

NELSON RODRIGUES E O DEBATE SOBRE A MODERNIZAÇÃO TEATRAL NO BRASIL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p19-36>

João Roberto Faria

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar o debate sobre a modernização teatral no Brasil, no final da década de 1930 e início da seguinte. Por meio da pesquisa em jornais e revistas, o artigo traz à tona um conjunto de textos escritos por escritores, dramaturgos e críticos teatrais que se manifestaram sobre o surgimento do teatro amador, identificado com o teatro moderno, e sua oposição ao teatro profissional. Nesse contexto, a estreia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, consolida a renovação teatral então em curso.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro moderno; teatro amador; Nelson Rodrigues; modernização teatral.

ABSTRACT

This article aims to present the debate about the theatrical modernization in Brazil around the final years of the 1930s and the beginning of the 1940s.

KEYWORDS: *Brazilian modern theater; amateur theater; Nelson Rodrigues; theatrical modernization.*

*By means of the research in newspapers and magazines it brings up several texts written by writers, playwrights and theater critics, who express their opinions about the amateur theater, which is connected to modern theater, and the opposition to the professional dramatic companies. In this context, the staging of *The wedding dress*, by Nelson Rodrigues, in 1943, strengthens the then ongoing theatrical renovation.*

Numa jornada de estudos intitulada “A modernidade de Nelson Rodrigues”, talvez seja interessante abordar o contexto em que o dramaturgo surgiu, no qual o debate sobre a modernização do teatro no Brasil estava se esboçando.¹ Como se sabe, *A Mulher sem Pecado*, primeira peça de Nelson Rodrigues, estreou em 1941, sem grande repercussão. Mas a representação de *Vestido de Noiva*, em dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo grupo amador Os Comediantes, foi um acontecimento que agitou o meio cultural da cidade. E a razão não podia ser outra: tratava-se de uma peça moderna, em termos de forma e conteúdo, encenada de uma maneira moderna, isto é, sob a coordenação de um diretor, o polonês Ziembinski, recém-chegado ao Brasil. Hoje isso pode parecer pouco, mas na época era muito. O espetáculo tem sido considerado por dezenas de estudiosos o marco inicial do teatro moderno no Brasil. Para os intelectuais que acompanhavam a vida teatral no Rio de Janeiro, era uma prova concreta de que podia haver teatro melhor do que aquele que era oferecido pelas companhias dramáticas profissionais que atuavam na cidade, que eram dirigidas por artistas-empresários como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Luiz Iglesias e Dulcina de Moraes, entre outros.

Voltemos um pouco no tempo. A insatisfação com o chamado “velho teatro” — o das companhias dramáticas profissionais — já havia aparecido na década de 1920, na crítica teatral

¹ Este texto foi originalmente preparado pelo autor para apresentação nas jornadas *A modernidade de Nelson Rodrigues*, transmitida online pelo YouTube da FFLCH / USP, nos dias 30 e 31 de maio de 2022.

de Antônio de Alcântara Machado, escritor ligado ao modernismo de 1922. Sabemos que a Semana de Arte Moderna não se ocupou do teatro. A poesia, a prosa, a pintura, a música e a escultura ganharam impulsos no sentido da modernização, que não chegaram ao teatro. As iniciativas de Renato Vianna, Alvaro Moreyra e Flávio de Carvalho, nos anos 1920 e 1930 não tiveram continuidade e as peças modernas de Oswald de Andrade, escritas entre 1933 e 1937, permaneceram inéditas na época. Digamos que esses homens lançaram sementes que levaram um tempo para germinar. Não colheram o que plantaram, porque não encontraram apoio para dar prosseguimento aos seus trabalhos, que tiveram duração efêmera.

Somente em 1938 tivemos uma iniciativa sólida, voltada para a construção de um teatro em moldes modernos, graças ao empenho de Paschoal Carlos Magno, diplomata que criou o Teatro do Estudante do Brasil no Rio de Janeiro. Nesse ano, a estreia de *Romeu e Julieta* pelo grupo amador, com direção da atriz Itália Fausta, dava início a um trabalho de renovação teatral que serviria de inspiração para jovens de todo o país formarem grupos estudantis de teatro. O TEB, de acordo com o depoimento de seu idealizador, foi responsável por inovações que o colocam como iniciador do moderno teatro no Brasil. Afirma ele:

Sabia que nenhum movimento entre nós — político, literário ou artístico — se tornou triunfante sem o apoio da mocidade das escolas. Bati à porta dos universitários para que ajudassem a reintegrar o teatro no seu destino de muito importante província da inteligência. Minha voz encontrou eco. Esse teatro de jovens imediatamente obteve ressonância nacional. Que fez ele? Impôs a presença de um *diretor* como responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o *ponto*. Valorizou a contribuição do cenário e do figurinista trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Divulgou Shakespeare, Racine, Corneille, Gonçalves Dias, Camões, Gil Vicente, Sófocles, Eurípedes, Martins Pena, Rostand, Ibsen, Tchecov e outros clássicos. Destruiu também o preconceito contra o ofício do teatro. Jovens, com sedimentação universitária, depois de suas experiências estudantis, nele permaneceram profissionalmente. Impôs a fala brasileira no nosso palco infestado de sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe os processos e os ideais, com um mesmo ou maior entusiasmo, multiplicaram-se por esse mundão de Brasil os teatros de estudantes, operários,

comerciários, industriários, bancários. (Mais tarde “Os Comediantes” o ajudariam, de maneira vigorosa, nessa missão de recuperação do teatro brasileiro)².

O que Paschoal Carlos Magno quer sublinhar é que o TEB fez teatro moderno no Brasil, desvencilhando-se dos recursos do “velho teatro”, o teatro praticado pelas companhias dramáticas profissionais. A presença de um diretor responsável pela totalidade do espetáculo era o dado principal. Nas companhias dramáticas profissionais da época havia apenas o “ensaiador”, que era mais um técnico do que um artista. Fazia a marcação, indicando os lugares que os artistas ocupariam no palco, mas não tinha uma visão do conjunto. O ponto era fundamental no “velho teatro”, pois os artistas não decoravam os seus papéis e as peças às vezes ficavam pouco tempo em cartaz. Cada artista recebia apenas as suas falas e as “deixas”, isto é, a indicação de quando deveriam falar. Os cenários eram simples, a iluminação era limitada, sem muita variedade. E o espetáculo girava em torno da figura do primeiro ator — geralmente o dono da companhia dramática. Assim trabalhavam Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, para citar os mais importantes e que se notabilizaram nos anos de 1920 a 1950. No terreno da dramaturgia, o atraso também era grande. As peças brasileiras que eram representadas em geral não tinham qualidade artística e só buscavam provocar o riso no espectador. “Rir, rir, rir” era a divisa do teatro declamado da época. Havia também o teatro de revista, com números musicados, diálogos cheios de malícia, mulheres com pouca roupa e nenhuma preocupação literária. Posso estar sendo severo demais nesse julgamento, mas quero aqui dar a nota geral, sem entrar em detalhes ou exceções.

A criação do TEB, em 1938, nasceu da insatisfação com o estado do teatro. Seguiram-se outros fatos e iniciativas como a criação do grupo amador Os Comediantes no Rio de Janeiro e a criação de outros dois grupos amadores em São Paulo: o Grupo de Teatro Experimental, por Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro, por Décio de Almeida Prado. Também no Recife e em Porto Alegre o teatro amador ou de estudantes propôs uma renovação cênica. Em 1941 e 1942, Décio desferiu duras críticas ao teatro profissional nos textos que publica na revista *Clima*. Comentando a estreia da temporada de Dulcina de Moraes, em 1941, e reconhecendo que

² Paschoal Carlos Magno, Teatro de Estudante. *Dionysos* (23). Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 117.

a atriz está se esforçando para apresentar espetáculos mais bem cuidados, arremata a sua crônica desta maneira: “Que Odilon e Dulcina continuem com sucesso, como na temporada atual, nesse ‘compromisso’ entre o teatro comercial e o de arte, já que este último parece por ora impossível o Brasil, é o desejo da seção teatral de *Clima*”³. No ano seguinte, a crítica ao teatro comercial de Procópio Ferreira é acachapante. O ator e empresário teatral havia feito uma adaptação de *La Locandiera*, de Goldoni, e o resultado foi “desastroso”, segundo Décio, porque Procópio adulterou o texto, nem mesmo respeitando o enredo. Para ser engraçado, “nada poupou o sr. Procópio Ferreira, nem latidos”. “Raramente a arte permite acomodações”, afirma o crítico, para concluir: “Decida-se de uma vez num sentido ou noutro [sr. Procópio], escolha entre ganhar mais dinheiro ou arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências”⁴.

A percepção de que o teatro profissional brasileiro se afastava da Arte torna-se voz corrente nesse final dos anos 1930, início dos anos 1940. Contribuiu para essa percepção a presença no Rio de Janeiro de uma companhia teatral francesa retida pela guerra na Europa. Louis Jouvet era seu diretor. Um artista que acumulara larga experiência como encenador, um dos grandes renovadores da cena francesa.

Impedido de voltar à França, Jouvet permaneceu no Rio de Janeiro e apresentou nessa cidade e em São Paulo, em 1941 e 1942, uma boa parte do repertório de sua companhia dramática: *A Escola de Mulheres*, *Os Ciúmes de Barbouillé* e *Le Medecin Malgré Lui*, de Molière; *Knock*, de Jules Romains; *Ondine*, *Electra*, *La Guerre de Troie n’Aura pas Lieu* e *Judith*, de Jean Giraudoux; *L’Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel, e várias outras peças. O que se deve salientar é que Jouvet imprimia a seus espetáculos uma marca pessoal, a do diretor que se encarregava de harmonizar os elementos todos da montagem: texto, interpretação, cenografia, figurinos, música, iluminação. A importância de sua estada entre nós não pode ser minimizada. Aos brasileiros acostumados ao trabalho técnico do ensaiador, ele revelava o trabalho artístico do encenador moderno.

Sabe-se, também, que Jouvet manteve contato com o grupo Os Comediantes e que teria recomendado não apenas o trabalho de modernização cênica, mas também que fosse valorizada pelo grupo a dramaturgia nacional.

³ Décio de Almeida Prado, “No Rio de Janeiro”. In: Ana Bernstein, *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

⁴ Décio de Almeida Prado, *O teatro em São Paulo*. In: Ana Bernstein, op. cit., p. 268.

Os espetáculos que Jovet apresentou no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1941 e 1942, revelaram a superioridade artística do teatro moderno, isto é, do teatro feito por um conjunto de artistas regido por um diretor. Comparando as montagens do nosso teatro profissional – que eram apenas “marcadas” por um ensaiador, que giravam em torno do ator ou atriz principal, sem espírito de conjunto, dependendo do ponto – com as de Jovet, nas quais havia uma unidade definida por um diretor, as diferenças eram gritantes. Espelhando-se na concepção moderna de teatro, os grupos amadores também se mostraram superiores em seus espetáculos, no que diz respeito à qualidade artística. Lembre-se que Os Comediantes, a partir de 1941, contou com a colaboração de Ziembinski, diretor teatral polonês que se refugiou no Brasil, fugindo da Segunda Grande Guerra.

Pode-se dizer que nesta altura o debate sobre a modernidade teatral começa a ganhar fôlego entre nós. Logo uma polarização se estabeleceu. De um lado, o teatro amador, estimulado pelos intelectuais que o apoiavam na imprensa; de outro, artistas e dramaturgos do “velho teatro” defendendo suas concepções teatrais. São muitos os depoimentos sobre o trabalho do TEB. O cronista Rubem Braga, depois de assistir à representação de *Romeu e Julieta*, afirmou, no jornal *O Imparcial*, de 6 de dezembro de 1938, que “os estudantes fizeram teatro de verdade” e que valia a pena esperar deles iniciativas que mereciam ser apoiadas⁵. Um artigo sem assinatura publicado no *Jornal do Brasil*, em 27 de dezembro do mesmo ano, chamava a atenção para o sucesso da montagem junto às diversas classes sociais, o que desmentia a velha cantilena das companhias dramáticas profissionais de que não havia público senão para comédias desprezíveis e chanchadas:

São, precisamente, os organizadores e diretores de companhias que, preocupados com o êxito material do empreendimento julgavam imprescindível excluir dos repertórios todas as peças de qualquer transcendência na concepção ou de qualquer esmero na fatura. Segundo esses cavalheiros, que se deve presumir tenham capacidade e experiência, os únicos espetáculos em condições

⁵ Cf. Comentário de Rubem Braga. *Dionysos* (23), Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 136.

de agradar às multidões figuram no rol dos destituídos de riqueza intelectual e literária.

Os outros espetáculos que se seguiram a *Romeu e Julieta* também mereceram palavras elogiosas da imprensa e o reconhecimento de sua qualidade artística. A segunda peça montada, *Dias Felizes*, de Claude Puget, em 1940, teve direção de Ester Leão. Ela a ensaiou “com acentuada técnica moderna”, lê-se no *Jornal do Brasil* de 18 de outubro. Quatro anos depois, em 23 de dezembro de 1944, o *Correio da Manhã*, a propósito da peça *Palmares*, de Stella Leonardos, encenada pelo TEB, afirmava: “Hoje, o amadorismo é uma realidade estupenda que muitas vezes supera o próprio teatro profissional. Ainda há tempos tivemos o exemplo disso com a representação de *Vestido de Noiva* pelo grupo capitaneado por Santa Rosa e Brutus Pedreira”.

Nesses primeiros anos da década de 1940, o TEB teve como aliado na luta pela renovação teatral o grupo Os Comediantes. O primeiro espetáculo, com a peça *A Verdade de cada um* (*Cose è si vi pare*), de Pirandello, sob a direção de Adacto Filho, atestava o compromisso com o teatro moderno. A imprensa fez mais elogios que restrições, tanto a essa estreia do grupo quanto ao segundo espetáculo, *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, peça reencenada em 1941, com a direção de Adacto Filho, mas supervisionado por Ziembinski, responsável pela iluminação. Foi um grande êxito. O TEB e Os Comediantes caíram nas graças do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, que convocou o Serviço Nacional do Teatro para auxiliar com verbas as montagens dos amadores. As companhias profissionais reagiram. Numa assembleia que realizaram em dezembro de 1943, exigiram de Getúlio Vargas que o SNT não subvencionasse os grupos amadores. No final desse ano, com o sucesso de *Vestido de Noiva*, a rivalidade cresceu muito, e os profissionais perceberam que o repertório de dramas e peças modernas dos amadores e a qualidade artística dos espetáculos que apresentavam vinham aos poucos conquistando boa parcela do público. Artistas como Procópio Ferreira, Luiz Iglesias e Eva Todor, Dulcina e Odilon, Jayme Costa, entre outros, começam a pensar em melhorar seus repertórios e montagens. Faltava-lhes, porém, a disciplina que requeria o espetáculo moderno, a submissão aos desígnios de um diretor.

Sirva de exemplo a iniciativa de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, artistas que projetaram uma “temporada de arte”, para 1944, visando à melhoria do nível de seus espetáculos, começando pela inclusão de peças de valor artístico em seu repertório. Na temporada de 1944,

Dulcina encenou *Santa Joana e César e Cleópatra*, de Bernard Shaw; *Anfitrião*, 38, de Giraudoux; e *Bodas de Sangue*, de García Lorca. No Rio de Janeiro, a crítica especializada adorou. No livro *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*, Sergio Viotti transcreve vários elogios à temporada, definida como pela atriz como “uma temporada com objetivos culturais”⁶, em entrevista concedida a um jornal. Parece mesmo que Dulcina e Odilon não economizaram nos gastos, parcialmente cobertos por uma subvenção do governo. Esse repertório foi apresentado em São Paulo no início de 1945 e Antonio Candido publicou um importante artigo para *O Estado de S. Paulo*, em 18 de janeiro, intitulado “Renovação teatral”. Seus comentários sobre as interpretações dos artistas são reveladores das dificuldades dos velhos atores para se livrarem de certo histrionismo ou dicção carregada, que prejudicaram, por exemplo, as cenas poéticas de *Bodas de Sangue*. Mas, no geral, Candido elogia os esforços do conjunto de artistas e os desempenhos de Dulcina e seu marido Odilon, comentando detalhes de interpretação que denotam um olhar arguto sobre o trabalho dos intérpretes.

De fato, a companhia dramática Dulcina-Odilon se empenhou bastante para dialogar com as propostas de renovação dos grupos estudantis e amadores. Candido acerta em cheio quando observa que nas “raízes” da tentativa dos artistas-empresários estão as conquistas do teatro amador, que vinha elevando o nível artístico dos espetáculos apresentados. Afirma, então:

‘Os Comediantes’, no Rio de Janeiro, que vimos em S. Paulo no ano passado; o ‘Grupo de Teatro Experimental’ orientado atualmente por Alfredo Mesquita e o ‘Grupo Universitário de Teatro’, dirigido por Décio de Almeida Prado representam um movimento arrojado e fecundo, sendo que o 1º. e o 3º. podem ser considerados, para o Brasil, movimentos de vanguarda, na sua tentativa de romper inteiramente com o repertório e as convenções dominantes, apelando para o teatro poético e imprimindo um cunho bastante livre às suas realizações.

A lucidez de Candido em relação às transformações em curso no teatro brasileiro é notável. Ele observa que se o teatro amador pode “acessar” com uma renovação artística, apenas o teatro profissional pode levá-la adiante e consolidá-la, por força do trabalho contínuo e do contato constante com o público. Daí os elogios a Dulcina e Odilon, ao seu esforço “heroico”

⁶ Sérgio Viotti, *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 295.

nessa temporada de 1944, início de um empreendimento que a seu ver precisa ter continuidade, apesar dos obstáculos que se encontram no interior do próprio meio teatral. Candido acrescenta que se trata de uma tarefa difícil e meritória, pois, ao contrário dos amadores, não lhes basta “iniciar”. Dulcina e Odilon devem vencer “neles próprios, e no seio do profissionalismo, onde recrutam o seu pessoal, os cacoetes de dezenas de anos, inflexivelmente conservados”. Seu ponto de vista em relação à necessária modernização do teatro brasileiro é o mesmo que encontramos nas críticas teatrais que Décio escreveu para a revista *Clima* ou nos artigos que Alfredo Mesquita vinha publicando na imprensa. Aliás, vale lembrar que Alfredo Mesquita não concordou inteiramente com a apreciação que Antonio Candido fez dos espetáculos de Dulcina, em artigo publicado em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 20 de maio de 1945. De um modo geral, concordou com as restrições de Candido, mas foi muito mais duro nas críticas e bem mais econômico nos elogios. A seu ver, a companhia de Dulcina ainda estava presa ao “velho teatro” e o principal defeito de seus espetáculos é que não tinham “direção”. O repertório era bom — “estupenda”, a tradução de *Bodas de Sangue* por Cecília Meireles —, bem como a intenção de elevar o nível artístico das montagens, mas o teatro moderno exigia a presença de um *diretor*. Eis o que escreveu:

Para principiar é forçoso que se diga que a iniciativa teatral de Dulcina, tentando fazer, pela primeira vez entre nós, teatro sério, bom teatro, teatro de verdade, em suma, é das mais dignas de aplausos, de interesse e simpatia, demonstrando evidente vontade de acertar, imensa coragem e desprendimento.

A realização, o resultado final obtido é que não me parece ter correspondido de forma alguma à expectativa, aos elevados desígnios que a animaram. E tudo por quê? *Por absoluta e completa falta de direção*. De fato, para que se faça bom teatro talvez haja apenas uma condição *sine qua non*: boa direção. Dinheiro, grandes artistas, peças estupendas são coisas de menor importância, caso exista boa direção. Quantas vezes uma peça medíocre, levada por atores obscuros, com cenários paupérrimos, torna-se um estupendo espetáculo graças a seu diretor. Quantas mais uma boa peça naufraga por culpa exclusiva da má direção. Foi exatamente o que se deu com Dulcina. Faltou quem a dirigisse. Essa falha

tornou-se patente através da absoluta falta de unidade, qualidade essencial, dos seus diversos espetáculos⁷.

Alfredo Mesquita avalia que a escolha das peças se deu pelo interesse de Dulcina em interpretar as heroínas que poderiam fazê-la brilhar em cena, pouco preocupada com a unidade do espetáculo. Sua impressão é que os textos de Shaw, Giraudoux e Lorca pouco a interessaram. E que deve ter se perguntado: que heroína gostaria de ter sido? Daí a escolha das personagens femininas:

Cleópatra, “a rainha cortesã!” A Alcmena, de Giraudoux, a feminilidade encarnada no amor conjugal! E Joana D'Arc, amor sagrado, e a Noiva, de Lorca, o amor profano! E por aí afora... Daí termos visto, em vez de Cleópatra, de Alcmena, de Joana D'Arc ou da Noiva, Dulcina – Dulcina por toda parte, com seu sotaque peculiaríssimo, seus trejeitos habituais, seu corpo coleante e suas formas acentuadas por artes de grandes costureiros⁸.

Alfredo Mesquita toca no defeito principal dos grandes astros do teatro brasileiro das décadas de 1920 a 1950, como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina: todo o espetáculo devia girar em torno de suas figuras. Desse modo não havia necessidade senão de um ensaiador para fazer as marcações do palco, o centro destinado aos astros, e as laterais e os fundos aos artistas secundários. A falta de um diretor para dar harmonia e unidade às montagens prejudicou as apresentações de Dulcina, segundo Alfredo Mesquita e também segundo o crítico carioca Pompeu de Sousa, um dos poucos que ousavam criticá-la na imprensa do Rio de Janeiro. Comentando a encenação de *Santa Joana*, de Shaw, ele censurou o estrelismo de Dulcina: “Aquela senhora não resistiu à tentação: queria fazer, queria fazer, queria fazer... Com boa carga de autossuficiência, não admite aprendizado, não admite estudo, não admite direção. Faz o que quer. E faz sempre errado”⁹. O grande desafio para a modernização teatral, na década de 1940, está aí nas palavras de Pompeu de Sousa: os grandes astros não querem aprender, não querem

⁷ Alfredo Mesquita, *O Teatro de meu Tempo*. Org. de Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 55-56.

⁸ Idem, p. 56.

⁹ Cf. Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 186.

estudar, não querem atuar sob as ordens de um diretor. Daí Alfredo Mesquita terminar seu texto da seguinte maneira:

Para terminar, quero dizer que, mais uma vez, por mais digno de louvor que tenha sido o esforço de Dulcina, é impossível aplaudi-la ou sequer tentar encobrir o seu fracasso. Seria desservir a causa do teatro, pela qual nos batemos todos. Justamente “por muito amar” o teatro, por querer servi-lo e por admirar a capacidade de trabalho de Dulcina, é que se deve apontar os erros em que caiu, dizendo-lhe francamente que, se quiser vencer como é o seu desejo e o nosso, é forçoso voltar atrás, recomeçar tudo de novo e do princípio. É inútil querer insistir em prosseguir pela estrada pela qual vai. É esquecer esta primeira tentativa, tudo que ficou para trás, desde os anos de teatro comercial e barato e, aproveitando os bons elementos que possui, a sua força de vontade, o dinheiro, seguisse agora, bem guiada (é o essencial) em outra dimensão. E essa direção aí está à sua frente: é o espinhoso caminho do verdadeiro teatro de vanguarda, sem luxo, sem concessões ao mau gosto ambiente, procurando criar alguma coisa verdadeiramente nova, teatro de pesquisa, de luta, sem vedetes, pedrarias, brocados, com uma trupe jovem e homogênea, com espírito de “equipe”, criando verdadeira unidade entre peças, artistas e diretor!¹⁰

Até este ponto, enfatizei o debate teatral em torno dos artistas e dos espetáculos. Vejamos agora a situação da dramaturgia brasileira no final da década de 1930, início da seguinte, momento em que o jornalista Nelson Rodrigues surge no cenário teatral¹¹.

Em termos concisos, podemos dizer que o teatro profissional ia muito bem, com o grande público satisfeito com o teatro de revista, por um lado, e com o teatro declamado, por outro. Impressiona folhear a coleção do *Boletim da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) da década de 1930, na qual podemos acompanhar, mês a mês, o repertório apresentado no Rio de Janeiro, São Paulo e em várias outras localidades. O predomínio absoluto das peças brasileiras — comédias em primeiríssimo lugar — é notável, por revelar o prestígio extraordinário dos

¹⁰ Alfredo Mesquita, *O Teatro de meu Tempo*, p. 65.

¹¹ Aproveito aqui alguns parágrafos que fazem parte do artigo “A revolução Nelson Rodrigues”, que publiquei no número 70 (2012) da *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras.

nossos dramaturgos junto às companhias teatrais e ao público. Um jornalista da *Gazeta de Notícias*, Astério de Campos, fez um balanço do sucesso desse repertório entre 1931 e 1941. Os números impressionam. Peças como *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo; *O Interventor*, de Paulo Magalhães; e *Amor*, de Oduvaldo Vianna, já haviam atingido a marca de quatrocentas representações. E não foram poucas as peças que naqueles dez anos haviam sido representadas mais de cem vezes: *O Hóspede do Quarto n. 2* e *O Maluco n. 4*, de Armando Gonzaga; *Suicídio por Amor*, de Abadie Faria Rosa; *Iaiá Boneca* e *Sinhá Moça Chorou...*, de Ernani Fornari; *O Bobo do Rei*, *Anastácio* e *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo; *Compra-se um Marido*, de José Vanderley; *Onde Estás, Felicidade?*, de Luiz Iglésias; *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *Saudade, A Ditadora*, *O Marido n. 5*, *Flor de Família* e *Feia*, de Paulo de Magalhães; *Divino Perfume*, de Renato Vianna; *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior; *Bombonzinho*, *Sansão* e *A Marquesa de Santos* de Viriato Corrêa¹².

Esse balanço — que não leva em conta o teatro de revista — dá uma ideia perfeita da realidade teatral brasileira do período. Por ele sabemos quais são os autores e as peças de maior sucesso, informações às quais podemos acrescentar que os artistas mais aplaudidos foram Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e Jaime Costa.

Essa fortaleza muito bem estruturada, o teatro profissional, parecia inabalável no início da década de 1940. Havia autores, peças e público — um público popular —, em perfeita sintonia. Com rapidez, exceto pelos sucessos já referidos, as peças se sucediam no cartaz, ensaiadas o bastante para os artistas conhecerem os lugares que ocupariam no palco, as características principais dos personagens que iriam interpretar, as deixas, e memorizarem na medida do possível as suas falas — nas apresentações, as falhas de memória eram socorridas pelo ponto.

Se no terreno do espetáculo teatral a oposição ao “velho teatro” começou a surgir com os grupos amadores, como procurei demonstrar, no terreno da dramaturgia, o papel principal coube mesmo a Nelson Rodrigues. Sua primeira peça, *A Mulher sem Pecado*, representada em 1941, não fez sucesso e nem obteve repercussão, porque não foi bem montada. Mas depois de *Vestido de Noiva*, encenada em dezembro de 1943, o teatro brasileiro não seria mais o mesmo. A peça impunha-se como exemplo de dramaturgia moderna, na sua forma fragmentada, na divisão dos

¹² Cf. “O sucesso das comédias brasileiras de 1931 a 1941”. *Boletim da SBAT*, n. 202, abril de 1941, p.11.

três planos — realidade memória e alucinação — e em seu conteúdo inusitado: a investigação da subjetividade de uma mulher atropelada e à beira da morte.

Ruy Castro, biógrafo do dramaturgo, transcreve várias opiniões favoráveis à peça, principalmente de escritores e intelectuais, no livro *O Anjo Pornográfico*. Destaquemos algumas delas. Carlos Lacerda — que na época gostava de teatro e logo escreveria algumas peças — “deu uma conferência no Teatro Phoenix, dizendo que Nelson Rodrigues estava revolucionando a linguagem do teatro mundial”¹³.

Exagero à parte, sejamos modestos em admitir que a revolução dizia respeito à dramaturgia brasileira, como aliás reconheceu o principal crítico literário em atividade no país, Álvaro Lins. Num entusiasmado estudo de *Vestido de Noiva*, depois de assinalar as qualidades dessa “tragédia da memória”, ele conclui dizendo: “Tenho comigo que Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária”¹⁴.

Se o julgamento favorável de Álvaro Lins teve o peso de vir de alguém que era uma autoridade no terreno da crítica literária, o que dizer dos elogios que *Vestido de Noiva* ganhou de um dos maiores poetas brasileiros, Manuel Bandeira? Em dois artigos, ele qualificou o autor como “poeta”, “um grande poeta”, e a peça como “admirável” e “obra-prima”. E mais: afirmou que não se tratou apenas de um triunfo da *mise en scène* o que ocorreu na noite de 28 de dezembro: “O drama em si adquiriu extraordinário relevo, concretizou-se em inesquecíveis imagens plásticas, assumiu aos nossos olhos iluminados uma realidade, ou antes, uma super-realidade mais forte, mais prestigiosa, mais humana”¹⁵.

Outro poeta, Augusto Frederico Schmith, também fez elogios a Nelson Rodrigues, chamando-o, numa carta pessoal, de “inovador e renovador”. Afirmou também que “*Vestido de Noiva* é mais que uma peça – um processo e uma revolução”¹⁶.

A repercussão do espetáculo nos meios literários e intelectuais e, principalmente, os artigos de Álvaro Lins e Manuel Bandeira, explicitando as inovações dramatúrgicas e a qualidade artística de *Vestido de Noiva*, projetaram o nome de Nelson Rodrigues no Rio de

¹³ Ruy Castro, *O Anjo Pornográfico: a Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 176.

¹⁴ Álvaro Lins, Uma tragédia da memória, em *Nelson Rodrigues, Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 192.

¹⁵ Manuel Bandeira, *Vestido de Noiva, em Nelson Rodrigues, Teatro Completo*, op. cit., p.183.

¹⁶ Cf. Nelson Rodrigues, *O Reacionário: Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 132.

Janeiro e no país. Quando o grupo Os Comediantes se apresentou em São Paulo, em junho e julho de 1944, um jovem crítico, Décio de Almeida Prado, em início de carreira que seria fecunda, fez uma apreciação sobre o espetáculo e a peça de Nelson Rodrigues, na qual apontou as inovações no terreno da encenação e da dramaturgia. Escreveu, então: “A importância da peça do Sr. Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é enorme. Causa mesmo espanto ver repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase por milagre de geração espontânea, um autor com tanta audácia, que procura, logo nas primeiras tentativas teatrais, dominar virtuosisticamente o meio de expressão artística que escolheu”¹⁷.

Décio fez uma bela análise da peça, por um lado elogiando sua “forma propositalmente complexa”, seu “conteúdo psicológico”, seu “enredo dramático interessante por si mesmo”, e, por outro, criticando alguns pontos que julgou mais fracos. No saldo positivo de suas considerações críticas, louvou a ousadia de Nelson Rodrigues, que procurou “novos caminhos” e sacudiu “a pasmaceira que vai por aí”: “*Vestido de Noiva* é uma peça excepcional para o nosso meio e um excelente ponto de partida. Dela, guarde o Sr. Nelson Rodrigues a capacidade imaginativa com que ideou a história e a figura de Alaíde e a audácia com que procurou revolucionar a técnica do nosso pobre teatro, tão necessitado de alguns revolucionários”¹⁸.

Os dramaturgos do “velho teatro”, entrincheirados na Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, a SBAT, declararam guerra ao teatro moderno. Sentiram-se cobrados pelos setores mais intelectualizados do país e se defenderam em não poucos artigos, publicados em jornais e no *Boletim da Sbat*. Já no número 221 dessa revista (janeiro a março de 1944), R. Magalhães Júnior saía em defesa do gênero de peças que escrevia, no texto intitulado “Em defesa da farsa”:

A temporada dos Comediantes desencadeou uma tempestade de ataques contra os autores nacionais que se dedicam ao gênero cômico. Pela vontade dos críticos improvisados que se manifestaram sobre a iniciativa, devíamos ser todos linchados. Tenho duas palavras a dizer, como desabafo de condenado à morte. Aqui vão elas. Sou um dos autores de farsas do Brasil. Podem chamar de farsas, se quiserem, *A Família Lero-Lero*, *Mentirosa* e *O Homem que Fica*. Não me envergonharei disso. Uma dessas farsas

¹⁷ Décio de Almeida Prado, Os Comediantes em São Paulo. *Folhetim*: Teatro do Pequeno Gesto (Especial Nelson Rodrigues), n. 29, 2010/2011, p. 96.

¹⁸ Idem, p. 100.

representou um dos maiores êxitos de bilheteria do teatro brasileiro em todos os tempos, provando que nesses dias sombrios o público quer rir. Rir com todas as suas forças.

Magalhães Júnior argumenta que só o teatro subvencionado pode encenar peças experimentais, e que o grosso do público quer comédias, não dramas. Como se lê em outro artigo publicado meses depois, no número 223 do *Boletim da Sbat* – “A dívida de glória dos nossos artistas aos autores brasileiros”, de Sergio Peixoto – “a peça nacional, tendo sabor local e, quase sempre, explorando um enredo baseado em nossos costumes, sempre desperta maior interesse no grande público”. Ainda no final de 1944, Daniel Rocha, no artigo “Os sete fôlegos do teatro nacional” (*Boletim da Sbat*, número 224, de outubro-dezembro), faz nova defesa do “teatro para rir” e do teatro para o grande público e não para “uma elite de ‘cerebralizados’ capazes de compreender as sutilezas de um maçante Giraudoux; ou o simbolismo de um poeta como García Lorca; ou os recalques metafísicos de Lúcio Cardoso ou enfim, o teatro psíquico de um Nelson Rodrigues”. Eu poderia citar dezenas de outros artigos que tematizam a disputa entre, digamos, os novos e os velhos ao longo da década de 1940. No livro *A Musa Carrancuda*, Víctor Hugo Adler Pereira estuda o processo de modernização do teatro brasileiro a partir de uma enquete realizada pelo jornalista Daniel Caetano, que em 1946 entrevistou 42 pessoas ligadas à arte cênica. O conjunto de depoimentos sobre a situação teatral é uma documentação notável do debate que havia começado alguns anos antes, como procurei destacar. Diga-se, ainda, que o debate se estende por mais alguns anos, até que ao longo da década de 1950 o teatro moderno se torna uma realidade no Brasil, tanto no que diz respeito ao espetáculo, quanto à dramaturgia.

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. Vestido de Noiva. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.182-183.
- BRAGA, Rubem. Comentário de Rubem Braga. *Dionysos* (23), Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 136-137.
- CANDIDO, Antonio. Renovação teatral. *O Estado de S. Paulo*, 18/01/1945, p. 4.

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

FARIA, João Roberto. A revolução Nelson Rodrigues. *Revista Brasileira* (70). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012, p. 13-34.

LINS, Álvaro. Uma tragédia da memória. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 191-192.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Em defesa da farsa. *Boletim da SBAT* (221), jan.-mar. 1944, p.11.

MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro de Estudante. *Dionysos* (23). Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 117.

MESQUITA, Alfredo. *O Teatro de meu Tempo*. Org. de Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2023.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PEIXOTO, Sérgio. A dívida de glória dos nossos artistas aos autores dramáticos. *Boletim da SBAT* (223), jul.-set. 1944, p. 27.

PRADO, Décio de Almeida. No Rio de Janeiro. In: BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.260-261.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro em São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 266-269.

PRADO, Décio de Almeida. Os Comediantes em São Paulo. *Folhetim* (29). Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto (Especial Nelson Rodrigues), 2010/2011, p. 95-100.

ROCHA, Daniel. Os sete fôlegos do teatro nacional. *Boletim da SBAT* (224), out.-dez. 1944, p.8.

RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário: Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977. S/ASS. O sucesso das comédias brasileiras de 1931 a 1941. *Boletim da SBAT*, n. 202, abril de 1941, p.11.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

João Roberto Faria é professor sênior de Literatura Brasileira da FFLCH/USP. Foi *visiting professor* na Universidade do Wisconsin, em Madison, em 2000. É membro do Grupo de Pesquisa Brasil-França, do IEA/USP e autor de vários livros, com destaque para: *Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001 – prêmio APCA); *Do Teatro: Textos Críticos e Escritos Diversos* (Perspectiva, 2008), no qual reuniu a produção crítica de Machado de Assis sobre teatro; *História do Teatro Brasileiro, I e II* (Perspectiva/Sesc, 2012-2013 — Prêmio Jabuti); *O Naturalismo* (Perspectiva, 2017), em parceria com J. Guinsburg); *Teatro e Escravidão no Brasil* (Perspectiva, 2022).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2405-4890>. Email: jroberto@usp.br