

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### O TEATRO BRASILEIRO E A TENTATIVA DE MODERNIZAÇÃO

Elen de Medeiros (UNICAMP)

RESUMO: A modernização do teatro brasileiro não decorre unicamente da encenação de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, mas foi o resultado de uma série de tentativas de renovar a cena nacional. Durante a década de 1930, autores diversos lançaram-se a várias experiências no campo dramático, embasados em correntes e filosofias que estavam em voga na cena européia. Este artigo pretende mostrar como alguns autores estavam conscientes de que o teatro brasileiro carecia de um texto moderno à altura do restante da literatura brasileira e tentaram escrevê-lo – e como eles fracassaram.

PALAVRAS-CHAVES: crise do drama; teatro brasileiro moderno; dramaturgia da década de 1930.

Peter Szondi (2001), crítico que alterou os caminhos dos estudos teatrais, anota uma grande mudança dramática mundial entre os anos de 1880 e 1950. Seu estudo tornou-se uma referência ao focar a alteração do quadro estético, iniciada com os românticos alemães, sobretudo com os filósofos que se dedicaram ao estudo do sentido do trágico em contrapartida ao gênero da tragédia (SZONDI 2004). Alguns autores do final do século XIX, ao tentar representar angústias e anseios do homem moderno, depararam-se com uma estrutura dramática fechada, regularizada pelas três unidades e oriunda da teoria aristotélica. Ou seja, segundo palavras do crítico, até o momento de crise do drama, somente seu conteúdo era histórico, mas a forma devia ser atemporal. Isso provocou um estranhamento entre forma e conteúdo que, conforme Szondi (2001), se refletiu posteriormente, culminando na quebra da estrutura estético-teatral fechada e no rompimento com alguns pressupostos dramáticos básicos, a saber: o tempo presente, as relações intersubjetivas e uma única ação.

Esse pressuposto crítico-teórico é explorado e desenvolvido na análise de vários autores finiseculares europeus, como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, até as revoluções formais provocadas por autores como Brecht e Pirandello, dentre outros; e por encenadores como Piscator e Bruckner.

De certa forma, as concepções de Szondi são há muito estudadas, debatidas e enquadradas em dramaturgias diversas, por vezes anacronicamente. No entanto, cabe neste estudo tentar compreender como se deu tal transformação estético-teatral no Brasil, com alguns anos de diferença. De uma forma ou de outra, alguns autores do início do século XX absorveram tendências estéticas e filosóficas provenientes do exterior. Assim, parto do princípio de que também aqui houve um distanciamento entre forma e conteúdo dramáticos, provocando uma crise em certos textos (e o estranhamento do público); em seguida, autores engajados nas transformações estéticas mundiais procuraram inserir algumas referências também na dramaturgia brasileira, sem sucesso. E, por fim, a transformação real se deu com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943; transformação essa que aconteceu não somente na concepção literária, mas também na cênica – já bastante recontada e discutida. No entanto, em vez de entender a peça do dramaturgo pernambucano como uma manifestação isolada, julgo que é importante notar que ela não surgiu do nada, como às vezes se pensa, mas trouxe em si aspirações por muitos já planejadas.

Embora o foco principal deste artigo seja a década de 1930, é importante observar as pequenas transformações no contexto histórico-teatral brasileiro do início do século. Para isso, consideremos a dramaturgia de Roberto Gomes, autor que produziu basicamente na década de 1910 e cuja obra permanece até hoje marginalizada pelos estudos literários (encontrei um único estudo de fôlego sobre o autor, o de Marta de Moraes Costa, na introdução do teatro completo de Roberto Gomes: *Em cena, pequenas sombras frágeis*. Este texto é, doravante, a base de referência sobre este autor). Ele pode ser um exemplo representativo daquilo que Szondi determina como a crise do drama: ao expor problemas que mais tarde Nelson Rodrigues tomará como objetos de conflitos, como relações incestuosas e traições, o dramaturgo insere tais temas em uma estrutura dramática que não é mais apropriada. Em algumas de suas peças, podemos até mesmo identificar uma tentativa de enquadramento de sua estrutura às três unidades dramáticas, enquanto a temática demanda um formato mais aberto. Há, assim, uma desconformidade do assunto com a estrutura, originada sobretudo pelas influências sofridas: Maeterlinck, autor simbolista belga; e o “teatro da paixão”, cuja principal característica é o realismo com que apresenta a sociedade burguesa em decadência.

Em uma época em que teatro no Brasil era sinônimo de teatro ligeiro, as peças de Roberto Gomes não poderiam ter outro fim que não o fracasso. Com clara intenção de aprimorar a literatura dramática nacional, ele buscou inspiração no teatro europeu e, sobretudo, no francês. Maeterlinck não era ainda conhecido pelo público brasileiro, mas já era uma das fortes inspirações para o teatro de Gomes, especialmente na maneira de representar a dor e o fracasso humanos: pelo silêncio. Antagonista das peças de comédia de costumes, esse tipo de teatro não foi bem recebido nem pelo público nem pela crítica; mas, de certa forma, foi o primeiro passo para a tentativa de modernização do teatro nacional.

Peter Szondi (2001) chama a atenção, no caso da dramaturgia simbolista de Maeterlinck, para a substituição da ação dramática pela situação, pois o ser humano é

privado – pela própria temática – de tomar atitudes: ele apenas sofre a iminência de uma morte. O homem, enquanto ser totalmente passivo, nada faz senão refletir, o que dramaturgicamente é representado pelo sujeito épico, causando a cisão de sujeito e objeto antes não permitida ao texto teatral. Maeterlinck, não por acaso, denominou sua dramaturgia de “drama estático”: a imposição do silêncio em cena e a anulação do homem enquanto sujeito ativo. Roberto Gomes procurou elaborar seu texto com referências semelhantes a estas de Maeterlinck e também impôs ao seu teatro a fatalidade da morte e a insuficiência do homem perante ela, dando-lhe aspecto de impotência e ocasionando, assim, o silêncio posto no palco. Um bom exemplo para essa estética adotada pelo autor é *O Jardim silencioso* (1918), peça em que, na iminência da morte da mãe, pai e filha refletem sobre a condição do casal e o adultério. Em muitos casos, estruturalmente, a escolha dessa estética significa colocar grandes *bifes* nas falas das personagens que refletem sobre sua própria condição.

Mesmo causando, com esse tipo de teatro, a cisão entre sujeito e objeto – o que, segundo Szondi, motivaria uma crise interna do drama –, as peças de Roberto Gomes não vão muito além. Fragilizadas por uma estrutura que não se renova, elas não chegam a provocar grandes alterações no teatro nacional. No entanto, ao contrário do que podemos encontrar nas peças do início de sua carreira, como *O canto sem palavras* (encenada em 1912), em que as reflexões das personagens compõem grande parte do texto, exagerando na divagação poética, em *A casa fechada* (escrita em 1919, mas encenada apenas em 1953) nos deparamos basicamente com diálogos rápidos, incisivos e irônicos. A ação desta última peça se desenvolve em uma pequena cidade interiorana, onde uma mãe de família cometeu adultério e o marido descobriu. Além dos principais temas do dramaturgo, como a dor de um amor fatalista e o adultério, a peça inteira se passa com as personagens-tipos na porta do Correio esperando a adúltera sair da casa (que fica ao fundo da cena). Aos poucos, vão-se juntando curiosos e fofoqueiros à espreita da vida alheia. Mistura-se o clima tenso em torno do sofrimento e do adultério com a ironia fina em relação às atitudes das personagens. Essas são tipos como *O pescador*, *O boticário*, *O barbeiro*, *A agente do correio* etc. Enfim, é uma peça que aponta para uma tendência moderna pela tentativa de misturar aspectos tensos com o retrato sarcástico da vida cotidiana, pela agilidade do texto que se reflete na cena, pela perspectiva apresentada a partir dos vizinhos; mas que o dramaturgo não chegou a desenvolvê-la com plenitude:

Há duas décadas, foi descoberto o ato *Casa Fechada*, que trai a inspiração melodramática e o desejo de aparentar profundidade e mistério no desfecho, ao qual serviria a frase conclusiva: há na terra dramas que escapam à razão humana e só Deus sabe o seu fio. Não obstante essa restrição básica, a peça prende o interesse da platéia, pela observação das personagens e do ambiente retratado. A par do problema da “casa fechada”, apresentam-se os tipos comuns da cidade e do interior – a mulher que não perdoa o erro alheio, a compreensiva, a mexeriqueira histórica, o boticário, o barbeiro e tantos outros – que, em rápida caracterização, oferecem o quadro de costumes e de sentimentos fixadores de almas tão triviais. (MAGALDI 1997: 185)

Na década de 1930, alguns autores – que caíram no esquecimento –, agitadores do teatro brasileiro da época, tentaram provocar a reviravolta e, enfim, modernizar os palcos, trazendo do exterior influências e correntes de pensamento dominantes de então. Autores como Renato Vianna, Paulo de Magalhães e Joracy Camargo produziram, cada um à sua maneira, dramas que aspiravam ao moderno, especialmente pela representação das angústias do homem, mas que se depararam com um aspecto até então bastante negligenciado: a forma dramática, que não acompanhou a modernização dos temas.

Ainda a respeito do drama interiorizado, do qual falamos acima e de que Roberto Gomes foi um dos seus representantes no início do século, algumas peças da década de 30 inclinam-se a esta tendência. E podemos falar disso mesmo em relação a algumas comédias, que pretendiam fugir do modelo que já havia se formado: das comédias ligeiras e chanchadas.

Início, pois, minha reflexão com este gênero, a peça *Mais forte que o Amor*, de Paulo de Magalhães. Apesar de nomeada pelo autor como uma comédia, a peça se aproxima muito mais de um drama psicológico. Resumidamente, a peça trata da história de um homem (Lotário) que se vê manipulado pelo Ministro da Defesa da imaginária República da Parvônia e pela mulher por quem é apaixonado, Laura. Lotário tem seu invento, um avião moderno, utilizado para fins bélicos, numa guerra intencionalmente provocada pelo ministro e por Laura a fim de enriquecimento. Seu invento também será o responsável pela morte de seu único filho, Raul, que foi convocado para lutar na guerra. Em decorrência dos fatos, o conflito concentra-se no sofrimento de Lotário, que se encontra dividido entre o amor pela mulher manipuladora e seu idealismo de paz. Tentando abordar especialmente conflitos internos do homem, a peça peca sobretudo pelas frases cruas, que evocam reflexões como: “Mentir é viver. Viver é mentir”. Ou então, em uma tentativa de expor o drama psicológico, há um curioso diálogo entre Lotário e sua consciência: “Preciso consultar-te [à consciência]. Sofro a mais torturante das tragédias íntimas! O meu coração pede para que eu capitule ante o amor dessa mulher. O meu cérebro exige que eu cumpra o meu ideal. A quem devo obedecer?” (MAGALHÃES s.d.: 32-33)

A peça em si não se revela moderna no que diz respeito à construção estética, embora faça a abordagem temática bastante vigente na época e que foi encarada como principal instrumento de renovação teatral: a psicológica. No entanto, tudo no texto é explicado em pormenores; além do melodramático gratuito.

Outro autor que julgo interessante destacar do conjunto é Renato Vianna. Apesar de ter começado a escrever ainda nos anos de 1920, ele se consagrou na década seguinte com os dramas *Sexo e Deus*; esta segunda foi denominada “o drama angustioso do século”. Com muito mais sucesso do que o precedente, Renato Vianna foi, por alguns, considerado um “precursor de Nelson Rodrigues” e também do modernismo teatral por tratar, supostamente, de temas freudianos em suas peças. Além da pretensa audácia textual e temática, também o reconhecem como homem de teatro, que dedicou trinta anos à tentativa de modernização e revolução do teatro brasileiro, fundando aqui movimentos teatrais que buscaram a inovação cênica, tal como Antoi-

ne Artaud já a desenvolvera na França. Paschoal Carlos Magno, no prefácio das obras completas de Renato Vianna, escreveu:

Quem, escandalizando a tanto bororó, e simplesmente repetindo o que já era lugar comum em terras alheias, representou de costas para o público, tentando esquecer-se deste na procura da verdade na arte? Quem antecipou o ‘Teatro do Estudante’ – os pioneiros do atual movimento renovador, que depois seguidos pelos ‘Comediantes’ – indiferente a preconceitos, simplesmente preocupado em criar algo de novo, com texto ou sem ele, acreditando na força das idéias que se transformam em ação dramática, tripartida em palavra, gesto ou som. (VIANNA 1954)

A ação precursora de Renato Vianna é notável, especialmente por sua intenção de alçar o teatro à esfera modernista ao lançar, em 1922, o movimento *Batalha da Quimera*:

Muito embora o teatro profissional tenha se mantido alheio às renovações ocorridas mundialmente no período, uma tentativa de modernização, na esfera amadora, deu-se com Renato Vianna, que lançou, em 1922, no Rio de Janeiro, a *Batalha da Quimera*, movimento que, sob a influência do Futurismo, tentava mostrar “pela primeira vez no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som com valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção”. (GUINSBURG et al. 2006: 183)

No entanto, os ideais modernistas não chegaram aos seus textos teatrais, que pouco têm de moderno. Lembrado por ser um dos primeiros autores a pôr em cena aspectos psicológicos e angústias do homem, Renato Vianna cita Freud em suas peças e aborda temas audaciosos para a época: as mulheres são adúlteras, os homens são intransigentes; traição e aborto; crítica a uma moral social caduca. Em certos aspectos, este dramaturgo se aproxima bastante de Roberto Gomes, especialmente por buscar ressaltar, durante a cena, detalhes que excedem às palavras: gestos, olhares e soluções. E, como Gomes, Vianna não alcançou uma liberdade estética suficiente ao tema tratado, caindo em melodrama extremado e grandes divagações das personagens. É preciso notar, no entanto, que há em Gomes um subsídio estético mais adequado à análise social a que ele se propõe quando assume influências do “teatro da paixão”. Diferente dele, Vianna – que também se dispõe a uma análise da sociedade – trata das questões propostas de maneira ainda bastante presa às pretensas “formas elevadas” do texto dramático.

*Sexo*, peça escrita em 1934 para o lançamento do *Teatro-Escola*, movimento teatral projetado pelo autor, inclui, na sua composição, coreografia, música e o uso do ponto, conforme nota do programa de estréia. A outra peça que servirá de exemplo, *Deus*, foi escrita no ano seguinte e não há maior notícia de sua repercussão no meio teatral, embora tenha sido encenada também pelo *Teatro-Escola*.

A estrutura das duas peças se repete: personagens, tema, composição da ação, estrutura temporal, retórica literária. No que diz respeito às personagens, sobressai o herói detentor da razão e sabedoria suficientes para resolver os problemas alheios. Calazans (*Sexo*) e Padre Leonel (*Deus*) praticamente não possuem vida própria, mas estão na história especialmente para resolver os problemas da jovem heroína – Cecy (*Sexo*) e Sônia (*Deus*): a primeira deseja ardentemente se casar com Roberto, contra o que toda a família se mantém; já a segunda quer se tornar freira, a contragosto do pai, que deseja vê-la casada com seu discípulo (Otávio). O pai (César/Roberto), omissivo e intransigente em suas vontades, patriarca, é rico e alienado da realidade à sua volta; além de ser casado pela segunda vez com uma moça jovem e bonita. A luta retórica e de interesses, conflito central das duas peças, ocorre entre o pai e o herói (representante da heroína), que tenta convencer o outro da “verdade”. Há, ainda, a avó, religiosa e compreensiva, que defende a neta e a esposa do genro; a esposa adúltera que confessa seu crime e expia sua culpa; o noivo da jovem e, além disso, uma melotrágica morte antes do desfecho.

Não obstante uma estrutura que se reproduz, o principal problema dos textos é, de fato, a retórica literária, que dificulta a agilidade da encenação e renovação nos palcos. A título de ilustração, para esclarecer o que digo no que tange às reflexões das personagens, que resultam mormente em grandes *bifes*, vejamos exemplos de ambas as peças. Da primeira, mais ágil, há especialmente prolongamentos nas falas de Calazans:

VANDA – Esperam aqueles que têm esperança... que ainda podem ser felizes!

CALAZANS – Todos podemos ser felizes... A desgraça é apenas um caminho errado; basta que retrocedamos... a humanidade tem forjado a sua própria grilheta no fogo dos desejos desumanos, irrealis, artificiais, sobrenaturais... A humanidade necessita humanizar-se... A senhora condessa, por exemplo, está sofrendo uma desumanização de si mesma: fizeram da senhora condessa – e por isso convenção do lar, uma criatura sem sexo, porque a sociedade transformou o sexo, fonte criadora e maravilhosa da vida, numa fonte letal, numa fonte de veneno, numa fonte do vício, numa fonte do mal e da morte... E para que a senhora condessa seja uma mulher honesta, a sociedade exige que a senhora condessa esterilize nas entranhas a própria fonte do ser que a fez mulher... Proíbe-se o amor e dessa proibição desumana decorre o contrabando moral da vida de hoje. A sociedade moderna aí está: é uma sociedade secreta, onde os mais simples sentimentos se ocultam, onde a verdade anda sempre mascarada, onde todo o ideal é um espião e toda a virtude é suspeita... (VIANNA, 1954: 66)

E, no caso de *Deus*, é padre Leonel o grande detentor da “verdade”:

LEONEL – Como é egoísta!

VERA – Eu?

LEONEL – Sim, a senhora. Só lhe importa a sua própria salvação e nada mais. Não se esqueça, todavia, que a verdade não se esconde. Ela é uma projeção divina sobre as coisas naturais e as vontades contingentes. Ressurge da própria morte, porque ela é o espírito da vida. A senhora, Vera, ocultará em vão o seu crime. A verdade o denunciará pela voz da sua consciência. (*Vera recomeçou a chorar baixinho. Leonel está profundamente empenhado em salvá-la daquela angústia*). Ouça, Vera. A senhora não pode ser desumana. A senhora não destruirá o pequenino ser cujo direito à vida as próprias leis humanas consagraram antes dele nascer. Se a confissão lhe causa horror, evite o horror maior dessa destruição. Arrependa-se em face de Deus e de Roberto. Arrependa-se sinceramente, contritamente. E Deus a salvará, como Jesus, seu filho, salvou a adúltera que se prosternou a seus pés. Em nome de Deus e pelo amor de Jesus eu a defenderei, Vera. Quando chegar o momento extremo em que a verdade se denuncia no seu ventre, a senhora fará uma viagem de alguns meses e eu recolherei nos meus braços e no meu coração o órfão civil que uma sociedade imoral e agnóstica proscreveu às galés desumanas da infâmia. E Deus há de abençoar a minha tarefa e dar-me vida e forças para transformar o barro impuro na centelha divina e o espúrio da terra no eleito do céu... E agora é levantar o seu espírito e preparar-se para a nova vida e a luta que vai travar dentro de si mesma. Roberto chegará em breves dias. A senhora está redimida pela confissão que acaba de fazer. Levante-se e caminhe. Vá ao encontro do seu esposo como uma mulher sem culpa. Volte a ele e a Deus. Refugie-se na oração. O milagre fará o resto. (VIANNA 1935: 5-6)

Ainda na década de 30, obtendo maior sucesso de público do que os anteriormente citados, Joracy Camargo escreveu *Deus lhe pague*, comédia em três atos, estreada em 1932. Com essa peça, o dramaturgo inaugura uma nova fase da dramaturgia brasileira ao abdicar da comédia ligeira e lançar mão de tendências marxistas em seu diálogo, o que conferiu à peça um caráter inédito. Inicia-se, assim, a chamada fase do teatro de frases (o qual Oswald de Andrade vai denominar “teatro de tese”). Interessante observar tal peça, pois, na época, ela foi um sucesso de bilheteria tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Procópio Ferreira gostava de dizer que encenou esta peça mais de três mil vezes – e, de fato, ele não estava exagerando. A peça concentra-se principalmente na conversa de *Mendigo* e *Outro*, na porta de uma igreja, enquanto esperam que os transeuntes lhes dêem esmolas. O primeiro (auto-denominado “filósofo”), jogado à margem da sociedade e impedido de enriquecer pelo trabalho, tornou-se rico pela mendicância. Segundo Décio de Almeida Prado (1993), essa personagem traduz-se como amável porta-voz do autor. E é Prado quem faz uma importante observação a respeito desta peça:

Toda a originalidade da peça concentra-se no terceiro papel, o do Mendigo, ou seja, do homem que, rejeitado pela sociedade, reduzido à mendicância, faz dela não só uma profissão, das mais rendosas se bem exercida, mas também um posto de observação que, por seu próprio caráter marginal, permite-lhe a isenção e o distanciamento do verdadeiro sábio. Sentado nos degraus da

igreja, confabulando com o Outro, o seu interlocutor ideal, porque nada sabe e tudo quer saber, ele contempla a humanidade como que do alto, acabando por compreender que é a sociedade, não o indivíduo, a culpada pelos males econômicos do mundo moderno. Combinando curiosamente as delícias da “conversa fiada” com o mordente das análises marxistas (embora superficiais), ele surge ante os olhos de seus companheiros como um miraculoso *deus ex machina*, divindade descida do céu das idéias puras, onde cintila a Inteligência, para resolver os pequenos problemas em que se debatem pessoas não mais que humanas como Nancy (a mulher) e Péricles (o rival). (1993: 69)

A peça, permeada de tiradas socialistas e marxistas, vingará por muito tempo como o grande texto revolucionário da nova dramaturgia brasileira (lembramos que *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita um ano após, só foi encenada em 1967). Outras peças escritas pelo mesmo dramaturgo e também representadas por Procópio Ferreira não chegaram a obter tamanho sucesso, como *Maria Cachucha* e *Anastácio*.

Mesmo que tais peças tenham ficado esquecidas na história do teatro nacional, é importante observamos o quanto elas podem ter influenciado Nelson Rodrigues no início de sua carreira dramática. Digo isso porque essas peças lançam luz especialmente em *A mulher sem pecado*. Seguindo o caminho de uma espécie de “drama psicológico” do século XX no teatro brasileiro, pode-se perceber que a primeira peça de Nelson Rodrigues equipara-se a elas na tentativa de expor o drama de um homem ao desconfiar da fidelidade da esposa. A seu respeito, Sábato Magaldi faz a seguinte afirmação: “Não conheço peça do repertório brasileiro, encenada na década de trinta ou até o advento de *Vestido de Noiva*, que proponha questões semelhantes a *A Mulher sem pecado*” (1981: 14). Salvo se o crítico se refere à maneira como o dramaturgo colocou este assunto no palco, (partindo da dúvida do marido, que coloca a esposa o tempo todo à prova) e o final nada feliz, a afirmação não faz muito sentido, haja vista a variedade de peças que abordavam o tema da traição feminina, bastante corriqueiro na época. Além disso, assim como o tema, a própria estrutura da peça assemelha-se às anteriores, mas já com um toque sutil daquilo que o dramaturgo desenvolverá mais tarde: a força do seu diálogo.

Portanto, do mesmo modo que esclarecem grande parte da opção feita por Nelson Rodrigues ao escrever sua primeira peça, a leitura e conhecimento dos dramas escritos anteriormente também elucidam o choque sofrido na cultura teatral brasileira quando *Vestido de Noiva* estreou, principalmente pela técnica cênica altamente apurada, que, nos últimos trinta anos, era a grande aspiração daqueles que planejavam um modernismo teatral.

Depois dessa tentativa frustrada de reinvenção teatral no Brasil, é a década de 1940 a responsável pelo *coup de théâtre*. Para podermos ter uma noção do que foi representado no mês que antecedeu a estréia de Nelson Rodrigues nos palcos cariocas, peguemos algumas notas da coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, de modo que possamos reconstruir, ainda que parcialmente, o momento teatral de 1942. No teatro Recreio, lugar onde eram comumente encenadas revistas, anunciava-se a estréia de *A vitória é nossa!*, de Freire Júnior: “uma revista popular, com muita charge, com crítica



aos assuntos da atualidade, com ironia e comicidade, tudo, entrecortado apenas com um pouco de fantasia”; mas que prometia uma encenação “moderna e luxuosa”. No mesmo dia, 4 de novembro de 1942, anunciava-se no Serrador *Escândalo*, de Vastzary; no João Caetano, a revista *Marcha Soldado*, também de Freire Júnior. Naquela mesma semana, foi anunciado como o “maior espetáculo do ano”, *A dama das Camélias*, de Dumas Filho, no Teatro Carlos Gomes. Na semana seguinte, em 12 de novembro, a revista anunciada era *Vitória à vista*, de Correia Varela e Orrico, montada por Beatriz Costa e Oscarito. Com tais peças em cartaz, não espanta que *A mulher sem pecado* tenha sido recebida, em geral, como uma comédia realista, como apontam as primeiras críticas jornalísticas do teatro rodriguiano.

Foi sob esse panorama que despontou, ainda tímido, o primeiro texto de Nelson Rodrigues, drama em três atos, escrito em 1941 e encenado no Teatro Carlos Gomes em 1942. A força do seu diálogo – ainda que seu tema fosse bastante comum em relação aos dramas anteriores, embora bastante divergente das recorrentes comédias ligeiras e chanchadas – foi capaz de chamar a atenção de alguns intelectuais da época, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Álvaro Lins. Mesmo que a pretensão do autor fosse fazer uma chanchada a fim de ganhar dinheiro, a peça resultou em um drama psicológico:

Eu me lembro de minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis.

Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária. (RODRIGUES 1993: 153)

Embora, de fato, se deixe transparecer a chamada “ambição literária” do autor, é perceptível a influência do teatro contemporâneo nesta sua primeira tentativa dramática. As personagens configuraram-se mais como cômicas do que como dramáticas, especialmente o marido, falso paralítico, que se utiliza de um disfarce – tema corriqueiro nas comédias – para testar a fidelidade de sua esposa. Além disso, a idéia de abordar o conflito psicológico do marido não era novidade. Felizmente, o pendor literário expresso pelos diálogos marcantes e precisos destacou Nelson Rodrigues daquele conjunto. Uma vez a peça escrita e encenada, o autor atira-se, em seguida, ao almejado padrão literário no teatro brasileiro com *Vestido de Noiva* e deixa de lado as chanchadas e qualquer influência que possa ter sofrido dos dramas. Assim, ele escreve o que foi tido como o divisor de águas do teatro brasileiro moderno, como bem afirma João Roberto Faria:

A peça *Vestido de Noiva* passou a figurar na história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas. Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade. Na mesma situação encontravam-se os espetáculos teatrais das nossas

companhias dramáticas profissionais, alheias às inovações que surgiam na Europa e nos Estados Unidos, desde o final do século XIX. (1998: 117)

O que talvez realmente destoe das obras anteriores em Nelson Rodrigues seja o coloquialismo de seu diálogo, longe das frases forçosamente literárias, e que permitiu a Manuel Bandeira sintetizar, com razão: era um diálogo sem “literatices”. Esse estilo será sua grande marca, ao lado, é claro, dos temas polêmicos, que já se iniciam nesse primeiro texto (ao contrário do que acontecia com as peças anteriores e aqui apresentadas, o conflito não se resolve, mas o marido se mata com a descoberta da traição). Com *Vestido de Noiva*, a crítica também vislumbrará em Nelson uma veia trágica, força avassaladora que o encaminhará ao terreno obtuso das peças míticas. A respeito das quatro peças que compõem esse grupo, Nelson Rodrigues costumava dizer que elas são capazes de provocar o tifo e a malária na platéia:

Numa palavra, estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’. No gênero destas, incluí, desde logo, ‘Álbum de Família’, ‘Anjo Negro’ e a recente ‘Senhora dos Afogados’. E porque ‘peças desagradáveis’? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. (RODRIGUES 1949: 18)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Marta Morais da. Em cena, pequenas sombras frágeis. Roberto GOMES. *Teatro Completo de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.
- FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de Noiva*. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Cultural, 1998.
- GOMES, Roberto. *Teatro completo de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.
- GUINSBURG, J. et al., coord.. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ SESC SP, 2006.
- MAGALDI, Sábado. Introdução. Nelson Rodrigues. *Teatro completo*. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MAGALHÃES, Paulo de. *Mais forte que o amor*. São Paulo: Livraria Teixeira, s.d.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- . *Teatro desagradável*. Dionysos. Outubro de 1949.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIANNA, Renato. *Deus – o drama angustioso do século*. Datilografado. Biblioteca Jenny Klabin Segall. São Paulo, 1935.

\_\_\_\_\_. *Sexo. Obras completas de Renato Vianna*, volume I. Editora A Noite, 1954.

#### THE BRAZILIAN THEATER'S ATTEMPTS TO MODERNIZE ITS SCENE

ABSTRACT: The Brazilian theater's modernization didn't originated exclusively from the performance of Nelson Rodrigues' *Vestido de Noiva [Dress of a Bride]* (1943), but was the result of several attempts to renewal the national scene. During the thirties, different writers experienced their pens in the dramaturgical field, based on European current ideas and philosophies. This paper's purpose is to show how some of these writers were aware that the Brazilian theater needed a play that should be as modern and as good as the rest of the country's literature; how they tried to write it; and how they failed.

KEYWORDS: drama's crises; modern Brazilian theater; thirties' dramaturgy.

Recebido em 24 de setembro de 2008; aprovado em 22 de novembro de 2008.