também deu origem a uma forma de crítica que Wilson Martins (1983) chama de crítica “impressionista”. Isso, porque se baseava na impressão do crítico a respeito de um livro, de uma peça, enfim, de uma obra artística. Suas impressões eram anotadas e a crítica era, por isso, mais pessoal e opinativa.

Essa crítica chama-se impressionista, então, porque trabalha sobre as impressões, as sensações iniciais do crítico como público comum perante uma obra de arte. Naquele espaço de jornal, o crítico deveria escrever as principais sensações que obteve a partir da leitura/recepção de uma obra. Ali, ficavam registrados comentários, geralmente, breves. Era uma crítica mais subjetiva, ligada ao “gosto-não-gosto”, menos preocupada em ser ciência ou em se livrar de apriorismos. Wilson Martins, explicando a crítica impressionista, afirma:

Qualquer que seja, porém, a restrição que logicamente se possa fazer ao gosto pessoal do crítico, ao seu subjetivismo, a verdade é que sem ele não há crítica. (...) A crítica é, assim, como todas as outras manifestações artísticas, ‘cosa mentale’; nela, a intuição é dom fundamental. (MARTINS, 1983, p. 100)

Agora, passemos à segunda parte deste breve capítulo, que se relaciona à recepção teatral no Brasil.

1.1. Aspectos da crítica teatral no Brasil

E como é configurada a crítica teatral brasileira?

Faz-se interessante, agora, distinguir a crítica literária da crítica teatral, isto é, existe a crítica que se ocupou em falar do texto de Nelson Rodrigues e a crítica que opinou apenas sobre o espetáculo montado. Essa distinção não é fácil de ser observada, pois, na quase totalidade dos artigos aqui analisados, o que se vê é uma mescla de considerações dramaturgicas com considerações de natureza teatral/cênica. Em geral, os críticos discorriam sobre o texto e, também, sobre a montagem, ora valorizando esta em detrimento daquele, ora fazendo o inverso.

O que não dissemos anteriormente, pois reservamos este assunto para este tópico, é que, dentre todas as vertentes da crítica, uma, em especial, ganhou destaque durante grande parte do século XIX e início do XX no Brasil: a crítica que Wilson Martins, já citado, chamou de “romântica”. É quando surge a noção de **gênio**, e a obra era analisada com o intuito de se achar a originalidade, a contribuição genial de um autor à literatura. Essa crítica romântica fez com que se valorizasse a pessoa do artista – tornando-o “celebridade” – mais do que sua obra. Isso, no teatro, fica bastante evidente se nos lembrarmos da primeira metade do século XX, em que a figura de um ator era mais importante que a própria peça. Sérgio Viotti nos conta, em *Dulcina e o teatro de seu tempo* (2000), que o poder de improvisação de um ator era que o consagrava e fazia com que o público fosse assistir à sua peça: o riso que ele poderia obter de seu público, por meio do improviso, fazia com que seu nome fosse maior que o da peça em que ele trabalhava (como, por exemplo, o nome de Leopoldo Fróes e, depois, o da própria Dulcina de Moraes). Assim, o destaque pessoal de um artista, a noção de genialidade, configura uma crítica que foi, durante um tempo, importante no panorama artístico brasileiro. Essa é uma das diferenças entre a crítica acadêmica e a crítica de jornal: a crítica acadêmica de base imanentista buscou dissolver essa noção de gênio, esse hábito de relacionar, por meio da psicologia (ou de psicologismos), um autor com sua criação, buscando encarar a criação como uma “entidade” mais independente.

Outra peculiaridade da crítica refere-se à supervalorização de um autor em detrimento de todos os outros contemporâneos dele. Isso está bastante vinculado à idéia de gênio instaurada pelo Romantismo, que tinha um cunho mais subjetivista em seu olhar para a arte: um autor, tendo sido legitimado, pela crítica, como um gênio, era tratado como o “único” e “maior autor de todos os tempos”. O que pudemos compreender, por meio da observação e interpretação da crítica que foi *corpus* de nossa pesquisa, é que, para a crítica das décadas de 40, 50 e 60, não existia, no geral, “meio-termo”. O autor não podia ser só bom: ou era tido como “fantástico”, “único” e “gênio”, ou era “ruim”, desconsiderável. Nelson Rodrigues, após a estréia de *Vestido de Noiva* em 1943, tornou-se o gênio da dramaturgia brasileira, o dramaturgo “inaugurador” do teatro moderno no Brasil. Alguns de seus contemporâneos, por isso, foram deixados um pouco de lado.

Entretanto, segundo Afrânio Coutinho (1980), na década de 50, a crítica começa a conhecer verdadeiramente seu papel e seu valor no panorama artístico brasileiro, estabelecendo-se como um fazer científico. Nas palavras de Coutinho: “Sem ser um gênero literário, mas uma atividade reflexiva de análise e julgamento da literatura, a crítica se aparenta com a filosofia e a ciência, embora não seja qualquer delas.” (p. 83). E, nessa mesma década, os estudos acadêmicos começam a ganhar força.

Ao atingir, assim, os últimos anos de 50, a crítica brasileira encontra-se dividida em três grupos. De um lado, os reacionários e saudosistas, que efetuavam o seu trabalho e construíram fama sobre um tipo de crítica opiniática e impressionista, de comentário irresponsável e superficial, de divagação subjetiva, sem cânones e rigor metodológico, sob a forma de militância nos rodapés de jornais, e que não se conformam com perder a situação; o grupo conservador que se realiza dentro dos ramos tradicionais da biografia crítica, da crítica sociológica e psicológica; por último, os que buscam um novo rumo para a atividade crítica, na base de um rigorismo conceitual e metodológico, de um conceito da autonomia do fenômeno literário e da possibilidade da sua abordagem por uma crítica estética visando mais aos seus elementos intrínsecos, estruturais, isto é, à obra em si mesma e não às circunstâncias externas que a condicionaram. (p. 84-85)

Coutinho também aborda a crítica psicológica e biográfica, e esta também se faz importante em nosso estudo, pois alguns textos críticos acerca da obra rodriguiana relacionavam a vida do autor e sua personalidade com a sua criação. Isso acaba por ser inevitável, uma vez que Nelson, tendo-se tornado uma personalidade irreverente, fazia diversas afirmações a respeito de si mesmo que funcionavam como premissas de análise de suas obras. Um exemplo é quando ele afirma que a morte de seu irmão Roberto está presente em cada personagem que é assassinada em suas obras¹. Sendo assim, muitas “confissões” (não podemos afirmar serem mesmo confissões, já que podem ser mera ironia do polêmico dramaturgo) suas eram levadas em conta pela crítica. A imagem que ele mesmo firmou de si próprio (“tarado”, “anjo pornográfico”) também se tornou determinante, e o nome de Nelson Rodrigues já trazia consigo certos preconceitos, certa “pré-imagem” às pessoas.

Afrânio Coutinho nos explica as bases da crítica psicológica e biográfica:

[...] trata de interpretar o fenômeno literário mediante a análise do autor, sua alma, caráter, temperamento e de verificar como os traços de sua psique terão influído na gênese de sua obra. Muito mais divulgada, porém, é a corrente, que a esta se vincula, da biografia crítica ou crítica biográfica. (p. 89)

Como conclusão acerca de qual (is) vertente(s) da crítica predominou no Brasil, Coutinho diz: “pode afirmar-se que o estudo histórico e crítico da literatura no Brasil obedeceu, na sua maior parte, a uma orientação historicista, sociológica e psicológica, profundamente marcada pelas teorias deterministas da segunda metade do século XIX.” (p. 92). Assim, a crítica de caráter imanentista, no período do surgimento de Nelson Rodrigues como dramaturgo, ainda não tinha ganhado força. Sabemos, então, que vamos lidar, em nosso corpus, de modo geral, como uma crítica que mescla considerações literárias com outras de caráter extraliterário.

¹ Informação encontrada em: RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Antes de darmos início ao foco deste trabalho, que é o de analisar criticamente a fortuna crítica que coletamos acerca de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, dedicaremos um capítulo para um assunto um pouco menos específico: o teatro brasileiro anterior a Nelson Rodrigues. Assim, entenderemos um pouco mais sobre as bases da crítica que se ocupou da obra rodriguiana – sua relação com a imprensa, com a política e com o próprio teatro. Qual o ponto de partida dessa crítica para analisar uma peça? O que era, para ela, um teatro bom e um teatro ruim?

2. Contexto do teatro brasileiro antes do surgimento de Nelson Rodrigues

Traçar uma linha do tempo que sintetize a “evolução” (em termos de desenvolvimento estético, poético e intelectual) e a história do teatro brasileiro torna-se uma difícil tarefa à medida que observamos os vários autores de nossa literatura que se aventuraram em escrever para a arte dos palcos, em diferentes momentos: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo; depois, França Júnior, Martins Pena, Arthur Azevedo (estes, mais centrados na própria dramaturgia do que em outros gêneros literários); e, como se verá adiante, Qorpo Santo e o modernista Oswald de Andrade, entre outros. Difícil tarefa não por serem considerados pobres os dramas desses autores (o contrário: são importantes nomes da nossa tradição teatral) ou desmerecedores de citação nessa linha do tempo da dramaturgia brasileira, mas por se poder observar o percurso que seguiram as companhias teatrais da época. Todos estes escritores, e mais alguns grandes nomes do meio artístico brasileiro, contribuíram para a modernização do teatro do Brasil – uns mais (Oswald de Andrade, por exemplo), outros menos (Martins Pena é um exemplo, que, sendo um dramaturgo do século XIX, tinha seu nome mais vinculado à comédia de costumes, tendo, por isso, menos força no assunto que lida com a modernização da linguagem cênica). Entretanto, quem não oferecia tanta atenção a essa contribuição eram as companhias teatrais da época, que optavam, muitas vezes, por montar textos estrangeiros.

Eudinyr Fraga (1998) nos conta que, no século XIX, as salas de teatro transformavam-se em locais de baile de carnaval. Alguns ainda aproveitavam os teatros para realizar noites de orgia – com isso, podemos entender o valor que era dado ao teatro e a quem se dedicava a essa área; não raro as atrizes foram, por muito tempo, consideradas prostitutas.

O teatro, no Brasil, teve seu crescimento bastante arraigado à classe burguesa, ou seja, desde o século XIX até início do século XX, ir ao teatro era um evento social, um ponto de encontro entre as pessoas da classe mais abastada da sociedade. Além disso, as pessoas iam ao

teatro com o intuito de buscar entretenimento, momentos de relaxamento e de gargalhadas, e isso fez com que a comédia de costumes fosse o gênero de maior sucesso em nosso teatro durante muito tempo – assim, as companhias, precisando de dinheiro, optavam quase sempre por montar peças cuja característica principal fosse fazer rir. Tudo isso, também, trouxe como consequência a supervalorização da figura do ator em detrimento aos outros profissionais envolvidos no teatro: o bom ator era o que melhor sabia improvisar e fazer o público rir com as improvisações, e seu nome tornava-se o maior chamariz do público: não se ia ao teatro para ver tal texto de Molière, por exemplo. Ia-se para ver o ator conhecido que o representava.

E, ainda, se a profissão de dramaturgo não era valorizada (literatos é que se aventuravam no gênero), vê-se que o teatro, em si, também não o era. Com o ator João Caetano e com o autor Martins Pena, o valor do teatro começou a se modificar. Pena ficou conhecido como “Molière brasileiro” – o que já mostra o uso da referência estrangeira para se julgar um autor brasileiro. Assim, suas peças passaram a ser apreciadas e, com ele, alguns aspectos que hoje caracterizam o teatro nacional já começavam a surgir. Um exemplo é o aspecto farsesco que nosso teatro ostenta até a atualidade (um exemplo importante dos dias atuais é Ariano Suassuna): Martins Pena, na peça *As desgraças de uma criança* (1846), já insere elementos farsescos em nosso teatro.

No século XIX, as operetas baseadas no teatro francês e, depois, o chamado “teatro rebolado” são gêneros que têm força. O “teatro rebolado” é como uma espécie de “teatro de revista”, mas cujo foco não é tanto em assuntos da atualidade, mas na própria dança das mulheres. O melodrama também é um gênero que caracteriza nosso teatro por bastante tempo – gênero que o próprio Nelson Rodrigues aproveitou, reelaborando-o em suas peças.

Ocorre que, ainda que quantitativamente inferior, existiam, sim, pessoas interessadas em fazer um teatro de qualidade, que não ficasse só no âmbito superficial da encenação. Um nome importante, pertencente ao século XIX, é o de Qorpo Santo, que já citamos

anteriormente. Figura *sui generis*, fora considerado louco e criava peças que já inseriam na dramaturgia nacional elementos que, depois, foram considerados modernos quando o próprio Nelson Rodrigues os usou.

Existem semelhanças entre Qorpo Santo e Nelson Rodrigues, e, se o primeiro não recebeu o título de moderno, talvez seja porque os grupos teatrais da época permitiram que o conhecido “louco” brasileiro caísse na descrença e no esquecimento. Porque, afinal, podemos filiar Nelson Rodrigues a Qorpo Santo no âmbito da transgressão: este último autor, longe de utilizar uma linguagem muito pomposa em suas peças, não só inseria palavras de uso mais coloquial como, muitas vezes, as escrevia do modo como se fala, a fim de criar uma língua portuguesa própria e próxima da língua falada. Além disso, as personagens femininas de Qorpo Santo também não eram donzelas inocentes e “apagadas” no enredo: tinham um espaço, por vezes, maior do que o das personagens masculinas; e o que fez Nelson Rodrigues senão trabalhar a mulher em sua volúpia transgressora? Seja como for, se Qorpo Santo foi verdadeiramente taxado de louco, Nelson Rodrigues o foi também, mas de maneira satírica: não foi considerado louco, de fato, mas os críticos não encontravam outra palavra para definir nosso “anjo pornográfico”. Assim, seja louco de manicômio, seja louco de teatro, percebe-se que podemos filiar os dois dramaturgos e, neste caso, Nelson Rodrigues não seria bem o “pai do teatro moderno”, mas o continuador de um projeto teatral iniciado antes dele, mas firmado apenas com ele. Assim, se muitos críticos deixaram o nome de Qorpo Santo de lado, seria uma injustiça não citarmos tal dramaturgo em um trabalho que fala exatamente do teatro brasileiro – e mais: do teatro moderno brasileiro.

E o que ocorria na Europa no século XIX, continente de onde nossos artistas tiraram muitas idéias? Se, lá, com autores como Ibsen, assistimos à desdramatização da cena, ou seja, a cena passa por um processo de epicização (torna-se épica), desde o século XIX, esse mesmo processo só é visto mais fortemente no Brasil em meados do século XX. O diálogo épico,

narrativo, e a transferência do discurso do sujeito de primeira para terceira pessoa é um aspecto que caracteriza a chamada crise do drama, segundo Peter Szondi (2001). Mas esse procedimento, corroborado pela proposta de Bertolt Brecht no século XX, se instala no Brasil mais tardiamente. Por enquanto, no século XIX, o que se assiste, no Brasil, são apresentações cujo intuito principal é, no geral, o entretenimento da classe dominante, trazendo um modelo teatral afrancesado para o Brasil.

E, já que se fala em contexto artístico brasileiro, vale falar da imprensa: neste mesmo período, nossos jornais começam a mudar sua configuração. Nelson Werneck Sodré vinculado ao crescimento de nossa imprensa está bastante arraigado ao crescimento da classe burguesa. Assim, o que era escrito e veiculado nos jornais era a ideologia de uma classe específica: o jornal tinha uma só voz, e seus leitores recebiam as notícias a partir dessa voz específica – voz burguesa. Essa classe mais abastada, dona dos jornais, era a mesma que ia a Paris assistir a peças de teatro e a óperas. E as peças francesas assistidas pelos brasileiros eram *vaudevilles*, ou seja, o Brasil estava se apropriando desse teatro de caráter mais comercial produzido na França.

Com a imprensa, essa relação de filiação com a França não era diferente: no século XIX, surgiram os suplementos literários, que buscaram oferecer maior espaço à literatura no Brasil. Porém, em muitos casos, segundo nos conta Sodré, os suplementos literários e as revistas que surgiram, na época, tornaram-se, por vezes, publicações mais fúteis destinadas ao público feminino. Assim, os textos publicados eram mais romances “água com açúcar” que serviam para o entretenimento e o fácil entendimento do público essencialmente feminino. Falava-se de moda, de amor, de culinária, e a literatura, nestes casos, foi deixada um pouco de lado. Eram o que Sodré chamou de revistas ilustradas, que tinham o intuito de ser um espaço literário, mas, por fim, acabou servindo a outra função, e os homens das letras continuaram a enfrentar o problema do espaço exíguo dos jornais para suas criações literárias.

2.1. Chega o novo século: onde está o novo teatro?

Das propostas cênicas de “sala-de-estar” até uma concepção cênica claramente não-linear, fragmentada, próxima da proposta vanguardista européia, existiu um longo período de tempo que nos apresenta esse movimento crescente e paulatino do teatro no Brasil. Se o movimento modernista não representou uma ruptura na linguagem teatral é porque, dentre outros motivos, essa forma artística estava, não raro, presa a um provincianismo comercial dos grupos de elite da época. Por que ignorar *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade? Os grupos não poderiam arriscar-se: haviam de conciliar textos clássicos estrangeiros, mantendo o teatro nacional à moda européia, e textos nacionais de cunho comercial, pertencentes ao “repertório para rir” de que falou Manuel Bandeira (RODRIGUES, 1993)². Firmar um projeto teatral com *O Rei da Vela*, por exemplo, era, para as companhias, não só um risco artístico (de não conseguir captar a essência política e modernista da peça de Oswald), mas um risco comercial: a quem uma peça revolucionária e politizada iria agradar, na época? Aparentemente, a poucos. Essa pergunta pode fazer parecer que a grande culpada por certo “medo” que o teatro teve da modernização foi a platéia. Mas não é bem assim: sabemos que o teatro é uma arte de equipe, em que cada membro interdepende do outro. A modernização deveria ocorrer em cada setor: do ator, do diretor, do público, enfim, do grupo.

Sábato Magaldi (1997) explica que houve, sim, certa lentidão na modernização de nosso teatro. O elemento de comparação do crítico é o teatro europeu, que, neste momento, apresentava o florescimento das vanguardas do entre-guerras.

Que elementos conferiram a Nelson Rodrigues o título de inovador, além de torná-lo uma curiosa personalidade pública – e vinte anos depois da Semana de Arte Moderna?

² Afirmou Manuel Bandeira: “Mas o nosso teatro, com todo o seu repertório ‘para rir’, é uma coisa melancólica demais. [...] Não tolero o tom declamado dos nossos atores, e sua insuportável indiscrição de efeitos” (RODRIGUES, 1993, p. 181).

Até a década de 40, o que se via no cenário artístico brasileiro era um constante trabalho dos modernistas que, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, apresentaram inovações nos campos, principalmente, da literatura, da pintura e da música. A literatura projetava diversas figuras que se tornariam grandes ícones representativos do movimento modernista no Brasil. Mas onde estavam os interessados no gênero literário chamado dramaturgia? Se os modernistas trouxeram inovações à arte brasileira, por que o teatro ficou de fora, nesse momento?

Não podemos ser injustos e deixar de citar Oswald de Andrade, que escreveu algumas peças importantíssimas para a nossa dramaturgia, como *A Morta* (peça de 1937), *O rei da vela* (escrita em 1933 e publicada em 1937), *O homem e o cavalo* (1934). Mas, infelizmente, para nosso teatro, não houve montagens que quisessem e conseguissem captar a proposta cênica de textos bastante inovadores como estes. As peças de Oswald permaneceram sendo textos até José Celso Martinez Correa, um dos fundadores do Teatro Oficina, decidir pôr em cena, na década de 60, *O Rei da Vela*. Dulcília Lúcia de Oliveira Silva, em sua tese *Vestido de Noiva: o Vestido que mais deu Pano para Manga* (2001), afirma, a respeito do teatro oswaldiano:

Talvez tivesse faltado a Oswald o que não faltou a Nelson Rodrigues: a felicidade de uma comunhão perfeita, fundamental para a realização bem-sucedida de um texto teatral, entre autor, diretor e encenador e poderia ter sido ele aclamado um dos mestres do modernismo também no teatro. (p. 20)

O livro de Sérgio Viotti, *Dulcina e o Teatro de seu tempo*, já citado, nos dá uma idéia acerca de como funcionava o teatro brasileiro antes da chegada de Nelson Rodrigues, pois Viotti relata detalhadamente todas as montagens feitas por Dulcina e Odilon, além de mencionar diversas montagens de diversos grupos contemporâneas ao casal. Não temos o dado em números, mas pudemos perceber que o repertório (principalmente até a década de 30) era constituído basicamente por textos estrangeiros – e, mais especificamente, franceses.

Nosso teatro tinha uma clara “francofilia”. Portanto, o Brasil mostrava um olhar excessivamente voltado para a França, produzindo, aqui, um teatro de *boulevard*, comédias burguesas de sala-de-estar com iluminação de centro de palco, e cuja trama se baseava, geralmente, em intrigas amorosas e familiares. Além disso, os livros estrangeiros que aqui chegavam estavam, geralmente, publicados na língua francesa. Muitas traduções de diversos livros (de literatura, ciência ou outro assunto) não eram realizadas direto da língua original de sua publicação, mas da tradução francesa. A língua estrangeira ensinada nas escolas brasileiras era o francês.

Claro que o teatro do fim do século XIX e início do XX, período que estamos abordando, possui seu mérito, e se não foi mais audacioso em termos de concepção cênica, foi, dentre outros motivos, porque as condições econômicas e todo o contexto social da época não favoreceram muito. O teatro, no Brasil, segundo Magaldi, nasceu com os jesuítas e com a catequese. Então, esse teatro da tradição ocidental foram os jesuítas que nos trouxeram, a fim de ensinar aos nativos das terras tupiniquins a religião cristã, transmitindo a idéia de que existe uma constante luta entre Deus e o Diabo; realizavam, portanto, peças teatrais de cunho moralizante, doutrinário, didático, e os finais delas eram sempre baseados na vitória do Bem contra o Mal. Assim nasce nosso teatro: e se nasce a fim de transmitir ensinamento moral, não é de se assustar que nosso teatro padeça de certa estagnação criativa por algum tempo. As próprias comédias de costumes do século XIX não fugiam desse tom moralizante, se nos lembrarmos que, nelas, as pessoas “do bem” também venciam, e as “do mal” se redimiam pelo amor e pelo arrependimento, e os quiprocós deixavam de acontecer.

Na visão não-pessimista de Magaldi, existe uma lógica que ilustra os motivos de certa vagarosidade na modernização de nosso teatro: tendo sido o Brasil colônia de Portugal até 1822, era inevitável que tudo o que se chegasse aqui proviesse da metrópole portuguesa; ocorre que a própria metrópole, segundo o estudioso em questão, não apresentava um cenário

artístico tão ativo quanto o faziam outros países do “Velho Mundo”. Assim, de que fonte o Brasil beberia?

Levando-se em consideração esta aparente falta de um caráter nacional, o teatro brasileiro foi-se desenvolvendo aos poucos e se adaptando a uma busca daquilo que seria a identidade nacional. Martins Pena, por exemplo, evidentemente apresentava as comédias de costumes que não fugiam tanto aos moldes tradicionais de teatro de *boulevard*, porém o autor inseriu, em nossa dramaturgia, elementos farsescos que viriam a se tornar, nos dias atuais, uma marca do teatro brasileiro, conforme já dissemos: a farsa, colorida, exagerada, repleta de quiproquós, marca o teatro de cordel e o teatro apresentado por Ariano Suassuna no século XX, além de marcar, também, parte da obra de Nelson Rodrigues.

Priscila Renata Gimenez, em sua dissertação de Mestrado que aborda a crítica feita por Martins Pena, nos dá uma noção de como era o contexto sociocultural da época:

O grande sucesso do teatro lírico durante o início do século XIX na Europa contagiou também o Brasil, ainda que posteriormente – a partir da década de 1840 – como vimos, que se tornou terreno fértil de produções das mais famosas óperas francesas e, principalmente, italianas. Desse modo, nesse país recém emancipado, o teatro passa a ser uma atividade regular na vida social da elite, uma vez que tal espaço era um ambiente de requinte e representava o progresso (cultural e civilizatório) que chegava ao território ‘tupiniquim’. (p. 9)

E chegava, de terras européias, a principal fonte na qual nossa arte, nossa imprensa e nosso modelo de vida bebeu. Se a origem de nosso teatro se encontra em terras estrangeiras, o “complexo de inferioridade” da arte brasileira não era injustificado. Afinal, chegou um momento de nosso teatro em que alguns artistas passaram a questionar a escassez de autores brasileiros, de diretores brasileiros que fossem consagrados e de uma crítica legitimamente brasileira que não tivesse o olhar exclusivamente voltado às terras européias quando fosse fazer uma crítica acerca de espetáculo ou texto brasileiro. O próprio Álvaro Lins, importante

nome da crítica literária e teatral, afirmou, em seu *Sagas Literárias e Teatro Moderno do Brasil*, de 1969, que a literatura brasileira estaria, naquela época, em fase de apenas aprender e não ensinar nada: sendo assim, o método crítico comparativo não faria sentido, afinal não se pode estabelecer analogia entre uma arte em estágio considerado inferior a outra(s). Além disso, Lins afirma que o teatro brasileiro, com relação aos outros gêneros, estava “atrasado”. Ainda que essa visão eurocêntrica colocasse nosso teatro num patamar muito inferior com relação à Europa, não podemos desprezar o fato de Álvaro Lins fazer parte daqueles que almejavam um teatro mais forte, menos comercial e mais ousado em termos de modernização. Ou seja: o público já estava exigindo mudanças.

E Lins explica que, segundo sua visão, é o autor o detentor do poder de revolucionar o teatro:

O círculo vicioso persiste, portanto, dentro destes três elementos: autor, ator, público. É evidente que um deles se deve tornar revolucionário para revolucionar os outros dois. E é também evidente que só ao autor pode caber essa missão renovadora. Pois é o único que se acha em condições de determinar os demais, sem que seja, de maneira essencial, determinado por eles. (p. 99)

2.2. O novo teatro, os novos atores e um novo autor: quem não tem medo de Nelson Rodrigues?

Surge, então, um escritor bastante irreverente apresentando aos grupos teatrais da época um texto chamado *A Mulher sem Pecado* (1942). Depois dessa peça, houve alguns rumores interessantes a respeito de seu autor: pessoas falando bem, outras falando mal³...

³ Na revista *Manchete* (1957), é publicada uma matéria com comentários acerca da crítica que recebeu a peça na época de seu surgimento: “Uns a consideram uma obra de poderosa estrutura dramática. Outros a classificam como a mais fraca produção do dramaturgo de ‘Vestido de Noiva’. Entre os que reconhecem sua qualidade lírica e dramática, está Pascoal Carlos Magno. Já Mário Nunes, o decano da crítica especializada, vê ‘A Mulher Sem Pecado’ como uma pura e simples coleção de horrores” (In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1957, n. 259, p. 20-21).

Manuel Bandeira, em artigo datado de fevereiro de 1943, elogia a peça, afirmando ser Nelson um “menino de talento”. Um crítico do jornal *O Globo* (cujo nome não consta na biografia de Nelson escrita por Ruy Castro, livro que foi a fonte desta informação) que execrou a peça foi mandado embora após o diretor do veículo jornalístico ouvir os elogios de Bandeira quanto ao texto rodriguiano. Nelson já estava começando a causar polêmica no meio crítico intelectual e entre o público leigo também.

Sobre *A Mulher Sem Pecado* e sobre o contexto teatral da época, Álvaro Lins escreve:

Apresenta [...] a realização de Nelson Rodrigues certos aspectos novos, entre nós, e tão de acordo com os meus ideais artísticos, que julgo como que um dever o afirmar a significação desta estréia. Ao publicar aqui, faz cerca de dois anos, o capítulo *Literatura Teatral*, um dos nossos autores de dramas e comédias perguntava um pouco irritado: – *Mas o que ele quer com tamanhas exigências?* As minhas exigências, porém, eram bem modestas; tão só as exigências mínimas para a existência de um verdadeiro teatro. Posso dizer agora que, no teatro a que me referia, cabe a espécie de peça *A Mulher sem Pecado*. Não é ainda esta obra um tipo de perfeição no seu gênero, mas significa a presença de um autor que conhece as condições do gênero teatral. De um teatro que tenha arte literária, imaginação, visão poética dos acontecimentos, técnica de construção; que não seja uma cópia servil de cenas burguesas de sala-de-jantar; e, sim, a interpretação de sentimentos dramáticos ou essenciais da vida humana. (LINS, 1963, p. 102)

Com essa citação, vemos que Lins acreditava que Nelson Rodrigues era um autor promissor, que poderia modificar os rumos do teatro brasileiro e suprir as expectativas da crítica, que, sendo formada por intelectuais, sabia o que se fazia na Europa e não esperava nem queria menos do Brasil.

Então, em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assistimos ao acontecimento que marcaria o teatro brasileiro para sempre: o grupo “Os Comediantes”, amador, monta, sob a direção do encenador polonês Ziembinski, outro texto rodriguiano: *Vestido de Noiva*. O que, além da dramaturgia, diferenciou essa montagem teatral de outras que aconteciam na mesma época foi que um grupo amador formado por atores e por pessoas da classe alta da sociedade foi quem montou a peça, ensaiando exaustivamente; além disso, o

diretor foi Ziembinski, artista de formação expressionista que criou, para a peça, em torno de 170 mudanças de luz (MICHALSKY, 1995); e, também, o cenógrafo foi o artista plástico Santa Rosa, que optou por não se ater à concepção realista de cenário e, como se pode ver em algumas fotos que podem ser encontradas em diversos livros sobre Nelson Rodrigues (há algumas na revista *Dionysos*, n. 22, 1975), criou, no palco, os três planos pelos quais Alaíde, a protagonista, passeia durante a peça. João Roberto Faria (1998) nos conta melhor como funcionava o teatro brasileiro antes dessa triunfal chegada de *Vestido de Noiva*:

[...] o grupo *Os Comediantes* não era formado por estudantes, mas por pessoas de classe média e de algumas famílias ricas do Rio de Janeiro, insatisfeitas com o marasmo do teatro comercial, que só oferecia revistas, comédias de costumes ou dramas de conteúdo pseudofilosófico, em encenações primaríssimas, ou mesmo descuidadas. Nesse tipo de teatro não havia a preocupação com a unidade do espetáculo, a iluminação não era explorada em todas as suas possibilidades, a cenografia importava pouco e o intérprete principal era o único a brilhar. Em resumo, o velho teatro não conhecia o diretor teatral, com as funções que ainda hoje desempenha num espetáculo. (p. 146)

Na montagem de “Os Comediantes”, não havia destaque especial para um ator ou atriz. Ainda que, no texto de Nelson Rodrigues, Alaíde fosse a protagonista e a partir de sua mente “fragmentada” por um atropelamento fosse construída toda a peça, todas as personagens ganharam seu espaço e destaque e, no fim, toda a equipe foi aplaudida, não só um artista. Segundo Ruy Castro (RODRIGUES, 1993), “ouviram palmas esparsas. Outras palmas se juntaram e, de repente, num crescendo, transformaram-se numa ovação, como se só então a platéia tivesse sido sacudida de um torpor.” (p. 189).

Em artigo publicado no *Correio da Manhã* e datado de 12 de janeiro de 1944 (cujo título é “Teatro e Cinema – o que se espera do governo”), menos de um mês após a estréia de *Vestido de Noiva*, encontramos uma opinião de um crítico que assinava “H.” sobre o movimento de teatro amador no Brasil:

O amadorismo acaba de se converter em elemento renovador da nossa arte cênica, renovada não por montar algumas peças modernas mas porque encara a ribalta com a compreensão cheia de dignidade que é própria ao verdadeiro teatro. [...] E, assim, quando se registrou, com destaque, neste ano, o sucesso de *Os Comediantes*, ninguém mais do que eu exultou com este acontecimento, pois vi confirmado o meu modo de pensar sobre o caso – pensar que não é só meu, bem o sei – e verifiquei haver de facto gente com a qual se pode contar para o que há de esperar da parte dos amadores e se não torna possível obter dos profissionais”. (p. 11)

E quem não teve medo de Nelson Rodrigues? Não o medo de ser ele a destruição da moral, mas “medo” no sentido de ter o dramaturgo se tornado o grande revolucionário e polêmico de nossas artes teatrais, dessacralizando a linguagem antes pomposa, construindo peças de linguagem coloquial e cotidiana; Nelson Rodrigues tornou-se o grande nome no qual a crítica quase sempre tinha de tocar, numa reverência a quem seria o pioneiro no processo de modernização do teatro brasileiro. Antônio Fonseca Pimentel (1951), crítico, ensaísta e contista, contemporâneo de Nelson Rodrigues, afirma:

Essa peça continua a ser o ponto culminante do teatro brasileiro. (...) Com ela inicia-se uma nova fase da arte de Ésquilo no Brasil. E com ela tomamos realmente consciência, como já se observou, de que seja Teatro, com inicial maiúscula. (...) Foi Augusto Frederico Schmidt quem, em poucas palavras, melhor conseguiu traduzir a importância para o futuro do teatro nacional, ao escrever: ‘*Vestido de Noiva* é mais que uma peça, é um processo e uma revolução’. (p. 21)

E quem não teria medo de um Ésquilo brasileiro? Se a crítica colocou Nelson no mesmo lugar de um Ésquilo, um dos pais do teatro ocidental, impossível não temer a espera de qual seria a próxima “lança” de Nelson Rodrigues, se seria tão apaixonada quanto uma história de um triângulo amoroso que envolve morte, numa sobreposição de planos, ou se seria menos “explosiva” do que foi a grande estréia. Afinal, sobre *Álbum de Família*, o mesmo Antônio Fonseca Pimentel escreve: “Consideramos uma ventura para Nelson

Rodrigues que a censura lhe tenha interditado essa peça infeliz.” (p. 56). Passeando entre os pólos da consagração e do repúdio, Nelson Rodrigues constrói sobre seu nome toda a fama de um inovador e, ao mesmo tempo, a de um tarado e “Anjo Pornográfico”.

Acreditamos que, basicamente, nossos leitores já puderam entender um pouco de como era configurado o teatro brasileiro e como esse terreno recebeu Nelson Rodrigues.

É chegada a hora de nos depararmos com o objetivo central deste trabalho: encarar, analisar e interpretar criticamente a crítica rodriguiana. Começemos com a fortuna crítica de *Vestido de Noiva*. E isso não é só porque a peça surgiu antes de *Álbum de Família* – nossa organização, neste caso, não partiu apenas de um critério cronológico. É porque, segundo a quase totalidade da crítica, *Vestido de Noiva* foi a peça que trouxe o teatro moderno ao Brasil, revolucionando a dramaturgia brasileira e nivelando-a aos outros gêneros artísticos já modernizados a partir de 1922. *Álbum de Família* representou, depois, a afirmação de um “novo teatro” proposto por Nelson Rodrigues – o chamado “teatro desagradável”.

3. Estudo da fortuna crítica de *Vestido de Noiva* – dos anos 40 ao início dos anos 80

O trabalho de coletar os textos críticos que serão analisados neste capítulo foi bastante interessante, pois ir até as fontes primárias (revistas – especializadas e não-especializadas, jornais antigos e suplementos literários) e vasculhar em busca de textos sobre Nelson Rodrigues é uma tarefa árdua, embora apaixonante.

As bibliotecas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e a Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, foram importantes fontes – o acervo de revistas antigas, como, por exemplo, a revista *Manchete*, que estas bibliotecas têm é bastante bom. O Banco de Dados da Folha de São Paulo também merece menção. Nestes acervos, a pesquisa foi importante porque, mesmo quando nada a respeito da obra rodriguiana foi encontrado, outras informações de interesse para a pesquisa puderam ser obtidas.

Já que este capítulo se baseia na crítica literária e teatral, podemos usar as idéias de Álvaro Lins a respeito do ato de criticar e julgar uma obra, que, na verdade, revelam como o crítico buscava construir seu fazer, seu trabalho crítico, e que valores dominavam sua arte de criticar:

Sem a coragem de julgar, sem a capacidade de emitir juízos, o crítico pode ser um artista da interpretação ou um comentarista de fatos e livros, mas já estará em outro plano que não é mais o da sua missão dentro da literatura. (...) Uma colocação que se resguarda na ordem moral, quanto aos elementos normativos da pessoa do crítico, embora a sua fonte seja de ordem estética: o gosto. (LINS, 1947, p. 42)

Aqui, um dos mais conhecidos críticos literários brasileiros afirma que existe, no ato de criticar, a presença do gosto. Portanto, a crítica é feita por um sujeito, e seus valores, inclusive seu gosto, naturalmente, serão impressos em sua criação textual. Lins afirma, depois, que o crítico deve fugir de elogiar os amigos ou atacar os inimigos: deve buscar a

imparcialidade, e, nesse sentido, ser justo para com os artistas, ou seja, não importa se o artista criticado é amigo ou inimigo pessoal do crítico.

Mas uma definição da crítica, feita por Lins, nos dá uma idéia sobre o lugar da crítica literária e teatral perante a obra e perante o público, e é um lugar de maior poder legitimador, de maior destaque do que o público comum ocupa. Em suas palavras:

E o crítico – lembremos mais uma vez a definição de Saint-Beuve – é um leitor que sabe ler e que ensina os outros a ler. É o leitor que aperfeiçoou o senso crítico, pelo gosto e pelos estudos, que o tem mais desenvolvido, que está com a vocação de realizar o seu exercício como destino intelectual. (p. 44)

Num contexto marcado por uma crescente especialização, típico do século XX, o crítico possui um domínio que o público leigo não possui. Está dado, portanto, à crítica, seu papel de destaque e seu poder sobre a obra de arte e, também, sobre seus receptores. E é a partir dessa noção de poder que trabalharemos com a crítica rodriguiana, analisando como ela legitimou *Vestido de Noiva* como a peça que trouxe o teatro moderno ao Brasil e, depois, como ela reagiu a *Álbum de Família*.

Vestido de Noiva é a segunda peça de Nelson Rodrigues e foi representada em 1943. A estréia como espetáculo, para sermos mais precisos, se deu em 28 de dezembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Seu diretor foi o polonês Zbigniew Ziembinski, e o cenógrafo foi o artista plástico Santa Rosa. Stella Rodrigues (1986) cita palavras de Nelson Rodrigues quanto à criação de *Vestido de Noiva*. Segundo ela, após a estréia de *A Mulher sem Pecado*, em 1942, Nelson já imaginava a história de *Vestido de Noiva*, almejando escrever uma peça sobre tal história que lhe veio à mente. A peça *A Mulher sem Pecado* havia dado à crítica uma idéia do talento de Nelson Rodrigues. Mas *Vestido de Noiva* concedeu ao

dramaturgo a glória e o sucesso. Manuel Bandeira⁴ afirmou que, depois de ler a peça, viu em Nelson um “menino de talento” (RODRIGUES, 1993).

Como existem muitos artigos críticos sobre a obra rodriguiana, coletar e estudar toda a fortuna crítica seria uma tarefa pouco cabível num trabalho de pesquisa em nível de mestrado. Estudaremos a crítica que surgida a partir da década de 40 até, aproximadamente, meados da década de 80 do século XX. E por que esse recorte, ainda vasto, de 40 anos de publicações sobre a obra rodriguiana? Porque tanto a década de 40 quanto a de 80 são fundamentais em um estudo sobre a recepção crítica de Nelson Rodrigues. Foi na década de 40 que surgiram *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, mobilizando a crítica literária e teatral da época, suscitando a publicação de diversos artigos críticos, muitos elogiosos a *Vestido*, e outros severos e negativos sobre *Álbum*. E por que parar no começo da década de 80? Vejamos.

Quando Nelson Rodrigues passou a escrever o que ele mesmo denominou de “teatro desagradável”, a crítica passou, primeiro, a repudiá-lo, publicando diversos artigos que não só avaliavam negativamente a peça, mas consideravam o seu autor um “ímoral”. A partir de *Álbum de Família*, a crítica foi passando a escrever cada vez menos sobre as peças de Nelson Rodrigues, ignorando ou desconsiderando as suas estréias e a sua dramaturgia. Um primeiro silêncio da crítica se deu, se podemos arriscar uma idéia, devido ao escândalo moral suscitado pela ênfase no tema do incesto em *Álbum de Família*; Nelson passa a ser rotulado de “tarado”. Um segundo silêncio da crítica se deu, aproximadamente, na metade da década de 60, período marcado pela Ditadura Militar à qual Nelson Rodrigues foi, inicialmente, favorável, consolidando, por meio de suas crônicas de jornal, a imagem de reacionário, conservador. Contudo, se o nome de Nelson Rodrigues foi ficando apagado entre as décadas de 50 e 70, os anos de 1980-81 marcaram sua volta forte ao teatro brasileiro. Em 1980, o dramaturgo morreu, o que suscitou homenagens e lembranças. E em 1981, houve outro marco para o

⁴ BANDEIRA, M. Vestido de Noiva. In.: RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

teatro de Nelson e para o teatro brasileiro: o diretor Antunes Filho, já, então, um dos mais importantes encenadores brasileiros, realizou uma elogiadíssima montagem que reunia quatro peças de Nelson Rodrigues num mesmo espetáculo. Chamou-se *Nelson Rodrigues – o eterno retorno*, e as peças que compunham tal espetáculo eram: *O Beijo no Asfalto* (1960), *Os Sete Gatinhos* (1958), *Álbum de Família* (1946) e *Toda Nudez Será Castigada* (1965). O trabalho demandou um ano e cinco meses de pesquisa sobre a obra rodriguiana, e o elenco era formado, em sua maioria, por atores jovens. Esse espetáculo, ainda mais por ser dirigido por Antunes Filho, nome respeitado no teatro nacional, suscitou o regresso do nome de Nelson Rodrigues à “boca” e aos horizontes da crítica, e, a partir daí, muitos artigos surgiram em diversos jornais, e muitos trabalhos em nível acadêmico começaram a aparecer – tanto que, a partir de 90, são incontáveis as dissertações de mestrado ou teses de doutorado dedicadas ao nome de Nelson Rodrigues, seja no teatro, na crônica, no romance dele ou, mesmo, nos filmes baseados em suas peças. Esta “explosão” de estudos foi responsável pela canonização da obra teatral e literário de Nelson Rodrigues, que, até a década de 70 do século XX, sequer figurava nos livros de história da literatura brasileira para além de uma ou outra menção isolada e, em geral, restrita a *Vestido de Noiva*. Um estudo completo de toda essa produção seria, para os fins de um mestrado, inviável.

Optamos, neste trabalho, por estudar os principais críticos que escreveram sobre Nelson Rodrigues e algumas publicações em revistas de grande alcance em termos de público, como, por exemplo, a Revista Manchete. É, então, momento de apresentarmos o *corpus* deste trabalho. Faremos, abaixo, a relação dos textos a serem analisados, indicando qual foi a sua primeira data de publicação, organizando as tabelas segundo um critério cronológico, de modo a tornar visível o volume da fortuna crítica de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família* em cada uma das décadas pesquisadas.

DÉCADA DE 40				
Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>Vestido de Noiva</i>	Artigo de jornal	Manuel Bandeira	06/02/1943	A Manhã (jornal)
<i>Algumas notas sobre Os Comediantes</i>	Artigo de jornal	Álvaro Lins	10/01/1944	Correio da Manhã
“ <i>Vestido de Noiva</i> ” e o <i>supra-realismo</i>	Artigo de jornal	Antonio Rangel Bandeira	07/05/1944	O Jornal (jornal)
<i>Vestido de Noiva, uma peça de grande sucesso</i>	Artigo de jornal	sem autor mencionado	20/06/1944	Diário da Noite
<i>Nota sobre a visita de “Os Comediantes” a São Paulo</i>	Artigo de jornal	Alfredo Mesquita	23/07/1944	O Jornal e, posteriormente, Revista <i>Dionysos</i> , n. 22
“ <i>Os Comediantes</i> ” <i>profissionais</i>	Artigo de jornal	Roberto Brandão	23/12/1945	Diário Carioca e na revista <i>Dionysos</i> , n. 22
sem título – prefácio a <i>Álbum de Família e Vestido de Noiva</i>	prefácio	José César Borba	1946	RODRIGUES, N. <i>Álbum de família; Vestido de noiva</i> . Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
sem título – prefácio a <i>Álbum de Família e Vestido de Noiva</i>	prefácio	Herman Lima	1946	RODRIGUES, N. <i>Álbum de família; Vestido de noiva</i> . Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
sem título – prefácio a <i>Álbum de Família e Vestido de Noiva</i>	prefácio	Pompeu de Souza	1946	RODRIGUES, N. <i>Álbum de família; Vestido de noiva</i> . Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
sem título – prefácio a <i>Álbum de Família e Vestido de Noiva</i>	prefácio	Edmundo Lins	1946	RODRIGUES, N. <i>Álbum de família; Vestido de noiva</i> . Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
<i>Jornal de Crítica</i>	prefácio	Álvaro Lins	1946	Artigo de jornal – vários de Lins

				contidos na edição de seu <i>Jornal de Crítica</i>
“ <i>Vestido de Noiva</i> ”, de Nelson Rodrigues, no <i>Municipal pelos “Comediantes”</i>	Artigo de jornal	Guilherme Figueiredo	1948	<i>Correio da Manhã</i> e revista <i>Dionysos</i> , n. 22
A Mulher sem Pecado	Artigo de revista	Grock (pseudônimo de Nelson Rodrigues)	1948	<i>O Cruzeiro</i> e <i>Revista Dionysos</i> , n. 22

DÉCADA DE 50

Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>O teatro de Nelson Rodrigues</i>	Livro	Antonio Fonseca Pimentel	1951	Livro
Nelson Rodrigues: gênio ou mistificação?	Artigo de revista	Renato Albergaria	22/05/1954	revista <i>Manchete</i> ⁵
Apresentação do teatro brasileiro moderno	Livro	Décio de Almeida Prado	1956	Livro

DÉCADA DE 60

Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>O teatro brasileiro</i>	Artigo de revista especializada	Paulo Hecker Filho	1961	Revista do Livro
<i>Panorama do teatro brasileiro</i>	Livro	Sábato Magaldi	1962	Livro
<i>Mortos de Sobrecasaca</i>	Livro	Álvaro Lins	1963	Livro
Reflexões Sobre	Artigo de	Maria Helena		Revista

⁵ In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1954, n. 109.

um Teatro em Tempo de Síntese	revista especializada	Kühner	1968	Civilização Brasileira
-------------------------------	-----------------------	--------	------	------------------------

DÉCADA DE 70				
Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>Testemunho</i>	Artigo de revista	Graça Melo	18/10/1974	Revista <i>Dionysos</i> , n. 22
<i>Os Comediantes</i>	Artigo de revista especializada	Gustavo Dória	1975	Revista <i>Dionysos</i> , n. 22
<i>Reminiscências</i>	Artigo de revista especializada	Carlos Perry	1975	Revista <i>Dionysos</i> , n. 22
<i>Os Comediantes – marco novo</i>	Artigo de revista especializada	Ziembinski	1975	Revista <i>Dionysos</i> , n. 22
<i>Ziembinski e Vestido de Noiva</i>	Artigo de jornal	Ziembinski	14/01/1976	O Globo
<i>O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia</i>	Livro	Ronaldo Lima Lins	1979	Livro

3.1. Década de 40

A saudação de Manuel Bandeira ao dramaturgo estreado

Desenvolveremos a nossa análise da fortuna crítica de *Vestido de Noiva* seguindo a ordem disposta na tabela referente à década de 40.

Não se pode ignorar o fato de o poeta Manuel Bandeira, um dos principais representantes do movimento modernista brasileiro, ter publicado uma crítica elogiosa a Nelson Rodrigues, reconhecendo o talento deste como dramaturgo. A palavra de Manuel Bandeira possuía, desde os anos 20, notável credibilidade e tinha, portanto, o poder de

reconhecer valor num artista. Afinal, trata-se de um consagrado artista falando de outro, no qual reconhece qualidade. O artigo de Bandeira que estudaremos intitula-se “Vestido de Noiva” e é datado de 6 de Fevereiro de 1943. Foi publicado no jornal *A Manhã*, cujo fundador foi Mário Rodrigues⁶, pai de Nelson Rodrigues. *A Manhã* foi um jornal importante durante o Estado Novo (1937-1945) e apoiava o governo vigente: a ditadura de Getúlio Vargas.

Como podemos observar, a data de publicação do artigo de Bandeira é anterior à estréia da peça, que se deu em 28 de Dezembro de 1943. O poeta também assistira à peça *A Mulher sem Pecado* e comentara que, já em tal peça, podia-se observar o talento promissor de Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues enviou ao poeta o texto de *Vestido de Noiva* a fim de obter uma opinião de Bandeira. E conseguiu: Bandeira gostou muito de *Vestido de Noiva*. O poeta inicia seu texto falando sobre o teatro anterior a Nelson Rodrigues, o chamado “teatro para rir”: “Mas o nosso teatro, com todo o seu repertório ‘para rir’, é uma coisa melancólica demais. [...] Não tolero o tom declamado dos nossos atores, e sua insuportável indiscrição de efeitos” (RODRIGUES, 1993, p. 181). Assim, entendemos avaliação negativa que muitos críticos e historiadores da literatura brasileira fizeram ao teatro e, mesmo, à dramaturgia brasileiros do período anterior a *Vestido de Noiva*, conforme indica Sábato Magaldi em seu *Panorama do teatro brasileiro* (1997). O teatro e a dramaturgia anteriores ao século XIX foram as manifestações isoladas e esporádicas; o teatro e a dramaturgia do século XIX privilegiaram a comédia de costumes, que, além de maior sucesso junto ao, então, nascente público de teatro, pareciam responder ou absorver melhor as muitas precariedades técnicas tanto no que se refere à literatura dramática como no que diz respeito ao espetáculo teatral. Até *Vestido de Noiva*, à exceção de *Leonor de Mendonça* (1846), de Gonçalves Dias, e de peças de Castro

⁶ Mário Rodrigues foi um jornalista pernambucano bastante conhecido – mesmo antes de se mudar para o Rio de Janeiro. Ainda quando residia no Nordeste, foi eleito deputado federal. Tornou-se amigo de muitos jornalistas importantes do Rio de Janeiro e, quando se mudou para a capital carioca, foi recebido pelo dono do jornal *Correio de Manhã*, Edmundo Bittencourt, o mesmo jornal onde Mário Rodrigues trabalhou durante anos antes de fundar o seu próprio *A Manhã*.

Alves que não chegaram a ser encenadas, nossa produção dramatúrgica e teatral marcou-se pela comédia leve, pelo chamado “teatro de *boulevard*”, cujo intuito não vai muito além do entretenimento.

Além disso, surge aí um dado importante: a atuação da época não era bem avaliada pelo poeta. O “tom declamado” de que ele fala nos faz crer que havia artificialidade na atuação, tornando-a melodramática por descuido e formação precária, e não por opção estética.

Ocorre que essa “mediocridade” do teatro se viu modificada, segundo Bandeira, quando surgiu a peça *A Mulher Sem Pecado*. Nas palavras do poeta: “[o] público [...] de lá saiu discutindo, discordando, discorrendo. Remexido enfim. Bom teatro o que sacode o público. Nelson Rodrigues sacode-o, e tem força nos pulsos” (RODRIGUES, 1993, p. 181 – colchetes nossos).

Segundo a argumentação do poeta-crítico, o valor de Nelson Rodrigues está em fazer um “bom teatro”, capaz de produzir reflexão, “sacudindo” o público.

Detendo-se em *Vestido de Noiva*, afirma o poeta: “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 (p. 182)”. Aqui, vê-se outro apontamento interessante: o teatro de Nelson Rodrigues, ao romper com as dimensões usualmente empregadas na dramaturgia da época, cria um efeito perturbador, desestabilizando o espectador. Logo, deduzimos, a partir daí, que o teatro que se fazia antes no Brasil primava pela linearidade espácio-temporal e não explorava dramaturgicamente o plano subconsciente das personagens. O argumento de Bandeira evidencia que não se estava acostumado, no Brasil, com esse tipo de peça.

O tom elogioso que Bandeira imprime em seu texto afirma-se, também, no reconhecimento de que houve progresso da primeira à segunda peça de Nelson, evolução que

atesta o talento criador de Nelson Rodrigues. Comparada a *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva* representaria o progresso do dramaturgo em termos artísticos. Então, o teatro moderno seria aquele que desnorteia. Porque é em *Vestido de Noiva* que Nelson Rodrigues explora a fragmentação espaço-temporal, essa mesma fragmentação a que Bandeira se mostra favorável.

“Nelson Rodrigues está de parabéns: é um autêntico homem de teatro, e mais – um grande poeta” (RODRIGUES, 1993, p. 183). Ao definir Nelson como poeta, Manuel Bandeira irmana o dramaturgo a si próprio, situando-o numa categoria superior da criação artística, pois o termo “poeta” não se restringe à identificação dos criadores de poemas. Indica, por tradição, o artista que tem força criadora e originalidade.

As notas críticas de Álvaro Lins

Surge agora, em nosso estudo, um dos nomes mais fortes e que mais apareceram em nossa pesquisa, ao longo do estudo sobre o contexto artístico brasileiro da década de 1940: Álvaro Lins, conhecido por ser exigente e áspero em sua crítica. Muitos artistas esperavam ansiosamente por um artigo elogioso de Lins, sabendo que, quando isso acontecia, sua obra ficaria conhecida, já que Lins escrevia em jornais de grande tiragem. O próprio Nelson Rodrigues, segundo a biografia escrita por Ruy Castro (1992), esperava por um artigo de Álvaro Lins quando *Vestido de Noiva* estreou. O artigo em questão é intitulado “Algumas notas sobre ‘Os Comediantes’” e foi publicado, primeiramente, no *Correio da Manhã* em 02/01/1944, poucos dias depois da estréia da peça. Sabendo-se da fama de Álvaro Lins no meio crítico e unindo esse poder ao poder de alcance do jornal *Correio da Manhã*, compreenderemos como foi importante esse artigo para a visão que muitos, a partir dele, teriam sobre o dramaturgo e a estréia d’Os Comediantes no Teatro Municipal. O *Correio da*

Manhã era jornal de tradição – nele, o próprio pai de Nelson Rodrigues já trabalhara, e o que nele saía publicado alcançava diversas camadas da sociedade.

O crítico “abre” seu texto falando sobre o papel “reformador” d’Os Comediantes, ressaltando tratar-se de um grupo amador:

Os Comediantes – um grupo de amadores – empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez seja mais exato: a de lançar os fundamentos para a criação de um grande e autêntico teatro brasileiro. (DIONYSOS, 1975, p. 61)

O fato de o crítico ter frisado, com um aposto, que se tratava de um grupo amador fornece à montagem de *Vestido de Noiva* um valor ainda maior: dentre tantos profissionais, foi por meio de um grupo amador que a renovação da arte teatral brasileira se deu. Ruy Castro nos informa que havia, em relação à peça e ao grupo Os Comediantes, uma posição ambivalente da classe teatral: o grupo era de amadores, mas a produção foi, da direção de Ziembinski ao cenário de Santa Rosa, profissionalíssima. Ocorre que movimento amador estava em alta naquele momento, a partir do surgimento do Teatro do Estudante do Brasil (TEB)⁷ e do grupo Os Comediantes⁸. Os grupos profissionais ainda não haviam captado o espírito de modernização da arte brasileira proposto desde a Semana de Arte Moderna de 1922, e isso se evidencia pelo fato de as montagens das companhias profissionais serem, geralmente, peças digestivas e comerciais.

Segundo Lins, o grupo Os Comediantes teve a função de “lançar os fundamentos para a criação de um grande e autêntico teatro brasileiro”. Quando o crítico usa a expressão “lançar os fundamentos”, ele destaca o caráter pioneiro da montagem de *Vestido de Noiva* em 1943. Mais do que apenas propor uma inovação, *Vestido de Noiva* seria responsável por trazer as

⁷ Grupo criado, em 1938 (mas que teve seu auge em 1948, ano da criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC), por Paschoal Carlos Magno – autor, diretor, crítico de teatro.

⁸ Grupo fundado na década de 20 por artistas, intelectuais e pessoas interessadas por teatro, a fim de propor uma revolução na cena brasileira. O grupo só foi ficar mais conhecido quando montou, sob a direção de Ziembinski, *Vestido de Noiva*, em 1943.

bases de um teatro moderno que teria continuidade após a peça, e beberia de sua fonte. Vale destacar que o crítico ora dá enfoque ao texto dramaturgico rodriguiano, ora fornece atenção à própria montagem concebida por Ziembinski. Como se verá, o próprio crítico virá a afirmar que, para que se obtenha uma boa montagem de um texto dramático, este tem de ser bom. A crítica de Lins corrobora a riqueza do texto dramático e afirma o valor de seu autor na dramaturgia brasileira, afinal foi ele que deu a primeira condição para a montagem: o texto.

Vejamos como Lins mostra essa opinião por meio de outro excerto do texto aqui enfocado: “A arte cênica é talvez a única arte que não tem caráter individual. Um autor isolado nada significa, porque uma peça que só suporta a leitura, e não a representação, já perdeu o caráter de teatro.” (p. 62). Partindo dessa lógica, vemos que, elogiando a montagem, o crítico acaba por elogiar, também, o texto dramaturgico que inspirou tal montagem. Se tal montagem foi louvável, Nelson Rodrigues também o é.

Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia nela certos detalhes, certos meios-tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas, que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Nelson Rodrigues não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para autores e diretores. A sua mestria e audácia na concepção dos arranjos cênicos tinha que exigir, por correspondência, uma igual mestria e audácia no manejo e na estruturação desses mesmos arranjos. (p. 63)

Note-se que Lins, embora destaque a importância da montagem da peça, não ignora o mérito do texto de Nelson Rodrigues. O que vemos em sua crítica não é uma transferência de valor de um a outro profissional, mas uma reafirmação do valor do texto dramaturgico e do valor dos bons leitores desse texto. Isso pode ser comprovado pela descrição que Álvaro Lins faz da peça, adjetivando-a como portadora de “meios-tons”, “anormalidades”, “inovações” e “sutilezas”, que exigiriam as mãos de bons profissionais para montar o texto. Uma ambigüidade, porém, faz-se presente nesta adjetivação: essas “anormalidades” teriam

realmente um tom positivo ou seriam de cunho negativo? Claro que existe a possibilidade de Lins estar, sutilmente, depreciando, com essa adjetivação, o texto rodriguiano. Entretanto, como o adjetivo “anormalidade” vem seguido de “inovações”, entende-se que o tom positivo fica corroborado: o crítico considera o texto novo e moderno, afinal foge do “normal”, do comum, e traz contribuições novas. E é muito provável que o termo “anormalidades” se refira à mistura de planos (realidade, fantasia, imaginação) que caracteriza a peça, constituindo sua narrativa fragmentária e, também, ao final surpreendente, quando, após a morte de Alaíde, ela presencia o casamento da irmã, entregando-lhe o buquê de noiva.

Essa adjetivação como forma, na época, de se fazer crítica também interessa ao nosso estudo: a crítica feita por Lins mostra-se bastante elogiosa, portadora de uma adjetivação que não é seguida, algumas vezes, de exemplificações provindas do objeto focado. Ou seja: Lins dá certas características ao texto rodriguiano sem indicar exatamente onde tal aspecto se encontra, em que momento da peça isso pode ser percebido. Mas, claro, não se pode esquecer de que esse texto de Lins foi publicado, primeiramente, em jornal, o que limita suas possibilidades de desenvolvimento ao delimitar a extensão de sua escrita.

Afirmando que a mestria de Nelson Rodrigues exige, em sua montagem, mestria de equivalente nível, o crítico legitima o valor do dramaturgo e dá a ele o papel de inovador e, o principal, de mestre. Ao usar a palavra “mestria”, o atestado de qualidade dado por Lins ganha força: Nelson Rodrigues passa a ser um mestre da dramaturgia brasileira. E a palavra “mestre” carrega consigo diversas significações, afinal um mestre pode ter discípulos; a peça de Nelson seria uma referência e uma inspiração para os dramaturgos que viriam depois dele, que seriam seus “discípulos” na criação de uma dramaturgia nacional de qualidade, assim como, paralelamente, o trabalho de encenação realizado por Ziembinski, Santa Rosa e Os Comediantes seria uma referência e um estímulo à criação de um teatro nacional de qualidade,

pautado por profissionalismo, trabalho de equipe, estudo e ensaios sistemáticos e compromisso com grandes peças.

Lins afirma que o texto de *Vestido de Noiva* apresentou dificuldades para o próprio autor e para os realizadores da peça. Ora, se, depois, na citação que apresentaremos a seguir, ele afirma que bom autor é o que dificulta o seu próprio trabalho, conclui-se, daí, que o crítico considera Nelson Rodrigues um bom autor.

Deve-se julgar um autor pela sua capacidade de aumentar os problemas e complicar as situações de seu próprio trabalho. Nelson Rodrigues não evitou nenhum problema cênico ou literário, mas jogou no palco todos os problemas que pôde levantar durante a criação de sua peça. (p. 65)

É a seguinte lógica que nos mostra a idéia do crítico: a) Nelson Rodrigues faz um texto repleto de dificuldades cênicas (o crítico não as aponta com precisão); b) bom autor é o que dificulta seu trabalho; c) logo: Nelson Rodrigues é um bom autor.

Deve-se julgar um autor pela sua capacidade de aumentar os problemas e complicar as situações de seu próprio trabalho. Nelson Rodrigues não evitou nenhum problema cênico ou literário, mas jogou no palco todos os problemas que pôde levantar durante a criação de sua peça. (p. 65)

Entretanto, outro questionamento surge: o fato de Lins ter afirmado que Nelson Rodrigues “jogou” no palco todos os problemas possíveis do processo criativo pode implicar um tom pejorativo com relação à peça; por outro lado, também se pode ver, aí, um tom positivo. Por quê? Se o dramaturgo *jogou*, no palco, todos os problemas, pode ter tornado a sua obra caótica e irresponsável. Ou, ainda que os resultados tenham sido positivos, é como se o verbo usado (jogar) pudesse tirar o mérito da intencionalidade do autor: pode significar que Nelson Rodrigues, sem intenção ou consciência de seu trabalho, usou este ou aquele recurso, e o resultado deu certo. “Jogar” pode significar descuido na criação. Por outro lado, o mesmo verbo pode ter significação oposta. Nelson Rodrigues pode ter *jogado* no palco os problemas

de modo cuidadoso e intencional, com a habilidade de um dramaturgo atento, capaz criar uma obra complexa, exigente, difícil. Um dramaturgo que sabe, pois, trabalhar com o “jogo” na narrativa cênica. Inovação pressupõe ruptura com o passado, com a tradição, e, se o dramaturgo fez esse “jogo de problemas”, e não de facilidades, o texto de Lins estará dando a Nelson Rodrigues uma confirmação positiva de seus valores e de sua proposta inovadora. Ou seja: mais do que apenas dificultar um pouco seu trabalho e trabalhar com **alguns** problemas, o dramaturgo teria preferido trabalhar com **todos** os problemas possíveis. Esse termo “todos”, se lido em oposição a “alguns”, mostra que Lins reconhece valores bastante positivos em Nelson Rodrigues, pois este não teria tido medo de enfrentar os desafios da criação dramática. Aí residiria, segundo Lins, a *mestria* de Nelson: se o dramaturgo tivesse jogado **alguns** problemas, isso já daria a ele certa importância no âmbito do teatro. Mas ao afirmar que Nelson jogou **todos** os problemas, Lins eleva, com uma hipérbole, o grau de importância do dramaturgo. Com base nessa leitura, vemos que o tom hiperbólico usado por Lins serve para destacar sua opinião acerca da construção da peça de Nelson Rodrigues, opinião, esta, que se contém, por meio da ambigüidade atribuída ao verbo “jogar” – contenção que indica o cuidado do crítico diante de um dramaturgo estreado no qual ele vê uma promessa de talento criador.

Antes de atestar a qualidade de um autor por meio dos problemas que ele consegue colocar em seu trabalho, conforme vimos na citação anterior, Lins fala sobre o texto de *Vestido de Noiva*, indicando que seu sucesso dependeria de uma boa montagem:

Li a peça *Vestido de Noiva* quando estava ainda inédita. Transmiti a Nelson Rodrigues a impressão que me dera – uma realização original e importante no teatro brasileiro – mas sem lhe esconder que o seu êxito estaria em grande parte nas condições do espetáculo. (p. 63)

Mesmo que este trecho tenha aparecido antes daquele que transcrevemos, decidimos colocá-lo aqui por se tratar de uma afirmação que, num primeiro momento, parece contrariar o

tom positivo que o crítico confere à obra rodriguiana. Aqui, Lins reforça uma idéia que sustenta todo o seu artigo: o da profunda interdependência entre dramaturgia e espetáculo para a criação e a consolidação de um teatro e uma dramaturgia de qualidade no Brasil. Note-se que ele reconhece, na peça, “uma realização original e importante” – o que a valoriza. Entretanto, o crítico tem consciência da necessidade de um suporte técnico e profissional que garanta à peça uma boa encenação, algo que supere as precariedades técnicas, a pobreza de formação e o personalismo que caracterizavam o teatro brasileiro de então. Note-se, também, que Nelson Rodrigues, bem como fez com Manuel Bandeira, enviou o texto a Álvaro Lins para que este lesse e fizesse uma crítica. Uma crítica positiva de Lins, o maior crítico literário brasileiro de então, poderia consagrá-lo, abrindo-lhe caminhos e oportunidades.

No excerto que transcreveremos a seguir, Lins coloca em patamar de equivalência a peça e seus encenadores:

a tragédia de Nelson Rodrigues precisava de um ambiente cênico que exprimissem e comunicassem todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem em estado de delírio e sonho. E tanto Santa Rosa como Ziembski tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da ‘tensão dionisíaca’, efeito emocional que é o destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro. (p. 63)

O mérito dos encenadores ganha destaque quando Lins, além de afirmar que eles conseguiram identificação com a peça, afirma que eles obtiveram a identificação do público, que foram bons leitores do texto e souberam transformá-lo num espetáculo arrebatador que contribuiu para o êxito que o público viu na peça, pelos aplausos que este público dedicou à obra⁹.

Depois, Lins afirma que o trabalho de Nelson Rodrigues “Foi o de criar uma ordem estética para o caos do assunto, o mesmo problema que Pirandello enfrentou em *Seis*

⁹ Ruy Castro relata que, quando a peça acabou, começou uma ovação; muitos aplausos e gritos do público. Além disso, José Cesar Borba gritava, da platéia: “O autor! O autor!”. Mas poucos viram Nelson Rodrigues ou procuraram por ele de fato.

personagens em Busca de um Autor”. Estabelecendo uma analogia entre o autor brasileiro e o renomado autor italiano, conhecido pelo seu trabalho de vanguarda na dramaturgia que, dentre outros aspectos, enfoca a metalinguagem, o “brincar” do teatro com o próprio teatro, o crítico destaca o valor de Nelson Rodrigues como autor. Equiparado a Pirandello, autor de peças de vanguarda bastante apreciadas pelo meio intelectual, Nelson Rodrigues seria seu “equivalente” no Brasil, digno, portanto, da apreciação dos intelectuais e do público culto de seu país.

Lins faz uma breve análise literária de *Vestido de Noiva*, abordando o temário da peça e o que dele emerge. Afirma:

Ele penetrou em cheio naquela zona de introspecção que alguém já chamou de ‘psicologia abismal’. Psicologia abismal que vem a ser essa tentação para o mal, para o pecado, para as aberrações morais que existem no interior de todas as criaturas. (p. 65)

Lins identifica na exploração do psiquismo humano um elemento de força dramática do teatro de Nelson Rodrigues. O dramaturgo nos faria reconhecer que a tentação do mal existe em **todos** nós. Essa parece ser uma verdade irrefutável sobre a qual o crítico trabalha. Lins afirma que Nelson Rodrigues torna universais certas temáticas identificadas com a idéia de Mal e, daí, pode-se reconhecer por que a peça perturbou o público: porque, sendo tratadas como universais e inevitáveis as características moralmente más ou condenáveis desta ou daquela personagem, e sendo as personagens rodriguianas criaturas que oscilam entre a imoralidade e a amoralidade quando vistas sob o prisma da moralidade média (particularmente no que se refere ao sexo), o público, identificando-se com elas, acaba por se enxergar, também, de uma forma negativa e, por vezes, repudia aquela representação de uma verdade que é posta como própria de cada um de nós.

O crítico vê Alaíde – personagem sobre a qual comentou durante boa parte de seu texto – como alguém que tem uma tendência para o mal. E o que seria esse mal? Vejamos: as

aberrações morais e afetivas estão no interior do homem, e o poder de revelá-las, pela introspecção, é o da “psicologia abismal”. Desta espécie é o caso de Alaíde, em *Vestido de Noiva*. A sua vida subconsciente foi a revelação da outra face, a mais autêntica, da sua natureza: aquela que sente a tentação, a vertigem do pecado. O seu ideal era a vida mundana e brilhante de Madame Clessi, e é em torno dela, por isso, que a sua memória faz a ligação entre o mundo objetivo e o mundo imaginário. Madame Clessi domina a sua existência quando Alaíde está livre da consciência, quando vieram para o primeiro plano os instintos e os desejos. (In: RODRIGUES, 1993).

Claro que Lins se pauta sobre o próprio texto de Nelson Rodrigues e os temas que dele emergem, afinal o dramaturgo trabalha, sim, com uma ênfase na transgressão da moral cristã, e esse exagero acaba por reafirmar essa moral, uma vez que o forte despudor, por exemplo, gera o choque e, com isso, a reafirmação do pudor e do repúdio à transgressão moral. E Lins usa os termos “pecado” e “aberrações”, o que indica uma visão também conservadora sobre o tema do sexo, própria dos anos 40 do século XX no Brasil. Sabemos que o motor da ação e do conflito dramático da peça se constrói sobre a mente em estado subconsciente de Alaíde, destacando o triângulo amoroso entre a protagonista, seu marido, Pedro, e sua irmã, Lúcia. Paralelamente, há a fantasia de Alaíde com relação à vida da cocote Clessi, uma caftina de quem Alaíde toma conhecimento por meio de um diário e que tem uma vida cheia de sexo e de aventuras amorosas, acontecimentos que fogem à moral cristã que regula a vida pequeno-burguesa da protagonista. Nesse caso, vemos que a tendência ao mal seria exatamente a deturpação – e a palavra “deturpação” só cabe, também, se se estabelece um olhar moralista sobre o sexo – da vida sexual. Um exemplo disso está no início da própria peça, quando Alaíde vê três mulheres em trajes que sugerem prostituição e em gestos que insinuam lesbianismo, segundo indica a rubrica do texto.

Enfim, o que queremos dizer com essas explicações sobre a moral cristã ser reafirmada pelo choque, na peça de Nelson Rodrigues (o dramaturgo tem também uma posição moralista), e sobre o olhar moralmente conservador que tem Álvaro Lins ao usar termos como “aberrações” ou “pecado” é que, para o contexto social e cultural dos anos 40 do século XX, *Vestido de Noiva* representou uma transgressão dos valores tradicionais dominantes em termos de conduta social das personagens e, também, em termos de concepção artística. Contudo, diferentemente do que ocorreu com *Álbum de Família* e as peças subsequentes a ela, em *Vestido de Noiva* não foi a problemática da aparente imoralidade que predominou: o que o público viu foi uma mulher inconsciente passeando por sua própria mente; no palco, viram três planos por onde a protagonista da peça passava e assistiram a mais de cem mudanças de luz, ouviram vozes que saíam de microfones e presenciaram, no fim da peça, uma morta que vai ao casamento da irmã entregar-lhe o buquê, e o noivo é seu ex-marido (ou melhor, marido viúvo). Além disso, a linguagem utilizada na peça era coloquial, e isso não era comum na dramaturgia brasileira. Todos esses aspectos tomaram a atenção do público de *Vestido de Noiva*.

Fechando seu artigo, Álvaro Lins estabelece outra analogia entre Nelson e um grande escritor. Vejamos:

Alcançou assim Nelson Rodrigues um lugar especial no teatro brasileiro. (...) Ele não deve mostrar mais nenhuma timidez na escolha dos sentimentos, problemas a colocar na ordem teatral. Tenho comigo que Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia: Isto é: numa posição excepcional e revolucionária. (p. 66)

Se o dramaturgo representa, para nosso teatro, o que sabemos que é Carlos Drummond de Andrade para a poesia, Nelson torna-se, assim, um modernizador e um criador moderno no campo das artes teatrais – como o foi Drummond na poesia.

Álvaro Lins, como veremos no próximo capítulo, é o mesmo crítico que, primeiro, ergueu o nome de Nelson Rodrigues e enalteceu o dramaturgo devido a *Vestido de Noiva* e, depois, publicou um artigo “destruindo” *Álbum de Família*. Lins repudiou com força – e foi duro em suas adjetivações – a peça mencionada. Vemos, aí, o poder que o crítico possuía no meio artístico: depois de *Álbum de Família*, pouco ou nada se encontra de autoria de Álvaro Lins comentando a obra rodriguiana.

Vale mencionar que o texto de Lins encontrado na revista *Dionysos* nos parece ser mais completo com relação à fortuna crítica coletada por Magaldi para a edição do *Teatro Completo*. Desconhecemos os porquês da supressão de um ou outro trecho na edição organizada por Magaldi, e justamente por o texto apresentado pela *Dionysos* estar mais completo é que o cotejamos para estudo neste trabalho.

Os apontamentos do poeta Antonio Rangel Bandeira

O próximo texto a ser estudado é de autoria de Antônio Rangel Bandeira¹⁰ (escritor que, por vezes, também atuava como crítico) e foi publicado, primeiramente, em *O Jornal*, em 1944, e só em 1975 é que a edição especial da Revista *Dionysos* sobre Os Comediantes republicou o artigo em questão.

O autor inicia seu texto comentando sobre o caráter não-espírita de *Vestido de Noiva* – isso se deve ao fato de que algumas pessoas, segundo nos conta Ruy Castro (1992), saíram do teatro cogitando tratar-se de uma peça espírita. Rangel Bandeira explica a questão: “O Sr. Nelson Rodrigues, em *Vestido de Noiva*, não fez nenhuma concessão ao espiritismo. Manteve-se sempre racional, consciente e vigilante. Manteve-se bem acordado, vendo Alaíde dormir o seu sono da morte.” (BANDEIRA, 1975, p. 77). A partir desse trecho, podemos entender como se deu a recepção da peça por parte do público comum. O crítico combate essa

¹⁰ Antonio Rangel Bandeira foi um poeta pernambucano – ou seja, conterrâneo de Nelson Rodrigues – que também atuava como crítico literário e teatral.

idéia da recepção que compreende a peça como sendo espírita. O fato de Nelson Rodrigues ter fundido os planos da realidade, alucinação e memória, na cena final (em que Alaíde, já depois de morta, vai ao plano da realidade entregar o buquê para a irmã), fez com que as pessoas, buscando uma lógica para tudo isso, entrassem no âmbito religioso. O fato de Alaíde conversar com Clessi também é motivo para estranhamento de uma parcela do público, que, não vendo nisso uma lógica com base na realidade, busca explicações de base esotérica e/ou extratextual.

Antonio Rangel Bandeira começa o seu texto teorizando o conceito de “supra-realismo”, explicando que, apesar de Nelson Rodrigues ter tentado fugir dessa estética, foi ela que dominou *Vestido de Noiva*:

O que caracteriza o mundo de ação no supra-realismo – a que tanto procura fugir o autor de *Vestido de Noiva* – é justamente o seu movimento. Um movimento sem sentido e sem consistência racional. O impulso dirige tudo. O pintor emprega a tinta azul, sem ter consciência da cor da tinta. [...] Todas as loucuras são permitidas. (BANDEIRA, 1975, p. 77)

Se *Vestido de Noiva* é “supra-realista”, Nelson Rodrigues estaria próximo das vanguardas européias, o que valorizaria o seu trabalho. É o que se sabe ao ler *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin¹¹ (1968): o que configura as diversas estéticas que, em conjunto, foram denominadas por Esslin como Teatro do Absurdo é o trabalho com a loucura, a rapidez, a fragmentação, o aspecto caótico do homem moderno, um homem que viveu as grandes guerras e se fragmentou, tornou-se “não-linear” e “não-lógico” em sua aparência. O supra-realismo remete ao Surrealismo, que foi um dos movimentos abordados por Esslin no que ele denominou de Teatro do Absurdo.

¹¹ ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

Sendo assim, o texto de Rangel Bandeira valoriza o trabalho dramaturgicamente de Nelson Rodrigues, encaixando-o no padrão estético firmado pelas vanguardas européias do entre-guerras.

E a questão da possível inconsistência na verossimilhança da peça fica desdita ou explicada no seguinte trecho:

Ora, o que nos leva a considerar *Vestido de Noiva* uma grande peça de teatro e uma grande experiência artística, é que o autor, tendo revestido a sua obra com uma roupagem supra-realista, a fez com uma concisão lógica, cuja consistência não se pode negar. (p. 77-78)

Assim, a peça teria no delírio, logo, na não-consistência racional a base de sua consistência, que, segundo o autor, é inegável. Com base no texto de Rangel Bandeira, valeria perguntar: se é a “roupagem” que combina com a estética supra-realista, isso significa que a essência, o “interior” da peça, não é supra-realista? Nesse caso, o “interior” da peça seria o que? A resposta é dada por Rangel Bandeira ao longo do texto, como veremos a seguir. O crítico caracteriza *Vestido de Noiva* como uma grande experiência artística – ele usa o adjetivo por duas vezes no mesmo trecho supracitado, indicando o texto e a montagem.

Entretanto, o que o crítico explica é que, se Nelson Rodrigues revestiu a peça de roupagem supra-realista, é porque não incorporou tal estética como parte essencial da peça. Um autor supra-realista teria deixado o delírio, o inconsciente e as associações livres dominarem a peça, mas o que se vê é que a realidade está sempre firme e presente na mente de Alaíde:

O Sr. Nelson Rodrigues exerceu sobre o delírio de Alaíde uma verdadeira tirania. Fez de um sonho, um mundo lógico, em perfeita correspondência com a lógica do mundo vivendo no plano superior do palco. Estabeleceu uma correspondência entre a memória e a vida real, fazendo com que esta dominasse e humilhasse o delírio. Um supra-realista teria feito o contrário: o

sonho teria dominado a vida real e os personagens da realidade teriam sido contaminados pelo sonho. (p. 78)

Finalizando seu texto, Rangel Bandeira reafirma o valor que confere ao dramaturgo e à peça, afirmando que *Vestido de Noiva* possui unidade e perfeita combinação de seus aspectos constituintes: “Em nós, fica bem viva a marca de cada plano e mesmo de cada cena, mas nunca um marco de separação entre os elementos constitutivos da peça, que se ajustam numa unidade perfeita.” (p. 78). Isso mostra um crítico atento à construção e à diferenciação de cada plano constitutivo da peça. Além disso, segundo o crítico, há, na peça, uma “unidade perfeita”, o que legitimaria a grandeza de Nelson Rodrigues como dramaturgo. Se nos lembrarmos de que esse artigo foi publicado em um jornal pouco tempo depois da estréia da peça, verificaremos motivos que levaram o nome de Nelson Rodrigues “às alturas” em nosso panorama teatral: se Nelson atingiu a perfeição, segundo o crítico em questão, o teatro brasileiro ganhava um importante, senão o mais importante, autor, e o nome de Nelson Rodrigues equivalia a alta qualidade artística e genialidade, afinal o dramaturgo atingira a *perfeição*.

A crítica de Rangel Bandeira não se mostra taxativa. Ao contrário: parte da própria peça para construir a sua argumentação e defender o seu ponto de vista. É de se notar que ele tem o cuidado de relativizar a vinculação ao supra-realismo, quando argumenta que, na peça, a vida real prepondera sobre o delírio de Alaíde, domesticando e restringindo o elemento onírico.

Declarações do cenógrafo da montagem de Vestido de Noiva: com a palavra, Santa Rosa

O próximo texto crítico que vamos apresentar foi publicado no *Diário da Noite* em 20/06/1944 e o nome do autor não foi divulgado; a autoria, quando é assim, passa a ser

considerada do próprio jornal. O título do artigo é “*Vestido de Noiva*, uma peça de grande sucesso”, e, já a partir daí, depreende-se qual a visão “do jornal” sobre a peça em questão – afinal, no próprio título, já se dá a ela uma qualificação positiva. Sendo de autoria desconhecida, a autoria passa a ser, então, do próprio jornal *Diário da Noite*, mas o artigo contém diversas citações de palavras de Santa Rosa, o cenógrafo de *Vestido de Noiva*. O que faremos é estudar apenas as palavras de Santa Rosa, já que sua crítica nos interessa bastante e já que, também, o texto, que é de autoria do próprio jornal, pouco expressa uma opinião a respeito da peça, limitando-se a apenas comentar o sucesso que foi a estréia de *Vestido de Noiva*.

[...] diz-nos Santa Rosa: “[...] tínhamos de chegar ao gênero moderno, magnificamente representado, por exemplo, pelo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, peça a que não faltam íntimas razões de sucesso, de grande sucesso mesmo. O público de São Paulo terá a oportunidade de assistir, nesse trabalho, a um teatro inteiramente diferente do que tem visto até agora, inclusive no que diz respeito à técnica de apresentação.” (DIONYSOS, 1975, p. 80)

Para Santa Rosa, conforme o que se lê nesse trecho, a chegada ao teatro moderno era uma necessidade, conforme depreendemos do emprego, por ele, de “tínhamos de”, que também sugere compromisso, obrigação. Isto é, a chegada do gênero moderno era um **dever** do teatro brasileiro. E, se Santa Rosa crê que o público de São Paulo irá surpreender-se, assistir a algo inédito, podemos depreender, daí, que o teatro paulista “ficava devendo” ao teatro carioca, estava “atrasado” em termos de teatro e de dramaturgia, pois ainda não tinha visto nada como *Vestido de Noiva*. Com esse argumento de Santa Rosa, fica reiterado o papel de *Vestido de Noiva* como peça inovadora, modernizadora, revolucionária, afinal trouxe ao público aspectos inteiramente novos, tão novos que é tudo diferente “do que o público [paulista] tem visto até agora”. (colchetes nossos)

Santa Rosa fala, ainda, sobre o grupo Os Comediantes, responsável pela famosa estréia de *Vestido*: “Acredito que *Vestido de Noiva* inaugura no Brasil uma idade mais avançada do nosso teatro, cuja reforma aí está sendo tentada por esses heróicos e abnegados ‘comediantes’.” (DIONYSOS, 1975, p. 81). Assim, *Vestido de Noiva* fica sendo a responsável por dividir as águas do teatro nacional, afinal “inaugura” uma idade nova, e o termo “inaugurar” reforça a idéia de que o que veio antes de *Vestido* não é revolucionário nem moderno, afinal é ela que traz, pela primeira vez, essa “idade mais avançada” ao nosso teatro. Depois, Santa Rosa usa o termo “reforma”: o teatro estaria, portanto, “velho”, anacrônico e, até mesmo, decadente. E Santa Rosa atribui essa tarefa a *Vestido de Noiva* e ao grupo Os Comediantes, valorizando a caminhada para essa “idade nova”, moderna, iniciada pioneiramente por *Vestido de Noiva*. Santa Rosa faz do grupo Os Comediantes “heróis” e “abnegados”, reconhecendo-o como o herói da modernização do teatro brasileiro, pois eles estariam, para benefício comum, lutando em prol de uma causa: um teatro brasileiro de alta qualidade.

Selecionamos, do texto publicado em *Diário da Noite*, apenas as palavras de Santa Rosa, porque esse nome nos é mais interessante em um estudo que focaliza a fortuna crítica da obra rodriguiana: é interessante entender que o nome de Santa Rosa tornou-se tão forte quanto o de Ziembinski ou o de Nelson Rodrigues quando se falava em inovação e renovação do teatro brasileiro, pois o cenário construído por ele tinha sido um importante aspecto responsável pelo “choque” que a peça causou no público.

De São Paulo, as idéias de um intelectual amante de teatro: Alfredo Mesquita

Agora, passaremos a um texto mais extenso e cujo autor foi uma importante figura do meio jornalístico brasileiro. Trata-se de Alfredo Mesquita, da família proprietária do jornal O

Estado de São Paulo, fundador da Escola de Arte Dramática, sendo, por isso, um dos grandes responsáveis pela renovação do teatro paulista¹². O artigo de Mesquita tem o título de “Nota sobre a visita de ‘Os Comediantes’ a São Paulo” e foi publicado em *O Jornal* em 23/07/1944. Desde o primeiro trecho do artigo, não só a opinião de Mesquita sobre Nelson Rodrigues fica evidente, mas também alguns valores dominantes da sua crítica surgem com força:

E desde a primeira leitura a peça me interessou. Parecia-me incrível um autor que nunca saíra do Brasil, não podendo, pois, conhecer o que é teatro de verdade, conseguisse, logo de estréia, o que Nelson Rodrigues conseguiu. [...] Além de imaginação cênica, ele possui indiscutivelmente um senso teatral e cênico verdadeiramente fora do comum. (DIONYSIOS, 1975, p. 89)

Como vemos, fica evidente um dos valores dominantes da crítica: teatro de verdade era o que era feito fora do Brasil. O que se fazia aqui? Um teatro precário. Sabe-se que o Brasil iniciou, segundo nos conta a historiografia literária brasileira, sua tradição artística mais tardiamente do que os países europeus. De certa forma, o argumento de Mesquita valoriza a obra de Nelson Rodrigues, uma vez que este não teria tido contato com a tradição teatral européia e, ainda assim, criou uma peça como *Vestido de Noiva*.

O discurso de Mesquita reafirma o valor de Nelson Rodrigues e seu papel de inovador para nosso teatro, além de reconhecer, nele, uma genialidade: “Além de imaginação e engenho, ele possui indiscutivelmente um senso teatral e cênico verdadeiramente fora do comum.” O dramaturgo possui esse senso “fora do comum” porque ultrapassa o padrão, o “esperado” do poder criativo dos artistas seus contemporâneos.

Lendo a crítica mais atual sobre Nelson Rodrigues, como, por exemplo, os vários textos de Sábato Magaldi dedicados à obra rodriguiana, vemos que era uma tendência dominante da crítica da época fazer uma objeção ou restrição quanto ao final de *Vestido de*

¹² Essa renovação se deu com a união entre EAD (Escola de Arte Dramática) e TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), grupo que empregava os atores da EAD em suas peças; tal renovação começou com a figura do ator e foi, daí, para todos os outros âmbitos envolvidos na arte teatral.

Noiva, pois os críticos não viam sentido em a ação dramática da peça continuar mesmo depois da morte de Alaíde. Mesquita faz parte dessa crítica que discordava do final e via, aí, um defeito da peça:

Na versão que me chegara às mãos [...], achei que havia certo abuso de microfone. Havia também dificuldades cênicas intransponíveis, tendo certas personagens de aparecer em cenas consecutivas com roupas diferentes. [...] O uso do microfone foi restringido ao mínimo. As impossibilidades cênicas engenhosamente afastadas. E a peça só lucrou com isso. [...] Outra objeção, e esta mais séria. De leitura, parecera-me que o final da peça não estava certo. Sendo ela, como é, o delírio de uma mulher que acaba de ser atropelada por um automóvel, desenrolando-se, pois, no subconsciente da heroína, deveria terminar com sua morte. (MESQUITA, 1975, p. 89)

O crítico afirma que, antes de assistir ao espetáculo, leu a peça. Então, ele foi outro intelectual que recebeu o exemplar antes da estréia. Assim, as dificuldades que, na imaginação do crítico, eram intransponíveis, ele pôde ver que foram resolvidas em cena – exceto o suposto do fim da peça, que ele vê como defeito.

O crítico destaca os possíveis problemas que o texto oferecia à sua materialização, à sua montagem. Entretanto, sobre sua primeira objeção, Mesquita a atenua quando cita as soluções encontradas pelos responsáveis pela montagem, o que valoriza esta em detrimento da proposição dramaturgica de Nelson Rodrigues. Ficou, porém, suprimido o “defeito”. A peça, segundo a opinião do crítico, estaria ideal, não fosse a sua outra objeção ao final da peça. No caso desse final não acontecer com a morte da personagem central, alguns críticos, depois, vieram a considerar limitadas as leituras que consideravam isso um problema¹³. Poderia ser limitada a leitura de Mesquita: uma vez que a história da peça se sustenta sobre uma mente fragmentada, a história continuar se desenvolvendo depois da morte da protagonista apenas ilustra a não-linearidade temporal exposta desde o início por *Vestido de*

¹³ Como, por exemplo, Edécio Mostaço em seu artigo intitulado “Costuras de um Vestido”, coletado por Sábato Magaldi para a edição do *Teatro Completo* (1993). Esse texto de Mostaço fora publicado em seu livro *Nelson Rodrigues, a transgressão* (1996).

Noiva. Mas o que, talvez, leve o crítico a enxergar este final como uma falha é um apego a uma concepção realista da história de Alaíde.

Finalizando seu texto, Mesquita afirma:

Conclusão: a meu ver *Vestido de Noiva* marcará, de fato, uma data no teatro nacional. Por mim, não conheço, entre nós, peça que de longe se lhe possa comparar. Talvez venha a ser o marco inicial de nosso teatro. [...] Não quero dizer com isso que a peça me pareça renovadora e de uma originalidade absoluta [...]. O gênero é conhecido dele: Pirandello foi o criador e ainda é o grande mestre. (p. 91)

Quando Alfredo Mesquita afirma que a peça pode ser o “marco inicial” do teatro brasileiro, quer dizer, com isso, que, antes, o nosso teatro não havia se iniciado. O que se fazia no Brasil, então? Nosso teatro teria começado com *Vestido de Noiva* porque, para ele, o que fora produzido antes não se comparava à qualidade artística e profissional exposta pela peça em questão. Dessa forma, *Vestido de Noiva* acaba por se tornar uma *fonte* do teatro nacional, que foi “continuado” após essa peça. Porém, o crítico afirma não considerar a idéia substancial do texto de *Vestido* absolutamente original. Isso, porque ele coloca uma relação de filiação à proposta rodriguiana: o pai haveria de ser Pirandello. Mas, ainda assim, se o artigo traça um paralelo entre Nelson Rodrigues e Pirandello – sendo que este era já um autor renomado – corrobora-se, com isso, o valor do autor brasileiro. Por analogia, Nelson Rodrigues seria o nosso Pirandello. Entretanto, este procedimento de atribuir uma filiação estrangeira à produção artística nacional é comum também na crítica literária brasileira, não se restringindo ao âmbito teatral. A partir disso, vale observar se os textos a serem analisados a seguir seguem esse paradigma de construir sua crítica baseada em analogias com a produção européia. Isso não anula o valor da arte nacional; mostra os valores da crítica literária com relação à busca pela construção de uma identidade nacional afinada com a modernidade. Tinha-se um autor brasileiro como bom ou ruim de acordo com uma

comparação estabelecida entre ele e algum artista estrangeiro já consagrado, geralmente europeu.

Depois, Mesquita para de falar da peça de Nelson Rodrigues e passa a falar sobre o alcance da compreensão do público brasileiro. O crítico considera limitada a visão que o público teria de modernidade no teatro, confundindo teatro moderno com teatro de movimento, com cinema:

De fato, não se vai entre nós a um teatro, seja de amadores nacionais ou de ótima companhia estrangeira como a de Jouvet¹⁴, por exemplo, que não se ouça o eterno refrão: ‘Gostei, mas falta movimento...’ É uma cantiga nacional e das mais irritantes. É a tal coisa, o nosso público, como já se disse e não me canso de repetir, não sabe o que é teatro, e confunde, dolorosamente, teatro com cinema.

Há ainda entre nós outra confusão perigosíssima. Pensam alguns mal informados, e nem por isso menos pretensiosos, que o teatro moderno, o teatro de vanguarda que dizem querer, é justamente esse, de movimento. Não é tal. O verdadeiro teatro de vanguarda francês, russo, inglês ou alemão é outro [...]. O teatro moderno passou de fato pela fase cinematográfica e movimentada, que não deu os resultados esperados. (p. 93)

E aí é que, novamente, sua visão pautada pela tradição teatral européia avalia que se o teatro moderno francês, russo, inglês ou alemão não é o teatro de movimento ou imitador do cinema, o nosso, ainda em fase de inauguração, também não pode ser esse. O teatro moderno europeu é que é, segundo a visão de Mesquita, o verdadeiro teatro de vanguarda (o próprio crítico, como se viu, usou o termo “verdadeiro”).

Com relação ao cinema, sabe-se que a mescla entre os gêneros artísticos como fato da modernidade é proveniente, também, da Europa. O Expressionismo, estética que se manifestou entre as décadas de 20-30 do século XX na Alemanha, com reflexos na produção francesa, marcou-se, no campo da arte dramática, pela articulação das linguagens teatral e cinematográfica. A crítica de Mesquita, entretanto, avalia o resultado de tal aproximação

¹⁴ Louis Jouvet foi um diretor francês que trabalhou por muito tempo no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Era quem estimulava que as companhias teatrais brasileiras valorizassem dramaturgos brasileiros – indicou que Os Comediantes fizessem isso.

entre teatro e cinema na cena teatral brasileira da época que, com precariedades técnicas, não produzia bons resultados.

As palavras de um jornalista conhecido e, ao mesmo tempo, “oculto”: Roberto Brandão

O próximo texto a ser estudado por nós é de autoria de Roberto Brandão¹⁵ – e vamos, aos poucos, percebendo que a década de 40, no período recortado pelo nosso estudo, foi a mais rica em termos quantitativos no tocante à recepção da obra de Nelson Rodrigues. O artigo em questão foi publicado pela primeira vez no *Diário Carioca*, em 23/12/1945. O *Diário Carioca* não era um jornal de grande porte, mas alguns jornalistas conhecidos escreviam nele, ainda que, como no presente caso, sob pseudônimos.

O crítico inicia seu artigo valorizando ao grupo Os Comediantes e sua temporada completa, não se atendo apenas ao sucesso que *Vestido de Noiva* representou naquele momento:

Quem se debruce sobre o desolado panorama do teatro nacional já encontra alguma coisa consoladora: a temporada d’Os Comediantes no Teatro Fênix. Uma temporada que assinala em verdade o início de novos tempos para a nossa vida teatral. (DIONYSOS, 1975, p. 95)

Se essa temporada do grupo amador assinala “o início de novos tempos” é porque é uma temporada “divisora de águas”, que deixará para trás a tradição teatral e trará algo novo. Esse papel dado ao grupo Os Comediantes fica corroborado na citação que vem a seguir, mas, nesta, o crítico faz questão de assinalar o valor de Nelson Rodrigues, colocando-o lado a lado com outro grande autor do teatro ocidental:

¹⁵ Roberto Brandão era pseudônimo do jornalista, escritor e político Pompeu de Souza. Uma das fontes dessa informação: MENDEZ, Rosemary Bars. *Pompeu de Souza: o jornalista que mudou o Jornalismo Brasileiro*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo. Coletada em 27/02/2009, às 15h20, em: http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=232.

Ao que estamos verificando *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que corresponde a O'Neill entre nós pela força e pela importância (até em certo ponto pelo encontro de soluções cênicas comuns), continua no cartaz por semanas e semanas, passa de um mês para outro com casas cheias, enquanto o chanchadismo (que sempre se justificou sob a alegação de que aquilo é que o povo queria, que o povo não aceitaria outra coisa melhor) tem de mudar seus cartazes um em cima do outro para se manter de portas abertas. (p. 96)

Estabelecer uma analogia entre Nelson Rodrigues e Eugene O'Neill faz com que olhemos o autor brasileiro de uma forma bastante respeitosa, encarando-o como um verdadeiro autor moderno, pois é essa a característica que se dá a O'Neill. A vinculação a O'Neill se dá, também, pelo tipo de abordagem que os dramaturgos têm em comum. Eles escrevem dramas em que a psicologia das personagens ganha o primeiro plano, explorando a riqueza, os contrastes, as contradições de personagens frustradas, angustiadas, infelizes.

Há, também, nessa citação do texto de Brandão, um apontamento interessante que nos faz visualizar como era configurado o teatro da época, pois o crítico cita o pouco sucesso das chanchadas com relação às “casas cheias” conseguidas pelo grupo Os Comediantes. O argumento que se usava para a manutenção de peças vinculadas ao chamado teatro digestivo (teatro de *boulevard*, chanchadas) era o de que o público é que queria as chanchadas, porém, desde a estréia de Os Comediantes com essa temporada que englobava *Vestido de Noiva*, dentre outras peças que desconhecemos, Brandão assinala que essa realidade modificou-se, e as chanchadas tiveram de lutar para garantir a presença do público.

A partir deste breve texto de Brandão, pudemos ver não só como Nelson Rodrigues começou a ser visto, no Brasil, mas como o próprio O'Neill foi recebido aqui: era um dramaturgo de destaque, modelo para ser seguido.

O crítico José César Borba

Iniciaremos, agora, o estudo acerca de textos críticos que foram prefácios da edição que uniu, num mesmo livro, *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*. A publicação a que tivemos acesso é datada de 1946¹⁶, e os textos coletados não possuem número de página na edição em questão. O autor com o qual iniciaremos nosso estudo dessa série de prefácios sobre a peça é José César Borba – seu texto foi, também, coletado por Sábato Magaldi para a edição do *Teatro Completo*, publicado pela Editora Nova Aguilar em 1993. José César Borba era escritor.

Borba afirma: “‘Vestido de Noiva’ é uma obra-prima e o sr. Nelson Rodrigues está preparado para produzir outras obras-primas¹⁷.” Essa afirmação funciona como a “tese” da crítica de Borba, pois, a partir daí, já sabemos qual será o teor de seu artigo e já está, aí, dada a opinião do crítico quanto a *Vestido de Noiva* e, também, quanto ao autor da peça. Se *Vestido* é uma obra-prima, seu autor é um grande artista. E continua, argumentando a favor de sua tese:

E poético não só do ponto de vista teatral, mas sobretudo do ponto de vista literário: há um sabor bastante proustiano nesse pormenor de ‘Vestido de Noiva’. Ele contribui para o desenvolvimento da peça, com uma extrema plasticidade.

A peça ganha um adjetivo: é poética. Quer dizer, Nelson Rodrigues soube traduzir suas idéias em forma de poesia cênica, e mais: assemelhou-se a Proust, o que enaltece Nelson Rodrigues. O interessante é que Borba não fala nem em imitação nem em inspiração: apenas constata a existência de aspecto proustiano em *Vestido de Noiva*, ressaltando que esse mesmo aspecto é que “contribui para o desenvolvimento da peça, com uma extrema plasticidade”. O leitor que não conhece a literatura proustiana, acaba por não compreender bem a analogia.

¹⁶ RODRIGUES, N. *Álbum de Família; Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.

¹⁷ Os prefácios que serão por nós estudados não têm referência de páginas.

Aqui, vemos uma crítica de base mais imanentista, que parte da própria obra, sem se ater a questões biográficas e exteriores à criação artística. Borba ocupa-se de uma análise mais intrínseca ao texto, definindo Alaíde como um símbolo maior, que abarca o ser humano de maneira geral, e não um caso isolado ou uma criação absurda de Nelson Rodrigues. Nas palavras de Borba:

Estimulada na sua inquietude e no seu desejo de aventura pelo encontro com os documentos de uma grande mundana, acaba instigada a uma existência brilhante, perigosa e excitante como a dessa mulher, Mme. Clessy. Mas não realiza essa experiência, fareja apenas as suas possibilidades. Ninguém de certo perceberá nessa situação qualquer extravagância, qualquer deliberado proposto de escândalo, da parte do autor, ainda quando se chegue à conclusão de que ele não está se ocupando de um caso 'sui generis', que a sua personagem Alaíde não é uma excêntrica, uma original ou uma pervertida: é um símbolo, uma caracterização e um expoente das tentações humanas.

Depois, Borba afirma que não há, na peça, extravagância ou intuito de escândalo por parte de Nelson Rodrigues. Isso exime Nelson de ter escrito a peça por qualquer outro motivo que não seja o de fazer simplesmente teatro. Note-se que Borba afirma que Alaíde não é um caso isolado, mas que ela seria o símbolo de algo maior: o homem em suas várias facetas.

O milagre do Sr. Nelson Rodrigues, que atinge quase as raias da genialidade, foi ter permanecido presente e neutro como um poeta ou um microscopista, registrando as reações da sua personagem, participando dos seus sofrimentos e de sua mutilação, com um máximo de serenidade, de consciência e firmeza.

Para Borba, Nelson fez um milagre. Essa forma hiperbólica de definir os feitos de Nelson Rodrigues é, como já dissemos, uma constante na crítica brasileira desse período. Nelson, novamente, não se limitou a fazer uma ótima peça: fez, com ela, um *milagre*. Assim, Nelson ganha um caráter divino e genial, pois fez algo que estava muito além das possibilidades comuns da dramaturgia brasileira, ou seja, um milagre.

Quando o crítico conclui sua análise sobre a posição do dramaturgo frente à obra, constrói seu discurso de forma a destacar a idéia de que Nelson e Alaíde, sua heroína, são “entidades” separadas e autônomas, afinal o dramaturgo *registra* as reações de sua personagem, acompanhando-as com neutralidade. Isso mostra que o crítico vê, em Alaíde, uma personagem de grande força. Nelson Rodrigues seria o pai de suas personagens, mantendo-se consciente de sua criação e com “serenidade, consciência e firmeza”. Note-se que Borba valoriza a capacidade de Nelson Rodrigues de construir uma heroína dramática com vida própria, autônoma, revelando-a para o leitor em suas particularidades e em sua dimensão universal de símbolo.

O espanto de Herman Lima

O próximo texto crítico a ser estudado é de autoria de Herman Lima, que foi não só crítico literário, mas, também, escritor. Este texto também faz parte dos prefácios à edição de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família* (1946). O autor começa sua crítica falando que *Vestido de Noiva* causa espanto em seus receptores:

Porque há de tudo para espantar no único espetáculo dos ‘Comediantes’ que – ‘mea culpa’ – me foi dado assistir. Primeiramente, a peça em si. Não pela relativa novidade do tema – as reações do subconsciente em razão dum traumatismo, porém pela maneira insólita de tratar o ‘processus’ mental de simultânea dissociação e reajustamento de reminiscências, desejos e recalques, o penoso trabalho de encadear, como num ‘puzzle’ de múltiplas seduções, através de sutilíssimas intercorrências, a trama da vida psíquica, com as suas ‘fugas’, os seus ‘atos falhados’ (...).¹⁸

Ao realizar uma primeira leitura deste trecho, não se sabe, ao certo, se o tom usado por Lima é, de fato, elogioso, pois esse “espanto” que a peça causou pode ser lido como algo negativo e, até mesmo, como uma afirmação pejorativa do crítico. Afinal, Lima, quando

¹⁸ Nesta edição de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, as páginas não estão numeradas.

inicia sua argumentação, afirma que não é pela “**relativa** novidade do tema” (grifo nosso). O tema, não sendo tão novo, mas **relativamente** novo, faz com que Nelson não seja propriamente original na escolha do assunto de sua peça. O crítico, portanto, não exagera em sua adjetivação e relativiza as afirmações pertinentes a uma suposta originalidade temática de Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*. Mas, ao longo do texto, veremos que Lima valoriza, sim, a obra do dramaturgo.

Lima afirma que a maneira de tratar o tema é que é “insólita”. Insólita pode significar “estranha” e, também, “incrível”, e ambas as significações podem imprimir a uma idéia um sentido positivo ou negativo. Mas entende-se que o crítico vê que os procedimentos utilizados por Nelson podem ser “estranhos” no sentido de serem singulares e diferentes do que já foi feito e, assim, significando um “estranho” bem realizado, que possuem qualidade e novidade.

O crítico aponta para uma analogia: a peça se assemelharia a um jogo de *puzzle*. Ainda que o *puzzle* sugira desordem e caos, sabemos que tal jogo possui lógica e requer certo grau de inteligência para ser jogado, ou as peças não serão encaixadas. O que torna interessante a crítica feita por Lima é que, conforme já se pôde observar a partir do excerto citado, ele procura corroborar suas afirmações com exemplos retirados da própria peça *Vestido de Noiva*, explicitando onde este ou aquele aspecto apontado por ele pode ser encontrado. O excerto que transcreveremos a seguir também é pródigo em mostrar essa característica da crítica de Herman Lima:

No correr desse longo monólogo interior em ação, os detalhes freudianos são muito bem fixados, como aquela referência aos olhos, ora do noivo, ora do marido, a presença da mulher de véu, a irmã ludibriada, aquela Lúcia de nome estranhamente familiar, que não consegue, no entanto, arrancar-lhe à memória, senão pouco a pouco, porque indesejado, num laborioso e pungente repuxar de raízes subjetivas.

Ao afirmar que existem detalhes freudianos “bem fixados” na peça, Lima menciona quais passagens de *Vestido de Noiva* ilustram tal idéia. O interessante é notar que os aspectos

freudianos não estão apenas fixados, mas **bem** fixados. Assim, tais aspectos estão **bem** fixados no sentido de bastante “colados”, integrados à história da peça, e/ou estão **bem** fixados no sentido de colocados de maneira boa, bem feitos. Ambos os sentidos são positivos para a peça. De qualquer maneira, o nome de Freud não passa despercebido numa crítica que se refere a Nelson Rodrigues, afinal, sendo a psicanálise, principalmente a partir das publicações de Freud desde 1900, um dos centros das discussões não só na área das ciências, mas também na arte, o fato de um autor inseri-la em sua obra mostra que ele está atento à sua época. Muitos foram os críticos que fizeram uma análise literária da obra de Nelson Rodrigues com base na psicanálise¹⁹ – mas não os abordaremos aqui devido à data de suas publicações serem posteriores à década de 80.

Lima comprova a veiculação de *Vestido de Noiva* às idéias freudianas ao abordar, na peça, a busca pela memória realizada por Alaíde, afinal ela não se lembra quem é a mulher de véu que lhe aparece à mente, e essa busca ocorre num “laborioso e pungente repuxar de raízes subjetivas”. Tratando-se de uma peça cujo enredo é apoiado na mente em estado inconsciente ou semi-consciente da protagonista, cuja memória está em um estado fragmentado, esse “laborioso repuxar” torna a história da peça coerente com a sua proposta inicial: o fato de a protagonista precisar aprofundar-se em si mesma, para, então, poder lembrar-se de sua vida, faz com que a peça fragmentada ganhe sentido e faz com que o acidente sofrido por Alaíde preencha os espaços da peça que poderiam estar vazios, que poderiam ser “buracos” estruturais na dramaturgia que fariam com que a peça perdesse força. Lima reafirma o intenso trabalho de Nelson Rodrigues, pois o crítico usa o termo “laborioso”, reconhecendo o trabalho de escrita dramática realizado pelo autor.

A certa altura de seu texto, Lima pára de falar somente da peça e passa a focalizar seu autor: o crítico encara *Vestido de Noiva* como um divisor de águas do teatro brasileiro:

¹⁹ Carmine Martuscello, por exemplo, que não é literato, mas psiquiatra, desenvolveu um estudo de base psicanalítica a respeito do teatro de Nelson Rodrigues. A publicação é datada de 1993. Eis a referência completa: MARTUSCELLO, C. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

Nelson Rodrigues soube tratar esse drama subjetivo, essa luta entre o consciente e inconsciente, de que está cheio o teatro de Leonormand [...] com uma figura psicológica, um sentido literário tão marcado e tal cunho cênico, que o seu nome se acha desde já definitivamente ligado à incipiente história da nossa literatura teatral, não sendo difícil mesmo que algum crítico do futuro pense em dividi-la em dois períodos, antes e depois de ‘Vestido de Noiva’.

Aqui, também há uma analogia entre o dramaturgo brasileiro e um dramaturgo estrangeiro, a fim de corroborar o valor de Nelson no teatro. E observe-se que a valorização do trabalho dramaturgic de Nelson Rodrigues se dá, no discurso crítico, em razão do contraste da peça com a “incipiente história da nossa literatura teatral”.

Lima não se esquece de comentar o trabalho de direção de Ziembinski e de cenografia de Santa Rosa, afirmando que o trabalho com cenas simultâneas, os jogos de luz e sombra, entre outros aspectos cênicos, “elevam o espetáculo a um puro monumento de arte, cheio de sugestões, como toda arte verdadeira”. Como outros críticos, valoriza não só o dramaturgo, mas, também, os responsáveis pela encenação da peça.

Lima finaliza com o trecho transcrito a seguir sua crítica a *Vestido de Noiva*, reafirmando uma abordagem crítica em que predominou a análise do próprio texto da peça:

(...) a ação se processa com os rigorosos altos e baixos da atividade mnemônica, numa aparente desconexão, para cujo desenvolvimento Nelson Rodrigues obedeceu a uma técnica ousada, forçando a inteligência do espectador a resolver por si mesma, como num tabuleiro de xadrez, os diversos enunciados do subconsciente.

Nesse ponto eu chegaria até a aproximar o ‘Vestido de Noiva’ duma obra prima universal de introspecção que é ‘Senhorita Elsa’, de Arthur Schnitzer. [...] Aproximação que não faço, é claro, para qualquer malévola insinuação de pretensas influências, mas ao contrário, para acentuar a superioridade do método do escritor patricio, cuja criação alcança, na sua aparente textura desconexa e tantas vezes contraditória mesmo, um poder de sugestão direta que a novela austríaca não consegue firmar.

Aqui, Nelson Rodrigues ganha outra adjetivação: foi tecnicamente **ousado** em sua criação. Isso não pode ser visto desvinculadamente do contexto teatral da década de 40,

portanto qualquer idéia negativa que se possa ter sobre o adjetivo “ousado” fica invalidada. Afinal, vimos que a própria crítica ansiava pela renovação do teatro brasileiro. Assim, ele afirma que a ousadia foi não deixar o público ser apenas um observador passivo do espetáculo. Aqui, o foco do crítico passa, também, a ser o público. Se Lima admira a peça porque ela estimula a reflexão de seus receptores, entende-se que, antes, isso não era necessária ou comumente feito pelas peças teatrais.

Lima afirma, ainda, que Nelson Rodrigues tem uma maestria maior do que a do artista austríaco Arthur Schnitzer – outra referência a um autor estrangeiro. Se a peça de Nelson consegue obter o poder sugestivo a que Lima se refere de uma forma que Schnitzer não consegue, vemos, mais uma vez, que o “embate” entre o autor brasileiro com um estrangeiro aumenta o poder e o valor de nosso dramaturgo. O dado mais importante a ser destacado neste trecho final do texto de Lima é, entretanto, o cuidado que ele tem em esclarecer que não pretende fazer “qualquer malévolas insinuação de pretensas influências” – o que revela que a chamada crítica de influências, acostuada a ver, no autor brasileiro, um criador menor cuja obra nasce sob influência de algum criador necessariamente estrangeiro (em geral, à época, europeu e, particularmente, francês) estava entrando em crise e sendo alvo de críticas.

A Era iniciada por Vestido de Noiva: as idéias de Pompeu de Souza

A crítica a ser analisada agora é mais breve, sendo constituída apenas de alguns comentários a respeito do texto de *Vestido de Noiva*. Ela também faz parte dos textos-prefácios à edição de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*. Vale lembrar que, evidentemente, mesmo com relação aos textos críticos mais longos, não nos propomos, aqui, a fazer um estudo sobre todos os aspectos implicados no texto crítico: recolhemos os aspectos que, para nós, são os mais interessantes no tocante às duas peças-chave da dramaturgia de

Nelson Rodrigues: a que consagrou e a que o anatematizou junto às críticas literária e teatral brasileiras. Trata-se, agora, de um breve texto cujo autor é Pompeu de Souza, jornalista renomado. Lembremo-nos de que já analisamos, anteriormente, um texto de Roberto Brandão, que era um pseudônimo de Pompeu de Souza. A crítica que estudaremos agora, o jornalista assina com o seu nome verdadeiro.

A nossa esperança deve ser que possamos dizer daqui a alguns anos: o período que nasceu com Nelson Rodrigues no Brasil. Porque o essencial é criar este período, não deixar que a voz poderosa de ‘Vestido de Noiva’ se apague, se dissolva no silêncio ambiente, se afogue na incoerência do teatrinho comercial e digestivo... (SOUZA, 1946)

Pompeu de Souza é outro dos que mostram crer que *Vestido de Noiva* é um divisor de águas do teatro nacional, pois coloca a peça e o espetáculo dela resultante como um marco, como o nascimento de um período, mas entende que apenas uma peça e um espetáculo não são suficientes para constituir todo um momento, uma “era”. Souza crê ser necessário que o teatro, a exemplo de *Vestido de Noiva*, continue apresentando autores e peças novas, que sejam as construtoras do novo teatro que nasceu com Nelson Rodrigues. O dramaturgo torna-se o pai dessa possível nova era. E há, nesta mesma citação, um dado importante que nos faz confirmar o que já estudamos quanto ao contexto teatral em que a obra de Nelson se inseriu: Pompeu de Souza menciona o “teatrinho comercial e digestivo”, aludindo de forma pejorativa às produções que predominavam na época. Se, afinal de contas, *Vestido de Noiva* poderia se “afogar” na “incoerência” desse teatro comercial, é porque o teatro brasileiro era, em grande parte, formado por peças que tinham apenas um caráter comercial, eram pobres em dramaturgia e, também, pobres quanto à encenação e à montagem.

No trecho final de seu breve texto, o crítico faz, como outros críticos o fizeram, uma analogia entre Nelson Rodrigues e Eugene O’Neill:

A peça tem um significado muito importante. (...) Representa o ponto de partida do nosso Teatro, com T grande. Representa o que O'Neill representou um dia e continua a representar para o teatro norte-americano.

Aqui, como no texto de Alfredo Mesquita, anteriormente estudado, Pompeu de Souza afirma que *Vestido de Noiva* é o “ponto de partida” de um teatro brasileiro de qualidade. Novamente, vemos um crítico colocar em cheque a tradição teatral anterior à peça. E, aqui, surge de novo a analogia entre Nelson Rodrigues e Eugene O'Neill, modo de valorizar o dramaturgo brasileiro.

A crítica de Edmundo Lis e o teatro moderno rodriguiano

O último texto que faz parte do prefácio constituído de diversos textos críticos da edição do *Vestido de Noiva e Álbum de Família* que tomamos por *corpus* (datada de 1946) é de autoria de Edmundo Lis, professor e jornalista brasileiro. Trata-se, novamente, de um texto breve, que se inicia apontando para as sugestões contidas em *Vestido de Noiva*:

O teatro de Nelson Rodrigues, sobretudo neste ‘Vestido de Noiva’, contém um mundo de sugestões. Escapa das três dimensões e foge às limitações literárias. Qualquer que seja o nosso ponto de partida para analisá-lo, vamos obsessivamente prolongando, naquele sentido, a nossa análise, sem jamais chegar ao fim... Porque ao cabo topamos com uma dessas zonas em que o fantasmagórico dilui a realidade, mistura-se com ela – tão comuns ao sur-realismo, aos quadros de Dali, por exemplo... Sem que isto queira dizer que Nelson Rodrigues se utilize dos processos literários sur-realistas que tanto alarma causam sempre. A técnica moderna não impõe nem o arrevezado nem o inteligível... O que há aqui é teatro (...).

Vestido de Noiva, pelas palavras de Lis, torna-se uma peça extremamente ampla, pois possui um “mundo de sugestões”. E, quando Lis afirma que a peça escapa das três dimensões, refere-se às três dimensões euclidianas, a uma estrutura que apresente uma lógica linear. Tanto a peça é, segundo a visão do crítico, ampla, que sua análise não chega ao fim.

Assim, com essa amplitude de sugestões, em que, segundo Lis, o fantasmagórico se mistura com a realidade, Nelson Rodrigues estaria próximo da proposta surrealista, e Lis usa o nome de Salvador Dalí. Essa aproximação serve para valorizar, como já dissemos, o trabalho do dramaturgo. Afinal, Dalí é um grande nome da pintura surrealista. Note-se, entretanto, que o crítico toma o cuidado de distinguir o trabalho de Nelson Rodrigues dos “processos literários surrealistas que tanto alarma causam sempre”. Veja-se, aí, o cuidado do crítico em afirmar a inteligibilidade da peça.

Lis conclui que o teatro moderno não prima necessariamente por uma estética que proponha a não compreensão. O que ele quis dizer ficou sugerido: o teatro moderno de Nelson Rodrigues, embora lembre o Surrealismo, não se confunde com este; é compreensível, não arrevesado. Assim, o crítico finaliza, em tom de constatação: “‘Vestido de Noiva’ é uma grande e bela peça. Chamemo-la espetáculo.” Espetáculo é colocado, aí, em tom elogioso, e não apenas significando uma montagem teatral: Lis brinca com o duplo sentido da palavra “espetáculo”, isto é, trata-se de teatro e trata-se de teatro de qualidade, de algo espetacular.

O sucesso e o fracasso de Nelson Rodrigues em uma mesma edição: de volta o nome de Álvaro Lins

Novamente surgirá, em nosso trabalho, o nome de Álvaro Lins, o que é prova de sua importância no meio intelectual brasileiro do século XX. Essa publicação que estudaremos a seguir foi lançada mais de dois anos depois do artigo do mesmo crítico que falava sobre o sucesso de *Vestido de Noiva* – o mesmo texto que já estudamos anteriormente e cuja referência já foi mencionada. Assim, se, por um lado, o crítico, aqui, mostra-se mais comedido no tom elogioso a *Vestido*, por outro já é o momento em que inicia seus “ataques” a *Álbum de Família*. Evidentemente, não é esta última peça o nosso foco neste capítulo.

Porém, algumas relativizações que Lins faz quanto às criações de Nelson Rodrigues e, até mesmo, quanto ao sucesso de *Vestido de Noiva* são interessantes de serem mostradas e estudadas aqui neste capítulo. Além disso, o próprio crítico afirma que foi o primeiro a atestar a qualidade da obra rodriguiana. Sendo assim, assume o poder legitimador que suas palavras têm.

O sr. Nelson Rodrigues, que é hoje o autor dramático brasileiro mais famoso e mais prestigiado, acaba de publicar em volume duas das suas peças, *Álbum de Família* e *Vestido de Noiva*, com o título da primeira. Dir-se-ia, embora evidentemente não tenha sido esse seu propósito, que ele quis ostentar num mesmo livro duas faces da sua criação: aquela que se consagrou com tão singular sucesso, *Vestido de Noiva*, e aquela que se dissolve num fracasso igualmente extraordinário e até espetacular, *Álbum de Família*. Fui dos primeiros, senão o primeiro, a reconhecer e proclamar o valor, a força renovadora, a significação da obra do sr. Nelson Rodrigues no teatro brasileiro. (LINS, 1947, p. 13)

Dando-nos esse dado quanto à fama então obtida por Nelson, Lins reafirma essa fama e esse prestígio do dramaturgo. Porém, em seguida, dá destaque para as diferenças de sua posição crítica quanto, primeiro, à peça *Vestido de Noiva* e, depois, à *Álbum de Família*, colocando, lado a lado, o sucesso e o fracasso de Nelson Rodrigues. Mais do que fazer sucesso com *Vestido de Noiva*, Nelson teve um feito importante: obteve fracasso de crítica e público depois desse sucesso. Um grande fracasso deu ao nome de Nelson Rodrigues, talvez, mais visibilidade do que se tivesse apenas feito sucesso com *Vestido*.

Álvaro Lins reitera seu poder de legitimar autores como bons ou não ao afirmar que foi um dos primeiros a atestar a qualidade de Nelson Rodrigues, porém, chega o momento do texto em que Lins relativiza o sucesso de *Vestido de Noiva*:

[...] entusiasmo de opinião com que me manifestei depois sobre o *Vestido de Noiva*, drama que, apreciado friamente pelo leitor, nunca poderá oferecer aquela sensação de deslumbramento que transmitiu ao espectador quando representado em 1943-1944 no Teatro Municipal. (p. 13)

O que nos ocorre, a partir da leitura deste trecho, é a idéia de que o crítico dá mais valor à montagem de *Vestido de Noiva* do que ao próprio texto, relativizando, no mínimo, o mérito de Nelson Rodrigues como dramaturgo. Entretanto, o que se observa é que Lins faz uma análise separada do texto e de sua materialização sob a forma de espetáculo, compreendendo-os como duas artes diferentes. Assim, talvez não busque tirar o mérito de um em favor de outro: apenas dá a cada um o que lhe é específico. Isso só fica evidente quando nos deparamos com a seguinte citação – que se refere a *Álbum de Família*, peça que o crítico repudiou fortemente, considerando-a um fracasso: “Quanto à técnica, como estamos distantes da originalidade de *Vestido de Noiva*! Ela é, nesta falsa tragédia, tão grosseira quanto o seu conteúdo.” (p. 189). Aqui, o crítico mostra julgar *Vestido de Noiva* original, o que novamente dá a Nelson a alcunha de inovador, afinal ele não foi repetitivo nem imitador: foi “original”, trouxe contribuições inéditas ao teatro nacional. Assim, Lins é o crítico que pode ilustrar a dualidade sucesso/fracasso que caracterizou a carreira do dramaturgo em questão, pois consagrou *Vestido de Noiva* e repudiou *Álbum de Família*. Note-se que as afirmações de Lins são categóricas, parecendo dispensar argumentação ou comprovação exaustivas.

A partir daí, o artigo volta para a análise de *Álbum de Família*.

O lugar de Nelson Rodrigues no teatro brasileiro, na opinião de Guilherme Figueiredo

O penúltimo texto, pertencente à década de 40, que iremos analisar é de autoria de Guilherme Figueiredo²⁰, dramaturgo e crítico, e foi publicado em 1948 no *Correio da Manhã* e, também, na edição da Revista Dionysos a que temos feito constantemente referência em nosso trabalho (n. 22, 1975). Figueiredo nos mostra que Nelson Rodrigues já era, naquele ano de 1948, inquestionavelmente reconhecido como grande dramaturgo:

²⁰ Guilherme Figueiredo foi escritor e crítico de jornais de renome. Suas obras literárias tornaram-se bastante conhecidas, e até um crítico da estirpe de Décio de Almeida Prado dedicou a elas um estudo (PRADO, D. A. “A raposa e as uvas”. In: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.).

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, e possivelmente abre caminho para outras peças deste autor que, com duas obras: *Mulher Sem Pecado* e *Vestido de Noiva*, conquistou um lugar definitivo no teatro brasileiro. (FIGUEIREDO, 1975, p. 109-110)

Figueiredo trabalha não sobre um fato novo, mas sobre uma verdade já estabelecida, pois afirma que, com suas duas primeiras obras, Nelson Rodrigues já conquistara um “lugar definitivo no teatro brasileiro”. Se é definitivo, é porque não é mutável: não se pode mais modificar esse lugar que Nelson Rodrigues ocupa. E quando, no início do parágrafo, o crítico afirma que a peça é “finalmente alguma coisa de novo”, percebemos que esse “algo novo” já era esperado, já que o termo **finalmente** aparece. Esse adjunto adverbial funciona, aí, tanto para nos dar uma idéia da expectativa que existia a respeito da criação de um teatro brasileiro de alta qualidade como, por oposição, para fazer uma crítica ao teatro e à dramaturgia dominantes no Brasil até então. Não é à toa que o crítico adjetiva a obra rodriguiana como “grande e artisticamente nobre”.

Segundo Figueiredo, a peça (e a dramaturgia) de Nelson Rodrigues tira o teatro brasileiro do âmbito do previsível. Entretanto, o que se pode verificar, ao longo do texto, é que Figueiredo faz uma análise sobre o próprio enredo da peça e encontra, aí, a justificativa para considerar a peça uma criação de qualidade. Neste caso, então, a crítica é feita ao próprio texto, e não ao espetáculo. Afirma o crítico:

Vestido de Noiva é uma tragédia da recordação inconsciente e se prolonga no futuro, após a morte daquela que se lembra. Por isso, por aproximar a alma da que morreu de um futuro desligado dela, mas que é consequência da morte, essa tragédia é uma ironia contra o tempo, ironia contra a incongruência dos momentos da vida, ironia contra a nossa mísera capacidade humana de superar cada instante da nossa própria realidade. Certamente, o plano de fantasia da peça não é nada de “científico” graças a Deus. As recordações de Alaíde são plausíveis (...). (p. 110)

Aqui, encontramos um crítico que não enxerga negativamente o fato de a peça se prolongar após a morte de Alaíde. Pelo contrário, o crítico se mostra um forte defensor dessa construção dramatúrgica. E seu argumento, sendo de base puramente textual, fortalece-se por si só: Figueiredo encontra, nesse prolongamento, a ironia da peça, a relação crítica que esta teria com a nossa realidade. E por que Figueiredo vê, na peça, ironia? Porque, para ele, apresentar a relação de uma morta com o que acontece após sua morte, ou seja, com um acontecimento no plano futuro, é protestar contra as limitações que a realidade impõe ao homem, sobretudo ao tempo ordinário. E o fato de Figueiredo afirmar que não há cientificismo na peça significa que o final é literário, coerente. Com alguma ironia, o crítico complementa a afirmação com um “graças a Deus”. Isso quer dizer que o final poético de *Vestido de Noiva* é verossímil e que não precisa de explicações científicas para se sustentar. E essa informação que a crítica fornece nos faz pensar em por que, naquele período, essa idéia mais “científica” era considerada necessária. A argumentação de Figueiredo nos faz pensar em quanto era forte, ainda, no sistema literário brasileiro, uma visão positivista do conceito de realismo. E Figueiredo continua em sua abordagem:

O desenrolar da intriga – chamemos assim as lembranças, à falta de melhor nome – é de uma verdade artística surpreendente, digna de um Strindberg, de um Ibsen ou de um Pirandello. Aliás não será difícil encontrar na própria arquitetura das cenas, e mesmo em certas personagens, o caminho inteligentemente seguido dos *Sei personaggi in cerca d'autore*: o atrevimento das cenas e do próprio palco, o delírio impressionista, a surpresa da vida real fundindo-se ao sonho e dele escapando, fluindo e arrastando a platéia para novas paisagens humanas muito mais densas do que o simples “visto” e “ouvido”, pão-nosso do teatro. (p. 111)

Figueiredo mostra-se preocupado em analisar o próprio texto de *Vestido de Noiva*. Assim, sua crítica não se centra em analisar o espetáculo; os dados, aqui, pertencem ao

próprio trabalho de Nelson Rodrigues como dramaturgo – sendo o autor irmanado, aqui, novamente, a nomes do moderno teatro europeu: Ibsen²¹, Strindberg²², Pirandello²³.

Figueiredo, ainda no trecho citado acima, usa o termo “atrevimento” para falar da fragmentação das cenas no âmbito do enredo e na própria ocupação do palco. Trata-se, aqui, de um termo usado positivamente, pois o que daria a alcunha de moderno a Nelson Rodrigues é exatamente o fato de ele ter saído do “igual”, do comum na estrutura narrativa dramática brasileira, e, com atrevimento, ter mudado os parâmetros de nossa dramaturgia e encenação. Sua ousadia é equiparada à dos grandes dramaturgos modernos da Europa. E, se sua ousadia foi como a de Pirandello, então é considerada boa, é louvada.

Como Álvaro Lins já falara em sua crítica, vê-se que Figueiredo também crê que Nelson Rodrigues jogou no palco os problemas, e os “materializadores” da peça resolveram os desafios que a peça propunha. Pode-se compreender que, quando se fala, no texto, em “problemas”, não se trata de “defeitos” que a peça possa apresentar, e, sim, provocações, modificações, estruturas diferentes das que o teatro brasileiro de então conhecia.

Antes de finalizar sua crítica – em que mostrou ser admirador da peça de Nelson Rodrigues – Figueiredo aponta um aspecto que, para ele, é um defeito da peça:

Outro pormenor a evitar é a repetição de qualquer passagem. Quero referir-me especialmente às repetições dos discos de ruídos do desastre de automóveis e chegada da ambulância. A frequência desses truques conduz sempre ao risco do humorismo (...). (p. 111-112)

Para ele, uma proposta que seria trágica corre o risco de tornar-se cômica, e, assim, a realização poderia contradizer a intenção. E, quando ele se refere “outro pormenor a evitar”, é

²¹ Henrik Ibsen foi um dramaturgo norueguês que foi considerado um dos iniciadores do Realismo no teatro moderno europeu: suas peças são um importante exemplo do que seria a “desdramatização” da cena teatral, isto é, a dramaturgia passaria a ostentar diálogos mais narrativos do que propriamente dramáticos.

²² August Strindberg foi um escritor sueco que foi considerado o pai do teatro moderno. Suas peças possuem características bastante semelhantes às iniciadas por Ibsen, porém já apontam para o movimento Naturalista e, também, para o que viria a ser a vanguarda européia do pós-guerra, principalmente o movimento expressionista.

²³ Luigi Pirandello foi um escritor italiano conhecido pelo trabalho com a metalinguagem e com o humor. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1934.

porque, antes, o crítico havia comentado outro detalhe: diz que, nas próximas peças, Nelson Rodrigues deveria conter sua “capacidade inventiva” das cenas, e pelo simples motivo de facilitar a vida dos atores; para o crítico, é um trabalho difícil, para o ator, ficar, durante duas horas, encenando tal peça, já que ela é densa e incomum. “É preciso saudar em *Vestido de Noiva* um dos instantes mais representativos do teatro brasileiro. Representativo e inaugural Nelson Rodrigues é hoje uma afirmação e se coloca entre os mais notáveis escritores teatrais que já tivemos (...).” (p. 112). A crítica de Figueiredo apresenta certa diferença com relação à maioria dos artigos estudados até aqui: busca os seus argumentos na própria peça; sua crítica evita, com isso, o tom taxativo e categórico.

Figueiredo faz uma análise mais dramatúrgica do que teatral. O espaço que ela ocupou no veículo jornalístico onde surgiu, *Correio da Manhã*, não foi pequeno (ainda que tivesse limites, claro) e, assim, o texto pôde ser mais recheado de idéias e explicações – até mesmo quando aponta um “defeito” da peça (quando fala sobre o risco do uso excessivo dos ruídos do acidente automobilístico), Figueiredo explica por que poderia soar cômico: porque há repetição e, quem sabe um pouco sobre a natureza do gênero cômico, entende que é exatamente por meio da repetição que a comédia obtém e sustenta o riso.

É chegada a hora de passar ao último texto desta parte que se ocupa em estudar a fortuna crítica de *Vestido de Noiva* nos anos 40 do século XX.

Grock: Nelson Rodrigues sob máscara

É momento de analisar um breve texto de autoria de Grock, publicado em *O Cruzeiro*, no ano de 1948, e publicado, também, na edição do número 22 da revista *Dionysos* que utilizamos em nossa pesquisa. O mais interessante deste artigo não é bem o que ele diz, mas quem o assina: Grock é um pseudônimo de Nelson Rodrigues. Na biografia de Nelson escrita por Ruy Castro (1992), conta-se que Nelson Rodrigues costumava escrever sobre suas peças

para aumentar a popularidade delas, para que as pessoas se interessassem em conhecê-las e lhes dessem sucesso e bilheteria.

O Cruzeiro, nos anos 40-50 era uma revista ilustrada bastante popular, na qual importantes nomes do meio artístico e intelectual brasileiro escreviam – o próprio Carlos Drummond de Andrade publicou textos seus n’*O Cruzeiro*.

Passemos ao texto de Grock:

Vestido de Noiva e *A Mulher sem Pecado* na montagem d’Os Comediantes marcam dois momentos supremos na vida teatral brasileira. De *Vestido de Noiva* já se disse tudo ou quase tudo. Suas fantasmagorias deslumbrantes, a audácia de sua forma cênica, a sua riqueza plástica e poética apaixonaram e ainda apaixonam a alma da cidade.” (GROCK, 1975, p. 107)

Aqui, não se fala em momentos importantes ou até essenciais, mas “supremos”. Isto é, nada é mais alto e mais marcante do que essas duas peças: elas são marcos supremos, os maiores. Afinal, supremacia significa, também, hegemonia: as peças seriam as únicas dominantes no novo teatro e na nova dramaturgia que, com elas, surgia.

Ao afirmar que “tudo ou quase tudo” já fora dito sobre *Vestido de Noiva*, Grock transforma em argumento elogioso o fato de a peça ter suscitado muitas publicações críticas (segundo Álvaro Lins, a peça que mais suscitou reações da crítica, conforme já vimos anteriormente). Se já se disse tanta coisa, é porque a crítica foi dinamizada, estimulada por essa peça, e, portanto, ela é boa, grande, importante.

Grock, na verdade, centra-se em *A Mulher sem Pecado*, já que ela seria reencenada naquele ano. O que se vê é que, mesmo quando o foco de um texto é outra peça de Nelson Rodrigues que não *Vestido de Noiva*, esta sempre aparece como ponto de analogia com outra peça, como comparação ou mera citação para que se lembre do sucesso do autor. Seja para afirmar que uma peça é ruim, como quando Lins coloca *Vestido de Noiva* ao lado de *Álbum de Família* para afirmar que esta última é de má qualidade, seja para lembrar o público sobre

o valor do dramaturgo, o fato é que, na maioria das vezes, *Vestido de Noiva* aparece na fortuna crítica de Nelson Rodrigues.

Estamos fechando, neste momento, o tópico que se centrou no estudo da fortuna crítica rodriguiana pertencente à década de 40. Evidentemente, esta mesma década deve compreender outros textos sobre *Vestido de Noiva*; a fortuna crítica dessa peça, conforme intuímos a partir de nossa pesquisa, não deve acabar aqui. Porém, registramos, aqui, o material que nos foi possível coletar e estudar ao longo de nossa pesquisa.

Passemos à década de 50.

4.2. Década de 50

O contraste que se pode observar entre as listas referentes às décadas de 40 e 50, quando se lê a tabela exposta no início deste capítulo, é, em termos quantitativos, grande. A década de 40 apresenta muitas publicações acerca de *Vestido de Noiva*, e isso não foge do esperado, afinal foi no fim de 1943 que a peça estreou, tornando-se um acontecimento em 1944. Entretanto, mesmo que tenha havido outras apresentações do espetáculo ao longo da década de 40 e da de 50, a partir desta última década o assunto começa a esfriar um pouco. Não porque cronologicamente a década de 50 esteja distante da estréia de *Vestido*, mas porque, depois de 1946, Nelson Rodrigues passou a produzir o que chamou de “teatro desagradável”, projeto iniciado com *Álbum de Família*, sendo, então, repudiado pela crítica e pelo público. Aos poucos, o dramaturgo foi assistindo a um certo apagamento de seu nome no meio crítico. Não que ele ainda não suscitasse polêmicas ou não fosse conhecido. Mas a crítica, em um determinado momento, optou por não falar da obra rodriguiana, primeiro porque não só *Álbum de Família*, mas outras peças de Nelson estavam sofrendo com a censura – *Álbum de Família*, escrita em 1945 e publicada em 1946, só pôde ser encenada em

1967. E segundo porque, não gostando da “nova” forma de teatro exposta por Nelson Rodrigues (o “teatro desagradável”), a opção mais viável foi, ao que tudo indica, não falar de seu trabalho.

A manchete da Revista Manchete: Nelson Rodrigues seria um gênio da dramaturgia nacional ou era famoso apenas por “mistificação”? A matéria assinada por Renato Albergaria

Sobre *Vestido de Noiva*, nesta década de 50, apenas três textos serão por nós analisados. Mas são textos importantes e publicados em meios de comunicação conhecidos. O primeiro foi publicado na Revista Manchete, que era uma revista muito popular. O autor da matéria sobre Nelson Rodrigues (uma matéria até certo ponto extensa) é Renato Albergaria (nada foi encontrado, nem na internet, a respeito de Renato Albergaria), e a revista é datada de 22 de maio de 1954. O título do artigo é “Nelson Rodrigues: gênio ou mistificação?”, e desde o título já se pode observar a grande fama de Nelson Rodrigues no meio artístico. Isso, colocado desde o título da matéria, instiga o leitor a ler o texto, afinal no próprio índice da revista esse título está presente. Entretanto, não é o título completo que aparece no índice, mas apenas “Gênio ou mistificação?”, sem o nome de Nelson Rodrigues na frente. Apenas quando nos deparamos com a matéria (e com uma foto grande de Nelson Rodrigues ilustrando as duas páginas abertas) é que sabemos de quem a revista irá falar, quem é o tal “gênio” sobre cuja genialidade o título lança uma provocadora dúvida.

A matéria tem, também, um subtítulo que é “Um autor sob o signo da controvérsia”. Assim, a proposta inicial da matéria é discutir a controvérsia quanto à genialidade de Nelson Rodrigues. Não se pode comprovar em que medida essa discussão, em termos de crítica literária, se faz necessária, mas essa matéria nos serve para corroborar a questão de a crítica brasileira ter a necessidade de legitimar gênios que serão, então, tratados como os heróis da cultura nacional. Não se pode esquecer, claro, de que se trata de uma publicação de revista

popular de grande tiragem. Assim, não podemos exigir, do artigo, que faça uma crítica profunda, acadêmica, afinal o texto é uma matéria de revista popular. E, neste sentido, uma abordagem meio polêmica é, também, um fator de promoção do artista, um modo de suscitar ou avivar o interesse por sua obra.

O texto começa afirmando a popularidade de Nelson Rodrigues e a divisão que sua obra suscitou no meio crítico, em que uns o glorificam, e outros o repudiam:

A figura de Nelson Rodrigues esteve sempre colocada sob o signo da controvérsia. Dele já se disse o diabo, contra e a favor. Foi chamado de monstro, de tarado e outras palavras feias. Uma vez, no teatro fênix, durante um debate sobre ‘Anjo negro’, um espectador pediu, aos berros, a cabeça de Nelson Rodrigues, para mandá-la a exame clínico... Os próprios meios intelectuais se dividem a seu respeito. E a crítica teatral, que reúne os entendidos profissionais, está sempre em pânico em face de uma nova peça de Nelson Rodrigues. A crítica, habituada ao ramerrão dos originais digestivos, ficou perplexa diante do autor de ‘Vestido de Noiva’: e o nega ou o louva, sumariamente. (ALBERGARIA, 1954, p. 20)

Uma afirmação taxativa que funciona como a tese do texto é colocada já no início da matéria: a figura de Nelson Rodrigues “sempre” foi relacionada com a “controvérsia”. O que isso significa? Se “Dele já se disse o diabo, contra e a favor”, e “Dizer o diabo” é uma expressão que significa “dizer tudo” ou “dizer coisas de todos os tipos”, é porque a recepção da obra rodriguiana foi polêmica, e mais: numerosa. Se dele já se disse todos os tipos de coisas, é porque o dramaturgo suscita admiração e repúdio ao mesmo tempo. Sendo assim, Nelson Rodrigues ganha poder, afinal conseguiu dividir a crítica brasileira, não a deixando dar uma sentença final sobre seu trabalho dramaturgic: a crítica se dividiu e continuava dividida quanto às obras rodriguianas.

Depois, Albergaria relata do que já haviam acusado o dramaturgo: monstro²⁴, tarado e outras palavras feias. Nelson Rodrigues, expondo cenas consideradas “feias”, por vezes

²⁴ Quanto à utilização do termo “monstro” para adjetivar Nelson Rodrigues e/ou a sua dramaturgia, o assunto surgirá quando da análise da fortuna crítica dos anos 60.

“imorais” e “grotescas”, suscitou no público reações de mesma natureza: palavras feias, xingamentos, reações passionais ao choque. O fato de um espectador querer que examinem a cabeça do autor mostra como era a mentalidade da maioria da sociedade na época. E vê-se que as pessoas, bem como parte da crítica, estabeleciam uma ligação direta entre os possíveis dados psicológicos do autor e a sua criação artística. Ou seja: se Nelson Rodrigues escreve peças em que há loucos, incestuosos, perversos, traidores, é porque em sua mente habita uma personalidade assim, como se tudo fosse redutível à condição de patologias, e como se fosse patológico pensar nesses temas em termos artísticos.

Albergaria, nesse seu artigo, define como é, para ele, constituída a crítica: de profissionais que têm mais conhecimento do que o leitor/espectador leigo. Assim, se Nelson Rodrigues consegue causar “pânico” e “perplexidade” até nos leitores profissionais mais bem preparados, é porque sua dramaturgia tem poder.

Albergaria nos mostra de sua visão que não se considera parte dessa crítica “chocada”, e mostra que sua matéria não tem intuito verdadeiramente crítico, mas talvez um caráter mais de explanação e constatação quanto às questões que envolvem o nome de Nelson Rodrigues. A matéria parece buscar uma simples discussão a respeito do nome do dramaturgo, ainda que, dessa forma, acabe por valorizar Nelson Rodrigues e seu trabalho.

E, também, o que se pode observar no artigo em questão é que seu autor reconhece a realidade teatral brasileira do momento que antecedeu a chegada de Nelson Rodrigues: tal realidade era constituída por “originais digestivos”, isto é, peças que não requeriam esforço de entendimento.

Albergaria discorre sobre os críticos que já falaram sobre Nelson Rodrigues, citando diversos nomes importantes do meio intelectual e artístico brasileiro, e mencionando, também, as palavras de tais críticos, ora mostrando quem repudiou a obra rodriguiana, ora mostrando quem a glorificou.

Todo mundo já escreveu sobre Nelson Rodrigues. ‘Vestido de Noiva’ desencadeou uma cachoeira de pronunciamentos. Manuel Bandeira disse da primeira peça de Nelson que é uma ‘obra-prima’, para, mais tarde, dizer que ele é, de longe, o maior poeta dramático da nossa literatura. Há os que consideram imoral a obra de Nelson. Gustavo Corção, que lhe nega o valor literário, referiu-se, certa vez, à ‘pornografia sociológica’ do autor de ‘Vestido de Noiva’. Já o mesmo Manuel Bandeira escreve: ‘A ficção de Nelson Rodrigues está cheia de coisas atrozes e imorais, é verdade. A vida também. Mas quem, acreditando em Deus, ousaria classificá-lo de imoral, porque a vida, criação de Deus, está cheia de coisas atrozes e imorais?’ (p. 20)

Não conseguimos localizar nem ter acesso aos textos indicados por Albergaria em seu artigo. No caso de Gustavo Corção, nome que não surgiu em nossa pesquisa, vale esclarecer que se trata de um escritor católico formado em engenharia e autor de obras sobre política e conduta católica. Percebemos, a partir do texto de Albergaria, que nem à consagrada *Vestido de Noiva* Corção deu uma crítica positiva, afinal negou-se a reconhecer valor literário no trabalho de Nelson Rodrigues, tachando-o de “pornografia sociológica”.

A palavra pornografia evidencia uma condenação moral. Ao considerar o dramaturgo “pornográfico”, Corção traz à tona seu crivo moral com relação à leitura da peça. Considerar algo “pornográfico” é enxergá-lo, particularmente ainda na primeira metade do século XX, no Brasil, como “anormal”, algo que foge do padrão moral vigente, afinal não é nem erótico nem sensual, é “pornográfico”. O adjetivo “pornográfico”, o substantivo “pornografia” cumprirão uma função perigosas nas manifestações críticas adversas à dramaturgia de Nelson Rodrigues. Eles se prestarão, sutilmente, a uma descaracterização do caráter de arte, negando-o. Reduzir um trabalho de arte à condição de pornografia é, além de negá-lo como arte, abrir caminho para legitimar a censura social, seja esta a da moralidade média do público, seja a da violência da proibição de veiculação da obra de arte pela censura do Estado – e, como veremos, Nelson Rodrigues passou a enfrentar regularmente a segunda a partir de *Álbum de Família*.

Albergaria contrasta a posição de Corção com a posição de Bandeira. Note-se, nesta, uma compreensão menos estreita da dramaturgia rodriguiana. Manuel Bandeira refuta a idéia da parte da crítica que repudiou a obra por ver, nela, imoralidade e relaciona a criação de Nelson Rodrigues com a criação de Deus, isto é, se na vida, obra de Deus, existem coisas atroz e imorais, segundo Bandeira, por que elas não poderiam existir no palco? É interessante observar que o argumento de Bandeira, primeiro, reconhece imoralidades na obra de Nelson Rodrigues, sendo que é exatamente por reconhecer isso que parte da crítica repudia o dramaturgo. Mas é nessa observação que o poeta enxerga a grandeza da obra rodriguiana, que soube traduzir o que existe na vida (as supostas imoralidades) em linguagem artística. Assim, não negando a criação de Deus (que também possui esses elementos “negativos”), não se pode negar a criação de Nelson Rodrigues.

Continuando seu cotejamento de autores importantes que já escreveram sobre a obra rodriguiana, Albergaria menciona Tristão de Athayde, Raimundo Magalhães Jr., entre outros, sendo que o que fica evidente é, realmente, a dualidade de reações que *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família* suscitaram no público; uma é a glória, a outra, o fracasso. Isso fica ainda mais evidente na seguinte citação:

R. Magalhães Júnior, depois de referir-se ao ‘talento descomunal’ de Nelson Rodrigues, menciona o seu ‘rebuscamento de mau gosto’, para dizer que os seus personagens ‘matam como se descarregassem os intestinos’. Gilberto Freyre achou o ‘Vestido’ uma ‘obra-prima do primeiro dramaturgo brasileiro de importância’. E Tristão de Athayde viu em Nelson ‘uma vocação pirandelliana’, para depois condenar-lhe o ‘deslavado sexualismo’; viu o ‘Vestido’ como obra-prima, mas achou ‘Álbum de Família’ uma ‘patacoada obscena’, da ‘mais vulgar sublitteratura’. De qualquer forma, reconhece em Nelson a ‘figura capital’ da renovação do teatro brasileiro. Mais tarde, depois de ler o original de ‘Senhora dos Afogados’, Tristão de Athayde escreveu ao seu autor uma carta dramática, denunciando a presença do demônio na obra de Nelson Rodrigues. (p. 20)

Vê-se que alguns dos nomes mais famosos da intelectualidade brasileira já haviam escrito sobre Nelson Rodrigues, seja para elogiar ou criticar negativamente. Raimundo

Magalhães Júnior²⁵, para falar pejorativamente da obra rodriguiana, usa uma expressão grotesca, pois fala nos assassinatos das peças de Nelson em analogia ao ato de “descarregar os intestinos”. Assim, ele parece não ver aspectos do Belo na obra rodriguiana, reconhecendo, nela, apenas o Feio, o mau gosto, o escatológico.

E Tristão de Athayde²⁶ tem uma opinião representativa da dualidade de opiniões que as peças-foco de nosso trabalho obtiveram da crítica: deu a glória a *Vestido de Noiva*, mas viu, segundo Albergaria, em *Álbum de Família* uma peça “da mais vulgar subliteratura”, uma “patacoada obscena”. Novamente, note-se o uso, aqui, de expressões que nos remetem à condenação moral (“obscena”). Athayde, ao chamar a peça de “vulgar”, reconhece nela uma não obediência ao que é sublime e alto, afinal é “vulgar”. Poderia ser vulgar no sentido de “banal”. Mas essa palavra, unida à palavra “obscena”, confere a ambos os adjetivos um tom de “imoralidade sexual”: vulgar, aí, é usada no sentido de “suja”. Além disso, Athayde considerou a peça como não pertencente à literatura; seria subliteratura. Ou seja: o crítico coloca a obra em um nível mais baixo, no nível de obras comerciais, não-artísticas. Sendo subliteratura, o dramaturgo perde seu posto de bom dramaturgo, e passa a ser um autor menor, um “subautor”. Mas, segundo Albergaria, ainda que com toda essa opinião negativa, Athayde reconhece que Nelson Rodrigues foi o responsável pela modernização do teatro brasileiro, atestando, assim, a importância da existência do dramaturgo em nosso meio teatral.

Vale mencionar que Gilberto Freyre, sociólogo, antropólogo e escritor brasileiro, cuja formação se deu, em parte, no exterior, classificou de modo positivo a peça, dentre outros autores que a tacharam de modo negativo.

O que se pôde perceber é que a maioria dos críticos considerou Nelson Rodrigues um grande autor pela criação de *Vestido de Noiva*. As peças seguintes não obtiveram o mesmo

²⁵ Raimundo Magalhães Júnior foi jornalista, poeta, biógrafo e crítico, tendo se tornado um intelectual bastante conhecido no Brasil. Foi membro da Academia Brasileira de Letras.

²⁶ Tristão de Athayde era pseudônimo do crítico, professor e escritor católico brasileiro Alceu Amoroso Lima. Era bastante engajado na política brasileira e posicionava-se contra o regime ditatorial que se instaurou, no Brasil, em 1964.

sucesso, até o contrário, pois tiveram o seu valor negado. O que importa, aqui, é que esse repúdio forte à peça *Álbum de Família* aumenta ainda mais o valor anteriormente concedido a *Vestido de Noiva*. As peças, postas lado a lado, fortalecem o caráter de cada um desses extremos; uma se vê sendo ainda mais repudiada, e a outra vê sua glória ser aumentada. O contraste de opinião é forte, conforme pudemos perceber. Como conclusão do artigo, não se fala nem de *Vestido de Noiva* nem de *Álbum de Família*: a sentença da crítica, conforme Albergaria menciona, é a de que *Senhora dos Afogados* talvez seja a peça rodriguiana “mais definitiva e bem realizada de toda a obra de Nelson Rodrigues” (p. 20).

Como dissemos, serão apenas três os textos aqui analisados pertencentes à década de 50. E o texto que analisaremos a seguir se centra mais em *Álbum de Família* do que em *Vestido de Noiva*. Porém, é justamente por reconhecer nesta última seu valor para a modernização do teatro brasileiro que o crítico discorre um pouco sobre ela: o intuito do texto é mostrar que *Vestido de Noiva* revolucionou o teatro brasileiro, consagrando Nelson Rodrigues. Vejamos.

Antonio Fonseca Pimentel: “a nova fase de Ésquilo no Brasil” com a chegada de Nelson Rodrigues

O autor do texto a ser agora analisado é o crítico Antônio Fonseca Pimentel²⁷, e a data de publicação é 1951. Trata-se de um livro que apresenta um amplo estudo a respeito de várias peças de Nelson Rodrigues. Mesmo assim, são suas palavras acerca de *Álbum de Família* que se destacam – pela aspereza. Entretanto, a respeito do papel de *Vestido de Noiva*, Pimentel afirma: “Uma cousa, porém, parece-nos incontestável: é ser Nelson Rodrigues a maior vocação dramática aparecida entre nós e o principal autor de uma revolução teatral no Brasil.” (PIMENTEL, 1951, p. 18). Esse “porém” inserido na oração é uma adversativa

²⁷ Antonio Fonseca Pimentel foi escritor de ensaios, crônicas, contos etc. Foi membro da Academia Brasileira de Letras.

referente à crítica negativa feita a *Álbum de Família*, pois o crítico inicia o texto mencionando *Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados* e falando sobre a crítica que não pára de louvar Nelson Rodrigues, independentemente de qual seja sua criação.

Em seguida, o autor fala da grandeza de *Vestido de Noiva*, corroborando a idéia de que Nelson foi autor de “uma revolução teatral no Brasil”.

Essa peça continua a ser o ponto culminante do teatro brasileiro. (...) Com ela inicia-se uma nova fase da arte de Ésquilo no Brasil. E com ela tomamos realmente consciência, como já se observou, de que seja Teatro, com inicial maiúscula. (p. 21)

Aqui, o crítico, ainda em 1951, ressalta o valor de *Vestido de Noiva*, mencionando-a como, ainda, o “ponto culminante” de nosso teatro. A expressão “continua a ser” significa que a peça já foi, em algum momento, consagrada dessa maneira, legitimada como tal, e é interessante notar que o fato de ela “continuar” a ser, ainda em 1951 (sendo que sua estréia se deu em 1943), aumenta seu mérito e sua força perante o contexto artístico da época. Ao equiparar a peça de Nelson Rodrigues à dramaturgia de Ésquilo, o crítico valoriza *Vestido de Noiva*: se a tragédia grega é a gênese do teatro ocidental, e Nelson equipara-se a Ésquilo, o dramaturgo brasileiro seria a gênese do teatro brasileiro, repetindo a grandeza do autor grego.

Em seguida, Pimentel fala sobre o diálogo rodriguiano e o trabalho psicológico que fez o dramaturgo com suas personagens em *Vestido de Noiva*:

Jamais [...] soube Nelson Rodrigues tirar melhor partido das suas qualidades de observação, de penetração psicológica, de animação e movimentação das personagens, de perícia no diálogo, de domínio da técnica. E, como resultado de tudo isso, o que temos em *Vestido de Noiva* é, acima de tudo, um extraordinário e vigoroso espetáculo de vida e verdade. (p. 23)

Se o dramaturgo “jamais [...] soube” fazer isso como em *Vestido de Noiva*, fica subtraído, por meio deste “jamais”, qualquer “talento absoluto” que se possa ter concedido

como reconhecimento ao restante da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues, afinal ele “jamais” construiu uma outra peça com a mesma maestria.

Em seguida, Pimentel realiza, pela primeira vez em seu texto, uma análise mais intrínseca ao texto de *Vestido*, mencionando o trabalho de Nelson Rodrigues com as personagens e com a “alma humana”, segundo termo do próprio crítico:

Poucas vezes, de fato, se há levado a efeito no teatro, tão a fundo e com tão consumada maestria, a dissecação da alma humana, de uma alma de mulher, cheia de subtilezas e recalques, de delicadezas e complexos. Deste ponto de vista, pode-se mesmo dizer que *Vestido de Noiva* é, segundo a velha forma, teatro de análise e do melhor. Nelson Rodrigues concebeu [...] uma idéia realmente genial para o drama de fundo psicológico: colocar Alaíde numa mesa de operação, em que deverá morrer dentro em pouco, e por assim dizer a nu, diante dos nossos olhos, a sua alma atormentada. É uma verdadeira narco-análise a que assistimos em plena cena. É uma introspecção direta, em que nós, os olhos metidos para dentro... de Alaíde [...] vemos pensar o seu cérebro. (p. 25)

Tendo Nelson realizado a “dissecação da alma humana”, ele teria esgotado todas as possibilidades de trabalho com o tema da “alma humana” e, assim, teria realizado um trabalho completo.

Segundo Pimentel, Nelson Rodrigues teria utilizado aspectos das vanguardas do pós-guerra em *Vestido de Noiva*, e isso coloca o dramaturgo no patamar que o modernismo ocupa:

(...) lançou mão Nelson Rodrigues de recursos do teatro clássico, ou melhor, tradicional, aliados a recursos do teatro expressionista e surrealista. A associação de processos tão diversos (...) resultou para a peça uma técnica ousada e forte, original e harmoniosa. (p. 26)

Como, anteriormente, Pimentel havia estabelecido analogia entre Nelson e Ésquilo, identifica, aqui, os aspectos do teatro clássico na obra rodrigiana e, também, aponta para os aspectos vanguardistas presentes na obra do dramaturgo. Nesse caso, teria Nelson Rodrigues,

então, conseguido misturar duas concepções poderosas no âmbito artístico, e isso o teria feito atingir um alto patamar na dramaturgia brasileira. Aliás, Pimentel é outro crítico que usa o termo “original” para caracterizar *Vestido de Noiva*, afirmando, com isso, que nada de parecido tinha sido feito até então. Aliás, citando as palavras de Herman Lima, cujo texto já foi estudado neste capítulo, Pimentel diz: “obra-prima que, no dizer de Herman Lima, virá provavelmente justificar a divisão da história do teatro brasileiro em duas fases: antes e depois de *Vestido de Noiva*.”²⁸ (p. 29)

Antonio Fonseca Pimentel está entre os críticos que, como Alfredo Mesquita, acreditam ser o final de *Vestido* um defeito da peça, pois a protagonista morre e a peça continua, mostrando o casamento de Lúcia com o viúvo Pedro. Fonseca afirma não entender como a crítica da época não enxergou esse “defeito”. Vimos que houve, sim, quem visse esse aspecto como algo negativo, como Alfredo Mesquita.

Há, com efeito, nessa peça [...], uma falha tão evidente que é impossível não tenha sido apontada pela crítica e é surpreendente que um dramaturgo da têmpera e do discernimento de Nelson Rodrigues a tenha deixado passar. [...] Referimo-nos ao prolongamento da ação além da morte de Alaíde. A peça deveria logicamente encerrar-se aí. Depois de quase três atos do delírio de Alaíde (...) pouco pode, evidentemente, nos interessar o romance de Lúcia e Pedro, que representa, em verdade, uma excrescência na composição da peça e como lhe quebra a unidade, transformando-a, de profundo e intenso drama psicológico, em reles e vulgar melodrama, com uma intriga quase policial e muito ao gosto dos norte-americanos. Felizmente, porém, para *Vestido de Noiva*, essa falha incompreensível ocorre nos seus últimos momentos [...]. (p. 30-31)

Se Pimentel se choca com o fato de Nelson Rodrigues ter “deixado passar” esse “erro” do final da peça, é porque acredita que nele habitam as qualidades de um bom dramaturgo, afinal o crítico diz “um dramaturgo da têmpera e do discernimento de Nelson Rodrigues”. Quer dizer: alguém de alto nível artístico não poderia admitir erros assim. E esse

²⁸ Um dos aspectos importantes no processo de canonização produzido pela fortuna crítica de um escritor ou artista é o trabalho de citação da crítica pela própria crítica. A citação reforça, deste modo, a imagem que se constrói de uma obra e de seu autor. Isso, para o bem e para o mal, como, aliás, veremos no contraste entre a fortuna crítica de *Vestido de Noiva* e de *Álbum de Família*.

erro se torna grave, para Pimentel, à medida que ele não considera interessantes as histórias de Pedro e Lúcia nem o que virá depois da morte de Alaíde. Para o crítico, apenas a história que se desenvolve ao redor de Alaíde é que interessa, e a peça continuar depois da morte da personagem central seria uma “sobra”, um excesso, afinal, como diz Pimentel, a peça tem, com esse final, sua unidade quebrada e se transforma em “vulgar melodrama”, gênero desvalorizado pela crítica.

Não há dúvida, entretanto, de que Fonseca aprovou a peça. Depois dessa breve abordagem sobre *Vestido de Noiva*, Pimentel ocupa-se da peça *Álbum de Família*, cuja crítica será estudada no próximo capítulo.

Decio de Almeida Prado e a peça brasileira mais estudada

O último texto da década de 50 a ser estudado é de autoria de um conhecido intelectual brasileiro, que foi professor da Escola de Arte Dramática da USP e, também, de disciplinas referentes à dramaturgia e ao teatro no curso de Letras da USP. Trata-se de Décio de Almeida Prado, especialista em teatro brasileiro. O título do livro é *Apresentação do teatro brasileiro moderno* e sua primeira publicação é de 1956.

Décio de Almeida Prado expõe, no prefácio, suas idéias acerca do fazer crítico e acerca da proposta do seu livro, que é a de coletar várias de suas publicações como crítico teatral. Argumenta que cometer equívocos de julgamento é, para ele, um risco inerente ao fazer crítico. Então, desde aí, o que podemos observar é que a proposta do crítico é prezar por expor as dificuldades e o alcance da crítica, sem pretender ser pedante, e deixando claro que nenhuma obra crítica é maior do que a obra criticada. Em suas palavras: “A crítica, subjetiva por natureza muito pouca coisa tem a oferecer de sólido, de seguro – que ofereça, ao menos, a sua sinceridade, único valor que pode ser sempre absoluto e total.” (PRADO, 1956, p. 7).

Almeida Prado divide o seu livro da seguinte maneira: primeiramente, abordará os vários autores nacionais sobre os quais já publicara críticas; depois, falará dos grupos teatrais, dos diretores atuantes da época, oferecendo-nos, deste modo, uma idéia de como era configurado o teatro brasileiro de então. Mas o que é importante frisar, para os fins deste nosso trabalho, é que o crítico já inicia o seu livro pelo nome de Nelson Rodrigues. E subdivide o capítulo dedicado ao dramaturgo em subtítulos com os nomes das peças rodriguianas: a peça que inicia tais estudos é, naturalmente, *Vestido de Noiva*.

“Vestido de Noiva” é uma das peças melhor estudadas do teatro brasileiro. Principalmente quanto ao aspecto formal. A originalidade de seu ponto de partida (o delírio de uma moribunda), a invenção dos três planos em que se desenvolve (o da realidade, o da memória e o da alucinação), as possíveis influências do rádio e do cinema na sua forma incomum, o estonteante malabarismo do autor que jamais se perde nesse aparente caos, tudo isso já foi acentuado, dito e redito pela crítica nacional, que se manifestou sobre a peça com um entusiasmo e uma abundância que não lhe conhecíamos. (p. 13)

Note-se, a partir das considerações de Décio de Almeida Prado, que *Vestido de Noiva* teria estimulado o aparecimento de artigos críticos, incrementando a quantidade e, até mesmo, a qualidade da crítica de dramaturgia e de teatro feita no Brasil.

Almeida Prado menciona que a crítica da peça centrou-se, principalmente, no “aspecto formal”. Esse dado torna-se interessante na medida em que conhecemos a tendência da crítica da época, que buscava relacionar a biografia e a psicologia do autor com sua obra ou levava em conta outros aspectos extra-literários. Assim, os aspectos formais de *Vestido de Noiva* mostram-se merecedores de destaque e se mostram, também, singulares, afinal chamaram a atenção dos críticos e os fizeram classificar a peça de revolucionária e moderna. O próprio Almeida Prado enumera os principais aspectos formais de *Vestido de Noiva* para expressar a sua opinião positiva quanto à peça. Afinal, o autor da peça cria um “aparente caos” sem se perder nele: essa seria uma das habilidades de Nelson Rodrigues.

O crítico menciona, ainda, a abordagem, pela fortuna crítica de *Vestido de Noiva*, de influências do rádio e do cinema no teatro rodriguiano. Lemos, na crítica feita por Alfredo Mesquita, que a influência do cinema no teatro não faz, por si só, com que o teatro se modernize. Entretanto, vê-se que Almeida Prado pondera tal afirmação: trata-se de uma “possível” influência do rádio e do cinema.

Almeida Prado ainda usa o termo “malabarismo”. Assim, Nelson Rodrigues teria sido habilidoso e competente, arriscando-se em prol da arte e conseguindo não se perder no “aparente caos” fragmentário da peça. Depois, o crítico aborda as várias manifestações da paixão humana na peça. E, assim, afirma:

Salientamos, de início, que a peça é carregada de sexo. De sexo, dissemos, não de amor. O que explica as relações exasperadas do trio principal – Aláide, Lucia e Pedro – é o sexo, da mesma forma que é o sexo a nota dominante no dueto complementar de Mme. Clessy e seu jovem apaixonado. (p. 13)

Quando o crítico fala que a peça é “carregada” de sexo, essa afirmação soa “pesada”, poderia soar mais negativa do que positiva, se não se lê o restante do texto. Afinal, se algo é “carregado” é porque existe excesso, sobrecarga de determinado aspecto. O sexo perpassa, segundo o crítico, todas as relações da peça. Contudo, o restante do texto mostra-nos que Almeida Prado vê, nesse aparente excesso, a riqueza da peça:

É que na peça de Nelson Rodrigues, velada mas iniludivelmente, existe esse mesmo amor voluptuoso pelo mal, pelo remorso, pelo que faz sofrer aos outros e a nós mesmos, que foi uma das descobertas da poesia de um Baudelaire, antes de o ser da ciência de um Freud. (p. 14)

Almeida Prado fala de volúpia e amor pelo mal no universo dramaturgico rodriguiano. O que seria esse “mal”, na peça de Nelson Rodrigues? O crítico reconhece que muitos aspectos das personagens rodriguianas são nossos também. Deste modo, o dramaturgo

teria feito uma obra universal, afinal é nosso “amor voluptuoso pelo mal” que faz mal ao outro e a nós. Esse “mal”, esse “remorso”, essa volúpia são aspectos que teriam correspondentes na obra poética de Baudelaire e na obra psicanalítica de Freud. Nelson Rodrigues estaria sustentado por um grande nome da poesia ocidental e um grande nome das ciências, afinal Charles Baudelaire, dentre os estudiosos de poesia, é o pai da Modernidade, e Sigmund Freud é o pai da psicanálise, assunto em voga desde fins do século XIX.

Talvez tenha origem psicológica semelhante uma segunda característica de ‘Vestido de Noiva’: o seu gosto pela vulgaridade. A história de Lúcia, Alaíde e Pedro, em si, já é de uma tremenda falta de nobreza [...] nesta peça em que não há julgamentos morais nem distinção entre bons e maus, heróis e vilões. [...]

Nem sempre, entretanto, a vulgaridade é desagradável. Às vezes, se limita a ser estúpida. É o caso do Pai, da Mãe e de d. Laura que, coitados, nada apreendem do drama, contentando-se com repetir frases convencionais, comicamente em desacordo com o que está se passando. (p. 14)

Almeida Prado aponta, aqui, para a “falta de nobreza” de determinados aspectos que constituem a peça, o que evidencia que o que é considerado “baixo”, “ordinário”, “vulgar” e/ou “feio” não é, necessariamente, algo negativo. Note-se, aí, algo que já se manifestara nas afirmações de Manuel Bandeira quanto às “coisas atroz e imorais”: o crítico faz uma crítica às recepções críticas estreitas e pudicas do trabalho de Nelson Rodrigues. Observe-se que *Vestido de Noiva* impôs, também, uma revisão de critérios e valores de julgamento na própria crítica literária e teatral brasileira. O texto de Almeida Prado parece responder a posições de críticos como Gustavo Corção e, mesmo, Tristão de Athayde. O crítico explica que a vulgaridade não é necessariamente ruim, afinal trata-se de uma peça que, segundo o próprio Almeida Prado, não ostenta ensinamentos morais e não prima pelo maniqueísmo: não são más ou corrompidas as criaturas rodriguianas. Assim, a noção de “vulgaridade” acaba por sofrer uma mudança de valor: a primeira impressão, de que se trata de algo ruim, dá lugar a

outra noção, que fornece à vulgaridade um valor mais positivo e faz com que a peça rodriguiana, com isso, inove sem perder a qualidade.

Décio de Almeida Prado chega à conclusão de seu texto. Sobre *Vestido de Noiva*, o que o crítico expôs foram os comentários analíticos aqui estudados. A seguir, comenta sobre outras peças de Nelson Rodrigues e, mais adiante, dedica-se a falar especialmente de Ziembinski e, também, do grupo Os Comediantes. Por fim, Almeida Prado encaixa *Vestido de Noiva* na tendência da literatura moderna ocidental, chamando a atenção para o tom pessimista que predomina nessa literatura:

Visão de mundo extremamente pessimista e amarga, que inspira, aliás, toda uma desencantada literatura moderna, cujo representante característico no Brasil é, sem dúvida, Nelson Rodrigues. Se ‘Vestido de Noiva’ ainda deixasse dúvidas a esse respeito, ‘Álbum de Família’ teria se encarregado de dissipá-las por completo. (p. 15)

Vestido de Noiva está, segundo o crítico, de acordo com a proposta da literatura moderna, uma literatura que prima pelo amargo, pelo obscuro.

Como já dissemos, a análise dos textos pertencentes à década de 50 é, em nosso estudo, mais breve, afinal encontramos poucas publicações pertinentes a essa década. Esse foi um momento em que o nome e o trabalho de Nelson Rodrigues sofreram um certo “apagamento” diante da crítica, conforme já explicamos anteriormente.

É chegado o momento de partirmos para a década de 60, momento em que se instaura, no Brasil, a Ditadura Militar. A obra de Nelson sofreu bastante com a censura nesse período.

3.3. Década de 60

Chega, então, a década em que não só o teatro passava a mudar sua configuração, mas a política brasileira vivia um intenso momento de agitação. Como sabemos, em 1964,

instaura-se a Ditadura Militar no Brasil. Já a partir dos anos 50, alguns grupos de teatro passaram a se preocupar mais com o teatro engajado, com o teatro político, usando os palcos como um meio para discutir problemas sociais e também ideologias políticas. As idéias de Bertolt Brecht passam a ganhar força, e esse teatro a que alguns chamam de teatro político surge com notoriedade, primeiro com o Teatro de Arena, depois com José Celso Martinez Correa e o grupo Teatro Oficina. Isso não se liga diretamente com o assunto deste capítulo, que é o estudo da fortuna crítica de *Vestido de Noiva*. Mas, evidentemente, pode-se estabelecer um vínculo indireto, mas também importante, entre o que ocorria na política e como reagia a crítica brasileira às manifestações artísticas do momento.

Paulo Hecker Filho e “o monstro” Nelson Rodrigues

Trata-se, agora, de estudar um crítico que não julgou Nelson Rodrigues (nem *Vestido de Noiva*) como um marco de nosso teatro como alguns haviam julgado. Falaremos de Paulo Hecker Filho²⁹ e seu texto intitulado “O Monstro” (que é subtítulo de um texto maior intitulado *O teatro brasileiro*): trata-se de um artigo escrito na Revista do Livro, em 1961. E, desde o título, já se percebe o teor do artigo e como o crítico encara a obra rodriguiana. Antes que citemos as partes principais do artigo, vale destacar que Hecker Filho não se concentra numa ou noutra peça, mas fala da obra rodriguiana de modo geral, adjetivando-a negativamente.

O início do texto de Hecker Filho centra-se mais em falar da figura de Nelson Rodrigues do que dos aspectos inerentes à peça:

Impossível colocar Nelson Rodrigues entre os escritores, com sua falta de iniciação cultural e com seu primitivismo [...]. Nem poderia passá-lo ao próximo capítulo, dos novos, pois, tendo nascido em 12 (no Recife), desde 41, com *A mulher sem pecado*, está na berlinda cênica. (HECKER FILHO, 1961, p. 125-126)

²⁹ Paulo Hecker Filho foi escritor e, por vezes, publicava artigos atuando como crítico.

Hecker Filho, com seu texto, deslegitima o dramaturgo do patamar de relevância em que ele fora colocado pela maioria dos críticos. Para tanto, Hecker Filho usa adjetivações pejorativas, apontando a “falta de iniciação cultural” do dramaturgo como prova de seu “primitivismo” – entende-se: primitivismo intelectual e literário. Com este trecho citado, fica a dúvida: estaria a crítica de Hecker Filho pautando-se sobre a suposta vida intelectual do dramaturgo? O fato de Nelson Rodrigues não ser, para o crítico, um típico intelectual das letras nem um estudioso das artes literárias seria algo que condenaria o dramaturgo a não ser um grande artista? Se o crítico pautou-se, de fato, sobre a vida do dramaturgo em questão, seu texto torna-se frágil e a sua argumentação não se sustenta, afinal, para um estudo intrínseco ao objeto artístico, pouco importa a análise realizada da perspectiva biográfica de um autor.

Por outro lado, também se pode encarar o “primitivismo” de que falou Hecker Filho como elemento retirado não da vivência literária de Nelson Rodrigues, mas de seu próprio construto dramaturgic, e aí sua crítica muda de natureza. Para confirmar a origem da afirmação categórica de Hecker Filho, faz-se necessário observar outros trechos de sua construção argumentativa que apresentem os porquês de, segundo ele, o dramaturgo ser um “monstro” e um “primitivo”.

Falando da obra rodriguiana de maneira bem geral, sem especificar uma peça, embora justifique por que não quis ater-se a detalhes de cada peça, o crítico diz:

São obras nunca vistas, tão disparadas no absurdo que desistimos de descrevê-las; só mesmo lendo para medir sua alucinação. Os bem-pensantes declararam-se insultados, e certos intelectuais, por contra os bem-pensantes, encaram-nas como se não fossem dum fantástico desequilíbrio... A nós, não interessa, porém, negá-lo, mas buscar uma explicação. (p. 126)

A sua justificativa é a de que, por serem, para ele, absurdas as peças, “desistimos de descrevê-las”. O crítico, ao usar da primeira pessoa do plural, constrói a sua afirmação como

se fosse uma verdade geral, absoluta, referente a todos nós, público da obra de Nelson Rodrigues. Ao realizar esta afirmação, e usando a primeira pessoa do plural, o crítico fala como se sua opinião fosse endossada pela de outros especialistas e estudiosos. O crítico faz afirmações categóricas, como quando tacha a obra rodriguiana de “alucinação”. As peças seriam uma alucinação, no sentido negativo do termo, como se seu autor, não tendo o pé na realidade, só soubesse escrever coisas que, de tão fora do mundo, não pudessem ser apreciadas. Mas Hecker Filho vai além: sai do âmbito que discute a própria obra, e parte para criticar os críticos que não vêem o “absurdo” das peças. Aqui, Hecker Filho repudia não só as peças, mas os críticos que apreciam tais peças, questionando como eles não vêem o “fantástico desequilíbrio” nelas presente. Por que Nelson Rodrigues seria um alucinado? O que faz da obra rodriguiana portadora de um “fantástico desequilíbrio”? Aliás, se se pauta sobre a própria obra rodriguiana e sobre os próprios depoimentos do dramaturgo e dos críticos, esse “desequilíbrio” de que Hecker Filho fala pode ser apontado como aspecto positivo e enriquecedor da obra rodriguiana. Contudo, o crítico parece, aí, fortalecer a sua crítica quando assume que não é importante apenas negar valor à obra rodriguiana, mas explicar o porquê dessa negação. Com isso, a sua crítica ganharia maior credibilidade, pois assistimos a um crítico preocupado em construir uma boa argumentação para ser crível e, também, responsável com o leitor. Vejamos como ele cumpre a promessa.

O autor da crítica em questão passa a propor o seu “diagnóstico”:

Eis o diagnóstico que propomos: ele quer destruir o mundo corrupto antes seu pueril ideal de pureza, ideal que é mera criação defensiva de seus infantis sofrimentos com as restrições sexuais. Daí que utilize o único efetivo móvel da corrupção, a seu ver, o pecado, sempre sexual, o obsceno em suma, como arma de seu repúdio sádico-masoquista ao mundo. (p. 126)

Neste seu “diagnóstico” (e este termo já implica e/ou reivindica um caráter científico e, por isso, pretende validar as afirmações do crítico), Hecker Filho esquece-se de apontar, na

peça, onde estão os elementos por ele observados. A razão para isso é simples: Hecker Filho não lê a obra, mas a usa para fazer suposições sobre a vida e a personalidade de Nelson Rodrigues.

Hecker Filho, ao afirmar que a corrupção, em Nelson, é “sempre sexual”, limita não só sua leitura, mas a força de seu próprio texto. Para se afirmar com essa categorização, seria necessário que se corroborasse os seus argumentos com exemplos. Hecker Filho tacha, mas não explica.

Ainda com base nesse trecho, vemos que o que Hecker Filho faz é uma crítica que fala mais da vida e da psicologia de Nelson Rodrigues do que de seus procedimentos artísticos: “ele quer destruir o mundo corrupto antes seu pueril ideal de pureza, ideal que é mera criação defensiva de seus infantis sofrimentos com as restrições sexuais”. Com essa observação, de base psicanalítica, Paulo Hecker Filho exprime sua opinião sobre o próprio Nelson Rodrigues, caindo no “achismo” para tentar entender por que o dramaturgo trabalhou com esta ou aquela temática.

Vale ainda trabalhar com mais um trecho do texto de Hecker Filho em que ele aponta elementos que mostrariam que a sua opinião foi bem exemplificada e baseada em uma leitura intrínseca ao texto dramaturgic. Entretanto, ele permeia seus comentários com afirmações negativas, mostrando que o que serviria de contribuição do texto de Nelson acaba por ser enfraquecido pelos elementos tidos, por ele, como sendo resultado da psicologia do autor.

O jeito de seu estilo, sua linguagem, é natural, direta, sacudida, imprevisível no humor como no horrído, dum tão radioso realismo, inclusive no macabro, que retarda, enquanto se lê, a decepção dramática. O título de Nelson Rodrigues à permanência reside, em suma, neste estilo que lhe permitiu criar, nos contos como no teatro, cenas duma fragrância excepcional na literatura. Não é tudo, mas é algo. [...]. (p. 126-127)

Hecker Filho observa que a linguagem direta e desprovida de pompas pode ser encarada como um processo de inovação proposto por Nelson Rodrigues, mas alega um “porém”: isso apenas retarda a “decepção dramática”. Assim, o aspecto formal não conseguiria “salvar” o drama rodriguiano. No final do seu artigo, Hecker Filho, após se deter brevemente em *Vestido de Noiva*, que ele considera inferior a *Os Sete Gatinhos*, afirma que *Anjo Negro* é a melhor peça da dramaturgia rodriguiana

Observe-se, ainda, que apenas uma das obras deste “trágico” toca, é verdade que com bárbaro exagêro..., um drama real; o resto, como vimos, é teratologia e prazer estético. Refiro-me a *Anjo Negro* (46), que trata dos preconceitos contra os negros com acentos de verdade – dos fatos e das fúrias. Neste sentido é a peça mais importante de Nelson, a que diz algo que conta. (p. 126)

Ao afirmar que a melhor peça do repertório rodriguiano, a única que tem “algo a dizer”, é *Anjo Negro*, porque trabalha com o tema do preconceito racial manifesta-se aí um valor da crítica a ser apontado: que a riqueza de uma obra encontra-se no engajamento político-social. Este traço, que já caracterizara a literatura e a crítica a partir dos anos 30, torna-se mais vigoroso na crítica brasileira de dramaturgia e teatro a partir dos anos 50 do século XX.

Um outro aspecto se destaca na crítica de Hecker Filho: a consideração do conjunto de escritor de um autor para a emissão de juízo crítico. Isso nos mostra outro valor pelo qual sua crítica se pauta: uma obra não existe por si só, não tem força sozinha; ela depende da coleção de textos que o dramaturgo irá produzir. Assim, a figura de um dramaturgo como construtor de um projeto teatral se torna mais importante do que suas obras tomadas isoladamente.

Sábato Magaldi e “o desbravador” da dramaturgia brasileira

Passemos a Sábato Magaldi. O texto de Magaldi tem sua primeira publicação em 1962, mas utilizamos a edição de 1997. Trata-se do conhecido *Panorama do teatro brasileiro*, em que o crítico não apenas fala de Nelson Rodrigues, mas da história do teatro brasileiro. O título do capítulo em que Magaldi aborda a obra de Nelson Rodrigues é “O Desbravador”, e, desde aí, já entramos em contato com a sua opinião: Nelson foi pioneiro, inovou. Nas palavras do crítico:

A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de Noiva* – não se contesta mais. Nelson Rodrigues conheceu de súbito a glória teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco, irmanando-se ele às outras artes. Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. (MAGALDI, 1997, p. 217)

A segunda oração, colocada depois do travessão, complementando a primeira, já nos fornece a idéia da legitimidade que a crítica deu a *Vestido de Noiva* como a peça responsável pela “lufada renovadora da dramaturgia contemporânea”. Afinal, se “não se contesta mais”, é porque a afirmação anterior já é tida e dada como verdade. Depois, o prestígio da peça se vê aumentado, afinal nunca uma peça obteve tantas manifestações críticas. Foram escritores e intelectuais que se pronunciaram sobre *Vestido de Noiva*. Sábato Magaldi realiza um estudo preocupado em descrever os procedimentos dramaturgicos de Nelson Rodrigues, justificando o valor da peça: seria a primeira peça para o teatro brasileiro moderno.

Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, *Vestido de Noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões de ficção. As buscas da memória são outras coordenadas da literatura do século XX que *Vestido de Noiva* fixou pela primeira vez entre nós. (p. 218)

A partir desse parágrafo, temos, novamente, uma confirmação de como era pobremente configurado nosso teatro, afinal Magaldi menciona o fato de as peças se passarem em sala de visitas, o que não era a característica básica do teatro de costumes, mas uma “reminiscência empobrecedora” desse tipo de teatro.

Comentamos, anteriormente, que o tema do “inconsciente humano” era, desde o final do século XIX, um assunto recorrente em vários meios, seja nas ciências, seja nas artes. Assim, Magaldi corrobora a idéia de que trabalhar com essa temática era uma tendência nova, moderna. Além disso, ao trabalhar com tal temática, Nelson Rodrigues operou com “os modernos padrões de ficção”. Vê-se claramente a analogia que Magaldi estabelece entre o Brasil e outras nações, já que aqui não se utilizavam, na dramaturgia nem no teatro, tais padrões de ficção antes de Nelson Rodrigues.

O que se torna importante, no texto de Magaldi é a sua valorização da análise imanentista, ou seja, afim a uma crítica mais ligada à materialidade textual da obra criticada. E o estudioso continua realizando sua análise literária da peça:

A dramaturgia grega associou para nós a tragédia à inevitabilidade, quase sempre à luta inglória do homem com um destino que lhe é superior, e muitas vezes o abate. Apesar da progressiva humanização da tragédia grega, o homem nunca deixa de ver-se a braços com uma fatalidade. A perspectiva de *Vestido de Noiva* pareceria diferente, porque Alaíde é apenas vítima de um automóvel que a colheu. Nelson Rodrigues, porém, cercou esse acontecimento de tamanha necessidade que se assemelha à catástrofe trágica. (p. 218-219)

Note-se que Magaldi reforça o vínculo entre a tragédia grega e a tragédia moderna em *Vestido de Noiva*: o trabalho de Nelson Rodrigues confere ao atropelamento de Alaíde o caráter de uma fatalidade inexorável.

Magaldi identifica a presença do folhetim e da morbidez como constantes da obra rodriguiana “por que esconder que a identificação do destino de Alaíde ao destino da

prostituta se liga aos motivos folhetinescos e mórbidos que são uma das constantes do autor?” (p. 219).

Magaldi também aponta, no texto de *Vestido*, quais seriam os aspectos que dariam à peça um caráter expressionista:

A fragmentação das cenas leva não a uma unidade rotineira mas a uma arquitetura superior, em que as linhas audaciosas se fundem numa última harmonia poética. Aproxima-se *Vestido de Noiva*, por isso, da técnica expressionista, na qual os diálogos são sincopados, telegráficos, situando os sentimentos e as emoções já no limite da maior tensão. (p. 220)

Vemos, aí, como Magaldi argumenta em favor de suas afirmações, pois as justifica com a análise do texto: a fragmentação das cenas, os diálogos sincopados que projetam as emoções para o primeiro plano, amplificando-as, sustentam a afirmação de que *Vestido de Noiva* estaria próxima da estética do Expressionismo. A unidade da peça se daria, pois, sob termos menos convencionais e temporalmente lógicos, e “caóticos”.

Mas Sábato Magaldi não deixa passar o que, para ele, é um defeito da peça – posição muito semelhante à de um apontamento de Alfredo Mesquita. Trata-se do uso do microfone, que, para ambos, foi exagerado. Magaldi explica tal questão em uma análise direta e objetiva, buscando na própria peça o exemplo:

Os defeitos de *Vestido de Noiva* decorrem de uma indevida intromissão do autor no mundo por ele criado. A platéia penetra na peça pelo cérebro de Alaíde, isto é, as personagens e as situações estão filtradas pelo jogo do seu subconsciente. O plano da realidade deveria, assim, apenas situar no tempo e no espaço o fenômeno da vertigem de Alaíde, até a morte. Nelson Rodrigues foi um pouco além, insistindo no uso do microfone e prolongando a ação, no plano real, com impiedade desmedida. (p. 220)

Assim, Magaldi coloca o uso excessivo do microfone e o uso do plano da realidade como “intromissões” do dramaturgo. Se a base da peça é a mente da protagonista, as explicações provenientes do plano da realidade tornam-se pouco necessárias.

Magaldi não usa, em seu texto, muitas adjetivações sem argumentação que as sustente nem é passional, no sentido de manifestar amor ou ódio por Nelson Rodrigues. Realiza uma crítica mais ponderada, analítica, acadêmica – vale mencionar, aqui, que tal texto não foi publicado em jornal, uma vez que faz parte das pesquisas acadêmicas do crítico. A abordagem da dramaturgia rodriguiana por um crítico vinculado à universidade é algo importante, pois significa um reconhecimento e uma inclusão da obra e do autor estudado no cânone do sistema literário brasileiro. O livro de Magaldi, afinal, é um livro de historiografia literária e teatral, fixando obras, autores, espetáculos, escolas e tendências artísticas ao abordar a dramaturgia e o teatro brasileiros.

Magaldi valoriza a escolha de Nelson Rodrigues por trabalhar com as paixões humanas de modo provocador. Tanto que ele comenta que Nelson sabia “que se afastava, nesse mundo de incestos e crimes, dos padrões de viabilidade do teatro comercial.” (p. 220).

Magaldi aprofunda-se em tal assunto:

Nelson Rodrigues deliciava-se em assustar o repousado gosto burguês. Intuitivamente, dirigia-se pelo lema de Antonin Artaud: ‘O teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos’. Se uma relação hedionda ou uma monstruosidade teriam o poder de provocar o escândalo (referimo-nos ao escândalo artístico, veiculado, sem dúvida, pelo mecanismo publicitário da imprensa, em que o dramaturgo é mestre), ali estava o faro sensacionalista de Nelson Rodrigues. (p. 221)

A citação de Antonin Artaud, realizador e teórico do chamado “teatro da crueldade”, valoriza, no discurso de Magaldi, o trabalho de Nelson Rodrigues. Ainda que o crítico destaque que tal aproximação foi mais intuitiva do que consciente ou programática. No “teatro agressivo” – a que Nelson Rodrigues deu o nome de “desagradável” –, cresce a polêmica em torno do nome do dramaturgo. Tanto que Magaldi afirma ser Nelson Rodrigues mestre no escândalo artístico, que é bem aproveitado pela imprensa e pelo próprio dramaturgo – afinal, o choque vende.

Magaldi informa que o “teatro desagradável” desagradou a todos, principalmente aos empresários e atores.” (p. 221). Isso nos mostra que Nelson Rodrigues foi pouco compreendido em sua época. Se os contemporâneos de Nelson não gostavam de sua obra e fugiam de montá-la, porque não ia vender ou porque não concordavam com ela; isso mostra o grau de precariedade, e, mesmo, de atraso, que caracterizava os pólos da produção e da recepção das artes dramáticas no Brasil dos anos 40-50 (e, arriscaríamos dizer, até mesmo nos anos 60) – o que prova que Manuel Bandeira não estava errado quando afirmou que, se aceita, *Vestido de Noiva* consagraria o público.

E, finalizando o capítulo cujo título define o pensamento do crítico com relação à peça *Vestido de Noiva*, Magaldi reafirma o valor do dramaturgo:

Afirma-se em todo o Brasil uma nova geração de autores teatrais, que, direta ou indiretamente, se valeram das conquistas do criador de *Vestido de Noiva*. Se faltassem a Nelson Rodrigues outros méritos, só esse marcaria com privilégio o seu lugar na dramaturgia brasileira. (p. 227)

Novamente Álvaro Lins: Nelson Rodrigues e os “co-autores” de sua obra

Teremos, agora, de voltar a um crítico: surge, novamente, Álvaro Lins. Sobre *Vestido de Noiva*, poucas foram as palavras diferentes do que ele disse na publicação exposta pela revista *Dionysos*, e estudada anteriormente. Porém, alguns trechos que foram publicados na edição a ser agora analisada fazem-se importantes para compreendermos ainda mais a crítica feita por Lins. Além disso, Lins discorre sobre o próprio teatro brasileiro de então, em comparação com o teatro feito fora do Brasil. Estudaremos agora trechos da obra *Os Mortos de Sobrecasaca* (1963), que reúne publicações de autoria de Lins que vão desde a década de 40 até a de 60.

Aparece, aqui, um interessante apontamento que se refere ao movimento proposto pelo grupo Os Comediantes.

Ora, que a responsabilidade do estado depressivo do nosso teatro seja exclusivamente do público, duvido: assisti, no ano passado, a uma representação de Pirandello pelo grupo *Os Comediantes* e guardei daquela noite a impressão de que é possível contar não só com atores brasileiros mas com um público; ao menos com o pequeno público literário de que dispõem os romancistas e os poetas. (p. 282).

O que nos vale bastante nessa citação é a questão de Lins ter mencionado Os Comediantes como um grupo promissor, que poderia modificar os rumos do teatro brasileiro. Os Comediantes não apenas iniciavam um movimento interessante dentro dos “fazedores” de teatro, mas, segundo Lins, mudavam a configuração do próprio público. Sendo assim, a tríade que o próprio Lins afirma ser a responsável por uma mudança no fazer teatro do Brasil (constituída por autor, ator e público) começava a se afirmar com maior força, a partir d’Os Comediantes. A efetivação de tal circuito de produção e consumo, que configura um sistema dramaturgico e teatral, teria ocorrido com a estréia de *Vestido de Noiva*.

Depois, Álvaro Lins aborda a junção d’Os Comediantes com a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Muitos trechos do texto em questão são os mesmos que já estudamos anteriormente. Mas o seguinte excerto foi acrescentado ao texto original quando de sua republicação pelo crítico:

Ao lado do teatro de expressão social, temos hoje uma grande tendência do teatro que se destina à expressão da vida subconsciente. Teatro de Pirandello, de Lenormand, de certas peças de O’Neill. [...] Distingue-se 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, portanto um sinal da nossa época. As épocas felizes não são analíticas, e sim discursivas. [...] O teatro moderno está sob o signo filosófico do ‘ser’ e do ‘conhecer’; projeta-se por isso nos domínios do subconsciente. (p.305)

Note-se que o teatro de Nelson Rodrigues é alinhado às tendências modernas trabalhadas por autores estrangeiros consagrados. Assim, Lins afirma que Nelson Rodrigues tinha feitos à altura dos feitos de grandes autores estrangeiros. *Vestido de Noiva* trabalhou, exatamente, com a introspecção, que o crítico reconhece como uma a tendência daquele tempo.

Sobre a concepção da peça rodriguiana e sua tradução em espetáculo teatral, afirma Álvaro Lins:

Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça – Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de Noiva*. Como também Ziembinski, com sua direção magistral. [...] Ambos souberam realizar a intenção do autor da peça: a criação de um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem inconsciente, uma zona em que se misturavam a fantasia e a realidade, a comédia e o drama, o cotidiano e o supranatural. Complexidade que é bem própria da tragédia moderna. (p. 307)

Aqui, Lins explica a idéia da co-autoria que já esboçara em sua crítica dos anos 40: o mérito é dividido entre o dramaturgo, o diretor e o cenógrafo – afinal, agora o crítico passa a falar não mais apenas do texto, mas do próprio espetáculo. Lins une as “autorias”, dizendo que Santa Rosa e Ziembinski “souberam realizar a intenção do autor da peça”. Lins reconhece, entretanto, a complexidade da peça e os desafios que ela, vinculando-se à tragédia moderna, impôs para a produção de uma boa montagem.

O teatro engajado da década de 60: as palavras de Maria Helena Kühner

Para finalizarmos o estudo dos textos referentes à década de 60, achamos ser necessário abordar, ainda, outro texto (na verdade, trata-se de um trecho do texto, pois a autora discorre pouco sobre o dramaturgo Nelson Rodrigues) de autoria de Maria Helena Kühner publicado na revista *Civilização Brasileira*, n. 2, em 1968. O título do artigo é “Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese”. A revista *Civilização Brasileira* abrigava autores de esquerda e

contrários ao Regime Militar, do qual, como se sabe, Nelson Rodrigues foi, num primeiro momento, um apoiador e um defensor³⁰.

A autora mostra a necessidade que a dramaturgia daquele período tinha com relação à inserção do aspecto social dentro do teatro, em contraposição à representação dos dramas do indivíduo. O individualismo ganha uma abordagem política, e o indivíduo passa a ser contrastado com a sociedade que o engloba e o sustenta: a presença dessa dualidade acaba sendo ilustrada por esse “teatro político” que surge no período em questão. Trata-se de um período em que não só a situação política brasileira sofria mudanças (Ditadura Militar), mas a própria arte ocidental assistia à presença da violência como forma de protesto, de inovação e de provocação.

Kühner explica que a agressividade faz parte das maiores características do século XX, e essa agressividade e violência seriam resultado da destruição de certos valores em prol da imposição de valores modernos e burgueses, em que as dualidades indivíduo/sociedade, bem/mal, sagrado/profano se fazem presentes. Além disso, a ampliação das comunicações em escala global estava fazendo com que as pessoas não vivessem apenas a sua cidade ou o seu país, mas se vissem inseridas em um mundo amplo, do qual tinham bastante conhecimento, e, sendo assim, as oposições, os choques, a dualidade no interior de cada indivíduo acentuavam-se: a relação com o outro, aparentemente, ampliava-se. Os horizontes dessa sociedade moderna aumentaram:

Essa agressividade (...) expressa-se, também, nitidamente, na linguagem: a libertação da linguagem é uma variável que se expressa, com igual força, em um teatro da crueldade como em um teatro do absurdo, nos expressionistas, nos dadaístas, nos futuristas, no teatro psicológico como no teatro social. Artaud assume a tendência: ‘Quero uma linguagem usada de modo novo, excepcional e incomum; revelar suas possibilidades de gerar o choque físico... (p. 27)

³⁰ Para mais informações, consultar *O Anjo Pornográfico*, biografia de Nelson Rodrigues escrita por Ruy Castro.

Assim, se o usual da vida humana passa a ser retratado, de forma fragmentada, em cena, não é de se assustar que tenha surgido um aspecto que se torna importante temática desse teatro que Kühner descreve: o surgimento do “irracional”. E, vinculada a isso, surge a temática da sexualidade.

Nessa libertação de impulsos e tendências, de toda a carga instintiva e inconsciente do humano, tem papel importante a sexualidade. O aparecimento do sexual como *valor* não é, portanto, ocasional, ou gratuito, como pode parecer à primeira vista: a uma reflexão, a uma análise mais detalhada, apresenta-se dialeticamente como um dos aspectos dessa revalorização do homem concreto, material, e de sua historicidade, revalorização do *corpo* enquanto dado de situação, instrumento de nosso domínio no mundo, elemento pelo qual o homem se insere na dupla dialética em que se move; na dialética homem-natureza (...). (p. 29)

Segundo a autora, se, na arte romântica, a presença do corpo, em oposição ao Belo e sublime dos sentimentos e da alma, era um aspecto considerado grotesco, agora passa a ser tido como necessário. A dramaturgia de Nelson Rodrigues estaria de acordo com algumas das características deste novo momento artístico.

Sobre o teatro de Nelson Rodrigues, mais especificamente, Kühner faz uma objeção, afirmando que o dramaturgo deteve-se apenas no aspecto do subjetivismo e não inseriu, em seu teatro, a questão social para completar a oposição indivíduo x sociedade.

Em Nelson Rodrigues essa pequena-burguesia aparece parcialmente dentro da contradição individual x social já assinalada na primeira parte. Partindo da subjetividade (*Vestido de Noiva*), tenta incorporar o elemento objetivo através da visão das relações humanas da pequena burguesia. Mas este elemento objetivo, social, não surge como *contradição* que se ativa cada vez mais até atingir a tentativa de síntese do teatro atual. Em *Boca de Ouro* parece que vai dar o saldo pirandelliano da dramaturgia européia e iniciar uma visão crítica da realidade. Mas logo se vê que permanece preso ao ângulo individual, subjetivo, e a componente objetiva será, ainda uma vez, circunstancial. (p. 39)

Kühner não especifica porque crê não haver tal oposição nas peças rodriguianas, mas podemos observar que ela aponta para algo que, de fato, a dramaturgia rodriguiana não

aborda: a luta de classes e as tensões e contradições sociais e humanas dela decorrentes. A crítica constata que, em *Vestido de Noiva*, o ponto de partida é a subjetividade; constata que *Boca de Ouro* promete ir mais fundo na questão social, mas não vai; constata, enfim, que o ângulo objetivo é, na dramaturgia rodriguiana, “circunstancial”.

Contudo, sabemos que não é o intuito da crítica fazer uma análise profunda sobre a obra rodriguiana: o nome do dramaturgo surge, aí, apenas para corroborar e exemplificar as idéias de Kühner. Ela fala sobre o teatro daquele período de maneira geral, mostrando como a situação sociopolítica brasileira é diferente da européia, daí o desenvolvimento diferente do nosso teatro.

Kühner, quase na parte final de seu texto, retoma o nome do dramaturgo aqui enfocado e analisa rapidamente seu teatro:

O marco histórico inicial do teatro brasileiro – *Vestido de Noiva* – parece surgir sob o signo mesmo desse inconsciente que subordina a razão aos impulsos, paixões e sensações em estado puro, e que é a base do teatro de Nelson Rodrigues. Mas uma análise mais minuciosa de suas peças mostrará que, neste caso, como nos demais, a utilização de recursos expressionistas, no plano cênico, não parte da atitude fundamental de negação da realidade objetiva, que iniciou o expressionismo. Pelo contrário, o teatro de Nelson Rodrigues é *realista*, como todo o novo teatro, e aqueles recursos servem de fato a uma visão da realidade, a uma crítica social, moralizante, individualista e subjetiva embora. Insere-se, por esses traços, na linha que atravessa o teatro brasileiro a partir de Martins Pena. A ela acrescenta o irracional do século com seu mundo primitivo, mundo que o valoriza e ao mesmo tempo o limita. Limitação que se compensa em um dos mais expressivos diálogos de nossa dramaturgia e que é, em seu primitivismo, bem brasileira. Talvez por isso mesmo Nelson Rodrigues seja entre nós o produto mais típico de talento dramático de um país subdesenvolvido e, como tal, um dos poucos autores capazes de atingir, com algumas de suas peças, a camadas diversas de público. (p. 47)

Note-se que Kühner afirma que o expressionismo, em Nelson, foge da base “original” da proposta expressionista, que é a abstração da realidade objetiva: a autora acredita que o que existe em Nelson Rodrigues é, sim, realismo. E não só um realismo criado por ele, mas um realismo cuja origem remonta à dramaturgia de Martins Pena, autor do século XIX.

Segundo Kühner, Nelson inseriu um aspecto que o encaixa nas tendências modernas de seu tempo, que é o “irracional”. Kühner vê uma dualidade nessa novidade trazida por Nelson Rodrigues: o mundo primitivo exposto por Nelson em suas peças o valorizaria e, ao mesmo tempo, o limitaria. Por quê? Podemos deduzir que, trabalhando com esse mundo primitivo, com o irracional, Nelson Rodrigues tiraria de suas peças a chance de englobar a realidade objetiva, de questionar os aspectos objetivos – classe e estrutura sociais – que circundam o indivíduo, que sustentam esse “irracional” humano.

Essa limitação, porém, é ponderada por outra idéia exposta por Kühner: o diálogo rodriguiano compensaria tal limitação. É interessante notar é que a autora classifica o diálogo rodriguiano como “um dos mais expressivos” da dramaturgia brasileira, que, segundo ela, porta, também, as contradições e limitações do país de terceiro mundo que é o Brasil.

Kühner faz, claramente, uma crítica cujo ponto de vista tem base na sociologia. A arte, dessa perspectiva crítica, estaria fortemente conectada ao desenvolvimento econômico e social de um país, apresentando, também, as tensões e contrastes da realidade social, política e econômica. O que Kühner faz, na verdade, é ver, no teatro rodriguiano, uma limitação: Nelson Rodrigues enfoca o sexo, o inconsciente e a agressividade, mas não lê tais fenômenos pelo prisma da luta de classes sociais, nem pela abordagem da estrutura social – o que delimita o alcance crítico de sua dramaturgia.

O texto de Kühner finaliza o tópico que engloba a fortuna crítica da década de 60. A última parte deste capítulo estudará a fortuna crítica referente à década de 70.

3.4. Década de 70

A década de 70 foi a década que antecedeu o momento em que Antunes Filho montou (em 1981) um espetáculo que reúne quatro peças de Nelson Rodrigues e se tornou, por isso,

responsável pela renovação do interesse pela obra do dramaturgo – o que inclui a crítica e, também, a universidade, pois é a partir da década de 80 que a produção de estudos sobre a dramaturgia rodriguiana aumentou³¹.

Não podemos nos esquecer de que, se o nome de Nelson Rodrigues tanto apareceu na *Dionysos* (n. 22, 1975), é porque, de alguma forma, já não era mais “tabu” falar sobre o dramaturgo nesta década.

Notas de Graça Melo: a auto-propaganda de Nelson Rodrigues

Iniciaremos, então, este tópico pelo texto intitulado “Testemunho”, de autoria de Graça Melo, autor e ator de teatro, cinema e televisão que integrou o elenco da estréia de *Vestido de Noiva*. O texto foi publicado em 18/10/1974 e incluído na coletânea da revista *Dionysos* a que já fizemos referência. Trata-se de um texto breve³². Na realidade, Graça Melo pouco fala sobre *Vestido de Noiva*: centra-se mais em falar sobre os autores nacionais que Os Comediantes contemplaram. Mas Melo fala, também, sobre o sucesso de *Vestido de Noiva* ter sido intensificado pela “campanha publicitária” feita por Nelson:

O sucesso de *Vestido de Noiva* foi tremendo e Nelson Rodrigues, como ele mesmo confessou, se encarregou do estafante trabalho de dar a maior repercussão ao êxito. Nelson massacrava os amigos obrigando-os a escrever mais e mais sobre o grande sucesso, numa campanha publicitária

³¹ Dentre outros estudos, eis aqui algumas referências de estudos a respeito de Nelson Rodrigues que surgiram a partir da década de 80: a) PEREIRA, V. H. A. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. (monografia); b) de mesmo autor, tem-se: PEIREIRA, V. H. A. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. (monografia); c) MARTUSCELLO, C. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993; FARIA, J. R. G. *Tragédias cariocas. Suburbanas ricas*. São Paulo: 1985 (monografia); MARTINS, M. H. P. *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981; VOGT, C. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

³² Incluímos em nosso *corpus* textos que não são propriamente de crítica a um olhar rigoroso. Trata-se, entretanto, de depoimentos, relatos, opiniões expressas sob a forma de memória histórica que consideramos importantes, pois foram efetuados por artistas muito próximos do grupo Os Comediantes, e portam uma autoridade que afeta a percepção crítica do valor da peça (e da dramaturgia) de Nelson Rodrigues. É o caso dos textos de Graça Melo, Gustavo Dória e Ziembinski.

apenas igualada à que fez o bom Paschoal³³ com o excelente Sérgio Cardoso, por ocasião do *Hamlet*. (p. 38)

Esse trecho, ainda que não fale especificamente sobre a peça aqui enfocada, serve para nos mostrar, primeiro, como Nelson Rodrigues agia com relação à sua obra: não era indiferente ao sucesso ou ao fracasso, já que fazia questão de divulgar seu próprio trabalho (fazia isso até por meio de pseudônimos, como já vimos). Melo afirma que Nelson “massacrava os amigos” e os obrigava a escrever “mais e mais” sobre o sucesso de *Vestido*.

Pelo que se pode observar, parece que esta não era uma prática incomum. Afinal, o próprio Graça Melo compara a campanha feita por Nelson Rodrigues com outra, feita por Paschoal Carlos Magno em prol de *Hamlet*. Graça Melo nos informa, ainda, que o grupo Os Comediantes fixou um compromisso com a dramaturgia brasileira, lançando, a partir do sucesso conquistado com *Vestido de Noiva*, dramaturgos como Lúcio Cardoso³⁴ e Edgar Rocha Miranda³⁵.

Destituído de interesse comercial e vendo seus reais objetivos alcançados: divulgar autores importantes, realizar espetáculos de alto nível artístico e provar que havia público para as grandes obras, por mais herméticas e intelectualizadas que fossem, Os Comediantes tiraram *Desejo* de cartaz. (p. 38)

Antes que se iniciem a série de depoimentos, publicados na revista *Dionysos*, sobre Os Comediantes, existem dois textos nessa edição mencionada: uma introdução breve escrita

³³ Já comentamos que Paschoal Carlos Magno fundou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e uma encenação o grupo que ficou bastante famosa foi a de *Hamlet*, de William Shakespeare. No tocante à estratégia publicitária: de Nelson Rodrigues, note-se que ela incluía a crítica publicada em jornais. Este vínculo entre crítica e publicidade é algo, digamos, natural no caso da crítica veiculada em jornais e revistas de grande circulação. Ao se falar, bem ou mal, de uma peça de teatro, um livro, um filme, uma exposição, etc., na imprensa, faz-se, simultaneamente, a divulgação da obra criticada, construindo-se, também, uma imagem de seu autor. Tudo isso pode, na ordem capitalista, implicar um maior ou menor sucesso comercial (e, também, prestígio social).

³⁴ Lucio Cardoso foi escritor e jornalista. De tendência mais mística, ligada ao Catolicismo – que voltava com força para o âmbito artístico –, Cardoso não foi um escritor que se vinculasse a questões políticas e partidárias.

³⁵ Edgar Rocha Miranda foi um escritor e socialite brasileiro, casado com Evangeline Guinle, socialite e atriz que integrou o elenco de *Vestido de Noiva*. De fato, pouco se encontra, na internet, informações sobre o autor mencionado.

pelo produtor teatral Orlando Miranda³⁶ – texto que não será nosso objeto, pois não interessa aos fins deste trabalho – e, em seguida, um longo texto do crítico Gustavo Dória falando sobre o teatro brasileiro e sobre a chegada d’Os Comediantes. Dentre seus comentários, estão palavras dedicadas a *Vestido de Noiva* e à equipe responsável por montar tal peça.

Nosso objeto, agora, é o texto de Gustavo Dória³⁷ intitulado “Os Comediantes”, datado de 1975, publicado na revista *Dionysos*, n. 22. Vale acrescentar que Gustavo Dória foi um dos que auxiliaram a criação d’Os Comediantes.

Fizemos, evidentemente, um recorte no texto de Dória, para contemplarmos apenas os trechos em que o autor se dedica a *Vestido de Noiva*. O texto é longo e, para os fins deste trabalho, não seria prático estudá-lo em toda a sua extensão. Então, vamos direto ao trecho em que Dória dá a sua opinião acerca de *Vestido de Noiva*, e, neste início, perceberemos que o autor valoriza Ziembinski e Santa Rosa em detrimento de Nelson Rodrigues: “Ziembinski demonstra claramente a sua formação toda expressionista, de tal maneira transforma ele um original desprezioso e vazio num drama de intensidade psicológica.” (p. 18). Entendemos que o texto de *Vestido de Noiva* é, na opinião do crítico, de qualidade inferior, e que só obteve o sucesso devido ao talento de Ziembinski, que, com formação expressionista, teria transformado a peça em algo bom. O adjetivo “vazio” nos faz crer que a peça não teria, segundo Dória, nada a dizer.

Com relação a Ziembinski, Dória afirma: “*Vestido de Noiva* era o presente que o céu enviava à sua formação expressionista, propiciando-lhe oportunidade de mostrar, em toda a plenitude, a sua capacidade como diretor.” (p. 18-19). Há, aí, talvez, uma contradição: se a

³⁶ Orlando Miranda de Carvalho foi, segundo Sônia Salomão Khíde (1981), diretor do Serviço Nacional de Teatro (de 1973 a, pelo menos, 1981), produtor de teatro e dono do Teatro Princesa Isabel (RJ). Criou, no SNT, os projetos “Mambembe” e “Mambembinho”, promoveu as coleções “Ensaios”, “Prêmios” e “Cartilha de Teatro” e, também, membro (polêmico, segundo Khíde) do Conselho Superior de Censura durante a ditadura militar. (KHÉDE, S. S. *Censores de pincenê e gravata* – dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

³⁷ Gustavo Dória foi um crítico, escritor e professor, além de co-fundador do grupo Os Comediantes.

peça era “um original despretenso e vazio”, como poderia ser o “presente” que o céu enviava à “formação expressionista” de Ziembinski?

Dória, em outro momento do texto, continua trabalhando sobre a premissa de que o maior mérito de *Vestido de Noiva* seria dos realizadores da peça; fala sobre o grupo Os Comediantes: “E na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes confirmavam de maneira definitiva a importância de seu movimento, dentro de nosso modesto panorama teatral. *Vestido de Noiva*, como espetáculo em seu todo, era um marco definitivo.” (p. 23).

Dória destaca:

[...] possibilidades reais de Ziembinski, no nosso teatro, desde que a sua lentidão, se transformara num grande dinamismo, diante do diálogo de Nelson Rodrigues, curto, rápido, incisivo, sem dar tempo a elucubrações mentais prolongadas. Achávamos todos que para o Ziembinski conhecedor profundo e inegável de teatro o *Vestido de Noiva* representava também uma nova experiência. (p. 24)

Note-se que Dória aponta que a lentidão de nosso teatro foi transformada “num grande dinamismo, diante do diálogo de Nelson Rodrigues, curto, rápido, incisivo, sem dar tempo a elucubrações mentais prolongadas”. Isso valoriza um aspecto importante da dramaturgia de Nelson Rodrigues: o diálogo pautado pela fala coloquial, desprovida de afetações, ágil, viva, próxima da fala cotidiana.

Como o texto de Dória é, também, uma espécie de depoimento sobre Os Comediantes, compreende-se que ele não dê ênfase a Nelson Rodrigues. Entretanto, ele nos oferece algumas informações importantes para compreendermos a trajetória artística do dramaturgo, marcada por extremos de glória e fracasso, aplauso e repúdio:

E assim, com um elenco remodelado, a 23 de novembro de 1945, estréia o *Vestido de Noiva*, naquele teatro, com novos intérpretes como Maria Sampaio no papel criado por Evangelina da Rocha Miranda (Lina Grey) e Irene Stipinska, uma atriz polonesa, aqui refugiada, fazendo a Mme. Clecy. Ainda uma vez o êxito foi constante. E a grande atração do espetáculo era,

sem dúvida, a presença da excelente atriz polonesa [...]. Nelson Rodrigues era assim a grande vedete. (p. 24)

Se Nelson era, então, vedete, é porque se tornava popular, conhecido. Isso é uma metáfora que mostra o sucesso da peça e de seu autor perante o público.

Dória não é diferente dos críticos que ressaltam como era configurado o teatro brasileiro:

E na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes confirmavam de maneira definitiva a importância de seu movimento, dentro de nosso modesto panorama teatral. *Vestido de Noiva*, como espetáculo em seu todo, era um marco definitivo. (p. 23)

O termo “modesto panorama teatral” mostra como o crítico, ecoando muitos outros, reconhecia o contexto de precariedade e de limitação na dramaturgia e nas artes cênicas brasileiras no momento em que Nelson Rodrigues inseriu, em tal panorama, a sua criação.

Agora, a exemplo das considerações de Gustavo Dória, não é por meio das palavras de um crítico que vamos buscar entender a recepção da obra rodriguiana, mas por meio do texto de um ator: o mesmo que fez a personagem Pedro, marido de Alaíde, na estréia de *Vestido de Noiva*. Trata-se de Carlos Perry³⁸ e seu texto, também publicado no número 22 da revista *Dionysos*, intitulado “Reminiscências”. Sua crítica é breve e objetiva e se centra mais no papel do grupo Os Comediantes – já que a revista é dedicada ao grupo – do que na peça de Nelson Rodrigues. No parágrafo que transcreveremos a seguir, que é o início do texto de Perry, podem ser vistas algumas das questões que já levantamos neste trabalho com relação aos valores que pautavam o teatro brasileiro até então:

A bandeira d’Os Comediantes era dar aos espetáculos um alto nível artístico, abolindo o estrelismo, suprimindo a ‘caixa do ponto’, o que

³⁸ Carlos Perry era ator e integrou o grupo Os Comediantes – além de ter sido do elenco de *Vestido de Noiva*. Sua esposa, Stella Perry, também integrou o grupo e o elenco de *Vestido*.

significava exigir do ator a compreensão do texto, o respeito à linha estética e filosófica imposta pelo diretor de cena (até então inexistente, havendo, quando muito, um ‘ensaiador’, que se limitava a indicar posições dos atores no palco), iluminação em função do clima da peça, indumentária cuidada, cenários de acordo com a linha do diretor e, principalmente, o respeito ao autor, repetindo-se fielmente o texto, sem ‘criações’ e ‘contribuições’ pessoais dos atores, o que era comum então; enfim, com as características dos teatros estrangeiros que nos visitavam e que nos motivavam a dar ao Brasil algo semelhante e válido. (p. 31)

Comprendemos, a partir daí, qual a importância d’Os Comediantes para aquele cenário artístico, afinal o grupo tinha como “bandeira” realizar montagens de “alto nível artístico”. Mas o que se torna mais interessante é a descrição dos procedimentos que garantiriam tal “alto nível artístico” que, para a época, de fato, eram propostas bastante novas.

Contudo, a valorização da figura do diretor foi de extrema importância para um teatro cujo centro era ocupado por um determinado ator conhecido – ator cujo talento, por vezes, resumia-se a realizar improvisações engraçadas. O diretor seria quem daria a unidade ao espetáculo, propondo uma poética própria, uma linha de encenação que forneceria, ao espetáculo, uma estética determinada. Outro ganho desse teatro proposto pelo grupo amador em questão foram, segundo Perry, os aspectos técnicos: a iluminação saiu da limitação de ser apenas uma luz chapada e central (aboliu-se a iluminação de centro de palco), e passou a exercer um importante papel na criação de atmosferas. Além disso, segundo o ator cujo texto agora estudamos, o cenário seria construído de acordo com a linha estética da direção. Sendo assim, o que se conclui é que passava a existir, com Os Comediantes, uma pesquisa cênica importante. Em seguida, Perry reafirma a questão da revolução promovida pelo grupo amador em questão:

Com *Vestido de Noiva*, o entusiasmo chegou ao auge. Os jornais abriam espaços e suas colunas e suplementos literários. Artigos, entrevistas, reportagens, tudo era Comediantes. O processo cênico do *Vestido de Noiva* revolucionava totalmente os conceitos vigentes. (p. 33)

Perry nos conta que, após o sucesso inicial, Os Comediantes iniciaram seu processo de profissionalização:

Foi então que se começou a pensar na possibilidade de profissionalizar o grupo. Assim, partimos para uma temporada experimental no Teatro Fênix, constituída de duas peças de Nelson Rodrigues: *Vestido de Noiva* (que era exigido pelo público que não tivera oportunidade de assistir aos espetáculos do Teatro Municipal) e *Mulher sem Pecado*, que havia sido levada à cena sem sucesso, anos antes, pela Comédia Brasileira, companhia oficial do Serviço Nacional de Teatro. Embora levada a efeito nos tórridos meses de janeiro e fevereiro de 1946, o sucesso repetiu-se. (p. 34)

Esse ponto acima observado faz-se importante porque evidencia um outro aspecto da relação entre a crítica e a produção do artista. A *Mulher Sem Pecado* foi valorizada porque existiu *Vestido de Noiva*. O que isso significa? A partir do momento em que se deu a fama ao dramaturgo, qualquer criação dele seria esperada, vista, comentada. E, se não estivesse à altura do que se esperava, a crítica se fazia pungente e, por vezes, até implacável. A avaliação do trabalho de um artista se dá ao longo de sua produção, mas considerando-se, também, o conjunto de tal produção – o que, por vezes, põe críticos e autores em pólos opostos, por vezes, mesmo, hostis. Nelson Rodrigues evidencia tais aspectos em sua carreira: quando propôs o seu “teatro desagradável”, a glória e os apontamentos positivos feitos outrora a *Vestido de Noiva* foram deixados de lado, e o dramaturgo tornou-se, para alguns, o “tarado” da dramaturgia brasileira.

Décadas depois, voltam as notas de Ziembinski: a nova montagem de Vestido de Noiva

Não podemos deixar para trás, em um estudo sobre a recepção de *Vestido de Noiva*, justamente o nome de quem liderou a materialização da peça e a colocou no palco: Zigmund Ziembinski. Na verdade, trata-se, agora, de uma espécie de depoimento que o diretor polonês nos dá sobre o surgimento da idéia de montar *Vestido de Noiva*. Foi também a revista

Dionysos, n. 22, que publicou tal artigo. “Li a peça e achei extremamente um banho novo e forte de técnica teatral, um talento fabuloso que Nelson foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado.” (ZIEMBINSKI, 1975, p. 55).

A última estréia foi de *Vestido de Noiva*. Era um espetáculo louco para o público. Com 174 mudanças de luzes, com o palco dividido em três planos, o da realidade, o do delírio e o da lembrança de Alaíde que, atropelada no Largo da Glória, sofria durante quarenta minutos, os últimos de sua vida, o seu delírio que era *Vestido de Noiva*. Esses refletores que se apagavam e acendiam estonteavam o público. No final do terceiro ato, foi a consagração. Nós não sabíamos o que fazer com esse acontecimento que tínhamos elaborado, pois sentíamos que talvez fosse o nascimento do moderno teatro brasileiro. (p. 56)

Com essa afirmação, não só o nível artístico e intelectual do público fica declarado, como também fica explicitado o formato do teatro da época. As 174 mudanças de luzes, em contraste com a luz de centro de palco que era o costume do teatro mais tradicional, por exemplo, explicam por que houve espanto com a estréia da peça. E o diretor polonês menciona o fato de ter percebido que a peça estava inaugurando uma nova fase do teatro nacional. Assim, fica tido como certo que o teatro moderno brasileiro nasceu sob a direção de um estrangeiro – mas sob a autoria de um brasileiro.

Um novo estilo foi então implantado. Digo isso sem nenhuma modéstia e sem vontade de jogar confete em cima de nós. Mas conosco nasceu uma nova técnica que durante anos iria lutar com aquilo que já estava composto. [...] Fomos chamados de aventureiros, de gente sem ética que queria derrubar aquilo que já existia, propondo de uma maneira quase quixotesca as coisas que nunca seriam aceitas pelo público. Graças a Deus foram aceitas. E até hoje estão presentes no moderno teatro brasileiro. (p. 56)

Encontramos, ainda, um outro texto do diretor polonês, mas este, ainda que seja datado da década de 70, encontra-se no livro *Nelson Rodrigues, meu irmão*, de autoria de Stella Rodrigues, irmã de Nelson Rodrigues. O ano de publicação do livro é 1986, mas o artigo de Ziembinski é datado de 14/01/1976, e foi publicado em *O Globo*. No final do livro

de Stella, há um anexo com diversos textos de pessoas importantes da intelectualidade brasileira que escreveram sobre Nelson Rodrigues. Um desses textos é de autoria de Ziembinski – mas há, também, outros nomes conhecidos, como Arnaldo Jabor (cineasta que transformou algumas peças de Nelson em filme), Tristão de Athayde, entre outros. Stella Rodrigues intitulou esse tópico, em que ela deu o espaço ao texto de Ziembinski, de “Ziembinski e *Vestido de Noiva*”.

Hoje vai para o palco novamente *Vestido de Noiva*. Para mim, é um interessantíssimo confronto. É esse o verdadeiro intuito do espetáculo ser levado hoje: o confronto das épocas, dos conceitos, dos propósitos e uma espécie de exame de consciência diante do que aconteceu, do que poderá acontecer, do que acontecerá, aonde nós fomos, aonde nós podemos ir. O espetáculo, pela sua marca de 43, derrubou todos os conceitos de atualidade teatral do Rio. Naquele momento criou novas propostas, semeou autores, semeou a visão da literatura dramática brasileira, semeou o conceito brasileiro dentro do teatro, dos propósitos brasileiros, do tecido brasileiro, da musicalidade da língua brasileira, do confronto da individualidade brasileira, e do tipo de vida que o homem carioca, na época, levava. Foi um marco. (RODRIGUES, 1986, p. 301)

A partir desse texto de Ziembinski, encontramos a notícia de que *Vestido de Noiva* fora remontada na década de 70. Faz-se interessante tal notícia, porque, como já observamos, durante algum tempo o nome de Nelson Rodrigues foi deixado de lado. Porém, ainda que em pouca quantidade, vez ou outra encontramos, ao longo de nossa pesquisa, informações sobre montagens de textos de Nelson Rodrigues. Mesmo na década de 50, a revista *Manchete* anunciou, algumas vezes, a estréia desta ou daquela peça de Nelson feita por alguma companhia da época – a própria Companhia Dramática Nacional (criada pelo Serviço Nacional de Teatro) teve, desde a sua estréia como grupo, peças de Nelson Rodrigues montadas; dentre elas, *Senhora dos Afogados*.

Na verdade, esse texto de Ziembinski pouco nos serve para um estudo que enfoque criticamente a crítica brasileira – Ziembinski escrevia, aí, como diretor. Contudo, esse texto pode nos mostrar, primeiro, a opinião do artista que foi um dos responsáveis pelo sucesso de

Vestido de Noiva e, segundo, podemos entender as diferenças entre o impacto que *Vestido de Noiva* causou quando de sua estréia e os efeitos que a peça suscitaria nesse ano de 1976, momento em que o teatro brasileiro já estava em outra fase e já conhecia outros dramaturgos considerados modernos – além de já estar “acostumado” com o repertório rodriguiano.

Portanto, vemos que o intuito de Ziembinski foi evidenciar as diferenças de contexto entre a estréia de *Vestido de Noiva* e sua remontagem na década de 70. Segundo o diretor, na década de 40, *Vestido de Noiva* foi a semente de muitos acontecimentos: semeou autores, semeou um novo olhar para a dramaturgia brasileira, entre outras coisas.

Outra questão que Ziembinski pontua refere-se à diferença entre o teatro rodriguiano e o teatro comercial que, comumente, se fazia na época. Segundo o diretor:

Foi uma espécie de tirar as tripas para fora e mostrar o que realmente aquela época vivia, confrontando com aquilo que costumávamos aceitar como nossa realidade teatral e que, na verdade, era uma palidíssima cópia do *vaudeville* mundial, que nada tinha a ver com o ambiente brasileiro. (p. 301)

Já que Ziembinski usou o termo “tripas”, pode-se afirmar que a peça soube mostrar, sem pudor e sem medo, as paixões humanas de suas personagens de um modo intenso.

É importante observar que Ziembinski, ainda que fosse um estrangeiro, mostra-se uma importante figura na luta pela afirmação de um teatro verdadeiramente nacional, afinal ele criticou o *vaudeville* justamente por tal formato cênico não ter muita identificação com o Brasil. Assim, se Nelson Rodrigues fugiu do *vaudeville*, seu teatro seria pioneiro em termos de “brasilidade”, aspecto que o Modernismo brasileiro buscou na arte e teria dado ao seu país algo realmente seu, mostrando a realidade brasileira, e não outra.

E o artista polonês conclui seu texto explicando que seu intuito, ao reconstituir o espetáculo em 1976, era verificar como a peça repercutiria em tal momento, com 33 anos de diferença entre a data de estréia e essa remontagem: o diretor quer verificar a mudança da

consciência teatral brasileira, como o público reagirá, como os atores profissionais farão a peça, como o avanço de recursos técnicos pode contribuir, etc.

A realidade agônica rodriguiana, segundo a perspectiva de Ronaldo Lima Lins

Chegamos, agora, ao momento que finaliza não só a fortuna crítica que coletamos referente à década de 70, mas, também, o capítulo dedicado à recepção crítica de *Vestido de Noiva*. Passaremos a estudar o último texto crítico deste capítulo, de autoria de Ronaldo Lima Lins.

Passemos agora ao estudo de *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, livro de 1979, de Ronaldo Lima Lins.

Afirma Lins, a respeito do sucesso da estréia de *Vestido de Noiva* em 1943:

Na obra de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* talvez não seja a maior realização, como daria a entender o grande sucesso de público e de crítica que saudou sua estréia, em 1943. Já contém, entretanto, além de uma forma bastante original para a época, e ainda hoje extremamente viva e forte, os elementos dramáticos que fariam de seu teatro o mais discutido e desconcertante ate agora escrito no Brasil. (p. 61)

Lins acredita que *Vestido* não é a melhor peça de Nelson Rodrigues, e desvincula os conceitos de sucesso do de qualidade. Se, mesmo não sendo a maior realização de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* já representou um marco do teatro brasileiro, significa que há peças melhores no repertório rodriguiano.

A crítica feita por Lima Lins é sustentada por argumentos extraídos de seu próprio objeto – e vale lembrar que não é só tal peça que o crítico se propõe a analisar em seu livro; ele estuda outras peças do dramaturgo em questão. Lima Lins expõe os elementos que constroem *Vestido de Noiva* para explicar, primeiro, porque a peça desconcerta e, segundo, porque ela seria diferente daquilo que se assistia comumente no Brasil. O crítico estabelece uma analogia entre Nelson Rodrigues e James Joyce. Se James Joyce apresenta um aspecto

considerado moderno, pois foge dos padrões tradicionais de ficção e, também, das normas de uso da língua, entende-se que Nelson Rodrigues apresenta uma novidade tão moderna quanto essa:

Formalmente, embora de modo contido e discreto, *Vestido de Noiva* tem qualquer coisa dos labirintos joycianos. Não é oferecida ao espectador uma narrativa linear que só serviria para enfraquecer o núcleo central do drama. As informações são dadas de forma fragmentária (...). (p. 62)

Lins sustenta as suas afirmações com base na peça:

Na prática, na verdade, a peça se divide em mais de três planos, pois são também utilizadas vozes de pessoas não presentes, num recurso cujo principal objetivo pode ser acentuar a natureza multifacetada da consciência, capaz de captar a realidade e evocá-la, mesmo que nesse processo nem sempre tenhamos domínio completo. (p. 62)

Baseado nos recursos expostos nas rubricas da peça, Lima Lins não só justifica sua afirmação sobre a peça ser fragmentada, como expõe uma tese: a de que há mais de três planos na peça. Assim, mostrando que as vozes que surgem nos microfones fazem parte de uma captação fragmentada que a consciência tem acerca da realidade, Lins acha, na própria peça, o sustentáculo de sua tese.

Além do aspecto formal, o crítico aborda o âmbito temático da peça: Nelson Rodrigues teria trabalhado com a burguesia carioca, o que se torna interessante porque o público de teatro da época era, exatamente, a burguesia carioca.

Quanto a Alaíde, sem que isso lhe valesse nenhum renome particular e a erguesse acima do anonimato, somos informados no momento oportuno (de fato, só no terceiro ato e assim mesmo pela boca neutra e indiferente de um repórter) que se trata de gente importante, esposa de um industrial chamado Pedro Moreira. A informação, com efeito, choca o espectador. Ele se habituara a vê-la sem nenhum dos refinamentos que caracterizam as mulheres de alta classe (...). (p. 64)

Assim, se o teatro de Nelson Rodrigues foi polêmico porque chocou tanto a crítica quanto o público, Lima Lins expõe um dos motivos que, segundo ele acredita, foram os responsáveis por tal choque: a burguesia assistia a um dos seus vivenciando aquelas paixões. Alaíde seria a típica mulher burguesa, casada e infeliz. E ela é revelada como esposa de um industrial, o que eleva seu *status* social e muda a imagem que o público, inicialmente, tinha dela desde o início da peça. O público viu-se, pois, representado no palco.

O crítico cita o momento da peça em que fica perceptível o fascínio de Alaíde por Madame Clessy: essa idolatria, segundo ele, se deveria à liberdade sexual da cocote:

Em princípio, podemos supor que quanto mais destroçada é a sua vida pessoal, dentro de um casamento que já nasceu condenado, maior será a obsessão de Alaíde pela figura de uma mulher que, representando a antítese de certas convenções, parece ter desfrutado de plena liberdade para amar. Observe-se que tal liberdade era principalmente sexual (...). (p. 67)

Assim, há, também, outro motivo que justifica o choque que a peça causa: o tema da liberdade sexual de uma personagem e da repressão da outra. Alaíde teria uma vida perfeita da mulher burguesa: casou-se com um industrial e estava, deste modo, inserida em uma família de renome, portando um sobrenome. Entretanto, esse mesmo sobrenome e essa mesma família, conforme vemos, era o que a cerceava. Então, por meio das palavras de Lima Lins, vemos que Nelson Rodrigues foi pioneiro ao tratar do tema da sexualidade de uma personagem feminina de classe social abastada. Lins argumenta em favor da idéia de que o choque foi causado não só pela proposta formal da peça, mas por haver o tema do sexo nela, afinal a personagem da cocote inspira a admiração de uma mulher “normal” – idéia presente, também, nas observações de Décio de Almeida Prado, anteriormente já estudadas.

O trecho a seguir mostra como a crítica feita por Lima Lins é embasada no próprio texto:

Surpreendendo o pai e a mãe num instante de intimidade (supunham-se sozinhos), é cheia de êxtase que lhes deve ter lido a expressão, contaminada

pelo fascínio de um tema que ao mesmo tempo lhes causava repugnância e lhes despertava atração. O pai dizia: ‘O negócio acabava numa orgia louca. (p. 68)

Aqui, o crítico trabalha sobre uma suposição sua que é embasada pelo próprio desenrolar da peça a partir de tal cena: a de que Alaíde ficou extasiada ao escutar a conversa de seus pais. A partir daí, ela teria ficado estimulada a descobrir cada vez mais sobre Clessy, desejosa de ser como a cocote. Assim, não se trata de uma suposição vaga do crítico, afinal a própria busca de Alaíde exposta desde o início da peça corrobora tal idéia: Alaíde já inicia a peça chamando por Clessy. E a própria mãe da protagonista insinua a “atmosfera” que a filha teria em torno de si.

Ronaldo Lima Lins entra em outro ponto que se tornaria uma das obsessões de Nelson Rodrigues – as obsessões seriam temas que o dramaturgo não se cansaria de trabalhar em várias de suas peças. Trata-se da delimitação da história: as paixões das personagens ocorrem dentro de uma família. Não saem do âmbito familiar: essa microestrutura seria a repetição e a representação da macroestrutura (a sociedade):

O que talvez haja de mais interessante e terrível em *Vestido de noiva* (...) é a frieza com que cada um se relaciona com o outro, a luta que se estabelece entre os vários elementos daquele pequeno mundo angustiado por convenções e limitado pela própria mesquinharia de suas ambições. A peça não vai além das fronteiras de uma única família. (p. 69)

Vale comentar, ainda, o trecho em que Lins fala tanto da forma de amor sadomasoquista entre Alaíde e Pedro quanto da outra “estranha” forma de amor entre Pedro e Lúcia. O crítico questiona se esta queria se manter casta para obedecer às regras morais da sociedade ou se para punir Pedro por este tê-la trocado, no passado, por Alaíde. Seja como for, essa tendência à punição, ao sofrimento, a um amor mais doentio do que saudável torna-

se, segundo afirma Lins, uma constante da obra de Nelson Rodrigues, um valor de sua dramaturgia:

Veremos, em seguida, através da análise das outras peças de Nelson Rodrigues, que essa forma doente de amar possui variações infinitas e representa, na verdade, o ponto inicial de uma tendência (já anunciada em *A mulher sem pecado*) a repetir-se e a ramificar-se em todas as obras do autor. (p. 72)

Lima Lins aborda a obra rodriguiana de maneira geral, mostrando quais aspectos de *Vestido de Noiva* foram continuados no trabalho de Nelson Rodrigues. A “realidade em agonia” presente no teatro rodriguiano abrange o terrível, as obsessões e obscuridades humanas. Abrange, também, a vulgaridade:

De fato, uma das características marcantes dos personagens de Nelson Rodrigues é a compulsão pela vulgaridade, a impossibilidade de evitar certos excessos. Por um lado, representam elas, em geral, pessoas de moral burguesa que, embora conscientes das normas corretas de agir (têm o código na cabeça), não resistem a um impulso interior mais poderoso do que suas noções puritanas e mergulham, esparramam-se em algum comportamento tido como sujo dentro de suas próprias concepções. (p. 72)

Lins não crê, entretanto, que a vulgaridade seja ruim: não se trata do uso da palavra vulgar como algo tolo, baixo ou pobre, mas como a presença da “baixeza” humana sob o formato cênico, expondo a realidade com uma lente que mostra esses aspectos mais distantes da chamada boa conduta moral. E Lins usa o termo “compulsão”, como se não fosse uma escolha livre das personagens a questão da vulgaridade, e, sim, um desequilíbrio ou uma doença. Isso exime as personagens rodriguianas de serem julgadas por seus atos. Lima Lins, estando cronologicamente distante da estréia de *Vestido de Noiva*, tem o intuito de se aprofundar na própria dramaturgia.

O desenvolvimento de sua obra mostrará, com feito, que os personagens mais caracteristicamente rodriguianos conterão em si elementos precisos do melodrama, [...] bem dosados para evitar a crítica tencionada; desviando-se outras vezes para a pura área do deboche e beirando a linguagem da ‘chanchada’. (p. 73)

O crítico detecta, aqui, a presença do melodrama e da chanchada na obra de Nelson Rodrigues – dois gêneros bastante presentes no teatro brasileiro. Essa afirmação poderia diminuir o valor da obra rodriguiana, uma vez que o dramaturgo estaria repetindo a construção dramática mais comum em seu país. Porém, o que tira o dramaturgo desse âmbito do “comum” e do “fácil” é o fato de o crítico ter ressaltado que a presença do melodrama é bem dosada. E a chanchada foi, por muito tempo, tanto no teatro brasileiro como no próprio cinema, um gênero dominante, e era considerado vulgar e pobre, em termos artísticos. Mas, vale ressaltar, o crítico afirma que a obra do dramaturgo **beira** a chanchada, ou seja, não cai nela de fato.

Com o conhecido e renomado texto de Ronaldo Lima Lins finalizamos este capítulo.

É chegado o momento de encararmos a crítica que se ocupou de *Álbum de Família*. Porém, neste caso, coletamos menos textos, afinal trata-se da peça que inicia o “teatro desagradável”, cuja recepção foi negativa, gerando o silêncio de muitos críticos.

4. Estudo da fortuna crítica de *Álbum de Família*

Este capítulo tem, primeiramente, o intuito de analisar a recepção crítica da terceira peça de Nelson Rodrigues, *Álbum de Família*, que veio logo depois da aclamada *Vestido de Noiva*, e foi, por isso, bastante esperada.

Álbum de Família foi, por muito tempo, repudiada pela crítica e pelo público, e permaneceu censurada por 22 anos. A peça foi escrita em 1945 e publicada em 1946. Entretanto, apenas em 1967 é que *Álbum de Família* pôde ser montada, sendo dirigida por Kleber Santos³⁹.

A peça trata, em síntese, de uma família que protagoniza o amor, o desejo sexual e a morte dentro do próprio seio familiar: as paixões são, todas, concebidas e destruídas dentro dessa mesma família. Há, portanto, muitas relações incestuosas. A peça se inicia com uma foto do casal (recém-casados) D. Senhorinha e Jonas, em 1900, enquanto o *speaker* (voz em *off*) fala mentiras sobre as duas personagens, discorrendo sobre o amor e o casamento de forma irônica, como se tais personagens fossem o casal perfeito e feliz. O *speaker* serve, se assim podemos resumir, para “enganar” o espectador, ironizando a vida dessa família que, na verdade, não vive bonitas histórias, mas uma verdadeira tragédia familiar. Toda a ação dramática se desenvolverá a partir desse contraponto entre as fotos de família, posadas, em que reina a idealização da instituição familiar, e a vida real da família, marcada por amores e ódios vinculados à paixão do incesto. Este rápido esclarecimento nos serve para entendermos a forte presença do tema do incesto no texto e, também, imaginarmos o choque e o escândalo que a peça causou no Brasil dos anos 40 do século XX.

Se compararmos a fortuna crítica de *Vestido de Noiva* coletada por nós e a fortuna crítica referente à peça *Álbum de Família*, veremos um contraste já na quantidade de textos

³⁹ Kleber Santos foi diretor do grupo carioca “Teatro Jovem” – grupo que nasceu na década de 60 e não teve muitos anos de duração.

coletados. Sobre *Vestido de Noiva* muito se escreveu; sobre *Álbum de Família*, pouco foi, no período aqui estudado, produzido. Eis, portanto, o primeiro contraste que este capítulo exporá com relação ao anterior.

Fizemos, como no primeiro capítulo, o levantamento dos textos que serão abordados neste segundo capítulo:

DÉCADA DE 40				
Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>Álbum de Família</i>	Prefácio	Pedro Dantas	1946	Livro
sem título – prefácio a <i>Álbum de Família e Vestido de Noiva</i>	Prefácio	Gustavo Dória	1946	Livro
sem título – prefácio a <i>Álbum de Família e Vestido de Noiva</i>	Prefácio	Grock	1946	Livro

DÉCADA DE 50				
Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>O teatro de Nelson Rodrigues</i>	Livro	Antonio Fonseca Pimentel	1951	Livro
<i>Teatro</i>	Artigo de revista	Brutus D. G Pedreira	23 de maio de 1953	Revista Manchete

DÉCADA DE 50				
Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>A peça maldita de Nelson Rodrigues</i>	Artigo de revista	Revista Manchete	5 de Agosto de 1967	Revista Manchete

<i>Álbum de família rompe 22 anos de censura e críticas</i>	matéria de jornal	Germana de Lamare	29 de Agosto de 1967	Jornal: <i>Correio da Manhã</i>
---	-------------------	-------------------	----------------------	---------------------------------

DÉCADA DE 80 ⁴⁰				
Título	Tipo/gênero	Autor	Data de publicação	Veículo
<i>O mito na obra de Nelson Rodrigues: o mito sob a perspectiva de Jung – viagem através do inconsciente</i>	Estudo do grupo CPT	Valderez Cardoso Gomes	1980	Texto de arquivo do CPT
<i>O universo rodriguiano sob a perspectiva de Jung</i>	Estudo do CPT	Valderez Cardoso Gomes	1980	Texto de arquivo do CPT

Como se pode observar a partir das tabelas apresentadas, não há muitos textos críticos a serem estudados agora. Além disso, alguns dos que listamos acima não são necessariamente dedicados apenas a *Álbum de Família*, mas falam da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues de maneira geral e citam, vez ou outra, algum aspecto de *Álbum de Família*.

⁴⁰ Decidimos abrir essa exceção e inserir um texto crítico de 1980 porque, em primeiro lugar, nada encontramos de relevante, em termos de crítica literária ou teatral, que fosse datado da década de 70, e, em segundo lugar, porque, após tal silenciamento, foi, exatamente, o estudo de Valderez Cardoso Gomes que nos mostra a base sobre a qual Antunes Filho trabalhou a peça *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, espetáculo que incluía *Álbum de Família* e cujo sucesso repôs a dramaturgia de Nelson Rodrigues no campo do debate artístico e cultural no Brasil.

4.1. Década de 40

Pedro Dantas e a maior criação teatral de Nelson Rodrigues

Começaremos nosso estudo pelo texto de autoria de Pedro Dantas – pseudônimo de Prudente de Moraes Neto, conhecido jornalista brasileiro. Nesse período, não era incomum que alguns intelectuais usassem pseudônimos para atuarem como jornalistas e fazerem suas críticas. Não deixa de ser curioso, entretanto, o recurso ao pseudônimo para assinar um prefácio ou texto de apresentação de uma peça que suscitou um escândalo moral e sofreu proibição da censura. Pedro Dantas, no texto que estudaremos a seguir, escreve um prefácio para a edição de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família* publicada em 1946.

O crítico expõe sua proposta:

Não se destina, evidentemente, este prefácio, a apresentar ao leitor brasileiro um autor como o sr. Nelson Rodrigues, consagrado pela nossa melhor crítica e pelo público esclarecido como o índice do nível mais elevado já atingido, entre nós, pela literatura dramática. [...] Trata-se, isso sim, de examinar mais uma vez, a propósito deste ‘Álbum de Família’, que é, até agora, a maior criação teatral, dele e nossa, o eterno problema ainda não resolvido do direito de criação artística e suas limitações, por motivos de ordem moral e social. (p. 9)

Note-se que, estrategicamente, Dantas afirma, em primeiro lugar, a importância conquistada por Nelson Rodrigues com *Vestido de Noiva*, destacando, aí, sua qualidade artística e o reconhecimento, pela nossa melhor crítica de sua dramaturgia. Passa, depois, ao início da abordagem de *Álbum de Família*, afirmando que a peça é “a maior criação teatral, dele e nossa”. E o argumento que justifica a proibição da peça é identificado na ação da censura da época: uma vez afirmado que a criação artística encontra cerceamento por motivos de “ordem moral e social”, Dantas coloca a responsabilidade do sucesso ou não de uma obra artística no público que a recebe (e, neste, está incluída a censura), e não em seu autor. É como se Nelson Rodrigues tivesse ousado ser livre em sua criação, mas, por uma limitação do público, de forma geral, a peça teve de ser vetada e sua qualidade foi questionada. E o crítico,

desde o início desse trecho, já deixa clara a sua posição: crê que *Álbum de Família* é a maior criação teatral rodriguiana. Logo, seus argumentos tentarão persuadir o leitor a favor dessa idéia.

Dantas desenvolve seu argumento a respeito do crivo moral e da condenação social que fizeram com que *Álbum de Família* fosse censurada e repudiada:

(...) ‘Álbum de Família, que é um dos mais legítimos valores de exportação produzidos pela nossa literatura. Fora da Polícia, e até mesmo entre intelectuais, encontra-se quem não consiga distinguir duas ordens como as que conduzem à reprovação moral e ao ‘Index’, com a que leva simplesmente ao xadrez ou à fogueira, nos regimes de Inquisição, de que nos guarde a misericórdia do Senhor. (p. 12-13)

Aqui, Dantas, em sua defesa da peça, a define como produto de exportação da literatura brasileira. Isso faz com que a peça de Nelson Rodrigues saia, na avaliação, de um âmbito local e passe à universalidade. Além disso, Dantas fala em termos de **literatura** e não de teatro, o que nos mostra que não se trata, aqui, da divisão de méritos entre autor, diretor, atores, equipe técnica, mas da valorização do dramaturgo. Até porque *Álbum de Família* nem pôde estreiar logo que se deu seu surgimento; então, é evidente que se trata, aqui, de uma leitura do texto.

Depois, com base nesse mesmo trecho acima transcrito, vemos que o crítico responsabiliza, novamente, a recepção da peça por ela não ter sido devidamente respeitada e encenada. Menciona não só a polícia e a censura, mas a confusão entre condenação moral, em uma clara distinção entre um tipo de sanção social e aquela que ele cita como sendo mais pragmática e incisiva, que levou à fogueira alguns “hereges”. Se Dantas cita a Inquisição, o que fica claro na ironia com que ele usa o termo “Index”⁴¹, entendemos que ele compara a censura à peça de Nelson Rodrigues com a atitude da Inquisição de mandar à fogueira quem

⁴¹ O Index era uma lista de livros proibidos controlada pela Inquisição. Galileu Galilei, René Descartes, Rousseau, Victor Hugo, Emile Zola, Giordano Bruno, entre outros, eram alguns dos nomes proibidos que constavam no Index.

discordasse do dogmatismo católico. O crítico em questão critica a política e a sociedade brasileira da época por manterem uma posição “medieval” diante da criação artística.

Entretanto, se examinarmos o caso concreto, verificaremos que os temores moralizantes são mais que infundados, são pueris. O que houve foi o medo, o horror a uma palavra: incesto. E o avestruz em pânico enfiou os olhos na areia. Se consentisse em desterrá-lo, veria, por certo, a ‘Oréstia’ e ‘Édipo’, no nascedouro do teatro ocidental. (...) e não se constituem de outra matéria prima que não a mesma trama dos sentimentos que agitam a tragédia moderna do sr. Nelson Rodrigues. (p. 13)

Aqui fica explicitada, na visão do crítico, a causa da censura à peça: o público, incluindo-se, aí, a crítica, teria tido medo e horror da abordagem do tema do incesto e, por isso, recebeu a peça de forma bastante negativa, sendo, pois, conivente com a proibição da censura. A afirmação do crítico faz sentido, em uma sociedade que não costumava lidar com as temáticas que envolviam a sexualidade. Ainda mais em se tratando de um tema como o incesto, polêmico. Assim, quando Dantas afirma que houve medo e horror do tema do incesto, ele contextualiza bem a sua crítica, apontando o porquê de a peça ter sido considerada, pela maioria dos críticos, um fracasso. Esse é o ganho da crítica feita por Pedro Dantas, segundo nosso ponto de vista: seu diferencial se baseia na tentativa de entender o que se passou no próprio âmbito da recepção, quando a peça surgiu.

Outro argumento sustenta sua “tese” de que houve medo do incesto colocado em cena: Dantas afirma que, se as pessoas tivessem se esforçado para ver o que estava sendo apresentado por Nelson Rodrigues, perceberiam, na peça, uma identidade com as peças do teatro grego antigo, *Oréstia* e *Édipo*, que deram origem à tragédia ocidental. O argumento de Dantas se baseia em fazer o leitor crer que Nelson Rodrigues não fez nada de muito diferente do que o teatro ocidental já conhecia, e, por isso, não teria motivo para temer a obra rodriguiana. E o crítico classifica *Álbum de Família* como “tragédia moderna”, o que confere à peça outro traço positivo, que corrobora a argumentação desenvolvida até então. Nelson

seria, assim, o Ésquilo ou o Sófocles de um Brasil moderno. O público e parte da crítica, entretanto, seria regido, então, por uma moralidade muito conservadora.

Dantas afirma a universalidade da peça, criticando, também, o naturalismo como valor forte da recepção do público e de parte da crítica: “A verdade, porém, é que ‘Álbum de Família’ é uma tragédia sem idade, fora do tempo e do espaço, que transcende, de muito, a estreita visão naturalista.” (p. 13). A peça seria universal, transcendendo os limites da recepção e superando, pois, o ideal de verossimilhança naturalista. Note-se que Dantas aponta, aí, para algo que já fora objeto de polêmica crítica na avaliação do final de *Vestido de Noiva*, dividindo os críticos entre os que viram tal final como “defeito” e os que o viram positivamente.

Dantas, por vezes, coloca suas afirmações como constatação, sem se demorar em buscar exemplos para o seu leitor. Vale lembrar que, neste caso, trata-se de um prefácio de uma edição de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*. Assim,

Nelson Rodrigues soube manter quase milagrosamente o ritmo e a força da tragédia aliviando-lhes o lirismo que lhe conhecíamos desde ‘Vestido de Noiva’, num conjunto que a poucos deixará de impor-se pela extraordinária beleza. Beleza terrível, se quiserem, mas dominadora e incontestável. (p. 15)

Aqui, o crítico valoriza a habilidade do dramaturgo em manter a força e o ritmo da peça, fugindo da proposta de *Vestido de Noiva*, que é menos crua e mais poética, mais sugestiva e menos clara. Entretanto, não falta à peça, segundo Dantas, uma “extraordinária beleza. [...] dominadora e incontestável”. O belo é, aqui, mobilizado como valor pelo crítico, que indica, com suas assertivas, que ele não se limita necessariamente ao que é convencional, admitindo aspectos do “terrível”. Reforça-se, com isso, a vinculação da peça à tragédia, gênero que, por tradição, admite o terrível, o monstruoso, o excessivo sem, por isso, perder a dimensão do Belo.

Em concordância com o gênero em que escreve – Prefácio –, Dantas é um tanto quanto hiperbólico no final de seu texto. Observe-se:

É escusado dizer que nunca o teatro, no Brasil, subiu tão alto. Seria pouco, dado o seu nível habitual. O que é preciso que se diga é que poucas vezes, fora daqui, o gênero terá produzido obra mais significativa e convincente. Onde quer e quando quer que seja apresentado e, principalmente, representado, ‘Álbum de Família’ suscitará, ao lado das mesmas críticas, idênticos entusiasmos. (p. 15)

O crítico ainda arrisca realizar afirmações sobre a recepção futura da peça, afirmando que ela polarizará opiniões e reações onde quer que seja apresentada. Não temos muitas dúvidas quanto às “críticas”. Quanto aos “entusiasmos”, entretanto, sabemos que não foi bem assim. Dantas ainda afirma: “Resta ainda acentuar que, das realizações anteriores para esta, nota-se na arte de Nelson Rodrigues uma grande depuração.” (p. 15). O crítico não considerou a peça um fracasso ou uma perda, com relação a *Vestido de Noiva*, e, sim, o contrário: a peça demonstraria do amadurecimento da dramaturgia rodriguiana. Dantas finaliza seu texto afirmando o talento criador de Nelson Rodrigues.

Nesse caminho, o autor de ‘Álbum de Família’ irá, por certo, ainda mais longe. A experiência é tentadora demais, para que lhe resista um talento dramático da força criadora que tem o seu. Um dia, quando menos esperarmos, ele nos dará uma peça que possa ser vivida por qualquer pessoa de nós, e representada sem sacrifícios entre paredes nuas. (p. 16)

A defesa do talento de Nelson Rodrigues feita por Gustavo Dória

O próximo texto a ser estudado também foi publicado como prefácio e/ou apresentação no livro que reúne *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, publicado em 1946, depois da proibição da peça pela censura.

O texto de Gustavo Dória se mostrará mais objetivo e sintético, menos laudatório do que o de Dantas, buscando descrever os procedimentos de Nelson Rodrigues não em sua dramaturgia, mas perante o teatro de forma geral.

Dória constrói uma crítica que buscará explicar a inserção de Nelson Rodrigues no meio teatral e o que torna sua obra diferente das demais. Assim, a crítica de Dória parece ser feita de “constatações”, o que, na argumentação, funciona como atribuição de valor de verdade às suas afirmações. O tom objetivo acaba por gerar o efeito de maior credibilidade às assertivas do texto.

O parágrafo que inicia o texto de Dória mostra bem essa questão da objetividade e do tom “constatativo” de sua crítica:

Nelson Rodrigues possui o grande e imperdoável pecado de, como autor teatral, ter-se alçado além do habitual, em nosso meio; não escreve chanchadas nem os chamados teatros para pensar, onde filosofia barata e de intenção dúbia são atiradas sobre os espectadores a título de teatro elevado. Não se propõe a defender teorias nem a provar o triunfo do bem ou do mal. Quer apenas ser autor teatral.

Dória escreve um texto cujo intuito é tecer comentários sobre a dramaturgia rodriguiana e sobre o fato de ela ter sido censurada. Dória destaca a questão da proibição e afirma que, na obra rodriguiana, nada pode ser encontrado que justifique a interdição à peça:

Acho que é dever precípua da Polícia de Costumes impedir espetáculos que tentem contra a moral e os bons costumes. [...] Mas proibir a representação de um determinado original, pelo simples fato de apresentar esse uma história que foge à normalidade e que, não obstante, nada mais é do que a transplantação para a época atual de um mito grego, transposição essa usada e banalíssima em qualquer literatura teatral que anda espalhada pelo mundo?

Dória fala, especificamente, sobre *Álbum de Família*. Vemos que a indignação do crítico indica que ele, ao contrário da censura, aprovou a peça. Entretanto, é de se notar que,

em sua argumentação, Dória defende a existência e a ação da censura a “espetáculos que atendem contra a moral e os bons costumes” – algo que ele recusa para a peça de Nelson Rodrigues.

Ao concordar, relativamente, com tal prática, apoiada no argumento de defesa da “moral e os bons costumes”, o crítico dá um aval para que a arte seja interdita vez ou outra. Porém, no caso específico de Nelson Rodrigues, Dória argumenta que o dramaturgo estaria apenas utilizando temas que a tragédia clássica já nos apresentou, o que fortalece a imagem da obra de Nelson Rodrigues.

Dória transfere essa função de censura para a crítica e o público, afirmando que cabe a estes repudiar ou não a peça:

Afim de contas, se o sr. Nelson Rodrigues merece a execração pública, a repulsa do povo ou o exílio para outras bandas, porque não atirá-lo às feras? O público e a crítica, quando da representação do seu original, que o aplaudam ou que o repudiem.

Dória defende o direito de criação do dramaturgo e o direito do público e da crítica de receber essa criação e julgá-la por si próprio.

Como outros críticos, Dória estabelece uma analogia entre as dramaturgias de Nelson Rodrigues e Eugene O’Neill para corroborar a idéia de que a censura à peça *Álbum de Família* é incabível:

Se esse mesmo censor que proibiu ‘Álbum de Família’ se desse ao trabalho de ler um dia o que tem feito em teatro um senhor que se chama Eugene O’Neill [...] talvez descobrisse nesse senhor qualquer coisa de monstruoso.

Gustavo Dória finaliza seu texto retomando a idéia de que Nelson Rodrigues transpôs para o contexto brasileiro os preceitos da tragédia grega. E afirma: “a julgar pelo que vem de

ser resolvido pela Censura, a tragédia grega jamais poderá ser representada entre nós.” A censura estaria, pois, despreparada para compreender uma boa peça.

Nelson Rodrigues volta ao nosso estudo, sob o mesmo pseudônimo: Grock

O próximo texto é de autoria do próprio Nelson Rodrigues, mas vem assinado por Grock, seu pseudônimo. O texto integra, como os dois anteriormente estudados, o conjunto de textos de apresentação e/ou prefácios do volume que reúne *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, publicado em 1946. Por ser Grock o “autor” que nos traz, na verdade, a opinião do próprio dramaturgo a respeito de suas peças, podemos entender que sua crítica seja auto-laudatória. Grock inicia seu texto afirmando o efeito que teria tido a proibição da peça no público admirador de Nelson Rodrigues: “A Notícia de que a Censura Teatral havia proibido uma peça de Nelson Rodrigues encheu a todos nós, que somos seus admiradores, mais de consternação do que propriamente de pasmo”. Essa afirmação reforça as posições e perspectivas de Pedro Dantas e Gustavo Dória: todos os três são contra a ação da censura sobre a peça.

O que podemos ver até aqui é que o principal assunto quando surge o nome *Álbum de Família* é a questão da censura. E, sobre tal assunto, Cristina Costa (2006) e seu *Censura em Cena: teatro e censura no Brasil* podem nos ensinar muito, principalmente no que diz respeito à censura às artes. A autora realizou uma pesquisa sobre a ação da censura no teatro brasileiro e nos conta como essa mesma censura da época do governo de Getúlio Vargas foi um dos aspectos responsáveis pelo crescimento do circo, das comédias comerciais e do Teatro de Revista (que, segundo Costa, era bastante apreciado pelo Presidente da República). Esses gêneros, a que Cristina Costa denomina “gêneros populares”, estavam em alta naquele período, pois o público encontrava, aí, uma possibilidade de entretenimento. E, por muito

tempo, o teatro “para rir”, como já vimos, foi o que predominou na cena brasileira. Costa nos explica quais eram as funções políticas da censura ao analisar uma obra artística:

garantir a ordem, a paz e a segurança da nação e dos brasileiros; assegurar a defesa da moralidade e dos bons costumes; defender o interesse público e proteger a infância e a adolescência. Tratava-se de uma visão paternalista de uma produção artística ainda pouco dimensionada e que não representava a todos. (COSTA, 2006, p. 108)

Assim, essa “visão paternalista” foi a responsável por frear um possível crescimento do teatro brasileiro, a ponto de uma peça de um dramaturgo brasileiro, em um período em que não havia muitos dramaturgos brasileiros e, por isso, talvez se devesse motivar os que se propunham a escrever no Brasil, ter sido proibida. Costa dá voz a Nelson Rodrigues quando cita suas palavras sobre o período em que Vargas entra na presidência (1930):

Sobre essa época, Nelson Rodrigues lembra: em 1930 houve a Revolução e empastelaram o jornal do meu pai. Houve até um assassinato. Do meu irmão, por causa do meu pai. Meu pai não tinha culpa nenhuma, não tinha nada com o peixe. Aquilo me deu um horror da chamada opinião pública... A opinião pública não vale nada. (RODRIGUES apud COSTA, 2006, p. 97)

Quando Nelson Rodrigues afirma ter horror à “opinião” pública, entendemos que essa mesma opinião era forjada e/ou caracterizada pela ignorância e pela convivência com a brutalidade do poder. E Nelson prossegue em seu depoimento:

Mas comigo, todo mundo tem resistência. Era pra entrar às oito horas (a novela de Nelson Rodrigues, *A morta sem espelho*). Naturalmente a censura, sem querer nem conhecer o assunto, foi logo dizendo: ‘Nelson Rodrigues às oito horas? Jamais’. [...] De forma que tudo que no duro, no duro, qualquer coisa que eu faço é escândalo. (p. 219-220)

Voltemos aos comentários de Grock, que finaliza seus comentários falando a respeito da publicação de *Álbum de Família* em livro, já que sua representação fora interdita:

Nelson Rodrigues irá editar, ao que nos consta, ‘Álbum de Família’, em livro para que sua tragédia seja apreciada e discutida pelos homens de boa vontade. Nessa forma de brochura cairá também debaixo de olhos não preparados para encarar a vida sem máscara, brutal e impiedosa.

Assim, na opinião de Grock, o teatro rodriguiano é cru, no sentido de não florear a realidade. A vida é, para ele, “sem máscara, brutal e impiedosa”. Ao anunciar a publicação da peça em livro, identifica-se, aí, uma estratégia de divulgação e de enfrentamento da censura. Observe-se, também, que houve proibição do espetáculo, mas não da venda do livro – o que indica que a censura atuava em planos distintos e, também, que o reduzido público de leitores no Brasil dos anos 40 não era visto como significativo para ser uma ameaça passível de controle via censura. O analfabetismo já era uma censura muito eficiente.

Mais comentários de Álvaro Lins

Chegamos, agora, ao momento em que o crítico que fizera muitos elogios a Nelson Rodrigues, quando do surgimento de *Vestido de Noiva*, vai avaliar a obra do dramaturgo como um “equivoco”, enquadrando *Álbum de Família* no âmbito das peças ruins já feitas no Brasil. Trata-se de Álvaro Lins e seu *Jornal de Crítica*, publicado em 1947. O artigo em questão é datado de Julho de 1946, segundo referência contida no próprio livro *Jornal de Crítica*, que, como o título indica, reúne textos de crítica publicados em jornais.

Lins inicia seu texto discorrendo sobre a publicação, em um mesmo livro, das peças rodriguianas *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*. É aqui que temos a certeza de que foi com esta última peça que Nelson conheceu o oposto do que conhecera com *Vestido de Noiva*: o “fracasso”. Lins repudia fortemente *Álbum de Família*:

O sr. Nelson Rodrigues, que é hoje o autor dramático brasileiro mais famoso e mais prestigiado, acaba de publicar em volume duas das suas peças, *Álbum de Família* e *Vestido de Noiva*, com o título da primeira. Dir-se-ia, embora evidentemente não tenha sido esse seu propósito, que ele quis ostentar num mesmo livro duas faces da sua criação: aquela que se consagrou com tão

singular sucesso, *Vestido de Noiva*, e aquela que se dissolve num fracasso igualmente extraordinário e até espetacular, *Álbum de Família*. Fui dos primeiros, senão o primeiro, a reconhecer e proclamar o valor, a força renovadora, a significação da obra do sr. Nelson Rodrigues no teatro brasileiro. (LINS, 1947, p. 13)

Observe-se que Lins reconhece o valor de Nelson Rodrigues como dramaturgo, afirmando ser Nelson “o autor dramático brasileiro mais famoso e mais prestigiado”. Vale atentar para o fato de que o dramaturgo não é “um dos mais” famosos, mas “o mais”. Porém, há um contraponto posto por Lins que relativiza essa opinião positiva acerca da dramaturgia rodriguiana, pois o crítico afirma que, num mesmo livro, estão as duas peças “opostas”: uma que obteve sucesso e a outra que foi repudiada. No fim do parágrafo, Lins afirma ter sido o primeiro “a reconhecer e proclamar o valor, a força renovadora, a significação da obra do sr. Nelson Rodrigues no teatro brasileiro”. Além de enxergar em Nelson um autor **renovador**, de obra **significativa**, Lins reconhece em si alguém que possui poder de não só reconhecer valores, mas de os proclamar. O verbo “proclamar” traz consigo um sentido: proclamar é tornar público algo oficial, afirmar pública e oficialmente. E, para ter tal atitude, é preciso ter poder: não é qualquer um que **proclama** coisas.

Continuando seu texto, Álvaro Lins fala sobre a sensação de ser espectador de *Vestido de Noiva*. E completa afirmando que o leitor nunca poderá sentir o que o próprio espetáculo proporcionou. Tal afirmação diminui o valor da obra escrita, delegando maior riqueza à própria montagem. Mas, aqui, nosso foco é conhecer e interpretar criticamente o que Lins disse sobre *Álbum de Família* – sua opinião sobre *Vestido de Noiva* já foi analisado no capítulo anterior.

Literariamente, porém, não posso senão reconhecer que *Álbum de Família* cai na vala comum das coisas malogradas. E fica assim explicada (...) que a minha opinião sobre a última peça do sr. Nelson Rodrigues é de caráter exclusivamente literário e artístico, com absoluta indiferença quanto ao problema particular da sua moralidade ou da sua imoralidade. De passagem,

porém, diremos que não nos parece que ela seja uma coisa nem outra, mas apenas vulgar na forma e banal na concepção. (p. 185)

Aqui começa o texto em que Lins “destrói” qualquer possível qualidade que *Álbum de Família* possa apontar. O crítico já começa o trecho afirmando que reconhece que a peça “cai na vala”, e uma vala “comum das coisas malogradas”. Tais assertivas afirmam o “fracasso” de *Álbum de Família*.

Entendemos, também, que o fato de Lins fazer questão de explicar que sua crítica nada tem que ver com o âmbito moral/imoral da peça significa que, na recepção da peça, essa questão da moralidade (ou imoralidade) foi levantada, seja pelo público, seja pela crítica. Afinal, esse esclarecimento mostra que o crítico resguarda a sua palavra de pautar-se por julgamento moral. Lins explica que sua opinião se refere especificamente à criação literária e artística rodriguiana. Lins afirma que a peça é “vulgar na forma e banal na concepção”. Comparada a *Vestido de Noiva*, a peça é menos fragmentária, obedecendo a uma estrutura que ele repete: fotografia da família – ação dramática que expõe as paixões familiares – “congelamento” da ação em nova fotografia da família. Seria essa a forma “vulgar” da peça? E quanto à concepção? Seria o incesto, que nasce da teia de paixões que se manifesta na família, algo que responderia pela suposta banalidade da peça?

O trecho que citamos a seguir, entretanto, mostra uma abundância de termos que nos conduzem ao âmbito do julgamento moral, e a crítica de Lins começa a tomar um rumo mais taxativo e, de fato, restrito a um preconceito de cunho moralista:

Peça mal planejada e ainda pior executada, *Álbum de Família* será condenada antes de tudo pelo senso literário e artístico dos seus possíveis leitores ou espectadores, de tal modo que dispensa em seguida consideração de ordem moral ou social, e só poderá despertar prazer ou interesse lascivo naqueles que estejam atingidos por alguma perversão nos últimos graus da baixeza humana. (p. 186-187)

Aqui, nada se salva em *Álbum de Família*. Seu planejamento, sua execução e sua recepção, tudo isso faz com que a peça seja o sinônimo de fracasso. Afinal, Lins usa o termo “condenada”, afirmando que o público fará isso com *Álbum* – o que indica que ele conhecia bem o horizonte médio de reflexão que caracterizava, nos anos 40, o público. Curiosamente, o crítico não parece situar-se à distância do público no tocante à moralidade. Lins recheia seu texto de termos que nos remetem à avaliação moral: “lascivo”, “perversão”, “baixeza humana”. Afirma que só gostará da peça e a aprovará aquele que tiver um interesse “lascivo”, ou seja, libidinoso, luxurioso. Lins cria um nexos entre a peça, seus possíveis receptores positivos, a imoralidade e a perversão. Noutros termos: ele confere à peça e a seus possíveis receptores positivos um caráter doentio. Será mesmo que esses termos que nos remetem aos pecados capitais não julgam moralmente a peça? Ao que parece, julgam; pois como definir “perversão”? A palavra significa algo que contraria a “ordem” ou, ainda, algo que é “depravado”. Portanto, o que se pode entender das palavras de Lins é que ele possui, sim, um crivo moral(ista) ao criticar *Álbum de Família*. Se assim não fosse, o crítico talvez procurasse termos que nos remetesse menos a questões morais. Não que o próprio Nelson Rodrigues não fosse ele mesmo um moralista, mas esta não é questão para ser discutida aqui: por ora, interessa-nos a crítica.

Em *Álbum de família*, porém, não há um terrível caso de incesto, mas diversos e banalíssimos amores incestuosos, como se em vez de tragédia, o autor houvesse desejado escrever uma farsa. [...] Não havendo excepcionalidade no incesto, o incesto fica uma coisa normal e comum – e onde está, então, a tragédia? (p. 188)

Aqui, Lins questiona a classificação de “tragédia” para definir *Álbum de Família*. Se a peça é tida, pelo dramaturgo, como tragédia, para o crítico ela está longe de o ser: para Lins, o fato de haver muitas relações incestuosas na peça faz com que o impacto diminua e não exista tragédia. O incesto torna-se comum, e não seria motivo para susto. O que se entende é que o

“excesso” de incestos esvazia, segundo Lins, a dramaticidade da peça. Lins parece ver nisso o motivo para a peça não ser uma tragédia.

E o crítico ressalta a diferença de opinião que ele tem acerca de uma e de outra peças, pois afirma, em seguida, que *Álbum de Família* está distante da técnica empregada em *Vestido de Noiva*: no caso da primeira, que o crítico chama de “falsa tragédia”, a técnica seria “tão grosseira quanto o seu conteúdo” (p. 190). A palavra “grosseira” aqui denota que o crítico considera que o dramaturgo não soube refinar seu trabalho. Isso contrasta com a opinião de Dantas, por exemplo, que enxergou poesia na peça em questão.

No excerto que será transcrito logo abaixo, pode-se ver o momento em que Lins dá exemplos para fortalecerem sua argumentação:

As oportunidades para as grandes cenas, o sr. Nelson Rodrigues perde-as todas por insuficiência de técnica ou pela incapacidade literária de elevar o nível diálogos e da expressão das paixões. Uma cena, por exemplo, que poderia ter sido de positiva grandeza verbal e sentimental é o daquele encontro entre D. Senhorinha e Heloísa, diante do cadáver de Edmundo. Heloísa fora a sua mulher, a quem ele nunca pudera amar. Encontram-se as duas – e que oportunidade para uma cena realmente trágica, em que se defrontassem dois estados de espírito! Pois bem: esta cena em *Álbum de Família* é de uma chateza constrangedora. (p. 190)

Lins, antes de nos mostrar o exemplo que dará, já diz qual é o motivo que fez com que Nelson “errasse”: “insuficiência de técnica” ou “incapacidade literária de elevar o nível dos diálogos e da expressão das paixões”. Por responsabilidade dele, a peça não explorou o que podia ter explorado. Álvaro Lins dá um exemplo que nos faz entender melhor sua opinião: cita a cena do encontro entre D. Senhorinha e Heloísa, afirmando que tal momento poderia ter um tom trágico, mas caiu na “chateza”. O que o leitor do texto de Lins fica sem saber é por que a cena não é trágica e por que ela seria chata. O que a cena evidencia é um momento dramático em que as ações são convertidas em dizeres, e nada acontece de fato, tudo é apenas narrado.

O crítico prossegue:

Mais ainda: não há nela um só diálogo que tenha consistência verbal, valor literário e beleza estilística. Expressam-se geralmente os personagens numa linguagem grosseira, chula e banalíssima, ostentando uma desoladora miséria vocabular. (p. 192)

O crítico entra, então, no âmbito da linguagem das personagens. O fato de haver, para ele, palavras “chulas” faz com que a peça seja artisticamente pobre, afinal não há nela “valor literário e beleza estilística”. Assim, a “miséria vocabular” se relacionaria com o fato de Nelson Rodrigues utilizar palavras socialmente “feias”, consideradas pela convenção como “chulas”. De fato, as falas das personagens pautam-se pela linguagem coloquial, ordinária, marcando-se pela exaltação passional, pelos conflitos e intrigas (inveja, ódio, raiva, medo, frustração, amor, desejo insatisfeito, ciúme). Entretanto, tal “vulgaridade” tem uma função dramática: contrastar, no plano da ação dramática, com as fotos posadas nas quais a família é representada e se representa como o estereótipo da família feliz e perfeita.

E Lins conclui:

Sem estilo, sem técnica teatral, sem imaginação e sem poesia dramática, eis que *Álbum de Família* soçobra num mar de enganos, equívocos, erros, atrapalhões e insuficiências. Sob o ponto de vista artístico é uma obra para ser esquecida, enquanto esperamos do sr. Nelson Rodrigues uma nova peça à altura do seu indiscutível talento criador. E num caso destes, não vejo motivo para escândalo intelectual ou social, a não ser como mero artifício de publicidade. (p. 192)

Se atentarmos bem, o maior motivo que o crítico apontou para a peça ser pobre foi o excesso de incestos. A ausência de tragédia e a “chateza” que ele mencionou decorrem daí. De fato, a insistência no incesto ganha, na peça, um “quê” de sensacionalismo – traço que caracterizará o projeto de “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues. Entretanto, é questionável a afirmação de que tal elemento produziria apenas “chateza”.

Finalizando seu texto, Álvaro Lins fala do “escândalo” – palavra não rara quando se trata do teatro de Nelson Rodrigues. O crítico não vê motivos para escândalo “moral ou social”, e tal afirmação pode desautorizar nossas suspeitas de que Lins estaria utilizando, também, seu crivo moral para repudiar a peça em questão. De fato, a crítica de Lins não promove um escândalo moral ou social, mas literário. Isso porque, em meio à crítica, Álvaro Lins era um nome influente, poderoso, e o fato de ele ter criticado de modo tão negativo a peça de um dramaturgo que ele mesmo enalteceu anteriormente causa, não só na carreira de Nelson Rodrigues, mas no próprio público e na própria crítica certo impacto. Da glória ao fracasso: é esse movimento que a crítica de Álvaro Lins ajuda a fixar na carreira de Nelson Rodrigues e na recepção de sua obra.

Agora, estudaremos o texto que “atacou” *Álbum de Família* veementemente. É de autoria de Antônio Fonseca Pimentel; porém tal crítica é pertencente à década de 50. Então, passemos ao próximo tópico.

4.2. Década de 50

Antonio Fonseca Pimentel e a pornografia de Nelson Rodrigues

O primeiro texto que estudaremos aqui será, como já dissemos, o livro *O Teatro de Nelson Rodrigues*, de Antônio Fonseca Pimentel, datado de 1951. Poucos foram, na fortuna crítica da peça, os textos significativos e de autoria conhecida que encontramos referentes a esta década. Um aspecto importante a ser apontado nesta publicação, independentemente da posição desfavorável do crítico em relação a *Álbum de Família*, é o fato de se tratar de um livro dedicado à dramaturgia rodriguiana. A publicação de um livro sobre o teatro de Nelson

Rodrigues atesta, por si só, a relevância do trabalho do dramaturgo. Voltemos, agora, à crítica de Pimentel a *Álbum de Família*.

O crítico inicia seu texto afirmando que, quando *Álbum de Família* foi anunciada, dizia-se que era a primeira tragédia brasileira; tal gênero seria inexistente, até então, no Brasil.

E, como conseqüência, pairava nas rodas teatrais da cidade a convicção, pouco depois externada publicamente por conhecido e esclarecido crítico, de que *Álbum de Família* representava uma das obras *mais significativas e convincentes* produzidas no gênero, não só no Brasil, o que seria pouco ou nada, mas mesmo fora daqui, o que vale dizer, no mundo inteiro. (PIMENTEL, 1951, p. 13)

Confirma-se, por meio das palavras de Pimentel, que a peça já gerava “burburinhos” antes mesmo de sua publicação, como se as pessoas já ficassem na expectativa para o lançamento de peça rodriguiana. Afinal, a polêmica é uma forma de divulgação. Portanto, o fato de as “rodas teatrais da cidade” acreditarem que *Álbum de Família* era não só uma peça de qualidade, mas “uma das obras *mais significativas e convincentes* produzidas no gênero” dá maior crédito a *Álbum de Família*. Pimentel ainda diz que a opinião das “rodas teatrais” foi externada por um crítico “conhecido e esclarecido”, o que dá a tal opinião maior credibilidade – ainda que Pimentel vá, depois, desenvolver uma opinião contrária, negativa a *Álbum de Família*. Acreditamos que o crítico citado por Pimentel seja Pedro Dantas (Prudente de Moraes Neto), pois, ao menos dentre os autores cujas críticas coletamos, foi ele o que mais enalteceu a obra rodriguiana em questão.

Pimentel resume como se deu a trajetória das primeiras peças de Nelson Rodrigues e avalia o resultado delas na carreira do dramaturgo:

Essa trajetória [...] poderia ser resumida em quatro epítetos, a serem aplicados ao dramaturgo de *Dorotéia*: autor desconhecido, com *A Mulher Sem Pecado*, autor aplaudido com *Vestido de Noiva*, autor proibido com *Álbum de Família*, e autor discutido a partir de *Anjo Negro*. (p. 16)

Nos dias atuais, todos esses apostos podem ser considerados positivos. Mesmo o fato de ser Nelson Rodrigues um autor proibido e um autor discutido é algo positivo, pois o que é polêmico e suscita discussões é aquilo que não deixa o público inerte; é o que “sacode o público”, conforme palavras de Manuel Bandeira, já mencionadas no primeiro capítulo deste trabalho.

Mas este trecho ainda não é o foco deste tópico: é um momento inicial da crítica de Pimentel, em que ele nos dá uma idéia geral de como foi a recepção da obra rodriguiana. No trecho que citaremos a seguir, Pimentel continua falando sobre como a crítica recebeu Nelson Rodrigues, mas, por meio de uma adjetivação sua a *Álbum de Família*, já se pode ter uma idéia a respeito da opinião do crítico quanto à peça “maldita” de Nelson Rodrigues:

Bom número de admiradores continua, é verdade, a bater-lhe palmas incondicionalmente, a propósito de qualquer das suas produções, que é considerada sempre como [...] novo marco da literatura dramática brasileira, quando não da universal. Muitos, porém, que o aplaudiram com entusiasmo, ao lançamento de *Vestido de Noiva*, silenciaram depois, significativamente, por ocasião da celeuma de *Álbum de Família* e da representação de *Anjo Negro*. [...] E Nelson Rodrigues converte-se, assim, no pomo de discórdia do teatro brasileiro. (p. 16-17)

Pimentel se encaixa no âmbito dos que não são admiradores incondicionais da obra de Nelson Rodrigues. Antes de criticar especificamente *Álbum de Família*, ele fala sobre os dois tipos de crítica que receberam a obra rodriguiana: aquela que ele chama de “crítica louvamineira e servil”, que aplaude “incondicionalmente”, e aquela que ele denomina “crítica moralista”, na qual se encaixaria, segundo o crítico em questão, Alceu Amoroso Lima: Pimentel afirma que este crítico vê, na arte, um meio para a transmissão de preceitos morais em busca do progresso social.

Pimentel faz, em seu livro uma crítica de cada peça individualmente, tratando o autor não como bom ou ruim incondicionalmente, mas como bom em um momento e ruim em outro, dependendo de cada criação.

Após alguns comentários elogiosos a *Vestido de Noiva*, os quais já foram mencionados e estudados no capítulo anterior, Pimentel inicia sua crítica a *Álbum de Família*:

Não partilhamos dos sentimentos daqueles que vêem em *Álbum de Família* uma grande peça teatral e, muito menos, uma notável tragédia que lembraria o teatro grego. Não compreendemos, mesmo, tais sentimentos e, sinceramente, consideramos a comparação uma heresia e uma blasfêmia. Acreditamos que os admiradores dessa obra de Nelson Rodrigues estejam sendo vítimas de imensa ilusão [...].

Pimentel parece referir-se às críticas de Gustavo Dória e Pedro Dantas, anteriormente estudadas. Dória, lembremos, aproxima a peça rodriguiana do teatro grego. Pimentel busca deslegitimar tal idéia, enfraquecer tal posição, usando, para tanto, as palavras “blasfêmia” e “heresia” para classificar essa associação.

No trecho que citaremos a seguir, Pimentel menciona o termo “desagradável” para qualificar *Álbum de Família*, o mesmo termo que Nelson Rodrigues utilizou para classificar as peças subsequentes a *Álbum*, peças que, segundo ele, poderiam produzir “o tifo e a malária na platéia” (RODRIGUES, 1993, p. 198).

Pois *Álbum de Família* afigura-se-nos uma das composições dramáticas mais desagradáveis e infelizes que já nos foi dado ler. Nela cremos assistir, em verdade, a um como eclipse das qualidades que fizeram a grandeza de *Vestido de Noiva* e ao agravamento de certas tendências nocivas ao talento de Nelson Rodrigues. (p. 45)

Aqui há um dado que, ainda que já tenha sido informado, faz-se importante: o fato de Pimentel estar criticando o texto de *Álbum de Família*, e não sua montagem. Trata-se, claro, de um dado óbvio, afinal já mencionamos que a peça só pôde ser montada 22 anos após seu

surgimento. Ainda assim, o fato de Pimentel ter frisado que se trata de uma composição infeliz que lhe foi dado ler responsabiliza Nelson Rodrigues por essa “infelicidade”.

Pimentel fala até em **eclipse** da grandeza de *Vestido de Noiva*, o que mostra que o crítico crê no poder de uma peça sobre a outra, isto é, o crítico, neste caso, leva em consideração o repertório rodriguiano.

Além da comparação entre *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, existe um outro argumento de Pimentel que merece ser destacado: o de que existem, em *Álbum de Família* “o agravamento de certas tendências nocivas ao talento de Nelson Rodrigues”. Ocorre, porém, que o crítico não especifica que tendências seriam essas nem anuncia o que é ser “nocivo” em âmbito artístico: o que poderia ser perigoso para o talento rodriguiano? O termo “nocivas”, relacionado a “tendências”, possui força dentro desse parágrafo que citamos, e entende-se, daí, que o talento de Nelson Rodrigues pode ser aniquilado a qualquer momento por essas mesmas “tendências nocivas”, ou seja, é como se o próprio dramaturgo fosse “cavar a sua cova”.

Pimentel continua sua crítica com ironia e certa agressividade, uma vez que usa a palavra “pornografia” para definir *Álbum de Família*:

Quanto a nós, provavelmente em virtude de uma inaptidão lamentável para compreender obra tão elevada, não vemos em *Álbum de Família* senão uma peça deplorável, sob todos os pontos de vista, e em que a arte desaparece completamente para ceder lugar à pornografia, mascarada de ciência e freudismo. (p. 48)

A ironia evidencia que Pimentel não acredita que sua inteligência seja limitada, que seria devido à sua “inaptidão lamentável” que ele não compreende a grandeza que muitos viram em *Álbum de Família*: na verdade, aqui, ele ironiza os críticos que valorizaram a peça em questão.

A ironia é utilizada, no excerto em questão, para fortalecer a opinião que a segue: a de que a peça não é obra de arte, mas “pornografia”. E “pornografia mascarada de ciência e freudismo”, o que aumenta a força da palavra pornografia, pois não bastando ser pornográfica, a peça ainda se “mascara” com os aspectos que ele menciona. Nelson Rodrigues teria, dessa forma, usado de modo ruim as idéias freudianas. A afirmação de que a peça é pornográfica constitui-se em um julgamento que é claramente de base moral. A palavra pornografia remete a um atentado ao pudor, a algo que foge da boa conduta e da moral que a sociedade convencionou que seriam os ideais. Ou seja: Nelson Rodrigues teria efetuado um atentado ao pudor ao criar *Álbum de Família*. Parece, então, que o dramaturgo errou a mão ao criar *Álbum de Família*, pois, tentando trabalhar com uma perspectiva psicanalítica, acabou fazendo “pornografia”.

E, assim, com *Álbum de Família*, Nelson Rodrigues inaugura um verdadeiro curso de psicanálise... por peças e, muitas vezes, do que há de pior e mais desacreditado na psicanálise. (p. 4)

O que Pimentel acusa em *Álbum de Família* é, ao que parece, a ausência da arte em prol da presença do pior da psicanálise, isto é, talvez, os clichês que os maus leitores de Freud disseminam. Essa vinculação à psicanálise é um dado que merece atenção. Pimentel a identifica já em *Vestido de Noiva*. Entretanto, a acusa de máscara para a “pornografia” de *Álbum de Família*.

Em seguida, o crítico afirma que há a influência de Eugene O’Neill e seu *Mourning Becomes Electra*⁴² na peça rodriguiana. Porém, em seguida, Pimentel pondera tal analogia:

Comparar *Álbum de Família* e *Mourning Becomes Electra* é, evidentemente, irrisório. Cotejar, porém, as duas composições, para se ver como um tema

⁴² O título da trilogia em português é *Electra enlutada*, obra inspirada na trilogia “Oréstia”, de Ésquilo. *Electra enlutada* foi criada no período entre-guerras e é uma leitura moderna da tragédia esquiliana, retratando as relações familiares com base nas idéias freudianas.

semelhante pode, num caso, dar lugar a uma obra-prima e, no outro, originar uma peça informe, é interessante. (p. 53)

Essa ponderação, na verdade, consiste em engrandecer a peça de O’Neill em detrimento da peça de Nelson Rodrigues. Esta seria “informe”, ou seja, sem forma alguma. Assim, diferentemente dos críticos que colocaram Nelson Rodrigues no mesmo patamar que O’Neill, Pimentel os coloca em lados opostos, afirmando que partem do mesmo ponto, mas um tem uma criação de qualidade, e o outro é o responsável por uma peça informe.

Em seguida, surge novamente a palavra “pornografia” para classificar *Álbum de Família*:

Ao fazermos essa constatação que implica, evidentemente, numa condenação, não é, todavia, em nome da Moral que levantamos a nossa voz e, sim, em nome da própria Estética, como a atividade espiritual que busca o Belo. *Arte* (...) não é e não pode ser *pornografia*. (p. 54-55)

Ainda que Fonseca Pimentel exclua a possibilidade de sua crítica ter base na moralidade, media da época, entendemos que o motivo pelo qual o crítico repudia *Álbum de Família* se deveria à quantidade de relações incestuosas que há na peça – as mesmas relações que ele chama de “pornografia”. Pornografia ocorre, na realidade, quando o tema da sexualidade é exposto sem peneiras, isto é, quando as relações sexuais aparecem de fato e com detalhes, saindo do âmbito da sugestão. As relações incestuosas presentes na peça em questão não são, na realidade, escancaradas. O incesto é sugerido no plano do desejo, não no plano da realização efetiva. Portanto, a palavra “pornografia” soa exagerada nessa crítica de Pimentel. Quanto à articulação entre o Belo e a Arte, que excluiria, segundo Pimentel, a “pornografia”, note-se, aí, a própria expressão do moralismo do crítico.

Com relação à censura, Pimentel afirma, em defesa da proibição: “Consideramos uma ventura para Nelson Rodrigues que a Censura lhe tenha interdito essa peça infeliz.” (p. 56).

Veja-se bem: a ventura não é para o próprio crítico ou para nós, público, mas para o próprio dramaturgo, como se ele precisasse que algo externo lhe interditasse a criação, controlando-a. Pimentel argumenta que “uma tragédia que se proponha a fazer sátira aparece-nos como um contrassenso e um disparate.” (p. 59).

A coluna de Brutus Pedreira na Revista Manchete

O próximo texto a ser analisado foi encontrado na Revista Manchete, revista bastante popular na época. Por ser publicação de revista não-especializada, esse texto possui limites e devemos entender que se trata de comentários breves.

A autoria é de Brutus D. G. Pedreira, que possuía, na Revista Manchete, uma coluna fixa denominada “Teatro”, que servia para que o autor tecesse comentários a respeito de peças que estavam em cartaz; o texto é datado de 23 de maio de 1953. Pedreira não fala apenas sobre *Álbum de Família*.

O Café Vermelhinho, também conhecido, em certas rodas, pelas alcunhas pitorescas de ‘Cemitério das Idéias’ e ‘Paraíso de Frustrados’, é, na realidade, horto fertilíssimo de mexericos e boatos. Ultimamente, porém, anda circulando por suas mesas e pelos grupos de peripatéticos que lhe atravancam as entradas, a notícia de que se prepara uma temporada teatral, exclusivamente com as peças de Nelson Rodrigues. Desta vez, parece que a notícia é notícia mesmo, em vias de realização. Já sabemos quais as cinco peças programadas: ‘Álbum de Família’, a de maior força dramática, na obra do autor e em toda a nossa literatura teatral; ‘Anjo Negro’, ‘A Valsa n.º 6’, ‘A Mulher sem Pecado’ e ‘Dorotéia’. Esta última foi representada no Fênix, há poucos anos, no mais belo espetáculo, a meu ver, que se montou no Rio, não só pela qualidade poética e a originalidade de concepção do texto, mas, também, pelo virtuosismo de simplicidade cênica e a prodigiosa segurança de direção de Ziembinski. A peça não teve carreira longa; serviu, todavia, de pedra de toque para avaliar o comodismo rotineiro, incompreensão e a falta de sensibilidade da maior parte do público e da quase totalidade da crítica. Vamos vê-la em nova direção. O diretor escolhido, que ainda se esconde, voluntariamente, por trás do telão do anonimato, vai enfrentar trabalho duro e responsabilidade grande. (p. 10)

Nessa simples nota, já vemos que Pedreira afirma ser *Álbum de Família* não só a maior criação teatral do repertório rodriguiano, mas de todo o teatro brasileiro – isso quando

não se falava mais tanto sobre Nelson Rodrigues e quando *Álbum de Família* ainda estava proibida. Transcrevemos o parágrafo quase completo, mesmo sabendo que ele não fala muito de *Álbum de Família*, porque, mesmo a respeito da montagem de *Dorotéia* (dirigida por Ziembinski), faz-se interessante notar as afirmações do crítico: a peça serviu para, como diria Manuel Bandeira, “sacudir” o público e a crítica, que Pedreira acredita não terem, em sua maioria, sensibilidade. Assim, quem é condenado aqui não é Nelson Rodrigues, mas a crítica que recebeu “mal” suas peças: ela é acusada de insensível. E o colunista ainda menciona o “comodismo rotineiro” teatro brasileiro, o que inclui dramaturgia, montagens e público.

4.3. Década de 60

A liberação de Álbum de Família vira notícia na Revista Manchete

O primeiro texto deste tópico, sendo de caráter mais jornalístico, não apresentará um aprofundamento crítico. Mas, com ele, teremos uma idéia de como a peça estava sendo vista naquele momento. A reportagem foi publicada na Revista Manchete em 5 de Agosto de 1967 e é intitulada “A peça maldita de Nelson Rodrigues”.

“Álbum de Família sai da gaveta, após 22 anos de interdição pela censura, e revela mil pecados” (MANCHETE, 1967, p. 52). Sabemos que, em se tratando de uma revista mais popular, a expressão “revela mil pecados” tem mais um intuito publicitário, de frase de efeito, do que de querer julgar a peça como pecaminosa. Ao longo da matéria, veremos que se trata de um texto a favor da liberação da peça.

Todos os personagens de *Álbum de Família* são insatisfeitos, dizem alto seus mais obscuros desejos e adotam formas exóticas de amor. O mundo de Nelson Rodrigues, proibido durante 22 anos, surge com grande força de uma peça que não conhece limites e que marcou o início de um estilo direto e irreverente. (p. 52)

A adjetivação empregada no texto, que não é assinado, já transmite um ponto de vista específico. A matéria afirma que as personagens “dizem alto”, isto é, não têm pudor em mostrar seus “obscuros desejos”. Tais desejos obscuros seriam o que tornaria as personagens anormais, marcadas por “formas exóticas de amor”. Trata-se de formas esquisitas, extravagantes, segundo a definição que os dicionários comuns dão à palavra “exótica”. As personagens rodriguianas seriam, portanto, desviantes.

Trata-se, segundo o texto, de uma peça que não conhece limites, marcada por um estilo próprio.

Quando Nelson Rodrigues, 22 anos atrás, era apontado como um jovem dramaturgo de gênio pela estréia de *Vestido de Noiva*, sentiu que havia dois caminhos a seguir: aproveitar a onda do sucesso ou investir contra ele. (...) Mas o discutido autor preferiu o caminho da maldição, escrevendo logo em seguida *Álbum de Família*, peça que foi imediatamente proibida pela censura e dividiu o meio intelectual brasileiro, na maior e mais escandalosa polêmica literária de que se tem notícia no país. (p. 53)

Aqui, a matéria em questão mostra crer que o fato de Nelson Rodrigues não ter mais obtido tanto sucesso quanto obteve na época de *Vestido de Noiva* foi mais por escolha própria do que por uma pressão ou acaso da vida. Assim, o dramaturgo torna-se responsável pelas vicissitudes às quais sua carreira foi submetida, e, se escolheu o “caminho da maldição”, foi por opção artística, e não por incapacidade. Afinal, o autor da matéria fala em preferência, não em subordinação: Nelson teria tido a opção de escolha (o sucesso anunciado por *Vestido* ou a maldição anunciada por *Álbum*) e preferiu o caminho da maldição. Vejamos que o fato de a revista chamar de “maldito” este caminho escolhido por Nelson Rodrigues não é bem um julgamento moral que leva a sério a dualidade bem/mal, mas uma qualificação artística. Afirma-se, no termo “maldito”, um mito romântico ou cultivado a partir do Romantismo: o mito do artista incompreendido, que rejeita as convenções artísticas e sociais, desafiando os padrões de gosto médio de público e de crítica. “Maldito” era, também, quando vinculado à

arte, um termo positivo nos anos 60 – um termo que encerra, no contexto da matéria jornalística em questão, um traço, também, publicitário.

Não causa espanto, portanto, que uma revista popular e conhecida como a Manchete tenha usado o nome de Nelson Rodrigues aliado a um título chamativo para ressuscitar a polêmica e, assim, a popularidade da revista. Afinal, a matéria foi publicada antes mesmo que a estréia da peça, que acabava de ser liberada, tivesse acontecido – o que demonstra seu traço publicitário.

Agora, *Álbum* sai finalmente da gaveta. Após 22 anos de luta contra a censura, Nelson Rodrigues obteve o visto de livre circulação e o grupo do Teatro Jovem se encarregou de mostrar aos brasileiros a história de uma família pouco família, interpretada por Luís Linhares, Vanda Lacerda, Virgínia Valli, Taís Moniz Portinho, Adriana Prieto, Célia Azevedo, Telma Reston, José Wilker e Caetano Xavier, sob a direção de Cléber Santos. (p. 53)

No caso desta matéria da Revista Manchete, a presença de certo crivo moral na expressão “família pouco família” não está a serviço de uma negação do valor da peça; ao contrário, aqui, exalta-se exatamente os aspectos novos que Nelson Rodrigues trouxe ao teatro brasileiro, afinal tanto a matéria quanto as próprias fotos colocadas nela (dos atores e do próprio dramaturgo) parecem contemplar Nelson Rodrigues e admirá-lo.

A jornalista Germana de Lamare contempla a liberação de Álbum de Família

O segundo e último texto pertencente à década de 60 que será analisado aqui foi encontrado no acervo do jornal Folha de São Paulo e foi publicado em 29 de Agosto de 1967 no *Correio da Manhã* – foi o ano da liberação da peça *Álbum de Família*, motivo pelo qual a Revista Manchete publicou a matéria que abordamos anteriormente. A autora da reportagem é Germana de Lamare, jornalista conhecida na época e que publicava, nos jornais para os quais já havia trabalhado, diversas entrevistas com artistas renomados.

Logo no início da reportagem, a autora sintetiza o divórcio dos receptores de *Álbum de Família* com o autor da peça.

A peça **Álbum de Família**, de Nelson Rodrigues, foi sobremesa para os censores durante 22 anos. A família, documentada pelo autor, porém, cresceu e multiplicou-se na seqüência de suas obras – era inevitável que uma peça perseguida, insultada tivesse influência decisiva nos próximos trabalhos do artista. Além da própria crença que o autor tem de si mesmo há de pronto a necessidade de vencer o desafio – seja ele lançado por parte dos censores ou da crítica. No caso desta peça de Nelson Rodrigues ele contou com a repulsa de ambos.

Essa reportagem, logo nesse seu início, parece ser a favor da liberação de *Álbum de Família*, pois o fato de a autora usar o termo “sobremesa” para caracterizar a relação entre a peça e seus receptores (que engloba a censura) confere ao texto um tom irônico, afinal a palavra sobremesa foi utilizada de modo não literal. Assim, entendemos que os censores seriam os vilões que se alimentaram de *Álbum de Família* como os leões se alimentaram de cristãos (exemplo usado pela própria autora no início de seu texto e que, por uma questão de extensão, cremos não ser necessário citar na íntegra aqui⁴³). Então, a jornalista afirma que a censura foi um desafio determinante para as outras obras de Nelson Rodrigues, e afirma, ainda, que tanto a censura quanto a crítica repudiaram a peça. Outra ironia aparece em uma brincadeira que a autora faz com a proliferação da família anunciada em *Álbum de Família*: “A família, documentada pelo autor, porém, cresceu e multiplicou-se na seqüência de suas obras” – ou seja, nas peças subsequentes a *Álbum*, Nelson Rodrigues não deixou de colocar as personagens que tanto repúdio causaram, as mesmas que, talvez, tenham sido as maiores responsáveis pela proibição da peça.

Em seguida, Lamare fala a respeito da obsessão de Nelson por temas que aparecem em todas as suas peças:

⁴³ Citando as palavras da jornalista: “Os cristãos serviram de banquete para os leões até o dia em que existiram mais cristãos (Imperador Constantino inclusive) do que leões.” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 ago 1967).

O fato é que a família de Jonas seguiu o seu trajeto, renitente no seu desespero, através dos personagens criados posteriormente pelo autor. Os mesmos conflitos, e até mesmo as mesmas frases, foram-se repetindo em cada nova peça. Para o autor de *Vestido de Noiva* a procura desesperada da pureza através da punição do sexo e do amor é tema básico. A maioria dos críticos o tacha de moralista. E *Álbum de Família*, apesar de romper com os mais sagrados conceitos da família, através do amor e ódio levado às últimas conseqüências, não foge à regra. A onda de incestos que percorre a peça do primeiro ao último ato, é somente um instrumento, para uma catarse das angústias e sentimentos humanos. Nelson dilacera seus personagens na busca da transcendência.

Embora este texto tenha sido publicado em jornal, a autora fornece bons argumentos críticos: ela faz uma análise breve da peça, explicando como Nelson trabalha questões, que serão repetidas em outras peças, relacionadas ao sexo e ao amor. Note-se, na análise da jornalista, algo importante para compreendermos a recepção de *Álbum de Família*: uma mudança de perspectiva que passa a reconhecer, na peça e no trabalho do dramaturgo, a expressão de um grande moralismo. É, de certo modo, a posição oposta àquela expressa sobre a peça nos anos 40-50, que via no texto “pornografia” e/ou imoralidade.

Depois, a autora cita palavras de Jayme Costa⁴⁴ acerca do risco de se representar *Álbum de Família*:

A equipe que monta a sua peça hoje, depois de várias companhias terem pensado e desistido – é conhecida a frase de Jayme Costa: ‘Se algum dia uma companhia representar esta peça, veremos com certeza, pela primeira vez no Brasil, o público impedir o final do espetáculo...’ – é bastante jovem, cuja busca da pureza já transformou-se na necessidade básica de atingir a coerência.

Jayme Costa parece acreditar que a peça chocaria tanto que o público não agüentaria vê-la até o fim. A autora parece acreditar na capacidade da equipe que irá montar *Álbum de Família*, pois fala no intuito do grupo de “atingir a coerência”. Portanto, vê-se que, mesmo antes de a peça ser encenada, o fato de ela ter sido liberada pela censura já causa certa

⁴⁴ Jayme Costa foi um ator conhecido no panorama artístico brasileiro.

polêmica. E, segundo Lamare, “A polêmica, entretanto, longe está de terminar. [...] O debate continua, mas agora lança a única pergunta válida a ser feita: *Álbum de Família* é ou não uma obra de arte?”. Esse questionamento não nos parece ser particular da autora da reportagem, mas uma questão que emergiu de vários críticos que foram contra *Álbum de Família* e questionaram não só sua qualidade artística, mas sua própria condição de obra de arte.

Como já dissemos, não encontramos tanto material sobre *Álbum de Família* como encontramos a respeito de *Vestido de Noiva*. E, referente à década de 70, nada temos como *corpus*. Assim, resolvemos arriscar analisar, agora, um texto que estuda a obra de Nelson Rodrigues sob um olhar junguiano; tais estudos foram realizados pelo CPT (Centro de Pesquisa Teatral), coordenado pelo diretor Antunes Filho e, por terem sido publicados no ano de 1980 (apenas o primeiro ano após o término da década de 70), acreditamos não ser tão incabível finalizarmos nosso trabalho com essa abordagem crítica. Afinal, trata-se das pesquisas que fundamentaram a peça que, depois, viria a ser a responsável pela forte volta do nome de Nelson Rodrigues no panorama teatral nacional – a peça *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*.

Passemos, então, não à década de 80, mas ao ano de 1980.

- 1980

A pesquisa de Valdez Cardoso Gomes, do CPT

O texto a ser agora analisado é de autoria de Valdez Cardoso Gomes⁴⁵, assistente de Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, e é intitulado *O mito na obra de Nelson Rodrigues: o mito sob a perspectiva de Jung – viagem através do inconsciente*.

⁴⁵ Atriz e diretora, Gomes é integrante do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), grupo coordenado por Antunes Filho.

Cardoso Gomes aprofunda seus estudos a respeito das idéias de Jung acerca dos mitos, da distinção entre inconsciente individual e inconsciente coletivo, entre outras idéias. Quando parte para a obra de Nelson Rodrigues, Gomes aborda características que seriam comuns a todas as personagens rodriguianas, não se centrando somente em *Álbum de Família*:

Observando-se as obras de Nelson Rodrigues, nota-se que o MITO é uma constante, por se portarem, as personagens, como míticas, por imitarem heróis ou deuses e agirem de modo heróico: todo o seu comportamento é exemplar, por remeter aos primórdios e, no presente, reatualizarem atos cosmogônicos. (GOMES, 1980, p. 9)

Se as personagens de Nelson Rodrigues nos remetem ao mundo mítico da criação do homem, do arquétipo do herói/guerreiro, é porque o dramaturgo é capaz de captar a “essência” humana e transformá-la em teatro, afinal ele teria, segundo Gomes, “reatualizado atos cosmogônicos”.

Gomes explica algumas das idéias de Jung a respeito da distinção entre consciente e inconsciente e, também, entre inconsciente individual e inconsciente coletivo. Gomes explica que, muitas vezes, o inconsciente (que é muito próximo do consciente) atua sobre o consciente (Ego) de forma a questioná-lo, causando uma ruptura capaz de causar certos desequilíbrios mentais, como neurose, psicose etc. Após essa breve explicação a respeito da causa de distúrbios de alienação mental, Gomes afirma:

Sendo míticas as personagens do mundo rodriguiano, como já foi observado anteriormente, elas, quando agem, são sempre impelidas por motivos inconscientes mais do que conscientes, são desequilibradas; perderam o Ego, seu poder regulador, pois foi absorvido pelos conteúdos subliminares. (...) Geralmente são personagens neuróticas em extremo grau ou portadoras de perturbações mentais mais agudas. (p. 21)

Gomes faz, como se pode observar, um diagnóstico das personagens rodriguianas, baseando-se nas idéias junguianas. Porém, é sobre uma análise psicológica das personagens, partindo das atitudes destas, que Gomes baseia sua argumentação em prol de provar o quão

míticas são as personagens das peças de Nelson Rodrigues. Até porque elas seriam, segundo a autora, regidas mais pelo inconsciente do que pelo consciente, o que as aproximaria de certa “universalidade”, isto é, de algo que seria comum a todos os seres humanos, afinal é no inconsciente que a coletividade se identifica e que todos os homens se unem, igualando-se.

Numa segunda parte de seu estudo, intitulada “O universo rodriguiano sob a perspectiva de Jung”, Gomes analisa especificamente as relações travadas em *Álbum de Família*, relações estas que não saem do seio familiar. Será o último trecho de Gomes que estudaremos aqui.

Observem-se agora os vários casos de projeção em *Álbum de Família*: Senhorinha, a mãe, deseja os filhos e não ‘aceita’ o marido; este deseja Glorinha, a filha, e rejeita a mulher; pelo mesmo processo, a filha odeia a mãe, por querer o pai; o filho Guilherme odeia o pai, por desejar a irmã, enfim, todos estão encadeados numa teia de amores incestuosos, ligados por sistemas de projeção recíprocos. Cada um acredita que o outro possa ser um ‘assassino’, por estar projetando, no outro, o ‘desejo de matar’ (eliminar a própria ‘sombra’) e, em lugar de vítimas, são carrascos, ligados uns aos outros por mecanismo de projeção mútua. (...) Nos vários triângulos conflitantes, os mais fracos sucumbirão, eliminados neste jogo complexo, por não conseguirem manter a mente em estado de equilíbrio satisfatório, neste trágico jogo de projeção recíproca. (p. 30)

Aqui, Gomes reconhece a tragicidade de *Álbum de Família*, identificando na estrutura da peça um “trágico jogo de projeção”, isto é, mais do que ser uma tragédia, a peça traz consigo conceitos junguianos acerca da mente humana (projeção – conceito também trabalhado por Freud). Claro que, vale lembrar, foi na tragédia grega que tanto Freud quanto Jung se basearam para compreender o funcionamento da mente e da vida humana: assim, a peça de Nelson Rodrigues estaria fazendo reviver, por caminhos próprios, a essência da tragédia grega. Note-se que, ao compreender as personagens e suas paixões como expressões do inconsciente humano, Gomes oferece uma explicação para seus excessos: elas seriam uma espécie de encarnação essencial das paixões que marcam a vida e o desejo humanos (o amor, o ódio) em confronto com as necessárias interdições que instituem a família como base da

vida social. Os aspectos patológicos das personagens, e, também, sua inclinação para a perversidade, se explicariam por sua constituição inconsciente: elas estariam, na família, amarradas por uma “teia de amores incestuosos, [...] por sistemas de projeção recíprocos”. O que se observa nas explicações de Gomes, baseadas em Jung, é que a autora já não lê *Álbum de Família* por uma perspectiva realista estreita, naturalista, contribuindo, deste modo, para uma ampliação da recepção crítica da dramaturgia rodriguiana.

Considerações finais

Por meio dos textos aqui estudados pudemos entender certos aspectos da crítica literária e teatral brasileira de um período fundamental do século XX, aquele que vai dos anos 40 aos anos 70, e marca o nascimento da dramaturgia brasileira moderna. Entendemos que nossa crítica ainda estava, no período em que Nelson Rodrigues surgiu e se afirmou como dramaturgo, em estágio de evolução bastante diferente do que se vê nos dias atuais, em que é principalmente o mundo acadêmico o responsável por criticar obras e autores.

Pudemos observar que certos aspectos eram constantes e independiam do crítico: o olhar de nossa crítica era, em sua maioria, essencialmente pautado por um olhar estrangeiro. Isso, particularmente no tocante à apreciação da crítica teatral, é algo que se explica, em parte, pelo fato de que é no período que vai dos anos 40 a 70 do século XX que o teatro e a dramaturgia brasileiros se consolidarão, afirmando-se plenamente.

Outro ponto que vale a pena ressaltar neste momento de conclusão refere-se à necessidade que, particularmente, a crítica dos anos 40-50, aqui abordada, apresenta de legitimar heróis, gênios, nomes que levariam o Brasil adiante, elevariam o país a um patamar de destaque. Nelson Rodrigues raramente foi colocado apenas como bom ou um autor que ora era bom, ora não. Ou ele era gênio, inovador, o revolucionário da dramaturgia brasileira, ou era um autor pornográfico, maldito, criador de um “teatro desagradável”. Herói ou vilão. Nossa crítica parecia, nos anos 40-50 do século XX, estar, ainda, presa ao maniqueísmo.

Outra questão a ser apontada refere-se à aproximação entre a obra e a vida de um autor. Boa parte dos textos aqui estudados mostra que a crítica do período ainda não estava desvinculada dos cacoetes deterministas da chamada crítica biográfica. Não que devesse estar – e não queremos dar a entender que consideramos a crítica de base imanentista melhor do que as outras vertentes –, mas sabemos que considerações extraliterárias são úteis a uma análise crítica apenas até determinado ponto. Senão, acreditaremos sempre que os aspectos

psicológicos/sociológicos são determinantes para a criação artística, e, aí, a arte perde a sua autonomia.

Neste momento de conclusão, ainda vale mencionar, também, a questão do contraste entre as recepções críticas de *Vestido de Noiva* e de *Álbum de Família*. Um mesmo autor ostentou uma diversidade de opiniões tamanha que, primeiro, foi considerado o Pirandello brasileiro e, depois, teve sua terceira peça censurada por 22 anos (entre outras peças que surgiram depois desta que também foram censuradas) e teve parte de sua crítica, que antes o louvou, repudiando suas criações, chamando-o de “pornográfico” e de “subautor”. Esta dicotomia fala mais sobre o contexto sociocultural brasileiro do que sobre o trabalho dramático de Nelson Rodrigues. Ela mostra que ainda nos anos 40-50 do século XX, tínhamos críticos e formadores de opinião que pautavam suas críticas pelo apego aos horizontes da moralidade média, conservadora e, por vezes, mesquinha diante da ousadia artística – situação que só mudará dos anos 60 em diante.

Sabemos que a crítica jamais será maior que a obra de arte por ela criticada. O poeta Rainer Maria Rilke endossa nossas palavras com relação à crítica: “não há nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica, que sempre resultam em mal-entendido mais ou menos felizes. As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer.” (RILKE, 2001, p. 25).

Nosso trabalho jamais será maior que a crítica rodriguiana que estudamos, que, com seus alcances e limitações, construiu não só um fazer crítico poderoso e polêmico, mas trouxe a nós um pouco do que se pode ler da obra de Nelson Rodrigues, um pouco do que ele foi para sua época, um pouco do que a política, a cultura e a sociedade da época eram. A crítica pode matar um autor ou fazer um milagre que é o sonho de muitos homens: torná-lo eterno. Nelson Rodrigues tornou-se, por meio da mesma crítica que estudamos, um autor imortal,

cuja “maldição” se tornou “benedição” porque, no sistema literário, que compreende obras, autores e crítica, tanto o feio quanto o belo serão sempre bem-vindos.

Referências Bibliográficas

ALBERGARIA, R. Nelson Rodrigues: gênio ou mistificação. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1954, n. 109.

ANDRADE, O. *Teatro: A Morta, O Rei da Vela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Guimarães & Cia, 1951.

BANDEIRA, A. R. “Vestido de Noiva” e supra-realismo. In: *DIONYSOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

BANDEIRA, M. “Vestido de Noiva”. In.: RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BOLLE, A. B. M. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.

BORBA, J. C. [sem título]. In.: *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.

BRANDÃO, R. “Os Comediantes” profissionais. In: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

CASTRO, R. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, C. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COUTINHO, A. *Crítica e Poética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DANTAS, P. *Álbum de Família; Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.

DIÁRIO DA NOITE. *Vestido de Noiva*, uma peça de grande sucesso. In: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

DÓRIA, G. [sem título]. In: In.: *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.

ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARIA, J. R. G. Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de Noiva. In: *Cultura Vozes São Paulo*, São Paulo, v. 92, n. 1, p. 144-167, 1998.

FIGUEIREDO, G. “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, no Municipal pelos “Comediantes”. In.: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

FRAGA, E. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 35, No. 2, Teatro Brasileiro Finissecular (Séculos XIX e XX) (Winter, 1998), pp. 3-17. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3514019>>. Acesso em: 23/12/2009.

GIMENEZ, P. R. *Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador-ideal do teatro lírico na corte*. 2008. 189f. Dissertação (Mestrado em Literatura em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

GOMES, V. C. *O mito na obra de Nelson Rodrigues: o mito sob a perspectiva de Jung – viagem através do inconsciente*. São Paulo: Centro teatral de Pesquisas, Antunes Filho, 1980.

_____. *O universo rodriguiano sob a perspectiva de Jung*. São Paulo: Centro teatral de Pesquisas, Antunes Filho, 1980.

GROCK. A Mulher sem Pecado. In.: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

_____. [sem título]. In: In.: *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.

GUIMARÃES, H. S. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. *Revista Estudos Avançados*, vol. 18, n. 51, 2004, pp. 269-298.

_____. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público no século 19. São Paulo: Edusp, 2004.

H. Teatro e Cinema – o que se espera do governo. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1944, P. 11.

HECKER FILHO, P. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Revista do Livro, INL/MEC, 1961.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*: tradução do "prefácio de Cromwell". São Paulo: Perspectiva, 1988.

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KÜHNER M. H. Reflexões Sobre um Teatro em Tempo de Síntese. *Civilização Brasileira*, caderno especial n. 2, Rio de Janeiro, Julho, 1968.

LAMARE, G. Álbum de família rompe 22 anos de censura e críticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 ago 1967.

LIMA, H. [sem título]. In: *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.

LINS, A. Algumas notas sobre “Os Comediantes”. In: *DIONYSOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

_____. *Jornal de Crítica*. 5ª série. São Paulo: José Olympio, 1947.

_____. *Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Sagas literárias e teatro moderno do Brasil: Erico Veríssimo, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Marques Rebêlo, Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

LINS, R. L. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

- LIS, E. [sem título]. In.: *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MANCHETE. A peça maldita de Nelson Rodrigues. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1967. n. 798, p. 52-53.
- MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MASSAUD, M. *A Criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MELO, G. Testemunho. In: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, dez/1975.
- MENDEZ, R. B. *Pompeu de Souza: o jornalista que mudou o Jornalismo Brasileiro*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo. Coletada em 27/02/2009, às 15h20, em:
http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=232.
- MESQUITA, A. Nota sobre a visita de “Os Comediantes” a São Paulo: In.: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, ano XXIV, n. 22, dez/1975.
- MICHALSKI, Y. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- O’Neill, E. *Desejo*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- PEDREIRA, B. Teatro. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1953, n. 57.
- PERRY, C. Reminiscências. In: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, ano XXIV, n. 22, dez/1975.
- PIMENTEL, A. F. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1951.
- PRADO, D. A. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta / A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2001.
- RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- _____. *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
- RODRIGUES, S. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- SILVA, D. L. O. *Vestido de Noiva: o vestido que mais deu pano para manga*. São Paulo: Cone Sul, 2001.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4a. edição. São Paulo: Mauad, 1998.
- SOUZA, P. [sem título]. In: *Álbum de família; Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VIOTTI, S. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- ZIEMBINSKI. Os Comediantes – marco novo. In: *DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CAMPOS, P. M. Prefácio para *Os Sete Gatinhos*. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo – volume 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, 5ª edição.
- CULLER, J. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- D'ONOFRIO, S. *O texto literário*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ESPÍNDOLA, D. P. “Álbum de Família” sob o olhar da estética da recepção. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, volume 1, número 2, jan./jun. 2001.
- ESTEVAM, C. *Brasil 1889 - 1975 Desenvolvimento histórico*. Dionysos: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 25, 1980.
- FARIA, João Roberto Gomes de. *Tragédias cariocas. Suburbanas ricas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de Noiva*. In: *Cultura Vozes São Paulo*, São Paulo, v. 92, n. 1, p. 144-167, 1998.
- FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1996.
- GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, p. 7-10, 1994.

- LIMA, M. A. *Teatro brasileiro moderno: uma reflexão*. Dionysos: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 25, 1980.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra S. A., 1979.
- MAGALDI, S. *Visão do teatro brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultura, vol. VII, nº. 27, out.-dez., 1977.
- _____. Teatro e a função da crítica. *Jornal da Tarde São Paulo*, São Paulo, 22 de setembro de 1987, p. 16.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- _____. *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MARTIN, W. *A crítica literária no Brasil – volume 2*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MEDEIROS, G. A. *Nelson Rodrigues ou a outra coisa que a vida é (leitura do discurso jornalístico de Nelson Rodrigues, nos jornais cariocas Correio da Manhã e O Globo, nos anos 60 e 70)*. 1999, 213f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MICHALSKI, Y. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MILLIET, S. *Diário Crítico de Sergio Milliet*. São Paulo: Martins, 1950.
- MORETTO, M. L.; BARBOSA, S. *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MOSTAÇO, E. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.
- NUNES, M. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

OLIVEIRA, A. M. de. A moralidade como instrumento de censura: *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues e sua reelaboração da Trilogia Tebana. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 28, set./2003. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/028/28coliveira.htm>, coletado em 09/04/2007, às 16h30min.

ORTEGA Y GASSET, J. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEREIRA, V. H. A. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PRADO, D. A. A violenta ruptura de Gonçalves Dias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 de novembro de 1994. *Mais!*, p. 8.

_____. *Impressões sobre o TBC*. Dionysos: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 25, 1980.

RESENDE, O. L. (et. al.) A volta da múmia: dossiê Nelson Rodrigues. In: *Folha de São Paulo*, 22 de março de 1992, *Mais!*.

RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. *Teatro completo – volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Teatro completo – volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Teatro completo – volume 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Teatro completo – volume 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O reacionário: Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

_____. *Memórias de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1967.

_____. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Nelson Rodrigues*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Abril Educação, 1981.

_____. *A Cabra Vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOUTO, C. *Nelson "trágico" Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora Ilha, 2001.

TOLEDO, D. O. (Org.) *Teoria da literatura: Formalistas russos*. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1983.

VOGT, C. e WALDMAN, B. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WERNECK, H. & RODRIGUES, T. C. "Playboy entrevista Nelson Rodrigues". *Revista Playboy*, São Paulo, Abril, nº. 52, novembro 1979.

ZEITEL, A. *Nelson Rodrigues, autor vital*. São Paulo, 1984.

ZIBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.