

# VESTIDO DE NOIVA: A CONSTRUÇÃO DE UM MARCO NA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO<sup>1</sup>

LETÍCIA FONSECA FALCÃO<sup>2</sup>

ROSANGELA PATRIOTA RAMOS<sup>3</sup>

*Estavam errados? Ou tinham razão? Quanto a isso, o que me importa a decisão retardatária de um historiador? Apenas lhe pedimos que não se deixe hipnotizar por sua própria escolha a ponto de não mais conceber que uma outra, outrora, tenha sido possível. A lição do desenvolvimento intelectual da humanidade é no entanto clara: as ciências sempre se mostraram mais fecundas e, por conseguinte, muito mais proveitosas, enfim, para a prática, na medida em que abandonavam mais deliberadamente o velho antropocentrismo do bem e do mal.*

March Bloch

---

<sup>1</sup> Trabalho desenvolvido e subsidiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC/FAPEMIG/UFU 2011/2012 sob a orientação da Prof<sup>a</sup>Dra<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos do Instituto de História INHIS-UFU.

<sup>2</sup> Graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), bolsista FAPEMIG de Iniciação Científica e pesquisadora do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

<sup>3</sup> Professora Associada 3 da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Bolsista Produtividade CNPq e orientadora desta pesquisa.

**RESUMO:** Apresentamos neste artigo não conclusões, mas, principalmente, as reflexões suscitadas ao longo de um ano de pesquisa. No percurso desta pesquisa vinculada ao projeto “Imagens e Palavras, Gestos e Sensações: Fragmentos do mundo contemporâneo recriados pela cena teatral do grupo TAPA (RJ/SP) – Caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade e História/Estética” fez com que nos debruçássemos sobre um objeto que se mostrou cada vez mais desafiador. A peça “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues surgiu apresentando-se desafiadora especialmente na tarefa de compreender o que a mesma representava desde sua estreia e qual seu papel na história do teatro brasileiro que faz com que ela seja trazida aos palcos continuamente.

A busca por compreender o autor como sujeito e crítico de seu próprio tempo histórico fora ponto de partida para que, de antemão, pudéssemos localizar em sua grande obra a peça que tomamos como objeto de pesquisa. Deparamo-nos com a necessidade de compreender a recorrência do discurso que apontava para o marco inaugural do teatro moderno no Brasil, fazendo-se necessário ainda compreender que ideais convergiram para tal espetáculo, além do confronto com discursos destoantes dessa maioria. Nesse sentido foi imprescindível também analisar o texto, em suas características mais peculiares, bem como compreender a singularidade de determinados personagens. Assim o que encontraremos aqui serão os caminhos percorridos no processo de pesquisa, além, é claro, da exploração reflexiva de discussões que foram fundamentais para o trabalho que aqui se conclui num primeiro momento, dando margem para inúmeras outras reflexões acerca do tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nelson Rodrigues, Crítica teatral, História do Teatro Brasileiro, Estética da recepção, Teatro moderno.

**ABSTRACT:** We present in this article not just simple conclusions, but principally the reflections we produced throughout a full-year-research. In the route of this research linked to the “Imagens e Palavras, Gestos e Sensações: Fragmentos do mundo contemporâneo recriados pela cena teatral do grupo TAPA (RJ/SP) – Caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade e História/Estética” Project, we have leaned over an object which showed itself even more challenging. The *Nelson Rodrigues’s* “Vestido de Noiva” play emerged presenting itself a challenge especially in the task of comprehending what this play had represented since its première and what is its role on the History of Brazilian Theatre which allows its performance on the stages.

The search for comprehending the author as a character and critic of his own historical time was, beforehand, the starting point for us to locate in his large work the play we took as researching object. We have faced ourselves with the necessity to understand the resort of the discourse which appointed it as the landmark of The Modern Theatre in Brazil, making it necessary yet to understand what ideals converged to such spectacle, as well as the confront with clashing discourses of this majority. In this sense it was also unpredictable to analyze the script, on its most particular characteristics, and also comprehending the singularity of certain characters. Therefore what we will find here are the covered ways on the research process, as well as, of course, the reflexive explorations of discussions which were fundamental for this work, here finished at a first moment, making the way for more uncountable and another reflections about the theme.

**KEYWORDS:** Nelson Rodrigues, Theater reviews, Brazilian theater history, Reception theory, Modern theater

## INTRODUÇÃO

Esse artigo apresentará reflexões que foram desenvolvidas ao longo de um ano como pesquisadora do programa de Iniciação Científica PIBIC-FAPEMIG/UFU, ligada ao projeto “Imagens e Palavras, Gestos e Sensações: Fragmentos do mundo contemporâneo recriados pela cena teatral do grupo TAPA (RJ/SP) – Caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade e História/Estética” sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos. O caminho do que se lerá nessas páginas pretende, portanto, corresponder ao que foi o caminho dessa pesquisa, havendo assim a preocupação em narrar cada passo desde as motivações para a escolha do objeto, o desenvolvimento da pesquisa, as dificuldades, os novos caminhos que se mostraram e os questionamentos que frutificaram desse percurso, inclusive aqueles que ainda suscitam nossa curiosidade e não puderam ser respondidos nesse primeiro momento do trabalho de investigação.

O primeiro desafio que se apresenta é já o esforço de legitimar-se enquanto pesquisadora da área de história. Mais do que isso, é necessário legitimar o campo de atuação, as escolhas teóricas e mesmo a escolha do objeto. Assim, esse texto se iniciará por esse busca de construir de antemão a justificativa de se propor uma reflexão histórica tendo como objeto de pesquisa o Teatro. Quanto a isso, é pertinente tomar a reflexão da historiadora Rosangela Patriota.

Em meio a essas questões, atinentes à escrita da história, existem as que dizem a respeito ao fenômeno teatral. Este, a fim de ser apropriado como objeto de pesquisa, deve ser apreendido inicialmente como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos, dentro os quais a crítica teatral. Esta, ao lado de depoimentos, talvez se tenha tornado a documentação mais recorrente para a História do Teatro no Brasil (PATRIOTA, 2008)

Na produção teatral podemos ver representados diferentes âmbitos da sociedade. O tablado é-nos apresentado como um espaço recorrente de lutas, críticas e manifestações que de fato são capazes refletir a conjuntura do ambiente do qual surgem

tais discussões. Um texto teatral é capaz de dizer muito sobre seu tempo, assim como esse tempo pode nos esclarecer muito sobre o próprio autor já que “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais” (BLOCH, 2001). Partindo dessa ideia é válido pensar que tomando este tipo de escrito como documento para o trabalho do historiador, é possível e, porque não dizer, necessária realização de um diálogo entre Arte/Sociedade como aqui estará proposto.

## MATERIAL E MÉTODOS

É importante ressaltar sob que prisma tomamos a produção artística enquanto objeto de análise historiográfica. Para tanto, resalto que os estudos de Robert Paris são extremamente válidos ao passo que nos alerta para uma série de cuidados a serem tomados nesse percurso. Primeiro, por tratar-se aqui de um caso em que o historiador jamais será o primeiro leitor do documento, abordando-o sempre através de referências e compreendendo as leituras já construídas do mesmo. Além disso, faz-nos pensar a importância de não se tratar tal documento apenas como confirmação ou ilustração de informações recebidas através das ditas fontes oficiais, preocupando-se portanto em compreender essas representações do imaginário enquanto parte do real e não apenas ilustração do mesmo. A respeito disso, cabe a leitura do trecho:

Um dos pressupostos dessa escola, talvez o mais importante, é não somente que “real” e “imaginário” não podem ser separados, mas também que seria inútil atribuir a um ou a outro desses termos a função privilegiada de referencial ou de fundamento (PARIS, 1988)

Frequentemente as atenções - em especial dos pesquisadores da área de história - se voltam para a produção teatral brasileira da década de 60, período deveras conturbado politicamente na história de nosso país. Esse momento de efervescência da produção cultural gira em torno de uma discussão que nos aponta para o chamado Teatro Engajado. É de fato algo a ser levado em consideração, especialmente se pensarmos a repercussão que tais lutas tiveram e o que as mesmas representaram na luta e no processo de redemocratização do país. Por outro lado, nem todo grupo teatral se valia deste espaço no intuito de alcançar fins diretamente políticos, ou portando valores explícitos de determinada luta social.

Essa é uma especificidade que está presente também no grupo TAPA, que parte de uma compreensão diferente dos grupos que lançavam seu grito contra a ditadura, por exemplo. Esse grupo, formado no ano de 1973 adota uma postura diferente justamente por não se colocarem como militantes, muito embora não deixassem de dar especial ênfase a diferentes questões que permeiam a sociedade contemporânea. Pensando a trajetória desse grupo sabemos que durante ela surgiram três grandes projetos, sendo estes: a trilogia das comédias clássicas, o Panorama do Teatro Brasileiro e uma investigação das classes dominantes.

Esta pesquisa começou a traçar seu caminho de forma voltada ao projeto “Panorama do Teatro Brasileiro” e mais especificamente à montagem da peça “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues. Esta peça dificilmente teria ficado fora deste projeto, tanto pelo fascínio que exerce sobre o diretor do grupo, Eduardo Tolentino de Araújo, quanto pela unânime voz que aponta a mesma como um divisor de águas para o teatro brasileiro, inaugurando o que seria o nosso teatro moderno.

Vale ressaltar o quão importante foi a possibilidade de contato com as matérias que nos possibilitaram ter uma primeira noção do posicionamento do diretor Eduardo Tolentino de Araújo frente à empreitada de remontar “Vestido de Noiva”. Além do fascínio que a peça exercia sobre ele, deparou-se com o desafio que é remontar, especialmente nesse caso. Através de depoimentos não publicados, concedidos à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela Patriota Ramos pudemos ter uma aproximação com a construção do processo criativo desse diretor, que sem pressa deu especial atenção para a profundidade psicológica da peça, tendo inclusive se dedicado à leitura da obra completa de Freud. Mais do que isso, segue aqui o fragmento de uma leitura que mais uma vez nos colocou em frente a frente com a forma como essa remontagem foi concebida.

Na cena dos médicos, o espelho virado e o público tinha um espelho, que seria o grande espelho do bordel do início. Ele mudava de posição, virava, o chão se abria, e a ação dos médicos acontecia no porão do teatro. As pessoas viam através do espelho. A sensação é que você estava vendo a operação pelo vidro (MELLO; NUNES, 2006).

Por mais que até hoje “Vestido de Noiva” seja um texto muito discutido e ainda mantenha seu caráter moderno em diversos aspectos, não podemos deixar de perceber que numa montagem há muito da influência do tempo em que a mesma se dá e

inevitavelmente também reflete quanto a seus recursos inovadores em relação a montagens precedentes. Dessa maneira é possível pensar a construção da encenação de Ziembinski em 1943 e a remontagem dirigida por Eduardo Tolentino quatro décadas depois, no que diz respeito à teatralidade, que é:

O teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se constroem na cena a partir do argumento escrito, é nessa espécie de percepção ecumênica de artifícios sensuais (sensoriais), gestos, tons, distância, substâncias, luzes, que submergem o texto na plenitude de sua linguagem exterior (PAVIS, 1984).

Apesar da complexidade é de importância indiscutível buscar a compreensão desses aspectos em especial, ainda que como Sábato Magaldi<sup>4</sup>, saibamos reconhecer que “as interpretações vindouras descobrirão valores despercebidos por nós”. Em especial se tratando de uma obra que obteve tamanho êxito a ponto de ter sua contribuição ao palco comparada com a de Villa-Lobos à música, a de Niemeyer à arquitetura, a de Portinari à pintura e a de Carlos Drummond de Andrade à poesia.

A partir desse direcionamento mostrou-se imprescindível para o caminhar desta pesquisa pensar a obra de Nelson Rodrigues como um todo, de modo a compreender sua conturbada trajetória de vida e sua particular trajetória como dramaturgo tanto quanto nas demais áreas em que atuava, demonstrando a versatilidade deste homem que tinha enorme apreço por desnudar a sociedade da moral<sup>5</sup> que se impunha, inclusive a ele mesmo. A polêmica é elemento onipresente em sua obra. Traição, sexo, tragédias, são temas caros nos quais ele mergulha fazendo, por uma lente bem particular, o retrato da sociedade brasileira da época.

Ainda que tenhamos iniciado com os olhos voltados para essas questões, muito mais pode ser pensado a partir disso, e essa amplitude de questionamentos de fato mostrou-se durante todo o percurso da pesquisa. Pôde-se inclusive questionar quais teriam sido os elementos determinantes para que tal peça fosse consagrada como marco do teatro moderno, e mantivesse tal “status” até os dias de hoje, embora não sem que houvessem discursos divergentes ao longo do tempo. Questões acerca da sociedade, da

---

<sup>4</sup> Sábato Magaldi, em sua obra intitulada “Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações” nos apresenta justamente essa reflexão que diz que interpretações futuras tem um potencial de desvendar valores até então ocultos a nossos olhos e a nosso tempo histórico.

<sup>5</sup> Para uma leitura sobre arte e moralidade na obra de Nelson Rodrigues ver: CALDAS, Pedro Spínola Pereira. A Obsessão da pureza: um ensaio sobre arte e moralidade em Néson Rodrigues. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Org.). A História Invade a Cena. HUCITEC, 2008.

moral e dos comportamentos mostraram-se também como vieses muito ricos de interpretação da dramaturgia rodrigueana, observados aqui através do marco “Vestido de Noiva”, podendo inclusive ser facilmente pensados nos dias de hoje, e continuar suscitando debates ainda atuais.

Esta pesquisa partiu das propostas do projeto “Imagens e Palavras, Gestos e Sensações: Fragmentos do mundo contemporâneo recriados pela cena teatral do grupo TAPA (RJ/SP) – Caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade e História/Estética”, pretendendo estabelecer uma reflexão intimamente ligada às possibilidades de se relacionar as análises entre Arte e Sociedade. Partindo de tal aspiração, foi de extrema importância o momento previamente dedicado a conhecer Nelson Rodrigues enquanto sujeito de seu próprio tempo, possibilitando a compreensão do lugar social de onde toda sua obra era produzida, de modo que nos tornássemos capazes de compreender sua inserção na sociedade e seu modo de enxergá-la.

Fazer esse caminho de compreensão prévia da trajetória do autor foi indispensável quando nossa intenção era justamente perceber a subjetividade que guia seu discurso. Adentramos seu universo de construção dos personagens, os conflitos trazidos a lugar de destaque, as inovações dramáticas e cênicas frente à época; enfim, aquilo que faz de Nelson Rodrigues um nome tão controverso, e logo singular, para o mundo do teatro. Esse entendimento veio a tona para que compreendêssemos o que “Vestido de Noiva” representou para o teatro brasileiro em termos de montagem, que se construiu de forma tão singular e diferente de tudo que se vira que acabara por consagrar-se enquanto marco da modernidade do teatro brasileiro.

Grande parte do reconhecimento da obra de Nelson Rodrigues deve-se a profundidade com que ele constrói suas tramas, indo de fato a fundo nos personagens e nos conflitos e levando-nos a mergulhar também em seu universo saturado de dimensões. Posto isso, se torna compreensível a recorrência com a qual nos deparamos com estudos que se referem ao autor e toda a sua obra, embora ainda sejam raras referências historiográficas aos mesmos. Vale pensar ainda no quão recorrente mostrou-se o discurso que aponta “Vestido de Noiva” enquanto momento decisivo nos caminhos do teatro brasileiro. Além de se atribuir a peça - que é apenas a segunda peça do autor - a consagração de Nelson Rodrigues enquanto dramaturgo, ela carrega o peso de ser o marco a partir do qual estaria instaurado o chamado teatro moderno no Brasil. Depois

da noite de 28 de dezembro de 1943, a estreia dessa máxima que levava ao palco um grupo de amadores dirigidos por Zbigniew Ziembinski, estava posto o alvoroço. Já “nos intervalos, os comentários explodiam: loucura ou inovação?” (FRAGA, 1998). De que era algo inédito não havia dúvidas.

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

Mergulhando na história e conhecendo minimamente a trajetória do autor, torna-se possível afirmar da profundidade dessa peça, bem como pode-se entender o ineditismo e a ousadia em seus textos. Sua história mostra-se marcada por mortes trágicas na família, como quando o irmão fora assassinado por uma mulher que entrara na redação do jornal de seu pai, Mário Rodrigues, o qual era o verdadeiro alvo da dita mulher; e meses depois o próprio pai padece não suportando se culpar pela morte do filho.

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

Nelson Rodrigues declara a si próprio como não sendo um intelectual e mantida essa distância pensa-se que ele provavelmente não teria construído essa narrativa pensando previamente em características expressionistas ou em interpretações

psicológicas desenvolvidas a *posteriori*, mas essa análise à distância nos dá a possibilidade privilegiada de ler tais alegorias. Diversas interpretações são sugeridas, como a possibilidade de pensar Alaíde como o:

Resultado de uma organização social medíocre e sem horizontes, que assinala a mulher (sobretudo da sua classe social – estamos em 1943) um único caminho: casar, ter filhos, frequentar reuniões sociais teatro e cinema. A vida sexual restringe-se à sensaboria do sexo conjugal, em que o prazer é terreno proibido (FRAGA, 1998).

A mulher aparece limitada em outros momentos da obra de Nelson Rodrigues e o tema da monotonia vida conjugal e do fracasso da instituição familiar repete-se com a intenção de inserir de uma vez por todas essas críticas. E dessa vez a presença de uma meretriz, Clessi - que pode ser pensada inclusive como representação do alter-ego da personagem Alaíde - adentra ainda mais a fundo na ferida aberta da moral da sociedade daquela época. A seguir propomos uma breve análise para situar o leitor quanto aos aspectos mais particulares da peça, sobre os quais essa pesquisa se detém mais especificamente.

## **A PEÇA**

Nesse momento de apresentação dos resultados da pesquisa mostra-se válido apresentar minimamente a peça em seu enredo e estrutura, atentando especialmente para o que possivelmente a distingue das demais produções e a características do autor impressas para encenações através do proposto nas rubricas.

“Vestido de Noiva” foi escrita por Nelson Rodrigues e encenada em 1943 pela primeira vez pelo grupo de teatro Os Comediantes. Evangelina Guinle, Auristela Araújo Carlos Perry e Stela Perry representaram os personagens centrais da peça, respectivamente Alaíde, Madame Clessi, Pedro e Lúcia, em torno dos quais giram os principais diálogos e conflitos da peça. O enredo parte do personagem de Alaíde que depois de sofrer um atropelamento oscila entre os flashes de realidade, memória e alucinação. Nesses devaneios tudo é uma caminhar através de uma de uma confusa narrativa acerca da história de um triângulo amor entre ela, sua irmã Lúcia e seu noivo

Pedro, que faz com que surjam dúvidas inclusive quando a premeditação ou não de seu atropelamento por parte desses últimos.

Por meio desses delírios, o leitor ou espectador é levado também a transitar por esses diferentes planos. Cenas do casamento aparecem no desenrolar da história onde a própria Lúcia parece ter certeza da possibilidade de viver sua história com Pedro. Clessi, uma prostituta que Alaíde conhece através da leitura de seu diário surge em diversos momentos e muitas vezes parece ser a representação do alter-ego da própria Alaíde, e sempre a acompanhar ao transitar de um plano a outro.

A obra está dividida em três atos. O primeiro ato inicia-se com o atropelamento de Alaíde, em trevas, com ruídos de automóveis e vidraças partidas. Através da primeira rubrica do texto já conhecemos uma marca muito particular de sua estrutura: a divisão mesmo cenográfica dos planos da alucinação, memória e realidade. Observa-se no trecho: “(Cenário – dividido em três planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas).”<sup>6</sup> Através dessas indicações do autor, todo o texto transita entre esses planos, que através da iluminação são destacados ou ocultados conforme o momento da peça.

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

Se as voltas no plano da alucinação revelam essa obsessão pela vida de Clessi, pelas aventuras e pela possibilidade de ser mulher de outra forma, as idas de Alaíde ao plano da memória, organizando os fatos, leva-nos ao encontro de uma consciência culpada, aparentemente por ter roubado Pedro de sua irmã, Lúcia. A misteriosa mulher de véu, que por fim é a própria Lúcia, as discussões rememoradas, a desconfiança da

---

<sup>6</sup> RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P 9.

premeditação do atropelamento, ou seja, grande parte do que surge no plano da memória, ainda que com pequenos devaneios, parece ser um esforço de Alaíde, padecendo, por colocar todos esses fatos em algum ordenamento.

O exagero, a obsessão e excessivas alucinações dos personagens fizeram com que muitas vezes fosse atribuído a Nelson, e especialmente a peça “Vestido de Noiva” o caráter de expressionista, talvez até mesmo por coincidir com a descoberta do expressionismo alemão, muito em voga na época. Existem muitas discussões quanto a isso, no entanto o que não se pode negar é a maneira a partir da qual esse teatro se constrói. Com vasta exploração psicológica dos personagens e adentrando-se profundamente por campos como a alucinação e a memória, acabamos por, de alguma maneira, sermos sempre levados a mergulhar mais fundo nos subconscientes daqueles tipos que se nos apresentam. E de alguma forma, a realidade sempre acaba por apresentar-se ao leitor a partir de um filtro muito subjetivo de determinado personagem.

### **CLESSI COMO UM PERSONAGEM DE TRÂNSITO**

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

Nos momentos em que Alaíde padece sobre a mesa de cirurgia, Clessi surge e toma muitas vezes um lugar de destaque. Talvez pelo fato de a protagonista encontrar-se moribunda a realidade é, entre os três planos, o menos explorado durante a peça, posto que é visível a maior presença de cenas que remetem a memória ou a alucinação, ou pelo menos a momento que parecem mesclar esses dois planos.

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

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

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

Clessi – É impossível que não tenha havido mais coisas.

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

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

Alaíde (desorientada) – Antes de mamãe entrar?

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

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

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

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

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

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

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

Clessi (microfone) – Não disse que tinha que ter mais gente? Olha aí! (noutro tom) A mulher de véu!

(...)

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

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

Alaíde – Quer chamar mamãe um instantinho?

(Silêncio)

Alaíde (virando-se) – Quer chamar?

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

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

Mulher de véu (de costas) – Eu? Não tenho nada. Nada, minha filha (ficando de frente para Alaíde, rápida e rispída) Você sabe muito bem! (violenta) Sabe e ainda pergunta! (RODRIGUES, 2001)

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

## **RESULTADOS E DISCUSSÃO**

Em momentos históricos diferentes, diversas montagens deste texto conseguiram adquirir impressionantes significações, que tinham sempre um dialogo especial voltado para seu próprio momento. Essa atualidade da obra em diferentes “presentes” é algo que

de fato merece especial atenção, como por exemplo pensar o que faz com que essa peça figure em um projeto como o Panorama do Teatro Brasileiro, do Grupo TAPA onde fica claro tratar-se de um esforço para construir o didaticamente o painel da história do teatro brasileiro a partir dos grandes marcos.

Mais do que pensar essas questões pontuais, a presente pesquisa quis estabelecer uma profunda reflexão em torno da possibilidade de diálogo entre História e Teatro, bem como em torno das relações entre Arte e Sociedade. Baseamo-nos na constante preocupação com a realização de discussões interdisciplinares que possam enriquecer o debate à medida que pretendemos pensar o texto, em seus mais diversos âmbitos, o autor, e a trajetória dos sujeitos históricos envolvidos nesses processos nas diferentes temporalidades.

De fato o caminho que apresentou-se a nós trouxe outros desafios, novas questões, e percursos que não haviam sido pensados *a priori*. Essa dinâmica mostra-se a delícia da pesquisa em história fez com que compreendêssemos que havia ainda muito a ser pensado sobre o “Vestido de Noiva” de 1943, com Ziembinski, Santa Rosa e Os Comediantes antes que nos propuséssemos a pensar qualquer remontagem específica e suas significações. Só faz sentido refletir a retomada desse texto e o seu significado em outro momento se já formos capazes de compreender o que esse texto e sua encenação de estreia representaram – amplamente - para a dramaturgia brasileira, para o momento e para a modernidade que ali se inaugurava.

O fato é que, o caminho dessa pesquisa partiu do encontro com esse texto em sua montagem pelo grupo TAPA, e então nossos questionamentos foram cada vez mais se voltando para a estreia, o marco, e o processo que de fato consagrou “Vestido de Noiva” como tal. Frente a isso, tendo o a montagem dirigida por Eduardo Tolentino como o estopim para nossas inquietações, buscamos os caminhos e as reflexões que nos fariam compreender a cristalização desse lugar de autoridade da peça para a história do teatro brasileiro. Para tanto, a seguir, traremos além de uma breve apresentação e análise do texto alguns apontamentos e reflexões daquilo que fomos capazes de construir ao longo dessa pesquisa: o que nos ajudou de fato a compreender esse processo de modernização do teatro brasileiro, o momento em que isso se deu, os sujeitos que o construíram e as disputas em torno da memória construída em torno disso.

É importante ressaltar a questão das memórias em disputa pois, embora seja sabido que o discurso mais recorrente e aceito aponte para “Vestido de Noiva” como marco, não existe opinião que constitua unanimidade. O principal embate com o qual nos deparamos aponta que, *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, teria em termos de texto - pois a encenação deu-se apenas na década de 60 – já apresentado traços que poderiam ser considerados modernos.

A semana de arte moderna de 1922 - como pudemos constatar através de breve pesquisa - embora tenha tido como centro dos acontecimentos o Teatro Municipal de São Paulo, teve sua atenção voltada para artes plásticas, poesia, literatura; no entanto a dramaturgia não pareceu muito envolvida, embora Oswald Andrade estivesse intimamente ligado ao movimento. Fato é que *O Rei da Vela* fora escrito apenas na década seguinte, e sua encenação tardaria ainda mais.

Ainda que escrita por um autor intimamente ligado ao movimento modernista, e sendo cronologicamente anterior à “Vestido de Noiva”, *O Rei da Vela* não causou tanto alarde e muito menos conseguiu agregar a si o status de modernizadora do teatro brasileiro. A ausência de uma encenação à época não fora a única razão para que a peça não atingisse esse patamar. Embora o texto trouxesse sim inúmeras características modernas, seu envolvimento político na crítica escancarada à hipocrisia da sociedade e dos valores pequenos burgueses ainda impedia que a peça alçasse esse voo para a modernidade.

Com “Vestido de Noiva” parece ter sido diferente. É claro que, se tratando de Nelson Rodrigues, as críticas ferrenhas aos valores da sociedade brasileira estavam presentes o tempo todo. No entanto o cunho político dessas críticas era quase nulo, seu alvo era de fato a moral e a hipocrisia que parecia ser a mantedora das aparências das famílias brasileiras.

No entanto, mais do que o texto ou o cunho das críticas do autor, a encenação foi onde tudo convergiu para que essa peça adquirisse o tão aclamado status de marco modernizador. O texto e a montagem datam do mesmo ano, e como pudemos tomar conhecimento, tratava-se de uma época de internacionalização do teatro do Brasil, e esse processo acabava por trazer ao país concepções muito inovadoras e perspectivas de montagem, cenário, figurino e direção diferentes daquelas com as quais estávamos habituados.

Foi nesse momento que o Brasil viu “Vestido de Noiva” ir aos palcos e cada um desses elementos pintou o texto de Nelson Rodrigues com as cores da modernidade. A direção de Ziembinski marcou a renovação do teatro brasileiro ao aproveitar a deixa do texto e voltar-se para uma montagem de cunho psicológico. Esse diretor, surgindo quase como um pintor da cena proposta por Nelson Rodrigues, soube equacionar perfeitamente os planos que o autor trazia no texto, bem como cada uma de suas indicações e fez com que o enredo transitasse entre esses planos de maneira profunda.

Ao lado do diretor polonês, foi de imprescindível a presença de Santa Rosa, responsável pela cenografia e pelas diversas variações de luz, que eram as responsáveis por levar os personagens e os expectadores de um plano a outro. A simbologia presente em cada detalhe une-se como um quebra cabeça que aos poucos vai tomando formas capazes de chocar, por exemplo, ao final quando temos que nos deparar com a noiva e a lápide. Além disso, o processo de criação dessa montagem também trouxe suas novidades quanto aos métodos de trabalho. Ziembinski, enquanto diretor instaurou um ritmo totalmente novo. Meses de ensaio com o grupo Os Comediantes, estabelecendo uma lógica que até então era incomum ao teatro brasileiro, preparação exaustiva equalização do nível de preparação de todos os envolvidos.

Assim, talvez tenha sido somente graças à felicidade desse encontro de múltiplos sujeitos naquele momento que tenha proporcionado à inauguração do teatro moderno no Brasil. No entanto não é possível que, em uma análise histórica, nos comportemos diante desse evento como se tivesse sido uma feliz coincidência. Embora tenha havido de fato esse encontro propício, o fato é que a crítica teatral da época já tinha plena consciência do que ocorria no restante do mundo. Esses sujeitos, engajados em torno da arte dramática, tinham conhecimento das novas lógicas de produção, das temáticas e das formas de montagem e direção do teatro moderno da Europa, e aspiravam há muito que essa transformação chegasse ao teatro brasileiro.

Nesse sentido surgiu a especial necessidade de se pensar esse processo, logo pensar o papel da crítica na legitimação de “Vestido de Noiva” como marco inaugural do teatro moderno brasileiro. Esse questionamento emergiu do processo de pesquisa, e ainda que tivéssemos nos proposto um estudo da crítica teatral sobre o espetáculo no projeto inicial dessa pesquisa, isso acabou por tornar-se ao longo desse caminho algo essencial e muitas vezes o objeto principal de análise.

Essas novas inquietações surgiram a cada momento, junto com muitos questionamentos, especialmente quanto a legitimação status de modernidade atribuído a peça e especialmente a encenação original, de 1943, dirigida por Ziembinski. Quais teriam sido os elementos capazes de conferir ao texto e a montagem o caráter de moderno de modo que até hoje olhemos para a peça enquanto marco inaugural do teatro moderno no Brasil? De que lugar vemos surgir esse discurso? Quais são as vozes dissonantes do mesmo, que apontam inclusive que muito daquilo que vinha sendo visto como modernidade inédita em Nelson, surgira muito antes, com Oswald Andrade? Como se cristalizou o discurso que consagra a modernidade a essa peça?

Ao passo que a pesquisa caminhava, embora as pretensões iniciais dissessem respeito a uma análise pormenorizada da montagem de “Vestido de Noiva” pelo Grupo TAPA, essas novas questões tornaram-se cada vez mais presentes e imprescindíveis para compreender o lugar que essa obra ocupa na história do teatro brasileiro. Os objetivos inicialmente apontados no plano de trabalho não foram em momento algum deixados de lado, mas encarar as inquietações criadas por tais questionamentos foi necessário para o desenvolvimento pleno da pesquisa e compreensão do objeto.

A constituição de um marco, como é “Vestido de Noiva” para o dito teatro moderno do Brasil, não acontece de forma instantânea. Assim, tomamos a crítica teatral enquanto um objeto de análise central, visando compreender como se deu a construção do discurso que consagrou o status de modernidade da peça e como o mesmo reflete na recepção daquela das montagens da mesma ao longo do tempo. Para tanto foi também essencial mergulhar no universo particular de criação e construção de saberes dos críticos teatrais, compreendendo seus caminhos, seus pressupostos e suas particularidades, dando especial atenção para os lugares sociais de onde partem essas críticas e o alcance das mesmas.

A partir do momento em que a crítica teatral passa a receber esse olhar mais atencioso, percebemos que através delas podemos realizar um acompanhamento sistemático da recepção das obras e dos espetáculos pela crítica. E a crítica para ser analisada com a amplitude que pretendemos aqui, deve ser compreendida na sua constituição, que desde o século XIX passou por muitas mudanças desde a crítica literária para tornar-se o que é hoje, compreendida mesmo enquanto um processo de

criação artística, como defende Sábato Magaldi, um grande nome desse gênero e principal crítico das obras de Nelson Rodrigues:

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. [...] Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perda a noite, se não aproveitou nada do que viu (MAGALDI, 2003).

Ao passo que pensamos a crítica teatral enquanto representações da própria prática teatral, sabendo da efemeridade da arte teatral que se esvai entre o abrir e fechar de cortinas, será através dessas representações que o ato e a arte ficarão registrados. Ainda que hoje exista a possibilidade de capturar o momento efêmero em imagens, as impressões humanas, as reações e a recepção do teatro permaneceram, quando muito, através da crítica. É válido quanto a isso, refletir o que Chartier já colocou acerca dessa relação entre a prática e a representação.

Esta é, evidentemente, uma das grandes questões da história cultural. Para o historiador dos séculos XVI-XIX, as práticas, quaisquer que elas sejam, apenas são apreensíveis através das representações que lhe são dadas; as práticas culturais, por exemplo(...) Daí, um grande problema. Com efeito, é-nos necessário aceitar, com Foucault, Bourdieu ou Certeau, a heterogeneidade radical existente entre as lógicas que dirigem as práticas e as que governam a produção dos discursos e, de maneira geral, a das representações textuais ou imagéticas (CHARTIER, 2001).

Pudemos então olhar a própria crítica teatral como um processo criativo, com a percepção de que a mesma tem importante papel na rememoração desses momentos artísticos. Além disso é possível observar um enorme engajamento com o próprio meio artístico, de modo que podemos passar a concebê-la como um documento essencial para a compreensão dos significados adquiridos por determinados espetáculos em dados momentos históricos.

É o caso de “Vestido de Noiva”. Conseguimos perceber pouco a pouco o essencial papel da crítica teatral no processo que consagrou essa peça em sua montagem de estreia como o divisor de águas para o teatro brasileiro. As aspirações que os próprios críticos há muito construía foram de certo modo agregadas no palco na ocasião daquela montagem. Uma convergência de interesses, de concepções e de

entendimentos de modernidade se deu naquele momento, e isso se deu a partir de diversas mãos. As mãos do autor, diretor, cenógrafo, atores, e enfim, pelas mãos dos críticos que em concordância atribuíram aquele espetáculo tão importante status para a época.

Além disso, nesse processo nos deparamos ainda como mais um desafio teórico metodológico. A saber, o enfrentamento com a teoria da Estética da Recepção. Essa teoria surge ao trazer a possibilidade de colocar em evidência, no processo da experiência estética, as relações entre autor, obra e leitor/espectador, ampliando aquilo que este último projeta a partir de sua experiência com a obra. E o crítico, é claro, não deixa de ser um leitor. Construindo reflexões a partir dessas perspectivas podemos reavaliar as relações entre autor obra e leitor, e essas relações são de grande valia no processo que estamos buscando compreender com mais profundidade nessa pesquisa.

Assim, nossa pesquisa caminha para novos rumos embora sem desviar-se de seus objetivos iniciais e envereda-se, ainda, pelos caminhos de interpretação e análise dessas críticas. O fato de não termos fechado os olhos para as questões que o próprio caminho da pesquisa nos apresentou, fez com que nos permitíssemos abranger inúmeras outras discussões, vitais para o alcance de nossos objetivos iniciais. Deu-se que encontramos de certa forma um novo caminho, não mais simples, porém mais pleno, para a construção do repertório necessário para as análises que nos propusemos.

## CONCLUSÃO

Assim estivemos nos caminhos de uma pesquisa que ditou os próprios rumos. O próprio desenvolvimento dos debates impôs novas questões e propôs novas formas de compreender e indagar nosso objeto. Ao passo que nos deparamos com o vasto debate em torno do status de modernidade da peça, vimos a necessidade de ter mais intimidade com essa discussão, investigando a fundo a maneira como esse discurso foi construído e aceito, e foi a partir dessa necessidade que nos colocamos o desafio de pensar o processo de criação da crítica teatral concomitantemente ao do espetáculo e como estes interagem.

Dessa forma construímos um vasto repertório no que se refere à posição que “Vestido de Noiva” ocupa na história do teatro brasileiro. O que foi aqui apresentado em linhas gerais são os questionamentos oriundos desse caminho de pesquisa e, em algumas vezes, as conclusões que dessas questões resultantes do esforço em compreender o cenário nacional e mesmo mundial que proporcionou que esse discurso em torno da modernidade da peça se estabelecesse.

Vale ressaltar, por fim, que essa pesquisa resultou em um novo projeto de iniciação científica, que pretende se deter mais especificamente ao estudo aprofundado da crítica teatral do espetáculo, já que aqui este foi apenas esboçado. Adentrando mais afundo nesse universo, tomando dessa vez a própria crítica como objeto de pesquisa, teremos um alicerce firmemente constituído para dar prosseguimento em outra etapa dos caminhos de pesquisa acadêmica onde haverá maturidade para de fato nos determos a análise do texto e da cena, possibilitando assim construção de um trabalho responsável e consistente que contribua com o desenvolvimento da historiografia sobre a temática.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecimentos à FAPEMIG que proporcionou o desenvolvimento e a dedicação a essa pesquisa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota pela orientação, pelas reflexões e especialmente pela colaboração no desenvolvimento de cada nova idéia que surgiu.

A todos os professores e amigos que em algum momento e de formas diferentes tornaram possíveis novas maneiras de olhar e de compreender a história.

## **REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Oswald. O rei da vela. São Paulo: Globo, 2003.

BLOCH, M. Apologia da História ou o Ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CALDAS, Pedro Spínola Pereira. A Obsessão da pureza: um ensaio sobre arte e moralidade em Nelson Rodrigues. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs). A História Invade a Cena. HUCITEC, 2008.

CASTRO, Ruy O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

CHARTIER, R. À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

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

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

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

GUIDARINI, Mario. Nelson Rodrigues: flor de obsessão. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1990.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. Memória/História. Porto: Casa da Moeda, 1984.

LINS, Ronaldo Lima. O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia. 2ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

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

MAGALDI, S. Depois do Espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Global, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

RODRIGUES, Nelson. A Cabra Vadia: Novas Confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

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

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

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

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