

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

Letícia Fonseca Falcão

Rosângela Patriota

“articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam e propiciam a emergência de determinadas práticas e representações. Arte/Política e História/Estética como campos investigativos são possibilidades de trabalho nas quais a arte, ao desvelar sua historicidade, propicia o instigante diálogo entre o historiador e as diversas linguagens artísticas.”¹

Rosângela Patriota

RESUMO: Esse artigo apresenta reflexões suscitadas ao longo do desenvolvimento de pesquisa de Iniciação Científica vinculada ao Projeto O Teatro dos Críticos: Politização - Estetização - Pós-Modernização [1950-2010] através do qual encontramos a possibilidade de pensar a crítica teatral enquanto lugar de construção de saberes, memórias e marcos da história do teatro brasileiro. Dessa forma sistematizamos neste artigo uma discussão possível a partir desses estudos que aborda justamente a forma como a modernidade de nosso teatro foi forjada a partir dos anseios e dos discursos desses sujeitos. Para tanto enfrentaremos debates teóricos e análises particulares desses críticos que empreenderam um esforço em prol da consagração de um marco de nossa modernização analisando ainda discursos que buscam desconstruir a legitimidade da consagração desse status de marco que rodeia a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943.

¹ PATRIOTA, Rosângela. **O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica.** In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A história invade a cena.** São Paulo: Hucitec, 2008, p. 58

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Teatral, História do Teatro Brasileiro, Teatro Moderno

INTRODUÇÃO:

Ao passo que esta pesquisa caminhava, as pretensões iniciais de uma análise pormenorizada da peça *Vestido de Noiva* bem como de Nelson Rodrigues enquanto dramaturgo acabaram tornando-se subsidiárias a uma discussão mais ampla que mostrou-se cada vez mais necessária. Estamos diante de uma peça que tem enorme acuidade dentro da história do teatro brasileiro, e esse lugar fixo de destaque atribuído a ela foi o que nos chamou a atenção para tudo o que circunda o universo da produção teatral no país. O lugar ocupado por *Vestido de Noiva* na história do teatro brasileiro diz respeito não somente ao texto, ao autor ou ao momento histórico que o país atravessava, mas também a inúmeros outros fatores que circundam a construção desse marco, dentre os quais exploraremos a construção de um discurso legitimador desse momento.

Entretanto, a busca pela compreensão da consagração deste cânone aponta para diferentes direções. Dessa feita, fez-se necessário um estudo direcionado para uma produção de sujeitos intrínsecos ao fazer teatral: a crítica teatral. Tomando-as então como objetos diretos de nossa pesquisa, o que trazemos neste artigo é justamente uma reflexão que busca compreender essa íntima relação entre esses dois mundos tão próximos ainda que com distinções bastante marcadas quanto às suas atividades.

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

Serão então levantadas questões pertinentes acerca do objeto central desta pesquisa, mas agora as indagações se darão a partir um viés diferente e com novos objetivos. Essa abordagem parte da necessidade de se compreender onde surgiram os discursos que consagraram a peça como marco da modernidade teatral no país, e inevitavelmente este caminho nos leva diretamente ao mundo da crítica teatral.

Lançamos então esses questionamentos na incessante busca das contribuições que essas interlocuções com a crítica teatral possam trazer para historiografia do teatro brasileiro e a escrita de sua história.

As reflexões aqui propostas a partir desse diálogo são imprescindíveis, ao passo que se torna possível pensar acerca do poder de atualização de obras de arte, e neste caso específico do teatro. Partimos então da concepção de que essa capacidade atualizar-se e continuar transmitindo seus valores é caráter indispensável para que uma obra possa ser apropriada e resignificada em diferentes temporalidades e em diferentes sociedades. Essas novas possibilidades de apropriações enquanto parte da essência da obra de arte é algo para que os críticos teatrais dão extrema importância, e no caso específico de *Vestido de Noiva* observamos a enorme relevância da obra através dos tempos e até nossos dias, mesmo que isso não esteja mais tão relacionado a seu caráter inovador, uma vez que o impacto inicial fica datado.

MATERIAL E MÉTODOS:

Para compreender a continuidade deste marco é 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 seu alcance.

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

“a utilização do material crítico, muitas vezes, foi feita sem que se lhe considerasse a dimensão histórica, isto é, os textos acabam sendo retirados das circunstâncias que lhes deram origem e reapropriados como instâncias autônomas.(...) reconhecer essa historicidade e as

implicações valorativas nela contidas possibilita que, mesmo com a predominância de uma dada temporalidade, o caráter plural da pesquisa se efetive (...)”²

Tomar estes textos de crítica teatral enquanto objeto exige uma compreensão acerca de sua constituição, que desde o século XIX passou por muitas mudanças partindo da crítica literária para tornar-se o que é hoje, sendo entendida inclusive enquanto um processo de criação artística, como o 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.”³

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

É imprescindível pensar a crítica como este lugar de saberes especializados e o momento pelo qual ela passa hoje, tendo entrado largamente no ambiente acadêmico, tanto em seu momento de produção, como posteriormente enquanto objeto de pesquisa como propomos aqui. Esse caminho possibilita pensar o papel da crítica na construção da imagem de modernidade em torno da peça *Vestido de Noiva* e mesmo compreender mais amplamente sua recepção no momento de sua estreia em 1943.

Ao passo que pensamos a crítica teatral enquanto representações da própria prática teatral, sabendo-se da efemeridade desta arte que se esvai entre o abrir e fechar

² Idem. p. 40-41

³ MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27.

de cortinas, é através dessas representações que o ato e a arte ficam registrados. Ainda que hoje exista a possibilidade de se capturar o efêmero em imagens, as impressões humanas, as reações e a recepção do teatro, encontram alguma possibilidade de permanecer através da crítica. É válido quanto a isso, refletir o que Roger Chartier já colocou acerca dessa relação em que a prática torna-se apreensível através da representação.

“Esta é, evidentemente, uma das grandes questões da história cultural. 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.”⁴

Deparamo-nos então com essa distinção que se coloca entre as lógicas que dirigem essas práticas. No caso com que lidamos nesta pesquisa trata-se da diversidade presente entre o fazer teatral e do exercício dos críticos, respectivamente observados enquanto prática cultural e sua representação concernente. Portanto compreender as especificidades desses dois campos é imprescindível para que possamos estabelecer os caminhos através dos quais se torna possível compreender a relação entre eles.

Ainda sobre a temática da presença da crítica teatral enquanto representação que permanece enquanto registro do acontecimento artístico em diversos aspectos, vale acrescentar ao debate as palavras do próprio Sábado Magaldi, que dedicou-se a pensar e teorizar essa atividade, quando este diz:

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

A partir de premissa tão negativa, o debate quase se tornaria supérfluo. Entretanto, não negarei que a crítica exerce uma função. Desde a mais humilde que é a de registrar a recepção de um espetáculo.

⁴CHARTIER, Roger. **A verdade entre a ficção e a história**. In: SALOMON, Marlon. (Org) **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2001.

O vídeo, o filme ou a fotografia, por mais que documentem uma montagem, não apreendem a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e plateia. Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nem uma representação é idêntica a outra. A crítica não preenche essa lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores.”⁵

Percebemos então que o próprio crítico tem consciência de sua atividade enquanto elaborador de um produto que adquire grande importância de registro da recepção de um espetáculo. No entanto, assume a impossibilidade de preencher uma lacuna que se abre imediatamente ao fim do espetáculo, que é a do contato entre ator e plateia posto que é único e irreprodutível. Assim, temos vestígios de um evento, impressões de um sujeito, mas apesar de todo o esforço que se possa fazer cada contato é inédito e extraordinário do ponto de vista que não pode ser repetido. A interação entre atores e plateia, as impressões imediatas do público e os burburinhos durante o intervalo estão entre as tantas impressões da experiência única de assistir um espetáculo que dificilmente podemos recuperar. Diante disso, buscamos nos ater as críticas teatrais enquanto vestígio e essencialmente enquanto representação daquele momento.

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

⁵ MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 21

“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.”⁶

Nossa pretensão ao analisar textos de crítica teatral tomando-os enquanto documentos históricos é por compreender que são frutos da produção cultural e intelectual, tratando-se então de vestígios que cabem ser farejados pelo bom historiador, que “se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”⁷. Assim percebemos que esses objetos são de fato imprescindíveis para esta pesquisa, por se tratarem de resquícios representativos das práticas artísticas e culturais as quais nos referimos. Pensando a particularidade de se tratar o fenômeno teatral enquanto objeto de pesquisa e o valor de uma análise pormenorizada da crítica para essa realização, vale apontar o seguinte:

“Em meio a essas questões, atinentes à escrita da história, existem as que dizem a respeito ao fenômeno teatral. Este, a fim de ser apropriado como objeto de pesquisa, deve ser apreendido inicialmente como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos, 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.”⁸

Portanto, a crítica enquanto objeto de análise vem caracterizado como aquilo que está imbuído da atribuição de reconstruir o ato efêmero da arte teatral. Dessa feita, buscamos pautar nossos estudos acreditando que temos, através do acesso a esses escritos, a possibilidade de refletir e desdobrar em questões a recepção e significação adquirida pelo fenômeno teatral em sua época. Ainda que exista a clareza da

⁶ 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

⁷ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p.54

⁸ PATRIOTA, Rosângela. **O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica**. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 39.

impossibilidade de se recuperar esse momento, os textos de crítica são um importante caminho de contato com as impressões imediatas causadas pelos espetáculos. Vale notar, entretanto, as especificidades do crítico enquanto sujeito neste processo onde ele surge como um espectador com certos privilégios que lhes são atribuídos, devido sua técnica e seu contato mais próximo com essa realidade. Acerca disso, trazemos as reflexões de Sábato Magaldi que nos provoca no sentido de questionar os diversos caminhos e compromissos assumidos pelo crítico de teatro perante o grande público:

“O crítico, de qualquer forma, seria uma espécie de espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e o hábito da escrita. Forneceria ele ao leitor uma média das opiniões do público? Ou sustentaria um ponto de vista de vanguarda, opondo-se ao gosto conservador da maioria? O domínio técnico daria ao comentário um rigor científico, sepultando o cultivo do achismo? Como encarar a relação do crítico especializado com o leitor do jornal e a linha da empresa?”⁹

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

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

⁹MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 25

“Quanto a seu destino, ela se endereça ao leitor do jornal. Sei que essa condição frustra em grande parte o artista, que pouco a aproveita para seu aprimoramento. Nem sempre aconteceu assim. Quando os cotidianos dedicavam mais espaço aos comentários, e o teatro nascente reclamava uma postura quase didática do crítico, era possível o aprofundamento minucioso da análise, servindo eventualmente de orientação para os participantes da montagem.”¹⁰

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

“O crítico tem como objeto o conjunto do espetáculo e não apenas um de seus elementos. Houve tempo em que a crítica se demorava mais na análise do texto, e não apenas por facilidade, já que ele pode ser lido antes ou depois da estreia. Essa preferência correspondeu a uma fase de evolução do nosso teatro, na qual era importante dar relevo ao prisma literário (...)”¹¹

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

¹⁰ Idem. P. 24

¹¹ Idem. P. 24

Vale ressaltar que as reflexões desenvolvidas a partir das apreciações dos textos de crítica teatral tem, a priori, consciência da carga de subjetividade agregada a estes, ou seja, a construção desse discurso tende a carregar juízos de valor e especialmente ideias estéticas e políticas inerentes à formação política e intelectual do crítico enquanto sujeito. Dessa feita não há a ilusão de se apreender a partir disso uma verdade inscrita nesses textos, e sim a pretensão se compreender o que eles representam, e perceber essa própria particularidade do processo de escrita. Tomando esses escritos enquanto documentos, já pressupomos que o mesmo se configura enquanto “um ato de poder (...) sendo representação (...) e parte do real”¹², especialmente por tratar-se de um discurso sabidamente especializado, portador então de certa autoridade naquilo que se propõe.

A crítica teatral, assim como a narrativa histórica inevitavelmente parte de um lugar social, e diz muito a respeito do mesmo ao passo que se “se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural(...) Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade”¹³. E é justamente essa infundável relação de seres subjetivos que faz da relação Arte/História um vasto campo de possibilidades.

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

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

¹³ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. P. 66

chamamos por tratar-se da discussão realizada num âmbito em que os críticos projetavam seus anseios de transformação para a arte teatral – que vinha se construindo e o processo que se desenrolava no fazer teatral propriamente dito, que recebia severos julgamentos quanto a seu atraso.

Além do atraso de nosso teatro, sobre o qual muito se lamentava em relação à cena teatral internacional, percebia-se também uma estagnação em comparação as demais artes. Literatura, música e artes plásticas tiveram a chance de alcançar a modernização por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro, entretanto, não parece ter podido consolidar sua modernidade nesta ocasião.

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

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

A atribuição da impossibilidade da solidificação dessa modernidade no teatro pela ausência da figura do encenador diz muito do quanto essa figura foi imprescindível para a modernização de nosso teatro. Sua presença imprimiu em nossos palcos uma nova forma de realizar espetáculos, uma nova forma de conceber a encenação e a atuação. A grande importância atribuída a esses sujeitos é argumento recorrente no discursos dos críticos teatrais, como podemos observar em diversos escritos, a exemplo do trecho abaixo de Sábato Magaldi:

“Qual a maior conquista teatral dos últimos tempos? Creio que a quase totalidade dos teóricos responderá: o reconhecimento do teatro como arte autônoma, não como um apêndice da literatura. A que se deve ele? A aparição do encenador, artista que assumiu a autoria do espetáculo, enquanto o dramaturgo é o autor do texto. Durante muito tempo os próprios autores ou algum intérprete se responsabilizavam pela tarefa de levantar o espetáculo. Os ensaiadores limitavam-se a ordenar o conjunto, subordinados à leitura escrita dos diálogos ou à missão de não perder de vista o predomínio do primeiro ator. Nesse quadro era inevitável o advento da figura do encenador, para o pleno brilho da montagem.”¹⁴

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

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

Neste momento, vamos nos ater especialmente às análises dos textos de crítica teatral mais imediatos, ou seja, aqueles que foram publicados no calor do momento da estreia, onde podemos encontrar sistematizadas as primeiras impressões e opiniões. Esse momento, imediatamente posterior à primeira encenação de *Vestido de Noiva* é crucial para compreender a sua construção enquanto marco fundador da modernidade no teatro brasileiro. A seguir faremos então uma análise inicial de algumas destas críticas.

“Os Comediantes representaram ontem no Municipal, para uma casa cheia (o espetáculo não foi, como os outros, gratuito), a tragédia de

¹⁴ MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 6

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

A interpretação de *Vestido de Noiva* exigiu de Os Comediantes o mesmo louvado esforço – maior, digamos, sem medo de parecermos exagerados – que aquele empregado na representação da tragédia famosa de Maeterlinck. Nós tínhamos lido a peça antes de seu autor a entregar primeiro à Comédia Brasileira e, posteriormente, aos Comediantes. Esse grande esforço dos intérpretes foi individual por isso que, nas peças do repertório desse grupo até agora representadas, *Vestido de Noiva* foi a que menos sofreu a influenciado ensaiador, não porque Ziembinski nela não pudesse influir como fez nas anteriores, e sim porque o autor polonês compreendeu a impossibilidade de alterar e modernizar a psicologia das personagens, claramente definida nas marcas do autor. Contudo, sente-se que, mesmo obedecendo à “marca”, quem ensaiou o grupo criador de *Vestido de Noiva* foi ele. Nem era preciso o seu nome figurar no programa. (...) A arquitetura cênica de Santa Rosa, o trabalho de maquinaria e os efeitos de luz, cujas transições do claro para o escuro permitiriam notáveis “mutações”, muito concorreram para que *Vestido de Noiva* marcasse, como marcou, nos anais do teatro brasileiro um esplêndido tento.”¹⁵

Já nessa primeira crítica de Mario Hora, um dos nomes mais recorrentes nas páginas de crítica teatral nos jornais da época, surge o nome de Ziembinski e as inovações trazidas por ele a nossa cena especialmente ao conceito de *mise-en-scène*. Ziembinski trouxe a nós essa que é a ampla concepção de encenação, de concepção e

¹⁵ Mário Hora apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p 70

construção de um espetáculo que o compreende como algo muito maior do que uma mera linguagem para se transmitir ao público o que está dito no texto dramaturgico.

O crítico ressalta ainda o esforço individual dos atores, atribuindo a isso grande valor. Esse aspecto surge também como uma inovação, uma vez que vai de encontro ao que era praticado até então. Até os anos 40 o que se conhecia no Brasil era um teatro de astros, de grandes atores, que eram preparados para carregar o espetáculo em torno de seu nome, e os demais dariam apenas o suporte para que a trama pudesse se desenvolver.

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

Por fim, algo que veio para marcar definitivamente uma nova era em nossa dramaturgia são as maquinarias empreendidas nos cenários de Santa Rosa, desenvolvidos especialmente para abrigar os diferentes planos em que se passava a tragédia de Nelson Rodrigues, e os efeitos de iluminação empreendidos por Ziembinski para transitar entre esses ambientes. Com mais de uma centena de efeitos de luz, o resultado visual do espetáculo foi algo pioneiro e comentado repetidamente, ao lado das inovações dos próprios textos, como vemos a seguir:

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

Não vamos fazer críticas, descer a minúcias, principalmente quanto à interpretação, as quais possam esmaecer o brilho de duas obras que se integram a modesta galeria de nossa escassa literatura teatral, mesmo porque não nos foi dado a assistir na sua integral execução esses

dois espetáculos realizados à mesma hora. *Vestido de Noiva* é, sem dúvida, um original de fôlego, assinado por um jovem escritor que se especializa brilhantemente no ramo teatral – Nelson Rodrigues. Deu-nos o ano passado a primeira amostra de seu talento dramático, projetando, logo de entrada, o seu nome às altas esferas de um teatro de preocupações filosóficas e profunda penetração nos segredos da alma humana.

Agora renova-se o triunfo.”¹⁶

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

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

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

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

¹⁶ Abadie Faria Rosa. Apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p. 71

enxergar as coisas e os fatos como se subitamente se tornassem transparentes.

Após o autor, impõe-se que vão as felicitações a Z. Ziembinski, pela notável encenação que realizou, e a Santa Rosa, por ter produzido soberba arquitetura cênica, que lembra aquela montagem de cenas simultâneas dos Mistérios medievais.”¹⁷

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

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

Li a peça *Vestido de Noiva* quando estava ainda inédita. Transmitem a Nelson Rodrigues a impressão que me dera – uma realização original e imponente no teatro brasileiro – mas sem lhe esconder que o seu êxito estaria em grande parte nas condições do espetáculo. Não era para ser lida apenas, mas representada.”¹⁸

Para encerrar essa análise inicial, trazemos o trecho do texto de Álvaro Lins para abordar uma discussão muito específica: o teatro enquanto arte que obrigatoriamente agrega texto e encenação. Partindo dessa premissa, *Vestido de Noiva* enquanto marco modernizador de nosso teatro abrange tanto texto quanto a cena, e é esse amplo conjunto que fica consagrado num momento onde o teatro finalmente passa a ser

¹⁷ Lopes Gonçalves. apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p.71-72

¹⁸ Álvaro Lins. apud MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. p.73

concebido nessa amplitude. O crítico já apontava que mesmo com as inúmeras inovações do texto de Nelson Rodrigues o sucesso dependeria de uma encenação que fosse capaz de contemplar todos os seus aspectos.

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

RESULTADOS, DISCUSSÃO E CONCLUSÃO:

Para compreender o que possibilitou esse encontro, faz-se necessário compreender o momento de nossa cena e do país. Adiantamos que a presença de estrangeiros radicados em nosso país foi essencial para esse movimento, e especialmente as atividades do grupo que ficou conhecido pela alcunha de “Turma da Pôlonia”. Os diferentes sujeitos e valores agregados à montagem e ao texto de *Vestido de Noiva* bem como o movimento de caráter bastante moderno destes poloneses no interior no Brasil serão objetos de discussão em outro momento desta pesquisa.

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

Essa análise, especialmente em relação à valorização e papel de Ziembinski é ainda mais esmiuçada na obra de Yan Michalski, intitulada “Ziembinski e o Teatro Brasileiro”, na qual essas críticas encontram-se transcritas. Michalski dedica-se a uma análise bastante densa da trajetória do ator polonês especialmente dentro do teatro brasileiro, e dedica parte considerável de sua obra ao período que o consagrou, ao qual ele se refere como o auge d’Os Comediantes.

Por fim, vale ressaltar que nossa análise inicial dessas críticas com as quais tivemos contato, permitem-no esboçar uma resposta a um questionamento posto muitas vezes ao se discutir o reconhecimento do marco que instaurou-se em torno de *Vestido de*

Noiva, e se isso não se trataria se um olhar retrospectivo ansioso por encontrar uma bandeira para o movimento de modernização de nosso teatro. Trata-se do que Tania Brandão apontaria enquanto “algo que, na posteridade, foi escolhido como fato de repercussão.”¹⁹

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

“É necessário questionar a data escolhida – na verdade ela não seria um divisor de águas no que se refere ao advento do *moderno* no teatro brasileiro, apesar de ter sido de imediato transformada em *acontecimento fundador*. Ela foi muito mais um fato corrente, se bem que importante, no interior de uma dinâmica cultural *sui generis*, transformado em ícone por parte da geração que o promovera e que precisou bastante deste ícone, dado o caráter acidentado, aqui, da história do *teatro moderno*”²⁰

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

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

¹⁹BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 72

²⁰ Idem. p. 73

Dessa feita não há estranheza na existência de indagações que imanam destas análises, perigoso seria se compreendêssemos enquanto límpidos e transparentes qualquer marco que nos apresentassem. Sobre isso, é enriquecedor findar essa discussão com uma reflexão de Calos Alberto Vesentini que diz:

“Na sua definição, o fato contem um conjunto de idéias (...) O crescimento e as divergências ocorrem na faixa das significações alocadas, permitindo maior ou menor abrangência cronológica e um círculo igualmente ampliado ou reduzido de fatos e agentes(...) A transubstanciação liga, no tempo, algumas ações, e ações coletivas, com certas idéias, criando o fato(...) Retomá-lo para interpretá-lo, então, torna-se muito mais. Significa mantê-lo e ampliá-lo. E se ele foi produto da ação e pensamento dos homens e traduz, em si mesmo, toda uma serie de idéias, este momento de sua existência e esta nuance podem sugerir mais um dispositivo para manter o pensamento vivo, preso num campo fechado. Novamente, uma pergunta: por quê?”²¹

AGRADECIMENTOS:

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

À Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota pela orientação, pelas reflexões e especialmente pela colaboração no desenvolvimento de cada nova ideia que surgiu.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS:

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

²¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997. P. 45-46

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

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.

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

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.

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

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

PATRIOTA, 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, Diccionario 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.