

### FOLHETIM

Uma edição **QUADRIMESTRAL** do  
Teatro do Pequeno Gesto

#### Editora geral

Fátima Saadi

#### Conselho editorial

Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes  
e Walter Lima Torres

#### Colaboraram nesta edição

Antonio Cadengue, Inês Cardoso Martins  
Moreira, J. C. Serroni, Marco Antônio Braz  
e Luiz Arthur Nunes

#### Foto da Capa CEDOC/FUNARTE

#### Projeto e arte gráfica Bruno Cruz

#### Fotos da entrevista: Guga Melgar

#### Transcrição Aline Casagrande

#### Revisão Fátima Saadi

#### Agradecimentos

CEDOC/FUNARTE, Lorena da Silva,  
Nelson Rodrigues Filho, Vanía Bonelli, Vera  
Camisão

Teatro do Pequeno Gesto  
Tel/Fax: 21-558-0353;  
peqgesto@unisisys.com.br

Teatro desagradável	Nelson Rodrigues	4
O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo	Antonio Cadengue	14
A natimorta Maria das Dores	Inês Cardoso Martins Moreira	34
Víuva, porém honesta, uma mágica moderna	Walter Lima Torres	42
Nelson Rodrigues 2000	Marco Antônio Braz	52
A mulher sem pecado: a emergência de uma nova dramaturgia	Luiz Arthur Nunes	60
A cenografia de Paraíba Zona Norte, Toda nudez e outros Nelsons,	J. C. Serroni	70
Nelson Rodrigues e a teia das traduções	Ângela Leite Lopes	80
Lorena da Silva, uma atriz que traça o seu caminho	Entrevista	90

## Folhetim pode ser encontrado nos seguintes pontos de venda:

Livraria do Estação Unibanco - tel.: 537-5243  
Livraria do Museu da República - tel.: 205-0603  
Livraria Dazibao Hélio Oiticica - tel.: 242-1213  
Livraria Travessa do Centro Cultural do Banco do Brasil - tel.: 808-2066  
Livraria Mário de Andrade - Palácio Gustavo Capanema - tel.: 279-8097  
Livraria Carlos Miranda - Teatro Glauce Rocha - tel.: 220-0259  
Livraria Timbre - Shopping da Gávea - tel.: 274-1146  
Livraria Ligue Livros - Campus Uni-Rio - 295-2548  
Casa das Artes de Laranjeiras - CAL - tel.: 225-2384  
E, em Belo Horizonte, na sede do Grupo Galpão - tel.: 31-463-9186



Se você preferir adquiri-lo por via postal,  
Telefax: 21-558-0353 e-mail: peqgesto@unisisys.com.br

Pela primeira vez, o *Folhetim* apresenta uma edição temática: uma homenagem a Nelson Rodrigues. Num ano em que tantos olhares se voltam para um dos maiores dramaturgos brasileiros, não poderíamos deixar de realizar um passeio, junto com profissionais de teatro que trabalharam com e sobre a obra de Nelson, por questões e influências que este autor provocou no nosso teatro.

Em *Teatro desagradável*, escrito em 1949 para o primeiro número da revista *Dionysos*, Nelson Rodrigues fala de suas idéias e experiências teatrais, reafirmando a cena como um lugar de onde é possível disseminar a peste através de peças *desagradáveis* que põem a nu, em toda a sua violência, a obsessão sexual ou, como prefere o próprio Nelson, o amor.

O *Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo*, de Antonio Cadengue, analisa a recepção do texto de Nelson, encenado em Recife em 1955 pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, resgatando curiosas críticas da época.

Em *A natimorta Maria das Dores*, Inês Cardoso Martins Moreira relaciona a adolescente de *Dorotéia*, “que nasceu de cinco meses e morta” com outros personagens de Nelson, estabelecendo através dela uma ligação entre o dramaturgo brasileiro e Beckett.

*Viúva, porém honesta, uma mágica moderna*, de Walter Lima Torres, compara o hilariante texto de Nelson e *amágica*, gênero muito em voga no final do século XIX e pouco conhecido hoje em dia, no qual revelações, reconhecimentos e soluções dramaturgias aparecem como num passe de mágica, em meio a muita pólvora e efeitos visuais.

*Nelson Rodrigues 2000*, de Marco Antônio Braz, recupera dez anos de sua

atividade à frente do Círculo de Comediantes, companhia que se dedica a estudar e a encenar peças de Nelson como um instrumento de prospecção da realidade humana.

Em *A mulher sem pecado: a emergência de uma nova dramaturgia*, Luiz Arthur Nunes analisa em detalhe o primeiro texto de Nelson, estreado em 1942, pela Comédia Brasileira, nele distinguindo características que se revelam plenamente em sua segunda peça, *Vestido de noiva*.

*A cenografia de Paraíso Zona Norte, Toda nudez e outros Nelsons*, de J. C. Serroni, relata suas experiências com a concepção espacial para peças de Nelson em espetáculos dirigidos por Antunes, no Brasil e nos Estados Unidos, por Eid Ribeiro em Caracas e por Marco Antônio Braz em São Paulo.

Em *Nelson Rodrigues e a teia das traduções*, Ângela Leite Lopes reflete sobre a tradução e a introdução das peças de Nelson no universo cultural francês, trabalho que vem desenvolvendo há quinze anos.

Na entrevista desta edição, Lorena da Silva fala de sua trajetória, com ênfase especial em seu trabalho como atriz convidada nas montagens de Alain Ollivier para *Anjo negro* e *Toda nudez será castigada*, na França, comenta a receptividade de Nelson na Europa e as perspectivas abertas pela *L'Acte*, associação que se dedica a projetos culturais entre a França e o Brasil.

Por fim, queremos sublinhar a entrada na equipe de *Folhetim* de um dos nossos melhores fotógrafos de teatro: Guga Melgar. Seja bem-vindo, Guga. A casa é sua.

# TEATRO DO PEQUENO GESTO

O Teatro do Pequeno Gesto é uma companhia de repertório que, além de construir espetáculos, desenvolve um projeto de oficinas itinerantes que já circularam por todas as regiões do país. Os espetáculos e oficinas que compõem nosso repertório são os seguintes:

## Espetáculos

*A serpente*, de Nelson Rodrigues  
3 indicações para o Prêmio Shell: direção,  
trilha sonora e atriz

*O jogo do amor*, de Marivaux  
Infantil indicado na categoria melhor atriz  
para os Prêmios Mambembe e Coca-Cola

*Penélope*, de A. Guedes e Fátima Saadi  
Monólogo inspirado na *Odisséia*, de Homero

*Henrique IV*, de Pirandello  
Releitura deste clássico que estreou na mostra oficial  
do Festival de Curitiba – 2000

## Oficinas

*A cena: uma escritura*  
Oficina de direção com Antonio Guedes

*Vivência teatral*  
Oficina de interpretação com Antonio Guedes

*O texto dramático e a fala teatral*  
Oficina de leitura dramática para atores  
com Antonio Guedes

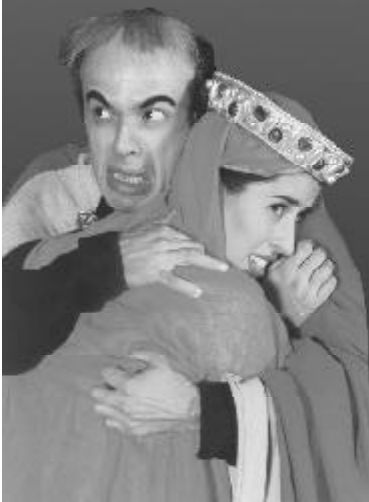
*A construção do ator*  
Oficina teórico-prática para atores  
com Antonio Guedes e Fátima Saadi

*O teatro e seu espaço*  
Oficina de história do espetáculo com Fátima Saadi



*Teatro do Pequeno Gesto*

Tel: (21) 558-0353





# TEATRO DESAGRADÁVEL \*

*Nelson Rodrigues*

Pedem-me que resuma minhas idéias e experiências teatrais. Não me custa nenhum esforço nesse sentido.

Escrevi minha primeira peça – *A mulher sem pecado* – em 1940 e andei, de porta em porta, atrás de um benemérito, que quisesse encená-la. Eu era, então, bem mais modesto. Admitia todas as hipóteses, menos a de ser, com o tempo, um autor discutido ou, como sugerem pessoas amáveis, “o autor mais discutido do Brasil”. Justa esta humildade, pois minha inocência teatral era imensa.

Tentava, pela primeira vez, um texto dramático. Para meu azar ou sorte – não sei bem – já *A mulher sem pecado* inspirou debates. O que era a peça? Uma repetição exasperante. Os espectadores se entreolhavam, assustados e desconfiados.

---

\* Publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, editada pelo então Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949.

Foto: CEDOC/FUNARTE

O drama não andava; o primeiro ato era uma coisa; o segundo, a mesma coisa; o terceiro, idem. Lembro-me que, na estréia, coloquei-me, estrategicamente, para ouvir os comentários.

Constatei que o público, na maioria absoluta dos casos, saía indignado. Por vários motivos: porque a peça não tinha ação; era mórbida; inverossímil; os mais gentis admitiam que fosse cansativa ou monótona; os mais sinceros, usavam a expressão – “chata”. Esta, a reação do público. Já a crítica portou-se com mais ferocidade. Li comentários particularmente agressivos contra a avó doida, personagem que se conserva, durante os três atos do drama, sem fazer nada. Minto – esta senhora tinha uma atividade bastante singular, qual seja a de enrolar um eterno paninho. Mas não dizia uma palavra, não ensaiava outro gesto além do mencionado, nem saía de uma confortabilíssima poltrona. Ninguém entendeu esta imobilidade. E certo crítico interpelou-me, de público, achando que, inclusive, o papel era um desaforo atirado à face da intérprete. Esboçou-se mesmo um movimento de classe contra a desconsideração à colega. Fiquei preocupado e quase autorizei a intérprete a virar umas cambalhotas, em cena.

Não foram estas, porém, as únicas objeções. Reclamava-se contra a interferência de uma morta na ação. Uma morta que aparecia fisicamente, para atormentar o marido! Surgiu uma *blague* – “A peça era espírita”. Mas *A mulher sem pecado* não conseguiu um ruído considerável. Era imoral, sim, mas de uma imoralidade bem comportada. Não dava para assustar ninguém.

Já, então, além dos detratores, havia, também, os entusiastas. Uns e outros, frenéticos. Se os primeiros me achavam idiota, os segundos usavam o termo – “gênio”. E, fazendo um balanço, verifiquei que minha primeira experiência fora bastante animadora. Eu fizera *A mulher sem pecado* com a intenção de conhecer a minha própria capacidade teatral e de operar uma sondagem no público. Ora, diziam o diabo do público. Atribuíam ao público todas as culpas. E se usava uma lógica muito sutil e que assim posso resumir: “Se não havia nem autores, nem peças geniais, o culpado era o público”. Raciocínio que parecia, a mim, vagamente suspeito. Devo acrescentar que, na época, eu não acreditava em mim. Em compensação, acreditava muito menos no teatro brasileiro e na nossa dramaturgia. No meu exagero,

dividia os nossos autores em duas classes, a saber: a dos falsos profundos e a dos patetas. Esta última sempre me pareceu a melhor, a mais simpática. Julgamento, como se vê, sumário e injusto, pois sempre tivemos alguns valores solitários e irrefutáveis. Em face desse estado de coisas, senti no semifracasso de *A mulher sem pecado* algo como uma apoteose. E resolvi realizar o *Vestido de noiva*.

Na minha primeira peça – a título de sondagem – introduzira uma defunta falante, opinante, uma meia dúzia de visões, uma personagem incumbida de não fazer nada, uns gritos sem dono. Eram algumas extravagâncias tímidas, sem maiores conseqüências. Mas tanto bastou para que alguns críticos me atirassem o que lhes parecia ser a suprema injúria: me compararam a Picasso, a Portinari, etc.

Fiz *Vestido de noiva* com outro ânimo. Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito, me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente. Por exemplo: determinado personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a de superposições, claro. Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim: “A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para, em seguida, voltar a 1905, a fim de fazer quarto a si mesma”...

Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente, havia um problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída na base de cenas desconexas. Como, apesar disso, criar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente?

Tal problema, evidentemente, só interessava ao autor. De qualquer maneira, completei *Vestido de noiva*. Como sucedera com *A mulher sem pecado*, fui levar o novo original de porta em porta. Tive pena de mim mesmo e pior do que isso: tive consciência de que meu ridículo era dessas coisas tenebrosas e definitivas. Recebi, muitas

vezes, este conselho: “Você precisa perder a mania de ser gênio incompreendido”. Ao que cortesmente respondia: “Pois não! Pois não!” Mas insisti, com uma tenacidade em que havia algo de obtuso. E insisti porque acreditava, sobretudo, numa coisa: na forma de *Vestido de noiva*, no seu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Alguns intelectuais me estimularam, inclusive Manoel Bandeira. Baseei-me, então, numa hipótese amável: em caso de um espetacular fracasso de bilheteria, haveria um certo êxito literário.

Veio a estréia. E, com o maior pasmo, vi-me diante do que, com certa ênfase, poderia chamar de consagração. Chamaram à cena o autor; fomos depois, eu e elenco, à Americana, celebrar o triunfo, numa ceia eufórica. Em 1943, ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O’Neill; o único autor que se usava, com abundância, era Pirandello. Qualquer coisa que não fosse uma *chanchada* ignominiosa era pirandelliana; qualquer autor que não fosse um débil mental – virava um Pirandellozinho indígena. Tive também, com *Vestido de noiva*, a minha hora pirandelliana. Paravam-me no meio da rua para que eu confirmasse esta influência. – “Você lê muito Pirandello, não lê?”

Eu, cínico, dizia que sim. A pessoa partia, radiante. Mas ai de mim! Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – desagradável. 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 por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.

*Álbum de família* não conheceu o destino para o qual foi escrito – o palco. Antes de levar a malsinada tragédia a uma companhia, ocorreu-me um escrúpulo – submeti-a à censura. O primeiro censor concluiu que nenhuma linha da peça devia ficar de pé. Condenou-a em bloco. Estava assim proibida a encenação. *Álbum de família* só



pôde ser apresentada ao público na forma de livro. Em torno desta minha peça, operou-se um grande e furioso movimento crítico. Em todo o Brasil, escreveu-se sobre o drama que, segundo Leitão de Barros, estava colocado num “plano ginecológico”. A maioria foi passionalmente contra.

Só algumas figuras, abnegadas e corajosas, conferiram ao *Álbum* uma categoria artística – os Srs. Prudente de Moraes, neto, Manoel Bandeira, Sérgio Milliet, Santa Rosa, Pompeu de Souza, Accioly Netto, Monte Brito, Lêdo Ivo, as Sras. Dinah Silveira de Queiroz, Lúcia Miguel Pereira e poucos mais.

Os detratores da peça se colocavam em pontos de vista curiosos.

Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não. Outros assinalavam minha “insistência na torpeza”; terceiros, arrasavam a “incapacidade literária”; ficou patenteada também a inexistência de “um diálogo nobre”. Este último defeito, por si só, parecia excluir *Álbum de família* do gênero trágico. Onde já se viu uma tragédia sem “diálogo nobre”? E não foi tudo. Houve, ainda, acusações de morbidez, imoralidade, obscenidade, sacrilégio, etc., etc.

Nunca me esqueço de certas indignações com efeito retroativo. Eram pessoas que, na base de *Álbum de família*, negavam rancorosamente *Vestido de noiva* e *A mulher sem pecado*. Como autor, pus-me a pensar: não havia nessa oposição nenhuma atitude crítica, que se caracterizasse pela isenção e pela lucidez. Era como se os detratores se julgassem diretamente ofendidos e colocassem um problema teatral, estilístico, estético, em termos passionais. Como explicar de outra maneira o tom dos debates, a violência, a paixão por vezes obtusa, os desaforos? Afinal de contas, uma pessoa pode gostar ou não de uma obra de arte. Mas sem direito de ficar furiosa.

Como autor, fiquei à margem de tudo. Não articulei uma frase, não usei um contra-argumento. E, no entanto, muitos dos críticos eram de uma fragilidade de meter dó. Eu poderia alegar, a favor de *Álbum de família*, várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam

ser duzentos. Na verdade, visei um resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos.

Outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção, dentro da peça, um fato solitário. Mas não quis, por um motivo muito simples: porque esta exclusividade, esta exceção, não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível. Por outras palavras: para minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três.

O nível estilístico das falas foi outro problema. Todo mundo observou que o diálogo “não era nobre”. Com efeito, não era, nem precisava sê-lo. Sempre me pareceu ingênuo discutir os meios de que se serve o autor para atingir certo efeito emocional.

Evidentemente, os meios são lícitos se o efeito é atingido. No *Álbum de família*, porém, colocou-se mal a questão. Afirmou-se que o diálogo não era nobre. E nada mais. Ora, o problema que se apresentava ao crítico era menos simples, ou seja: saber se através desse diálogo se podia chegar a uma grande, irrefutável altura dramática.

Que se diga isso de mim, pobre autor brasileiro, apenas esforçado, está certo. Mas contra Eugene O’Neill se articulam as mesmas objeções. Nega-se O’Neill estilisticamente. Consagrou-se a sua força poética, a sua potencialidade dramática, o seu sentimento trágico da vida. Mas sua linguagem é considerada pobre, vulgar, sem correspondência com a vocação teatral. E, recentemente, um crítico americano reconhecia que as cenas de Eugene O’Neill são inesquecíveis, as situações de uma potência incomparável, os personagens eternos. Mas o estilo, a frase, nem tanto. Não ocorreu ao crítico que se as cenas, as situações, os personagens têm esse relevo, é porque tudo está estilisticamente certo.

*Anjo negro* é a última das minhas peças representadas. Mais feliz que *Álbum de família*, porque foi encenada – graças a uma decisão pessoal de Sr. Ministro Adroaldo Mesquita da Costa –; produziu, no entanto, a mesma irritação.

Ora, o *Álbum de família*, peça genesiaca, devia ter por isso mesmo alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo de uterino. Já o *Anjo negro* pôde se manter num plano menos espantoso. Ainda assim, o furor crítico excedeu todas as

expectativas. O drama de Ismael foi considerado mórbido, imoral, monstruoso. Também se afirmou que me repito nos assuntos e personagens.

Passada a tempestade, vejo que muitas das opiniões, que se levantaram contra mim e o meu drama, são procedentes. Com efeito, *Anjo negro* é mórbido; e eu, mórbido também. Aliás, jamais discuti ou refutei a minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: “Será um defeito?” Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática.

Fosse *Anjo negro* uma peça sadia, e não vejo em que teria melhorado sua hierarquia estética. Centenas e centenas de dramas, poemas, romances, quadros, repousam seu valor estético numa morbidez rica, densa, criadora, transfigurante. Parece-me idiota ir-se ao teatro expressamente para ver uma peça mórbida; ou, então, para não ver uma peça mórbida.

*Anjo negro* é monstruoso? Inclino-me por uma resposta afirmativa. Se considerarmos os seus fatos, paixões e personagens, sob um arejado critério de dona de casa ou de lavadeira – o drama será monstruosíssimo. Com efeito, Virgínia mata três filhos, e semelhante operação está longe de ser meritória. A maioria dos críticos se baseou no “onde já se viu fazer uma coisa dessas?” Ora, cada um faz seu juízo como quer, entende ou pode. De qualquer maneira, parece-me precário o crítico que se enfurece contra os personagens e se põe a insultá-los. Imagino uma pessoa que, perante *O avarento*, de Molière, invalidasse a peça, sob a alegação de que o personagem é um pão-duro, um unha-de-fome. Ou, então, que, em face de *Otelo*, se pusesse a berrar, da platéia: – “Canalha!”

De um certo ponto de vista, *Otelo* não deixa de ser um canalha. E talvez, até, o crítico tenha razão. Pois os meus personagens possuem a glória invejabilíssima de irritar a crítica. Virgínia sofreu as mais graves restrições de ordem moral. Ismael, idem. Até o Homem de seis dedos foi destrutado. E, no entanto, eu, como autor, possuo outros pontos de vista. Sempre me pareceu que, para fins estéticos, tanto faz um canalha, como um benemérito. Acrescentarei mais: é possível que a importância dramática do canalha seja mais positiva. Se Virgínia

fosse uma mãe exemplar, uma heroína do tanque e da cozinha, não haveria o drama.

O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. Entre parênteses, acho que existem negros e brancos piores do que Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim tanto faz, nem me interessa. *Anjo negro* jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral. Outra objeção contra o drama e o autor: insistência de um tema que já foi usado em outras obras minhas. Seria um sintoma de fadiga, um colapso – quem sabe se definitivo – de imaginação criadora? Não, segundo o meu suspeito modo de ver as coisas. Aliás, de todos os meus possíveis defeitos, este é o que menos me preocupa. Ser autor de um tema único não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbítrio pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto, só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que não se repete nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. Sobre ciúme o mesmo autor poderia escrever 250 peças diferentes, sendo duzentas e cinquenta vezes original. Sobre o amor também. Sobre a morte, idem.

Críticos fizeram uma observação restritiva: minha obra toda gravita em torno de – “sexo, sexo, sexo”. Sendo isso verdade, qual o inconveniente? Já disse que não vejo como qualquer assunto possa esgotar-se e muito menos o sexual.

Todavia, no caso particular desta observação, há uma malícia sensível. Já não importa tanto o fenômeno da repetição e sim a natureza e a gravidade do tema. O assunto sexual ainda dá motivo a escândalo. Amigos e conhecidos meus, interpelam-me na rua: “Você só sabe escrever sobre isso?”

Isso é o amor. Há nesta pergunta um fundo de indignação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, por que investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder.

Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranqüilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contra-indicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo.

E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!

Certa vez, o Sr. Carlos Drummond de Andrade falou em “obras primas fulgurantes... e podres”.

Infelizmente, minhas peças não são obras-primas. Se o fossem, teriam o direito de ser podres.





# O VESTIDO DE NOIVA DE BOLLINI: A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DE UM ESPETÁCULO\*

*Antonio Cadengue\*\**

A obra de arte [...] não se nos impõe apenas como objeto de fruição ou de conhecimento [...]; desde o momento em que atrai um olhar, invoca, de modo irresistível, a consciência crítica: esta a acompanha como a sombra segue cada um de nossos passos.

Gaëtan Picon<sup>1</sup>

O Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) foi de capital importância na renovação do teatro brasileiro contemporâneo, ao lado de outros

---

\*Este texto é a reelaboração de parte de um capítulo da tese de doutorado (*TAP: sua cena & sua sombra – 1948 a 1991*), com algumas informações complementares sobre o Grupo, também objeto de dissertação de mestrado (*TAP: anos de aprendizagem – 1941 a 1947*), ambas defendidas na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antônio Magaldi.

\*\*Antonio Cadengue é professor, encenador e diretor da Companhia Teatro de Seraphim, sediada em Recife, Pernambuco.

1. PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1970, p. 13.

**Foto:** Geninha Rosa Borges no papel de Alaíde, em *Vestido de noiva*, direção de Bollini, TAP, 1955.

grupos como o Teatro do Estudante do Brasil, Os Comediantes, o Grupo Universitário de Teatro, o Grupo de Teatro Experimental e, posteriormente, o Teatro Brasileiro de Comédia. Estes grupos, bastante atuantes nas décadas de quarenta e cinquenta, cimentaram as bases de um teatro que valorizava ao máximo o espetáculo na sua totalidade.

Hoje, consolidado na vida cultural pernambucana ao longo de mais de 50 anos, o TAP é uma honorável instituição, não só em Recife como no país, tornando-se uma referência obrigatória ao falar-se do teatro pernambucano. É o que aponta Décio de Almeida Prado:

O Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado na década de 40 pelo médico, professor e crítico de arte Valdemar de Oliveira (1900-1977), representava o papel de um TBC menor, valendo-se fartamente de um repertório estrangeiro, importando do Sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini), buscando e achando com freqüência o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e o sucesso artístico. Sem passar ao profissionalismo e sem abandonar o regime de temporadas esporádicas, o TAP assegurou, com admirável pertinácia, até os dias de hoje, a continuidade da vida teatral pernambucana, mantendo sempre alto o nível de interpretação e chegando até mesmo a construir - e a reconstruir, após um incêndio - a sua própria casa de espetáculos, num exemplo único de junção entre desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo.<sup>2</sup>

Entre 1941 e 1947, Valdemar de Oliveira materializa seu maior sonho: cria e mantém, com sucesso, um teatro de cultura, aliando amorismo teatral à filantropia, e fazendo germinar o Grupo que mudaria a fisionomia do teatro pernambucano. Nesta fase, rompeu o provincianismo de seu antecessor - o Grupo Gente Nossa - e inovou o repertório, embora seus procedimentos cênicos sejam ainda os do "velho teatro" com ponto, cenários de gabinete, elenco sem domínio técnico e preso a convenções estereotipadas. Tanto trouxe à cena um Kistemaekers quanto Georg Kaiser. Esta ausência de critérios na seleção do repertório faria aflorar uma de suas principais características: o ecletismo que, além de possibilitar ao Grupo um exercício de estilos, dava ao espectador a certeza de estar diante de um acontecimento inédito e, por que não?, moderno. Embora alguns textos nesta fase já revelassem certo anacronismo, quando em confronto com outros conjuntos brasileiros, no Recife eles constituíam novidades indiscutíveis. O entusiasmo com os Amadores levou o



Interventor Agamenon Magalhães a concluir que eles traziam o espírito social estadonovista. Este “intimismo à sombra do Poder” também é um dos seus principais traços. Em 1944, o Grupo monta *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, direção do polonês Zygmunt Turkow, espetáculo em que se defronta com a competência do encenador. A partir daí, urge avançar. Mas antes pretende familiarizar-se com o palco e, em o fazendo, modificar o gosto do público. São seus anos de aprendizagem, suas primeiras letras.

Em 1948, dá o TAP um salto qualitativo, tendo em mira superar o seu autodidatismo: contrata, no Rio de Janeiro, Adacto Filho. Inicia-se, assim, a renovação da cena tapiana, com a presença sistemática de encenadores que pudessem vir contribuir para a atualização estética do Grupo.

Adacto provocou uma mudança na linha do repertório, incluindo nele Molière e Pirandello; também deixou lições sobre como compor uma personagem, como dar vida aos diálogos através de marcas seguras, além de chamar atenção para os gestos e as máscaras imprescindíveis à construção de tipos. É uma lição de *mise en scène* importante: obter para cada peça o seu tom, sua atmosfera.

Seguindo-se a Adacto, o TAP contrata, em 1949, Ziembinski, que monta três espetáculos: *Nossa cidade*, de Thornton Wilder; *Pais e filhos*, de Bernard Shaw; e *Esquina perigosa*, de J. B. Priestley. Cada uma dessas peças provocou polêmica entre os espectadores e críticos. *Nossa cidade*, decididamente, foi um espetáculo de ruptura: o palco nu, elementos de cena e refletores à mostra, dando ao público uma sensação de que ainda não havia ficado pronto o espetáculo. A partir daí, eliminaram-se o ponto e a contra-regra (pelo menos aquela que dava ao ator sua fala inicial, jogando-o no palco). Tudo funcionava como mecanismo de relógio. *Pais e filhos* fez o Grupo incursionar pela comédia, mas não superou o desequilíbrio entre cenário e texto; *Esquina perigosa* torna-se o mais harmônico dos três espetáculos, pela perfeita conjugação de todos os elementos. Foram essas montagens que marcaram fundamente o TAP, naquele momento, fazendo com que a passagem de Ziembinski pelo Recife fosse, nas palavras de Reinaldo de Oliveira, “um vendaval”, tal sua capacidade de revolucionar o teatro. Com ele, muito se aprendeu: seja analisar um texto, buscar-lhe as intenções mais longínquas; seja dar as inflexões com a intenção exata; seja a mímica, seja a iluminação.

Dois encenadores vieram depois dele: Willy Keller (1951) e Jorge Kossowski (1952), sem que, no entanto, superassem a vivência criadora do seu antecessor. Em 1953, contrata-se Graça Melo, possuidor da “mesma flama de Ziembinski” – como o caracteriza Reinaldo, e que trabalha para o Grupo ainda em 1954, 1957 e 1961, quando dirige com sucesso absoluto *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Também deixará suas marcas no elenco: trouxe para ele, sobretudo, uma “naturalidade” próxima à psicologia das personagens que encarnava.

Havia o Grupo saído do sistema de artifícios da “velha escola”, absorvera as técnicas interpretativas ainda rudimentares de Adacto Filho, ampliara o repertório com o “expressionismo” ziembinskiano e, agora, punha-se a experimentar outras sutilezas – talvez stanislavskianas –, adquirindo uma clareza de interpretação visível aos críticos, pela sua unidade e coerência discursiva.

Mas quem, realmente, vai polarizar uma discussão, com a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, é Flamínio Bollini Cerri, cujo rigor de encenação foi comparado ao de Ziembinski. Era tão exigente, como diretor, que fazia o elenco encontrar a musicalidade de uma fala trabalhando-a horas, numa pequena cena. Tudo milimetricamente controlado, para maior exuberância do espetáculo, considerado por Ariano Suassuna como o ápice da trajetória dos Amadores até aquele momento.

De 1941 até hoje, *grosso modo*, percebemos que o TAP dá, inicialmente, um salto extraordinário em direção a uma atualização estética, consonante com outros grupos que, no mesmo período, realizavam semelhante empreendimento pela modernização do teatro brasileiro, mesmo que entre ele e os outros haja diferenciações. Pelo menos depois de 1959, o TAP vem demonstrando um declínio artístico onde se evidenciam a falta de ousadias e a fixação em fórmulas gastas, sem maior vigor criativo, chegando mesmo a transigir com o mau gosto das platéias, salvo exceções. Mas, ao longo de sua trajetória, tornou-se um Grupo exemplar pelo cuidado que passou a dispensar ao espetáculo, tomado na sua totalidade enquanto texto dramático, interpretação e encenação. Exemplar, não só para os que o reproduziam, como para aqueles que o contestavam. E, por seu permanente fazer teatral, possibilitou o surgimento de uma atuante crítica na imprensa.

Hoje, a imagem do TAP é a de uma tradição que se impôs, cujo estilo é a repetição. Ano a ano, a mesma cena é apresentada com novos arranjos retóricos. A cada aniversário do Grupo, seus objetivos são veiculados pela imprensa da mesma maneira: rearticulam-se as frases sem alterar-lhes o sentido original. Disso se orgulha. À medida em que reproduz sua própria imagem, sem ensejar maiores mudanças e controlando os possíveis desvios, o Grupo intemporalizou-se como um mito, querendo frear o tempo que corre implacável. Devolver-lhe sua temporalidade é devolvê-lo à História. *Raison d'être* deste nosso artigo, estruturado a partir de um inventário de sombras e cenas do passado que se oferecem a um olhar contemporâneo, centrando-nos na recepção crítica do texto de Nelson Rodrigues quando de sua montagem pelo TAP.

### **Vestindo o *Vestido de noiva* de Bollini – texto desconcertante e recepção gerando cismas**

Reportemo-nos ao Recife dos anos 50. Mais precisamente, 1955. O Teatro de Amadores de Pernambuco, sob a batuta de Valdemar de Oliveira, contrata Flamínio Bollini Cerri. Sugere-lhe peças para montar, dentre as quais *Vestido de noiva*, que já fizera parte dos planos do TAP. A preferência do encenador recai sobre a obra de Nelson Rodrigues, escolha que irá provocar no Grupo, na intelectualidade, no público, na cidade, enfim, enorme *frisson*.

Bollini chega, então, a Recife com uma extensa bagagem artística: italiano, formara-se na Academia de Arte Dramática de Roma, de Silvio D'Amico; fora assistente de Visconti e Strehler; trabalhara no cinema europeu e, no Brasil, chegou a dirigir o filme *Na senda do crime* (produção da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em 1954), além de, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ter realizado, em 1951, um dos seus mais importantes espetáculos: *Ralé*, de Máximo Gorki, sendo elogiado pela revista Anhembi n. 12, de novembro de 1951:

Flamínio Bollini só merece elogios. Mau grado a sua pouca idade, Bollini se apresentou como um diretor firme, minucioso, imaginoso, senhor de uma técnica segura e grande conhecedor do palco.<sup>3</sup>

3. Alberto GUZIK, TBC: *crônica de um sonho* (O Teatro Brasileiro de Comédia - 1948/1964). São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 61.

Os ensaios começaram em fins de junho e se estenderam por mais de três meses, com uma pausa quando Bollini viajou a São Paulo, por faltar definição de estréia do espetáculo, uma vez que o Teatro de Santa Isabel estava sendo ocupado pela Cia. Bibi Ferreira. Ao decidir-se o término da temporada da Companhia visitante, Bollini retorna e retoma os ensaios. O TAP marca definitivamente a estréia: 15 de outubro de 1955, concluindo, assim, um processo que, em termos financeiros, representou, à época, uma pequena fortuna para o Grupo: em torno de 200 mil cruzeiros, entre cenário, guarda-roupa, ensaios, direitos autorais, lâmpadas para refletores encomendados no Rio e em São Paulo, além do salário do encenador.

Mais de três meses de ensaios exaustivos. Dizia-se, por exemplo, que Bollini “andou depurando as vozes excessivamente carregadas de Sebastião (Vasconcelos) e Tereza (Farias Guye), de modo a conseguir resultados surpreendentes. De uma atriz, teria exigido a repetição de certa cena trinta e duas vezes.”<sup>4</sup> Reinaldo de Oliveira depõe:

Bollini foi um grande encenador, extraordinariamente exigente. Ele mandava repetir 20 vezes, se necessário, um diálogo de 5, 6 frases entre Geninha e Diná, às duas e meia da tarde, no calor do Teatro Almare, onde ensaiávamos. Ele ficava na platéia, andando pelo corredor... “*Ma de novo*: pá, pá, pá, pá, tá, tá, tá, tá; pá, pá, pá, pá, tá, tá, tá. De novo! A música não é esta!” Ele fazia questão das inflexões dentro de uma musicalidade. Era como se ele ensinasse uma partitura completa. Aquela peça, no seu entender, tinha uma partitura a ser obedecida. O que de certo modo a gente entende, mas ele era muito rigoroso nesse ponto de vista.<sup>5</sup>

Em 15 de outubro de 1955, como programado, estréia *Vestido de noiva*, no Teatro de Santa Isabel, em benefício da Sociedade Pernambucana de Combate ao Câncer. Nunca houvera em Recife um evento teatral com tamanha repercussão. O TAP fizera uma intensa propaganda para o lançamento da peça, com anúncios nos jornais e no rádio, artigos, reportagens, entrevistas, faixas nas ruas, enfim, tudo o que pudesse concorrer para o prestígio do público ao espetáculo.

Nessa primeira apresentação, fizeram-se presentes inúmeras personalidades do meio cultural e político do Estado, inclusive o Governador Cordeiro de Faria e família.

4. Medeiros Cavalcanti. Os ensaios de ‘Vestido de Noiva’, *Jornal do Commercio*, Recife, 6 set. 1955, p. 6.

5. Entrevista ao autor, Recife, 12 jul. 1988, p. 44-45.

Augusto Boudoux assim assinalou o acontecimento:

Sábado foi a estréia dos Amadores. Uma estréia grandiosa – como diria Ibrahim Sued – com a presença do *Café Society* do Recife. Uma noite verdadeiramente maravilhosa. Toda a Sociedade pernambucana procurou colaborar com a iniciativa do TAP e das senhoras da Campanha Contra o Câncer.<sup>6</sup>

Mas, ao abrir-se o velário para a nova versão de *Vestido de noiva*, a platéia era pouco numerosa, embora se comentasse que todos os ingressos haviam sido adquiridos. Isnar de Moura fez o registro:

Sei que muita gente ficava mais satisfeita comigo se eu dissesse que a estréia de *Vestido de noiva* foi um sucesso absoluto, tanto no ponto de vista artístico, como no aspecto social, financeiro talvez. Mas está acontecendo comigo que, hora por hora, o gosto da sinceridade mais me entusiasma. E se, para justificar a ausência da gente “bem” do Recife, em sua grande maioria, eu arriscasse que, certamente, boa parte comprou os ingressos, esgotou a lotação, ainda assim, mesmo exprimindo um consolo aos “Amadores” ou desculpando a provinciana vontade de ficar em casa, tão característica dos recifenses não estaria sendo honesta comigo mesma, nem com o grupo teatral pernambucano. Na verdade é incrível que uma peça considerada a obra-prima da literatura teatral brasileira, antecipada por uma razoável publicidade, atraia em sua *première* um público tão ralo. [...] o certo é que frisas, camarotes e cadeiras, em bom número, estavam vazios, no sábado, quando havia, além da natural curiosidade por um novo espetáculo, a superior finalidade de cooperação com a Sociedade Pernambucana de Combate ao Câncer, empenhada, nos últimos tempos, em angariar recursos para a construção de um hospital.

[...]

Registro mais uma vez o meu espanto, diante do desamor dos endinheirados desta terra por tão altas manifestações do espírito e do coração.

[...]

Quando esta terceira capital do país aprenderá a se comportar como cidade civilizada?<sup>7</sup>

Não eram apenas cadeiras vazias o que pasmava, mas, sobretudo, os comentários que a platéia fazia durante os intervalos do primeiro e do segundo ato sobre a ininteligibilidade da peça.

Augusto Boudoux, que ouviu muitos deles, anota:

Comentários, aliás, até certo ponto justificados – embora precipitados – porque resultantes das impressões causadas por uma forma de apresentação de peça jamais presenciada pelos recifenses, acostumados à velha *mise-en-scène*, na qual uma

6. Estreou, sábado, o TAP, *Folha da Manhã*, (vespertina), Recife, 17 out. 1955, p. 4-5.

7. Uma estréia, *Jornal do Commercio*, Recife, 19 out. 1955, p. 20.

porta é uma porta de verdade, que se abre e se fecha à vista de todos; em que a impressão visual fornece metade do *quantum* indispensável à compreensão do enredo, cabendo o restante à interpretação, a vida do original. Depois desta forma, temos tido algumas em que rotundas substituem paredes e divisões, servindo de anteparo ou de apoio à vista, para criar na mente o que não está vendo *in-totum*. Porém essa forma ultra-revolucionária empregada por Nelson Rodrigues, jamais tivemos a oportunidade de apreciar. Daí a estranheza do público.<sup>8</sup>

Impacto diante de uma obra que, desde o seu “feliz encontro” com Ziembinski, em 1943, não deixou de ser uma obra polêmica. Segundo Eduardo Portella, nunca

[...] uma peça brasileira dividiu tão radicalmente a crítica teatral. De um lado, a ortodoxia dos que buscam um teatro claro, de comunicação fácil, direta, depondo contra a autenticidade teatral dos três atos de Nelson Rodrigues. Do outro lado, o apoio entusiástico dos que vêem no seu caráter inovador, na sua bem planejada arquitetura, a primeira grande peça do teatro brasileiro. E ainda existe um grupo não passivo de qualificação que o acusa sistematicamente de mistificação, ou paranóia até. No Recife, como no Rio, e dentro das proporções naturais, a peça foi recebida quase que da mesma maneira: entusiasmo por um lado, incompreensão por outro.<sup>9</sup>

Espectáculo que, segundo Sábato Magaldi, “renovou o palco brasileiro moderno, quer pelo texto, quer pela direção de Ziembinski. O autor conheceu uma fulminante celebridade. Desde então passou a ser referência obrigatória de nossa dramaturgia.”<sup>10</sup>

Seria esta “referência obrigatória” o que levou Valdemar a escolher Nelson Rodrigues para seu novo empreendimento, oferecendo à cidade do Recife um espetáculo à altura dos créditos do Teatro de Amadores de Pernambuco.

Isaac Gondim Filho vê na escolha do TAP algo a destacar:

[...] depois de alguns anos apresentando apenas originais estrangeiros, decidiu-se agora o TAP a apresentar uma peça brasileira. Está aí um fato merecedor, por si só, de simpatia, sobretudo por se tratar de uma obra teatral modernista no conteúdo e na técnica e, o que merece mais destaque ainda, superior a uma porção de peças estrangeiras a que temos assistido nestes últimos tempos.<sup>11</sup>

8. ‘Vestido de noiva’, *Folha da Manhã*, (vespertina), Recife, 20 out. 1955, p. 4

9. Como o TAP faz teatro, *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 out. 1955, p. 3.

10. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 12.

11. A estréia de hoje, *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 out. 1955, p. 5.

Joel Pontes, outro intelectual da época, também destaca a ousadia do TAP, vendo esta atitude “como abertura de perspectiva e rompimento de preconceitos.”<sup>12</sup>

Um crítico de projeção, àquele momento, Medeiros Cavalcanti, assinala que *Vestido de noiva* está em cartaz no Recife por ser o TAP persistente em seu espírito aventureiro, “perigosamente obcecado pelos grandes originais.”<sup>13</sup> Acrescenta:

O TAP quer confiar no seu público, mas este público não sabe compreender as intenções do TAP. Daí as indecisões de aplausos que notei no Santa Isabel, aquele constrangimento visível na face de muitos, a expressão atônita de outros, a vontade de gente querendo perguntar: – Esta é uma peça que nos preparam?<sup>14</sup>

O espírito aventureiro do TAP, a obra polêmica de Nelson Rodrigues, a inventiva de Bollini, o olhar atônito do público... O certo é que a peça de Nelson Rodrigues desconcertava os críticos recifenses. Alguns a classificaram como “abstrata”; outros, como “espírita”; alguns a tomaram como um sonho, sob o efeito de anestesia, enquanto outros tantos não compreenderam o uso do *flash-back*. “Irregular”, “incoerente”, “confusa”, “difícil”... Mas o que a urdidura dramática de *Vestido de noiva* causou à *intelligentsia* local, talvez tenha sido sintetizado por Nilo Pereira: “[...] o enigma emocional a desafiar a inteligência comum pela demonstração objetiva de um tema, que afinal nos convence pela força mesma de sua expressão interior.”<sup>15</sup>

Desafios de sempre. Tanto que, em artigo de 1983, Ângela Leite Lopes, falando da grandeza da obra de Nelson Rodrigues, nos chama a atenção para o equilíbrio – bem-sucedido – “entre o dizível e o indizível” que nela se faz presente. E continua:

Experimente contar uma peça desse autor e verá que ao narrar os acontecimentos terá uma estória, uma sucessão de eventos, banais ou não, mas o verdadeiro sentido da obra, aquilo que a torna arte e não manchete de jornal, e não episódio do dia a dia, terá escapulado, estará justamente naquilo que foi silenciado pela impossibilidade mesmo que o caracteriza.<sup>16</sup>

12. Joel Pontes. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966, p. 88.

13. ‘Vestido de Noiva’, *Jornal do Commercio*, Recife, 23 out. 1955, p. 6.

14. Idem. *Ibidem*.

15. Notas avulsas, *Jornal do Commercio*, Recife, 18 out. 1955, p. 4.

16. Nelson Rodrigues e o palco perdido, *Ensaio Teatro*, n. 5, Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p. 43.

O enredo da peça. Em mais de quarenta críticas/crônicas que em Recife se escreveu sobre *Vestido de noiva*, encontramos inusitadas maneiras de descrever seu enredo. O crítico Medeiros Cavalcanti experimentou uma delas:

Uma jovem é atropelada. Levam-na em estado de choque para o hospital. Começam a operá-la. A morte vem vindo. Todos a julgam inconsciente, mas o seu cérebro em desagregação trabalha. Está vendo coisas e essas coisas o espectador também vê. É o passado que aflora, de misturada com recalques, desejos oprimidos e reminiscências de leituras. A peça desenvolve-se então, em três planos distintos que se interligam, todavia, criando a tal “confusão”: a realidade (os repórteres noticiando o desastre, a operação, etc.), a memória (cenas da vida de Alaíde) e o subconsciente (desejos, lembranças pecaminosas, angústias, em forma de figuras e fatos).<sup>17</sup>

Mas é a partir da descrição feita por Mário Melo, que uma polêmica vai se travar através dos jornais:

Não sei se em teatro há o gênero espiritista. Se há, a última peça levada na Santa Isabel nele se enquadra; se não há, temos que enquadrá-la no teatro de doidos.

A peça começa como que do meio para o fim. Logo ao abrir-se o pano, surge um “cortiço” onde procuram a “abelha mestra”, que morrera assassinada por um jovem amante. E pouco depois aparece a assassinada de vinte anos atrás, ela própria em carne e osso – reencarnação? – para, estando seu cadáver a ser velado na sala, ir em pessoa vê-lo, a fim de ter a impressão de como ficava depois de morta...

(Não estou fantasiando. Digam-no os que assistiram ao espetáculo se foi ou não assim).

Em matéria de cadáver – parece que o autor faz propaganda da reencarnação – não é somente este o que em cena aparece. Disputado por duas irmãs, casa-se um rapaz com uma delas. A que casou o mata em cena aberta, diante da platéia. Sem que se saiba como, volta o morto a contracenar no resto do espetáculo e, porque a assassina fora vítima dum desastre de automóvel e falecera no pronto socorro, termina ele casando com a cunhada, sob as vistas da falecida mulher...

Ou no espiritismo essas coisas podem acontecer, ou se trata de peça dum louco. A terceira hipótese é que seja são o dramaturgo e haja escrito uma peça para o público de loucos.

Não se perca de vista que o Sindicato do Elogio Mútuo considerou *Vestido de noiva* a obra-prima do teatro brasileiro.

Felicitos o “Teatro de Amadores” pela demonstração prática que acaba de dar sobre a preferência ao repertório estrangeiro.<sup>18</sup>

17. ‘Vestido de noiva’, *Jornal do Commercio*, Recife, 19 out. 1955, p. 6.

18. Teatro de Amadores, *Jornal do Commercio*, Recife, 18 out. 1955, p. 2.



Ariano Suassuna diante das discussões que se levantaram em torno da montagem de *Vestido de noiva*, acredita valer a pena esclarecer certos aspectos. Para ele, não se trata de gostar ou não da peça – ele mesmo não gosta – mas de analisá-la sem com ela se intimidar. Reagir, enfim, a um empreendimento deste porte. Mas, lógico, sem torná-la incompreensível como o fez Mário Melo ao descrevê-la. Constata então que, a maneira como Mário Melo contou a peça, tornou-a incompreensível. Continua:

Peço desculpas a quem me lê se tenho que ser primário mas o fato o exige e devo afirmar, pura e simplesmente, que tudo isso está errado e que o jornalista não entendeu a peça. A história, contada do modo certo talvez ficasse perfeitamente clara, o que prova que quem é confuso é o jornalista.

“Disputado por duas irmãs casa-se um rapaz com uma delas”. Certo, mas é a única coisa que o está. A outra não renunciara ao cunhado e planeja com ele a morte da irmã. O rapaz atropela a esposa (não foi acidente, Sr. Jornalista, foi crime [e] é com esse assassinato que a peça se inicia e sabemos depois, pela informação do repórter, que o motorista fugiu, sem que se conseguisse anotar o número do carro)<sup>19</sup>, e a ação quase inteira da peça representa o delírio da mulher que está sendo operada. Ao se mudar para sua última casa de solteira, esta encontrara o diário de uma prostituta francesa, que ali morara e fora assassinada, Mme. Clessi; o diário interessou-a vivamente. No delírio, a mulher vê as pessoas que são sua obsessão, o marido a quem começa a odiar e a quem julga que matou, por ter sentido o desejo inconsciente de fazê-lo (é isso o que significa a cena do assassinato, Sr. Jornalista e além da marcação inteligentíssima de Bollini, que, só por si, tudo esclarece a esse respeito, a própria mulher declara que não se lembra bem se o matou ou não, que às vezes pensa que o marido está vivo; se não bastasse o final, que narra tudo, após a morte da mulher), Mme. Clessi, que em sua companhia assiste ao próprio (é cena de delírio, professor: na verdade, Alaíde, a mulher, leu a descrição do relatório de Clessi nos jornais, na Biblioteca Nacional, conforme ela própria declara, e tudo aquilo é criado por ela), a irmã, que deseja sua morte para lhe roubar o marido a

---

19. Num outro artigo, Ariano Suassuna reafirma esta leitura de que Lúcia e Pedro assassinaram Alaíde. Ao ser informado de que Nelson Rodrigues ficou surpreso quando ouviu esta mesma opinião numa mesa-redonda após a estréia da peça no Rio de Janeiro conclui: “a culpa é dele, pois pecou, no mínimo, por falta de domínio no uso das palavras, coisa imperdoável num escritor. Pode não ter querido dizer isso, mas disse, e a peça, depois de entregue ao público, é como a lei: afirma o que está lá e não o que o legislador ou, no caso, o autor, quis dizer.” Cf. Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues e a imprecisão vocabular, *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 dez. 1955, p. 1.

quem ama, segundo lhe confessou no mesmo dia de seu casamento. Com a morte de Alaíde, as cenas finais entre seu viúvo e sua irmã revelam que ela foi assassinada pelos dois, como temia, e estes casam-se. Quanto ao aparecimento de Alaíde no fim, isto não tem nada de espiritismo, como afirma o professor: é um recurso teatral, simples, empregadíssimo, sendo mesmo esta a crítica que ele devia ter feito à cena, se isso tivesse alguma importância.<sup>20</sup>

Eduardo Portella, comentando o referido artigo de Mário Melo, conclui que ele condena *Vestido de noiva* sem ao menos compreendê-la. Mas que não se estranhe tal atitude: o entendimento de Mário Melo não ultrapassa o mofo dos arquivos, as “cavilações estreitamente gramaticais, ou fatos e datas históricas de pouca ou nenhuma significação”; portanto, que o TAP não o levasse em consideração, pois seu artigo não afirmava o “inesperado”, ou seja, “bom gosto e conhecimento de causa.”<sup>21</sup>

#### Volta à cena Mário Melo:

Quando dei minha opinião franca e sincera, como costume fazer, sobre a peça *Vestido de noiva*, excelentemente representada pelo Teatro de Amadores, contava que teria de arcar com o sindicato do elogio mútuo e particularmente com estes que se extasiam com o “Mamoeiro ou Dançarino” de um paspalhão em pintura como Cícero Dias, ou com os “budiões de escama” que nos impingem baboseiras como poesia. Tudo isso em pintura, ou em teatro, ou em poesia é gente da mesma laia. O pseudo-poeta elogia o pseudo-pintor, para que este elogie aquele e ambos elogiam o pseudo-teatrólogo, para que tudo redunde em elogio. Freqüente teatro há mais de cinqüenta anos, aqui e fora daqui, inclusive no estrangeiro. E nunca vi coisa semelhante. O que compreendo é que pretendem fazer com o teatro o que fazem com a poesia e com a pintura: coisas sem nexo, para aplausos dos que aplaudem as observações futuristas que ninguém entende.<sup>22</sup>

Mas não é só o velho Mário Melo que não compreende. Muitos outros também. Inclusive um jovem crítico, Bóris Trindade, que, embora reconheça que Nelson Rodrigues tenta fazer no teatro o que James Joyce fizera no romance dando “tratamento jornalístico às manifestações do subconsciente”, não perdoa o fato de *Vestido de noiva* ser uma “peça difícil”: “E sou contra o texto difícil em teatro. [...] E

20. A encenação de ‘Vestido de Noiva’, *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 out. 1955, p. 6.

21. Como o TAP faz teatro, op. cit.

22. Materialização do subconsciente, *Jornal do Commercio*, Recife, 26 out. 1955, p. 2.

por ser difícil, não se recomenda. Duvido que um espectador qualquer saia do espetáculo e diga que entendeu toda a peça. Dou um doce.”<sup>23</sup>

Parte da crítica sente-se decepcionada com o público por não entender ou não querer compreender *Vestido de noiva*: isto se agrava quando outro segmento dela emite opiniões primárias pelos jornais. Melancolicamente, escreve Medeiros Cavalcanti:

[...] que a “cultua platéia recifense” não tenha entendido, não esteja entendendo nem vá entender mais *Vestido de noiva* é terrível. Depois, essa gente que tanto fala de teatro e está sempre indo ao teatro e enchendo a boca de teatro, parece que jamais ouviu falar em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Pensam que foi escrita agora. E perguntam, pernambucanamente: – Quem é esse Nelson Rodrigues? Sinceramente, meus amigos, eu estou triste, temos de recomeçar do ponto zero, chamar Anchieta lá do outro mundo e pedir ao venerável jesuíta que volva a ensinar aos nativos de Vera Cruz as artes de teatro. Pode começar mesmo pelos autos. E se ele estranhar que vistamos agora paletó, gravata e lindas confecções de Balmain e Balenciaga, tenhamos a coragem de lhe confessar: – “É só a casca, venerável pai, é só a casca.”<sup>24</sup>

Concluindo suas especulações sobre *Vestido de noiva*, Medeiros Cavalcanti diz ter chegado o momento de fazer-lhe suas restrições

---

23. ‘Vestido de Noiva’ – I, *Folha da Manhã*, Recife, 20 out. 1955, p. 4-8. Estas observações sobre a obra de Nelson Rodrigues não impediram que o mesmo crítico, quando de seu comentário sobre a montagem de *Ana Christie*, de Eugene O’Neill, tenha escrito: “O’Neill, nesse seu trabalho, surge como um teatrólogo sem forças. Pobre de imaginação, até pálido. Descarnado. E vazio, sobretudo, no que se refere à poesia, o que é grave. E deixa-se, às vezes dominar por situações convencionais, o que é gravíssimo. A forma, no teatro, parece-me ser um fator de maior importância que o conteúdo. Um bom tema, tratado sem vigor, perde-se, afoga-se. Entretanto dá-se uma técnica primorosa à história insignificante e veja-se que se tolera mais. Daí Nelson Rodrigues ser realmente o melhor teatrólogo do Brasil e um dos primeiros entre os maiores do mundo, pois, com muita inteligência e principalmente com muito senso, pega-se mais à forma que ao conteúdo (com isso não se queira pensar que o teatro rodriguiano é pobre de conteúdo. Muito longe disso).” Cf. Bóris Trindade, ‘Ana Christie’ – I, *Folha da Manhã*, Recife, 28 mai. 1955, p. 9.

24. ‘Vestido de Noiva’ – III, *Jornal do Commercio*, Recife, 21 out. 1955, p. 6.

enquanto peça; isto o impossibilita – afirma – de pertencer ao “Sindicato do Elogio Mútuo” de que fala toda a imprensa. In *Cauda Venenum*. São dois aspectos que ele aponta como restritivos, não obstante permear o artigo de elogios:

Em primeiro lugar, uma questão técnica. *Vestido de noiva* termina mal. Ou não sabe terminar. Acharmos particularmente que o autor deixou-se levar pela genialidade de sua imaginação e caiu no excesso. Após a morte de Alaíde, seria lógico que o seu delírio terminasse, se é que a peça tem de permanecer no plano estritamente materialista em que se coloca. Ora, sabido que as células cinzentas do cérebro são as primeiras a decompor-se, iniciando o processo de degeneração cadavérica, seria lícito admitir as cenas subseqüentes ao colapso da acidentada?

Já não é mais Alaíde que delira, e sim Nelson Rodrigues. Estão justas as cenas reais onde se vê Pedro tentando convencer Lúcia a um casamento já preestabelecido criminosamente. Mas não é justo que tenhamos ainda uma vez Madame Clessi, quando esta senhora era tão somente uma visualização de Alaíde, uma figura incrustada em suas memórias. Fica, pois, *Vestido de noiva* com esse problema. A outra restrição é a que *Vestido de noiva* não tem mensagem alguma, não conduz a coisa certa. Apresenta um show de luzes, de imaginação, de psicanálise, de arte, em suma, mas não tem conteúdo moral. Aliás, seria inútil procurarmos conteúdo moral em quaisquer das peças de Nelson Rodrigues.

Como Santo Antão, na fase de sua mocidade pecaminosa no instante em que se voltava para o teatro, as criações de Nelson Rodrigues estão povoadas de incestos, crimes, aberrações sexuais e exposições de complexos tremendos.

No caso, há que apreciar, em *Vestido de Noiva*, a capacidade criadora de um autor que não faz concessões à platéia, que se coloca mesmo muito acima da platéia comum, para coordenar seu “caos íntimo” e expor apenas, sem debates, nem conclusões, uma fatia da vida.

A peça de Nelson Rodrigues tem esses defeitos. Ou graves ou não, o certo é que os tem. E o fato de o TAP havê-la montado no Recife mostra a firme determinação e a capacidade de realização de sua gente, capaz de ir de encontro à platéia mais hostil ou menos permeável, contanto que a induza a pensar, a discutir e até a proferir asneiras, como o fez agora, salutarmente.<sup>25</sup>

---

25. ‘Vestido de Noiva’ – X, *Jornal do Commercio*, Recife, 4 nov. 1955, p. 6. (Quanto ao aspecto moral a que Cavalcanti se refere, antes dele, um outro jornalista escrevera que Nelson Rodrigues apresentou em *Vestido de noiva* fatos reais. Mas pergunta: “o autor não acredita no ressurgimento moral da humanidade? Como homem de teatro que o é, não ignora ele que a arte cênica influi consideravelmente no espírito da massa. Julga, então, que tudo está perdido e que a civilização atual só indica aos indivíduos um caminho, o do Sodoma?” Cf. Daniel Barbosa, ‘Vestido de Noiva’, *Correio do Povo*, Recife, 19 out. 1955, p. 6).

*Vestido de noiva* – a peça – ainda em discussão. É que Nelson Rodrigues fica, mesmo sem o querer, a fustigar os críticos e o público. Não consegue deixá-los indiferentes, propondo incessantemente novas questões ou fazendo-os repisarem numa mesma tecla por absoluta falta de instrumentos de análise mais apurados, como têm feito atualmente Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Ronaldo Lima Lins, Ângela Leite Lopes, Flora Sussekind, Eudinyr Fraga, Edélcio Mostaço e João Roberto Faria, entre outros estudiosos.<sup>26</sup>

Hoje, a questão do prolongamento, ou não, da peça após a morte de Alaíde ainda suscita versões insuspeitadas.

Sábato Magaldi, na Introdução do *Teatro completo de Nelson Rodrigues I*, remonta às origens desta discussão e nos oferece uma penetrante leitura:

Muita gente objetou que a peça se prolonga além do término natural, que seria a morte de Alaíde. O encenador Ziembinski gostaria de encerrar o espetáculo quando a protagonista deixa de respirar, na mesa cirúrgica. Com base em sua intuição, Nelson não concordou com as críticas, exigindo sempre que se respeitasse o desfecho que escreveu. Procurei apresentar, para a obediência à forma original, uma fundamentação teórica. E Nelson aceitou sem reservas.

Assim como são tênues as fronteiras entre os planos da memória e da alucinação, nada impede que Alaíde, no hausto final, antecipasse o que ocorreria na realidade. As seqüências rápidas que sucedem à morte da heroína – remorso e recuperação de Lúcia, e casamento com o viúvo – poderiam ser ainda a projeção da mente decomposta, embora o autor assinale que se trata do plano da realidade. Mas como julgar real a última imagem, em que Alaíde vai entregar à noiva o buquê de núpcias, na presença fantasmagórica de Clessi? Depois de se fundirem as marchas fúnebre e nupcial, apagam-se as luzes, e só fica iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. É ela quem preside toda a trama.

E a liberdade tomada pelo dramaturgo, além de permitir a bonita plasticidade do desfecho, reforça a colocação de seus pontos de vista. Retorna a ironia feroz, a imagem cruel da realidade. A aventura poética de Alaíde se encerra, em verdade, com o matrimônio da irmã com seu marido. Todos os juízos sobre o mundo real se revestem, na peça, de duro pessimismo.<sup>27</sup>

Já Ângela Leite Lopes, no seu livro *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno* (inicialmente tese de doutorado na Universidade de Paris I), acredita que, se Nelson Rodrigues tivesse concluído *Vestido de noiva*, como teria proposto Ziembinski,

26. Cf. *Nelson Rodrigues – Teatro Completo*, org. geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. Também neste volume pode-se consultar uma importante “Fatura Crítica”, acerca das obras rodriguianas.

27. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 18.

Todo o sentido da peça teria sido alterado. O importante é que os três planos constroem uma realidade – a da cena – e toda a tentativa de reduzir a peça às últimas horas da vida da heroína seria, no mínimo, simplista. Essa realidade se apresenta para o público de uma maneira extremamente fragmentada. A cada ato, novos elementos entram em cena e confundem, de certa forma, o entendimento do espectador, confusão que não é suficientemente esclarecida no final – pois não é este o intuito principal. Fica a eterna obsessão: o que é que ele quis dizer com isso?<sup>28</sup>

Naquele 1955, à exceção de alguns poucos (e, dentre eles, Ariano Suassuna), ninguém concordava com o prolongamento da peça após a morte de Alaíde. Façamos uma amostragem:

Inegavelmente *Vestido de noiva* coloca-se em um nível bastante alto de teatro, sobretudo em se tratando do teatro brasileiro. Apesar desta sua situação, notamos momentos de profundo mau gosto, que muito desmerecem a sua tão alta posição dada por alguns. Ainda, há a destacar que, usando uma técnica original, poderíamos mesmo dizer própria, o autor não conseguiu levar até o fim, pois a partir do momento em que Alaíde morre teve que transigir e adotar o teatro convencional e na sua forma clássica, embora aí mascare com interrupções e interferências pelo uso do microfone ou do alto-falante. Poder-se-ia apontar tal deficiência como a vitória do teatro na sua forma clássica consagrada, sendo tudo o mais mero artifício espetaculoso.<sup>29</sup>

Dito que Madame Clessi é uma personagem pintada por Alaíde, e caracterizada fisicamente pela mesma, fruto de seu subconsciente, como admitir sua voz, depois que Alaíde morre?

[...] Alaíde, depois de sua morte, [...] passa a ser uma perseguição, subconscientemente para Lúcia. E daí, sua imagem no fim do terceiro ato. Sua imagem, vista apenas por Lúcia (assinala-se). Como explicar essa presença de Clessi, Espiritismo?... Seria um recurso crítico chinfrim. Bobo. Sem uma razão de ser. Expressão poética... Então vamos tocar em Paul Valéry com sua concepção de que a poesia é sempre mistério, simbolisticamente, o que me parece inseguro (apesar da enorme dosagem em que é envolvida a peça), ainda.

Nenhuma outra saída me convenceu. Talvez seja falta de capacidade para explicar, penetrar na profundidade formal de *Vestido de noiva* [...]. Em última análise, diria que aquela “presença” de Clessi, após a morte de Alaíde, poderia ser explicada como sendo o próprio subconsciente do público. De cada espectador. Também não é inseguro?...<sup>30</sup>

28. Rio de Janeiro: UFRJ/Teatro Brasileiro, 1993, p. 13.

29. Isaac Gondim Filho, ‘Vestido de Noiva’ – I, *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 out. 1955, p. 5.

30. ‘Vestido de Noiva’ – II, *Folha da Manhã*, Recife, 27 out. 1955, p. 4-9 (Este artigo, supomos ser de Bóris Trindade, que dá continuidade de análise a seu primeiro artigo, publicado no mesmo jornal, a 24 de out. 1955, p. 4-8).

Não seria justo afirmar de *Vestido de noiva* ser, tão somente, um texto valorizado pela encenação.

Sem dúvida, a peça é daquelas que mais necessariamente dependem do espetáculo mas, no original do Sr. Nelson Rodrigues, existe, apenas, um maior aproveitamento de elementos técnicos, de resto comum ao moderno processo do teatro, não havendo contudo, qualquer inversão hierárquica dos valores, que, antes, se completam, colocado cada qual nos lugares respectivos.

De *Vestido de noiva* se, por evidente absurdo, se alijasse todo arcabouço da sua transposição para a cena, ainda restaria um grande tema, de inequívoca dramaticidade que, afinal, é o único gabarito por onde se mede o “autêntico” de um texto escrito para o teatro.

Acrescenta-se haver o autor dispensado a este tema um tratamento de rigorosa fidelidade à linguagem teatral, pois mais do que, simplesmente, contar uma história, Alaíde revela ao espectador a misteriosa paisagem do seu mundo subconsciente.

Nada mais dramático seria lícito exigir, diante dos conflitos deste mundo de desejos que se libertam e de impulsos (na vida comum do personagem, apenas, pressentidos e logo sofreados) que ganham corpo, como o do assassinato do marido sensaborão e infiel.

Outro aspecto a destacar em favor do mérito literário de *Vestido de noiva*, de quem alguém já disse ser, em tudo, lógica na sua aparente ilogicidade, é o de que, no corpo do texto, todo o acontecido tem uma razão de acontecer que se identifica além das esferas do delírio.

Em verdade, não obstante desenvolver-se num plano de irrealidade, o “real” é um acontecimento presente em qualquer tempo, controlando, por assim dizer, o “irreal”. Daí, o imperdoável, a tremenda contradição da peça prolongar-se após a morte de Alaíde, que, todavia, continua inexplicavelmente, participando da ação, dialogando com Madame Clessi, quando este personagem, morto há cinquenta anos, poderia reviver, unicamente, no campo da sua mente alucinada.<sup>31</sup>

Outros críticos também saíram em sua defesa. Aristóteles Gomes foi um deles:

Muitos têm negado lógica e verossimilhança a esta peça de Nelson Rodrigues, dizendo ser um aglomerado de idéias confusas, ou melhor, uma criação de cérebro doentio, sem a menor ligação com a vida real.

Muito bem, estamos de acordo com tais opiniões, sobre o que de confuso existe em *Vestido de noiva* e sobre a sua irrealidade aparente. Mas não negamos à obra de Nelson Rodrigues a sua razão de ser como criação artística, e mesmo como realização inspirada em motivos de vida, os mais autênticos, não da vida exterior, dessa que vivemos de olhos abertos para o mundo, mas de existência íntima, soterrada nas mais profundas camadas da consciência.

As intenções do autor foram exatamente trazer à tona, no cérebro de Alaíde, fragmentações de sua vida passada, pelo delírio. E sob delírio, Alaíde não poderia concatenar todo o seu mundo adormecido para apresentá-lo numa história corporificada, de entendimento fácil.

31. R. R., ‘Vestido de Noiva’ – IV, *Jornal do Commercio*, Recife, 29 out. 1955, p. 6.

A vida humana, todos nós sabemos, se divide em três planos: o exterior (o que vivemos, praticamente, com ação e movimento), o interior (o do pensamento e da idéia), e o íntimo, o mais profundo de todos (o da consciência e suas camadas mais recônditas). A psicanálise, por exemplo, é uma ciência moderna que veio explicar este último e ninguém mais lhe nega a sua existência, ou melhor, a sua própria influência no comportamento humano, embora indireta.

Nelson Rodrigues criou, portanto, com *Vestido de noiva*, um drama inspirado nesse plano de vida humana, com muita lógica e, muito logicamente, razão. Um pesadelo ou um sonho, como um delírio, também, são motivos de vida. Eles, mesmo sem traduzirem fatos ligados ao passado, pertencem ao homem (é força de expressão), e o que nos pertence é real, embora viva no rol das coisas esquecidas – o passado morto nas dobras mais fundas do pensamento.

A obra artística, como todos sabem, é produto da inspiração e pode até ser fantasiosa, distorcendo a realidade, ou deformando-a. Mas inspiração da realidade, naturalmente, porque sem ela nada se cria, é lógico.

Mas a obra de Nelson Rodrigues, como alguns querem, não tem conteúdo deformante da realidade. Tem, pelo contrário, substância de vida, poderíamos dizer, densa, medindo-se o seu transcendental significado humano, transbordante de uma jovem noiva que recua no tempo, desenterrando de suas dobras mais fundas aspirações e ilusões mortas.<sup>32</sup>

Voltemos à ribalta e fechemos este ato – com a crítica de Ariano Suassuna e suas objeções à peça de Nelson Rodrigues:

*Vestido de noiva* é sua melhor peça, mas mesmo assim comprometida por uma psicanálise primária, por uma construção pretensiosa e superada, por intenção chã de espantar a burguesia, de escrever procurando deliberadamente fazer teatro “série negra”. A cena em que Mme. Clessi pronuncia uma frase de ...*E o vento levou*, no delírio de Alaíde, é de um mau gosto impressionante, para destacar uma no quadro geral da concepção, ele todo pretensioso e primário; Nelson Rodrigues faz questão de colher uma frase em que a mulher declara que “o olhar daquele homem despe a gente” e ficamos sem saber se devemos sorrir do autor, que procura essas tolices para escandalizar ou dos que vão lá e realmente se escandalizam, não sei se por ingenuidade ou farisaísmo, com uma coisa que qualquer mocinha de colégio de freira nota. E isso é tanto mais de lamentar, porque o nosso autor é realmente bem dotado; apenas parece que ele faz tudo para ocultar esses dons, entre os quais eu destacaria certo humor popular muito verídico e muito brasileiro e que ele poderia explorar em detrimento dessa parte “negra” que nada é, finalmente, senão o resultado de sua pouca cultura teatral, de sua falta de domínio da linguagem, da incapacidade de clareza, de escolha e de rejeição que é a marca do artista verdadeiro (salvo exceções, especialmente no que se refere à clareza: Dante, Rilke, Lorca, por exemplo, são obscuros, às vezes, mercê de sua grandeza). Creio que muito útil lhe seria a leitura de Stendhal, para falar num dos maiores: talvez assim aprendesse ele a lição de Grenoble, para quem, segundo acentuava Taine, mostrar o sangue que corria era coisa para açougueiros, e que narra o guilhotinamento de um de seus principais personagens com uma única frase: “Tudo se passou simplesmente, convenientemente e sem nenhuma afetação de sua parte”.<sup>33</sup>

32. ‘Vestido de Noiva’ – II, *Diário da Noite*, Recife, 28 out. 1955, p. 6.

33. A encenação de *Vestido de noiva*, op. cit.



No ano seguinte, *Vestido de noiva* recebeu da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP) quatro prêmios, correspondentes ao ano anterior: Melhor Espetáculo de Conjunto Local, Melhor Autor Pernambucano, Melhor Cenógrafo e Melhor Intérprete Feminina (Geninha Sá da Rosa Borges)<sup>34</sup>.

*Vestido de noiva*: da incessante busca de Alaíde para descobrir como havia sido o enterro de Madame Clessi, ao procedimento que utilizamos agora para desvendar o processo desta montagem e a sua repercussão em Recife. Vinda da cena, mais uma sombra, para epílogo:

**ALAÍDE** (abstrata) – Fui à biblioteca ler todos os jornais do tempo. Li tudo!

**CLESSI** (transportada) – Botaram cada anúncio sobre o crime! Houve um repórter que escreveu uma coisa muito bonita!

**ALAÍDE** (alheando-se bruscamente) – Espera, estou-me lembrando de uma coisa. Espera. Deixe eu ver!<sup>35</sup>

34. Ficha técnica do espetáculo *Vestido de noiva*: **Autor**: Nelson Rodrigues. **Direção**: Flamínio Bollini Cerri. **Cenário**: Aloísio Magalhães. **Elenco**: Margarida Cardoso (1ª mulher); Janice Lôbo de Oliveira (2ª mulher e Mulher inatural); Hercí Lapa de Oliveira (3ª mulher); Geninha de Sá da Rosa Borges (Alaíde); Sebastião Vasconcelos (Pedro, o limpador, o homem da capa e o namorado de Clessi); Diná Rosa Borges de Oliveira (Madame Clessi); Maria do Carmo Rigueira Costa Xavier (Leitora do *Diário da Noite*); Reinaldo de Oliveira (4º médico e 1º repórter); Sebastião Ramalho (2º repórter e 1º médico); Alfredo de Oliveira (3º repórter); José Maria Marques (4º repórter e rapaz romântico); Valdemar de Oliveira (2º médico); Pedro Francisco (3º médico); Otávio da Rosa Borges (Gastão); Cecí Cantinho Lôbo (D. Lígia); Vicentina Freitas do Amaral (D. Laura); Tereza Farias Guye (Lúcia); Antônio Brito (Homem de barba). **Maquinistas**: Alceu Domingues Esteves e Aluísio Pereira de Santana. **Auxiliares Técnicos**: Reinaldo de Oliveira e Alfredo de Oliveira. **Eletricista**: Aníbal Mota. **Produção**: Teatro de Amadores de Pernambuco. **Estréia**: 15 de outubro de 1955. **Local**: Teatro de Santa Isabel.

35. Nelson Rodrigues. *Vestido de noiva*. In: \_\_\_\_\_, *Teatro Completo I: peças psicológicas*, Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 117.





# A NATIMORTA

# MARIA DAS DORES

*Inês Cardoso*

*Martins Moreira\**

...quando Das Dores se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês... [...] E, com o susto, Das Dores nasceu de cinco meses e morta... [...] Mas eu não comuniquei nada a minha filha, nem devia... [...] Sim, porque eu poderia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. (*patética*) Mas não era direito dar essa informação... seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... (*ao ouvido de Dorotéia*) Pensa que vive, pensa que existe... (*formalizando-se e com extrema naturalidade*) Eajuda nos pequenos serviços da casa.<sup>1</sup>

A personagem Maria das Dores da peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, é uma adolescente que “vive” numa casa com

---

\* Atriz, fez o papel de Das Dores em montagem de *Dorotéia* dirigida por Carlos Augusto Strazzer, em 92. Coursou Teoria do Teatro na Uni-Rio.

1. RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 208-209.

**Foto:** CEDOC/FUNARTE

a mãe e duas tias, todas viúvas, pertencentes a uma família na qual as mulheres possuem um “defeito de visão”: não enxergam os homens. Casam-se sem ver os maridos e, na noite de núpcias, são acometidas por uma náusea, depois da qual seus noivos apodrecem, vão se descompondo. Das Dores está prestes a casar e sofre apreensões semelhantes às de uma adolescente comum no dia de um primeiro encontro amoroso. Está ansiosa por saber se o destino de todas as mulheres da família se cumprirá mais uma vez, ou se ela poderá, por sorte do acaso, ver seu noivo, nem que seja apenas “uma sobranceira solta no ar”. Na hora do casamento, a mocinha consegue ver um par de botinas, e as três viúvas também as vêem. Na noite de núpcias, Das Dores enamora-se das botinas e rebela-se contra a mãe, comunicando que não quer mais ter a náusea, e que vai viver para sempre junto de seu noivo. Neste momento, porém, a mãe lhe diz que ela, na verdade, não existe, que nasceu morta, só não tendo ainda sido enterrada porque não tivera a náusea, e que nenhuma mulher da família poderia ser enterrada sem antes ter tido a náusea nupcial. Desesperada, a moça decide voltar ao ventre materno dizendo: “serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...”.<sup>2</sup>

Ângela Leite Lopes, tratando das mulheres de Nelson Rodrigues, aponta a relação entre Das Dores e sua mãe, D. Flávia, como sendo, do ponto de vista dramático, a relação fundamental do texto.<sup>3</sup> Este trabalho enfoca, porém, Das Dores, não em sua relação com a mãe, mas em suas relações com outros personagens rodriguianos, em sua função de imagem condensadora dos conflitos estruturais da peça *Dorotéia* e, finalmente, no seu espelhamento em miniatura de uma visão de personagem que se pode extrair da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Se, por um lado, Maria das Dores parece singular dentro da galeria de tipos rodriguianos (é a sua única natimorta), por outro, apresenta características que permitem relacioná-la a diferentes grupos de personagens. O primeiro deles, e o mais evidente, é o das adolescentes. Como Das Dores, que está morta mas vive, muitas delas têm um comportamento em paradoxo. A Maria Cecília de *Bonitinha*, mas *ordinária*, parece inocente, mas contrata cinco negros para violarem-

---

2. Idem, p. 243.

3. LOPES, Ângela Leite. As mulheres de Nelson Rodrigues. In: *Nelson Rodrigues Teatro Completo: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 263.

na. A personagem Silene de *Os sete gatinhos*, aparentemente infantil, mostra-se repentinamente adulta, tão mulher quanto as irmãs mais velhas “e até mais, porque estou grávida, graças a Deus!”<sup>4</sup> E há, ainda, as adolescentes que, como a personagem Das Dores, não sobrevivem à passagem de menina a mulher. É o caso da Glória de *Álbum de família*, da Sônia de *Valsa nº 6* e da Clarinha de *Senhora dos afogados*.

Um segundo grupo a que se pode relacionar Das Dores, é o das personagens mortas: Madame Clessi de *Vestido de noiva* e Sônia de *Valsa nº 6* ou as que não estão mortas, mas vivem como mortas, como é o caso da Ana Maria de *Anjo negro*. Esta, até certo ponto, pode ser vista como um duplo de Das Dores, por oposição: Ana Maria é cega, Das Dores, numa família dotada de um tipo de cegueira específica, consegue ver. Ana Maria ama o pai justamente porque não o vê. Ama uma imagem criada por ele. Das Dores ama seu noivo porque pôde vê-lo. Das Dores é morta, mas vive. Ana Maria, é viva, mas está confinada a um “quarto que é apertado como um túmulo...”<sup>5</sup> Contrastes que se atenuariam num destino semelhante. Ana Maria, ao final da peça, é encerrada em um túmulo de vidro. O caixão de Das Dores é o útero da mãe.

Há ainda o grupo de personagens fisicamente mutilados. O Guilherme de *Álbum de família*, o Seu Saul de *Os sete gatinhos* e a D. Eduarda de *Senhora dos afogados*, que morre “de saudades das mãos”, depois que elas lhe são amputadas. O que remete à preocupação da mocinha natimorta, ao descobrir que não existe, justamente com a perda da mão: “nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) não tenho mão para fazê-lo!”<sup>6</sup>

Há também os personagens que são considerados defeituosos – a cegueira de Ana Maria, o “defeito de visão” das mulheres de *Dorotéia*, a paralisia de Olegário em *A mulher sem pecado* – e ainda os pedaços de

4. RODRIGUES, Nelson. Os sete gatinhos. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 3: tragédias cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 241.

5. RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 185.

6. RODRIGUES, Nelson. Dorotéia. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 242.

corpos e as figuras sem rosto, que são mencionados ou que surgem como personagens em cena. O noivo de Das Dores é um par de botinas. Sônia, de *Valsa nº 6*, vê “mãos, rostos e pés boiando no ar”,<sup>7</sup> não vê os rostos dos espectadores, vê pedaços dela mesma e, de seu pai, lembra-se apenas dos bigodes. Das Dores anseia por ver seu noivo, nem que seja uma parte dele, “um colarinho de ponta virada”, “um botão de punho”, “um pivô entre os dentes vivos”.<sup>8</sup> A Alaíde, de *Vestido de noiva*, não consegue lembrar do rosto de sua irmã Lúcia, criando, assim, um personagem sem rosto. Juntem-se a estes, ainda, aqueles que são só voz como, em *Álbum de família*, Nonô e a mulher grávida, ou, ao contrário, os que são uma presença muda, como Dona Aninha em *A mulher sem pecado*.

Os personagens que são pedaços de corpos, e os outros, incompletos, “imperfeitos”, formam um grupo com o qual também se assemelha Maria das Dores, uma vez que esta é, de todos, a mais mutilada, a mais incompleta, a mais “imperfeita”, pois nasceu de cinco meses, e morta. Falta-lhe todo um corpo.

E, finalmente, há, no universo ficcional rodriguiano, o grupo dos personagens secundários, alguns deles invisíveis ou mudos, que, do ponto de vista da estrutura geral da peça de que fazem parte, acabam exercendo papel central, às vezes determinando toda a trama (como o atropelado de *O beijo no asfalto*, ou a prostituta, morta há dezenove anos, de *Senhora dos afogados*), às vezes explicitando não-ditos que constróem as relações entre os demais personagens (como Nonô que realiza o incesto potencial entre os outros personagens de *Álbum de família*), às vezes expondo o núcleo estrutural da peça. É o que acontece com Das Dores, cuja ausência de corpo realiza a vontade de supressão física presente em todas as mulheres de *Dorotéia* (“D. Flávia – é também esta a nossa vergonha eterna!... (baixo) saber que temos um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro... E o corpo tão seco e tão magro que não sei como há nele sangue, como há nele vida...”<sup>9</sup>) e cujo caráter de natimorta sintetiza a extrema proximidade entre desejo e morte que percorre toda a peça.

7. RODRIGUES, Nelson. Valsa nº 6. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 176.

8. RODRIGUES, Nelson. Dorotéia. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 223 e 225.

9. Idem, p. 207.

Para além destas funções, Das Dores deixa ver ainda em Nelson Rodrigues, uma concepção de personagem teatral que permite ao autor se desprender de um realismo estreito segundo o qual personagens deveriam servir de “espelho” de seres humanos concretos. O desprendimento rodriguiano vai até o ponto de colocar em cena uma moça que está morta, tentando reconstruir a si própria (“Mas eu não saí daqui antes de saber quem sou e como sou”<sup>10</sup>) e ao seu passado (“vejo restos de memória boiando num rio”<sup>11</sup>), como é o caso da Sônia de *Valsa nº 6*. Em *Dorotéia*, o dramaturgo vai ainda mais longe no que diz respeito à distância entre um personagem e uma pessoa real, colocando em cena, “viva”, uma figura que sequer nasceu e uma outra que se resume a um par de botinas. Pois, para ele, não haveria “obrigação” de as suas personagens serem “vivas”.<sup>12</sup>

Curiosamente, outro dramaturgo de estilo bastante distante do de Nelson Rodrigues, como Samuel Beckett, também se utiliza da imagem de uma natimorta para expor a condição ficcional dos personagens de sua peça radiofônica *Todos os que caem*. E talvez ambos tenham partido de uma fonte comum: um texto de Carl Jung.

Em setembro de 1935, Carl Jung fez uma série de cinco palestras, publicadas, no mesmo ano, sob o título de *Analytical Psychology: Its Theory and Practice (The Tavistock Lectures)*, mencionando numa destas comunicações a história de “uma garotinha de dez anos” cuja morte estaria associada ao fato de que “ela nunca teria nascido inteiramente”.<sup>13</sup>

Beckett assistiu a esta palestra levado pelo Dr. W. R. Bion, seu analista durante os anos de 1934 e 1935, e aproveitou esta história em *Todos os que caem*, sua peça para rádio que foi ao ar pela BBC em 13 de janeiro de 1957. Neste texto, a personagem Maddy Rooney

10. RODRIGUES, Nelson. Valsa nº 6. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 197.

11. Idem, p. 196.

12. Apud. MAGALDI, Sábado. Introdução ao *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

13. DILKS, Stephen. Voices out of the air: freedom, death and constraint in *All that fall*. In: JOFFERS, Jennifer M. (ed.) *Samuel Beckett: a case book*. NY/London: Garland, 1998.

conta a seu marido a história de Jung, mencionado aqui como “um desses novos médicos de cabeça”:

Lembro dele nos contando a história de uma menina, muito estranha e infeliz e de como ele a tratou, sem resultado, durante anos a fio, sendo, finalmente, obrigado a desistir do caso. Ele não conseguiu encontrar nada de errado nela, segundo o que nos disse. O único problema que se pôde detectar é que ela estava morrendo. E ela efetivamente morreu, pouco depois de ele ter abandonado o caso. [...] Quando acabou a história da menina, ele ficou lá, parado, imóvel, durante algum tempo, uns dois minutos, talvez, olhando fixamente para baixo, para a mesa. Aí, de repente, ele levantou a cabeça e exclamou, como se tivesse tido uma revelação: o problema é que ela nunca tinha nascido! (*Pausa.*) Ele falou de improviso, sem ler nada, do começo ao fim. (*Pausa.*) Eu saí antes de terminar.<sup>14</sup>

A peça de Nelson é anterior à de Beckett. Foi escrita em 1949. Mas é posterior à palestra de Jung. Não se sabe se houve alguma influência direta de Jung em Nelson Rodrigues mas, de fato, a história da personagem Das Dores aponta características que fazem lembrar a menina de dez anos do caso descrito por Jung. As duas vivem o mesmo paradoxo: a cliente de Jung, assim como a personagem de Nelson, é definida como uma natimorta, mas cresce e vive. Das Dores vive sempre num canto da casa, “pensa que tem cordas vocais... [...] pensa que pode falar...”<sup>15</sup> e, durante todo o primeiro ato, não tem nenhuma reação, não chega a dizer absolutamente nada. E, como a “garotinha de dez anos”, paciente de Jung, cujo “problema fatal” era ter “ficado no seu próprio mundo privado, fracassando em desenvolver intimidades pessoais e relações sociais”<sup>16</sup>, Das Dores vive, até o casamento, reclusa em seu mundinho interior, vive na fantasia de que vive.

Se a referência à história de uma natimorta na peça radiofônica de Beckett expõe, em *Todos os que caem*, a condição dos seus personagens – todos a caminho da morte –, a Das Dores de Nelson expõe, por sua vez, a condição do próprio personagem teatral, já que este também não tem corpo, nem voz, mas fala e pensa que existe. Analisando sob o ponto de vista do pacto ficcional entre o autor, a obra, o intérprete e o leitor ou o espectador, todo personagem está prestes a morrer. Ou seja, quando o autor termina de escrever, ou o

14. BECKETT, Samuel. *Todos os que caem*. Trad. Fátima Saadi. *Cadernos de Teatro* n. 121. Rio de Janeiro: Tablado, abr-mai-jun 1989, p. 24-37.

15. RODRIGUES, Nelson. Dorotéia. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 222.

16. DILKS, Stephen, *op. cit.*



leitor pára de ler, ou a platéia sai do teatro eles o “matam”. Em Nelson Rodrigues, como nos personagens beckettianos que estão à beira da morte, proliferam as figuras agonizantes ou que morrem no decorrer da peça. A Alaíde de *Vestido de noiva*, a mulher grávida de *Album de família*, e a avó de *Senhora dos afogados*, que morre porque a neta esquece de lhe dar água e comida, são alguns exemplos.

Embora seja difícil comparar dois dramaturgos tão diferentes como Nelson Rodrigues e Samuel Beckett, a adolescente Das Dores permite aproximar os dois. Se alguns dos personagens de Beckett parecem ter consciência de que não existem, de que são simplesmente personagens – como o diálogo entre Maddy Rooney e Mr. Tyler de *Todos os que caem*, por exemplo, deixa ver: (“Mrs. Rooney: Vivos? / Mr. Tyler: Bem, deveríamos dizer meio vivos? / Mrs. Rooney: Fale pelo senhor, Mr. Tyler. Eu não estou meio viva, nem próxima disso.”) –, a natimorta de Nelson Rodrigues precisa que digam isso a ela. A ironia está no fato de que quem lhe revela sua condição é também uma personagem, que, se na ficção não está morta, fora do espaço dramaturgico é tão desprovida de vida quanto a outra. Porque os corpos, as emoções e as cordas vocais em cena, são os dos atores, enquanto os personagens possuem uma existência apenas virtual.

Uma outra diferença entre a natimorta de Nelson e os personagens de Beckett é que, enquanto estes últimos, além de conscientes, parecem conformados com sua própria condição efêmera, Das Dores se recusa a voltar “para o seu nada”, como lhe sugere sua mãe, e acredita que um novo nascimento a fará crescer e se tornar mulher, a despeito da descrença de Dorotéia, que alerta: “acho difícil...”<sup>17</sup>

Indicando traços, características gerais da personagem teatral, a adolescente natimorta de Nelson Rodrigues também sinaliza a sua morte. Ou ao menos a morte da personagem entendida como uma entidade composta de traços morais e psicológicos próximos aos de uma pessoa comum, da personagem obrigada a produzir no espectador efeitos de identificação. No lugar dessas subjetividades muito bem delineadas e desses mecanismos de identificação, é que Nelson Rodrigues transforma a Das Dores da sua peça *Dorotéia* em retrato da personagem teatral como natimorta.

17. RODRIGUES, Nelson. Dorotéia. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 222.





# VIÚVA, PORÉM HONESTA, UMA MÁGICA MODERNA

*Walter Lima Torres\**

Toda tentativa de classificação é parcial e relativa, pois obedece a critérios circunstanciais. *Viúva, porém honesta* não foge a esta regra, subintitulada pelo seu autor como “farsa irresponsável” e classificada pelo organizador da obra de Nelson Rodrigues entre as peças psicológicas. Tentarei, por um lado, demonstrar a seguir que esse “psicologismo” é quase inexistente, talvez, sim, esquemático na elaboração das personagens e das situações dramáticas, e procurarei, por outro lado, vincular o texto a um gênero que fez grande sucesso, entre nós, durante toda a segunda metade do século XIX, tendo chegado a seu ápice na virada do século: a mágica.

---

\* Walter Lima Torres é ator, diretor e professor adjunto do curso de direção teatral da ECO/UFRJ.

**Foto:** Marcio R. M.

Na prática teatral brasileira do fim do século XIX, pululam as classificações acerca dos gêneros e subgêneros dramático-musicais, os quais possuem em comum a característica de pautarem-se por uma escrita normativa, a *pièce bien faite*. *Vaudeville*, ópera cômica, ópera bufa, burleta, opereta, revista e mágica são os pilares daquilo que se convencionou chamar, de maneira generalizada, teatro musical brasileiro. Como produção literária, este teatro musicado passou incógnito durante algum tempo pela história da literatura dramática por ser considerado menor devido à pobreza de seus textos e a seu estilo duvidoso. Esse preconceito, atualmente, está em vias de extinção, conseqüência do surgimento de alternativas metodológicas, e de outras possibilidades constitutivas para a história do teatro e da cultura teatral no Brasil. Sublinho esta questão relativa ao preconceito em relação aos ditos gêneros menores por acreditar que, por este mesmo motivo, *Víúva, porém honesta* tenha sido relegada a um segundo plano no conjunto da obra do bruxo da Aldeia Campista.

A mágica, gênero luso-brasileiro por excelência, bem como as suas correspondentes latinas, teve o seu ápice no fim do séc. XIX no Rio de Janeiro, mais especificamente, nos espetáculos levados à cena nos teatros do perímetro da praça Tiradentes e adjacências. Presume-se, portanto, que o dito teatro musical era fortemente apreciado por uma platéia constituída em grande parte por cidadãos iletrados, devido à excelente capacidade de alumbramento promovida pelo impacto visual e pela presença de temas musicais familiares.

A mágica se apresenta, de forma geral, entre nós, como um gênero popular bastardo, fazendo a fusão entre o cômico popular, presente sobretudo nas personagens e nas situações dramáticas, e o erudito, predominante no seu repertório musical. Conhecendo as inúmeras traduções e adaptações dos gêneros estrangeiros para a cena brasileira, percebe-se que a mágica é tributária da comédia de magia espanhola e da *féerie* francesa.

A comédia de magia espanhola remonta tanto às representações dos mistérios e milagres medievais quanto aos espetáculos barrocos do século XVIII, visto que ambos estão comprometidos com uma estética que se baseia na presença do sobrenatural e do maravilhoso no palco.

Já a *féerie* francesa advém dos roteiros das pantomimas e dos libretos dos balés românticos. A princípio se trata de um gênero no qual os personagens principais são fadas (*fée*), advindo daí o nome do gênero, *féerie*. Em português, o adjetivo feérico é empregado para designar um espetáculo suntuoso, com uma visualidade exacerbada e ativa participação da maquinaria.

A presença de santos, fadas, gnomos, sílfides, seres sobrenaturais e tantas outras alegorias foi perdendo sua importância ao longo dos séculos, e o imaginário dos autores consolidou a personagem do Diabo, que passou a ser associada à mágica, como seu principal agente, sendo capaz de, modernamente, “funcionar” dentro dos códigos consolidados pelo gênero.

Desde as origens francesa e ibérica até o estágio da mágica representada no Brasil, ainda nas primeiras décadas do séc. XX, estruturalmente, verifica-se uma recorrência em termos temáticos. O universo ficcional, explorado em abundância pelo autor ou pelo grupo de autores, permanece, via de regra, o fantástico, o sobrenatural e o maravilhoso. Isto significa que são concebidos situações inverossímeis e personagens alegóricos ou típicos envolvidos em intrigas rocambolescas. A este respeito, Artur Azevedo, em 1895, comentando a representação de *As sete maravilhas do mundo*, da autoria de Eduardo Garrido, relatava em termos gerais o seguinte sobre esta representação:

O desempenho dos papéis é aceitável, sobretudo por parte dos dois diretores da companhia – Matos e Machado – os cenários, alguns vieram da Itália, produzem deslumbrante efeito, os vestuários são luxuosos e de muito bom gosto, a música é tirada daqui e dali, tem números agradáveis de maquinismos, tramóias, visualidades, projeções de luz elétrica, etc. (A Notícia, 21-11-1895)

O ponto alto da mágica são as mutações de quadros, sobretudo aquelas realizadas à vista do espectador, auxiliadas pela música orquestral; as apoteoses sobre temas variados; as tramóias, truques cênicos que permitem a aparição e o desaparecimento instantâneo do ator sobre o palco; e, com o advento da iluminação elétrica, o efeito visual, que se torna mais sofisticado, e transforma-se num ponto de atração à parte.

Para assegurar a continuidade da multiplicidade de ações, tecnicamente, o autor lança mão de unidades dramáticas bem definidas que se organizam em quadros no interior dos atos. Os atos

funcionam como unidades temporais, enquanto que os quadros se limitam a demarcar o local da ação propriamente dita. Normalmente enunciados por um pequeno título, os quadros fixam os diversos locais por onde evoluem o herói ou os vários grupos de personagens, e chamam a atenção por uma relativa autonomia dentro da estrutura global da peça. A título de exemplo, ouçamos mais uma vez Artur Azevedo que nos descreve o percurso dos personagens na mágica *As sete maravilhas do mundo*:

Os personagens da peça percorrem regiões fantásticas, palácios encantados, cemitérios, bosques, grutas, montanhas de gelo, o diabo! Um deles, o príncipe Orlando, desce ao inferno e sobe ao sol, onde assiste a um eclipse. [...] Em compensação, há também sereias, dríades, ninfas e dançarinas cujas vestes luminosas mudam de cor, tal qual as Horas no bailado da Gioconda. (*A Notícia* 21-11-1895)

Possibilitando a esta galeria de personagens suas aparições e garantindo-lhes o deslocamento por estes lugares fantásticos, os mais variados e insólitos do planeta, quando não da galáxia, destacam-se, entre outros efeitos, as tramóias, que vêm acompanhadas de explosões e visualidades com o emprego de fogos de artifício somados a um número musical.

Acerca do emprego da tramóia temos, a seguir, dois efeitos prescritos por Eduardo Garrido para uma outra mágica, *A péra de Satanás*. O primeiro efeito é o desaparecimento do personagem Sathaniel e o segundo é o da aparição da personagem Phosphorina, prima de Satanás e esposa de Sathaniel:

**Sathaniel** – (*À parte, furioso*) Inferno! Perdi o meu poder! (*Some-se pelo chão. Uma chama sai do alçapão. Tam-tam e forte d'orquestra*). [Ato I, 4º quadro, cena IV ]

O segundo efeito:

(*O cofre dá um grande estouro, abre-se, e sai dele uma labareda no meio da qual aparece Phosphorina. Grande susto do Rei, de Vasco e de Castanqueta, que vão de ventas ao chão, tapando os ouvidos – Forte na orquestra ao mesmo tempo.*) [Ato II, 8º quadro, cena II]

Essa concisa introdução ao universo da escrita dramática e cênica da mágica luso-brasileira nos possibilita estreitar as relações percebidas entre este gênero e o texto *Viúva, porém honesta*. Dessa maneira tentaremos lançar, a seguir, as bases para um diálogo que privilegie a memória do teatro como componente potencial a vir engravidar a cena.

\* \* \*

Encenada pela primeira vez em 1957, *Viúva, porém honesta*, de Nelson Rodrigues, já, a partir do título, indicia sua intriga: trata-se da história da jovem Ivonete, filha do dono de um grande jornal, o Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, que, ao ficar viúva de Dorothy Dalton, o crítico de teatro do jornal do pai, recusa-se a se sentar e se fecha em terrível luto em memória de seu falecido marido. Preocupado com o estado da filha, o pai convoca uma comissão de “especialistas” em sexo a fim de resolver o caso: Dr. Lupicínio (o psicanalista); Madame Cri-Cri (a ex-cocote); Dr. Sanatório (o otorrino). Somando-se, inesperadamente, a essas três celebridades, a figura do Diabo da Fonseca, que, além de expor sua experiência com o sexo oposto, ressuscita o marido de Ivonete. O Diabo traz de volta Dorothy Dalton, com a intenção de libertar a viúva de seu horrendo compromisso inicial: não trair a memória do falecido marido, pois, para trair de verdade, é preciso que o marido viva sua hedionda existência. Não se trai a memória de um morto. Portanto, com o marido “ressuscitado”, ao final da peça, o Diabo da Fonseca pode, após perverter a ex-viúva, possuí-la como amante.

Por trás desta intriga, o autor deixa correr à solta sua verve cáustica e mordaz, criticando com profunda ironia, e não sem razão, tanto o comportamento abjeto e cínico do proprietário do jornal – J.B. – quanto a leviandade, o descaso e o oportunismo com que a crítica teatral é tratada pela imprensa de seu tempo. Dorothy Dalton, o crítico teatral da nova geração, que, na verdade, é um menor infrator recém-fugido do SAM (Serviço de Assistência ao Menor), é posto na função de jornalista especializado em teatro graças a uma atitude demagoga e oportunista do diretor de *A Marreta*.

Partindo-se da proposta do autor, que considera seu texto como uma “farsa irresponsável”, o que se verifica, de fato, é a leveza de seu estilo e o descompromisso com quaisquer regras ao conduzir a ação da peça. Os papéis são escritos com grande objetividade, imposta pela agilidade do diálogo. Trata-se, na verdade, de personagens-tipo facilmente identificados pelo espectador através da intermediação do jogo do ator.

Em primeiro lugar, observemos como os nomes dos personagens são humoristicamente decalcados da realidade sem oferecerem,

entretanto, um perfil realista que procure dar ao papel compromisso com a verossimilhança. As iniciais do Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães não escamoteiam a alusão direta ao conhecido jornal do Rio de Janeiro. Trata-se do tipo do dono de jornal mau-caráter e abjeto. Já o apelido Pardal, identificado ou não ao personagem de história em quadrinhos, associa-se ao tipo do ajudante fiel, do subordinado direto cumpridor cego das tarefas solicitadas pelo patrão. Assim como a imprensa, também a medicina especializada não deixa de ser ridicularizada, quando solicitada a se pronunciar sobre o comportamento sexual da viúva. Um verdadeiro trio de tipos médicos de fazer inveja a Molière: Sanatório, Lambreta e Lupicínio. Já o nome onomatopéico Madame Cri-Cri, sugere, na figura da ex-cocote estrangeira, o universo do tipo feminino emancipado. O espalhafatoso nome da vedete de cinema mudo, Dorothy Dalton, empresta sua falsa pompa e seu ridículo ao refratário do SAM que é alçado, pela dupla J.B.-Pardal, à condição de crítico teatral. Finalmente, o núcleo familiar, cujo pai é J.B., completa-se com os tipos das Tias, falsas moralistas, Assembléia e Solteirona, além da filha Ivonete. É em torno desta última personagem que a situação dramática é organizada. De fato, segundo o plano do autor, a Viúva é a única personagem a ser tratada por um nome próprio, o que indiciaria, aí sim, uma tênue preocupação quanto ao seu perfil psicológico. E, finalmente, o Diabo da Fonseca que, apesar do sobrenome, não trai sua condição alegórica. Constata-se, portanto, que a brevidade e a rapidez no traço da pintura dos personagens-tipo, dentro de um diálogo agilíssimo, geram uma leveza e uma movimentação que passam a influir, inevitavelmente, no pensamento sobre a cena, sugerindo até uma “irresponsabilidade” que se projeta no lúdico e na capacidade de jogo intrínseca ao texto. Essa agilidade pode ser igualmente verificada na organização da trama em quadros autônomos, sem a necessidade de uma interrupção em atos que o autor, unicamente devido às convenções de seu tempo, não ousa recusar.

Observa-se que nessa galeria, composta por personagens-tipo tradicionais da dramaturgia, o humor e a crítica, caros ao cômico, aparecem desde a escolha dos nomes das personagens. O diferencial entre os papéis, que chama inicialmente a atenção sobre a relação entre o texto rodriguiano e a mágica, é o papel do Diabo da Fonseca. Não resta dúvida de que o personagem do Diabo passou a ser a



figura emblemática das comédias de magia espanholas e das *féeries* francesas ao longo da virada do século por sintetizar, para o espectador moderno já no século XX, o espírito do sobrenatural (agora o único possível) sobre a cena teatral, capaz de imprimir forte dose de maravilhoso aos efeitos cênicos do gênero.

Não me cabe aqui decidir se Nelson Rodrigues tinha ou não conhecimento da convenção do gênero mágica. Se teria lido ou assistido a um espetáculo desta natureza ou não. O fato é que seu texto nos permite articular essas idéias, aproximando-o da mágica.

O segundo ponto de contato entre o texto e a mágica é a própria citação colocada pelo autor na boca do personagem do Dr. Lupicínio, o psicanalista, após a aparição do Diabo da Fonseca sobre o palco: “Lupicínio – Acho que já vi o Diabo nalguma revista da Praça Tiradentes!” [Ato I]

A citação, que é cristalina o bastante, nos autorizaria a subentender o universo ficcional com o qual o autor estaria dialogando ao incluir a figura do Diabo no seu texto. Nesse sentido, a caracterização do personagem do Diabo coloca problemas que devem ser definidos pela direção, visto que seria necessário optar por um tratamento visual específico: personagem alegórico ou uma simples fantasia de carnaval?

A peça segue com o aparecimento de elementos específicos da mágica: a tramóia, quadros, e até mesmo uma apoteose.

Observe-se como Nelson Rodrigues imagina a irrupção sobre o palco de Diabo da Fonseca, através de uma tramóia:

**Dr. J.B.** – Não falta mais ninguém?

*(Neste momento, há uma explosão que lembra o magnésio dos antigos fotógrafos. Irrrompe da fumaça um sujeito de casaca, com dois esparadrapos na testa.)*

**Desconhecido** – Cáspite!

**Dr. J.B.** – Quem é o senhor?

**Desconhecido** – Não desconfia?

**Dr. J.B.** – Não!

**Desconhecido** *(faz uma mesura)* – Diabo da Fonseca, para servi-lo!

**Dr. J.B.** – Que diabos?

**Diabo da Fonseca** – O próprio! [Ato I]

Note-se que o autor deixa em aberto a caracterização de Diabo da Fonseca. Tanto no texto quanto em cena, o Diabo, enquanto não se revela ao leitor/espectador, é tratado como “o Desconhecido”. Essa ausência de detalhes, por parte do autor, em torno da caracterização do papel, abre espaço para que sua resolução se dê segundo a concepção que possuem da cena o ator e o diretor. Isto nos permite imaginar, a partir da sumária rubrica de Nelson Rodrigues, que seu Diabo da Fonseca pode não ter chifres e rabo de diabo, ou pode ser representado com uma elegância brutal, trajando casaca, ou ainda ser caracterizado com a mais tradicional das fantasias de carnaval, enfatizando, neste caso, seu aspecto alegórico-caricato.

Afeito às convenções da mágica ou não, Nelson Rodrigues ainda cita a lembrança do gênero sobre os palcos cariocas, ao final do Ato III. Habilmente, o autor coloca o personagem do Diabo da Fonseca promovendo a volta de Dorothy Dalton direto do Inferno para o mundo dos vivos. Na geografia do palco, não há dúvidas, o mundo infernal é colocado sob o tablado, ou seja, na parte inferior do palco.

**Diabo da Fonseca** – Já que é assim, eu vou fazer, aqui, uma despretensiva mágica: vem Dorothy Dalton, vem das profundas do inferno, vem, aparece, Dorothy Dalton...

*(Todos se voltam. Então, há uma explosão de magnésio e surge Dorothy Dalton.)*

**J. B.** – Milagre! [Ato III]

Milagre sim, pois são o estilo “irresponsável” e a coragem do autor que se afirmam no emprego de uma apoteose que privilegia essa profusão de teatralidade numa comédia despretensiva, “escrita como exercício de estilo”. A reaparição de Dorothy Dalton, representando o tipo do crítico moderno cretino, resgatado do inferno através da tramóia, forjando um quadro apoteótico, só não encerra a peça devido à necessidade de mostrar que, de fato, a Viúva, que afinal é a personagem-título, trai com o Diabo seu marido redivivo.

Tendo assimilado em sua escrita dramática os recursos da fotografia e do cinema, Nelson Rodrigues explora com cenas de *flash-back* a administração do tempo dramático, ao passo que organiza o local onde a ação se desenvolve de forma semelhante à utilizada nos quadros de uma mágica, sem vínculos com qualquer realismo cenográfico. Entretanto, à medida que a trama avança, essa

organização espacial acaba se desfocando, isto é, perdendo suas referências quanto à delimitação de um local exato para a ação. O *onde* passa a ser o palco. Vejamos: o Ato I se passa no gabinete do diretor de *A Marreta*; o Ato II: 1º quadro, no consultório do Dr. Lambreta; 2º quadro, na casa de J.B., sem que haja previsão de passagem de tempo e com a ação fluindo com os mesmos personagens do quadro anterior a este; no Ato III o autor especifica unicamente: “em cena”. Seria possível pensar, ingenuamente, numa volta ao quadro inicial, o gabinete do Jornal. Entretanto, o que se vê é a autonomia do funcionamento do palco sem a necessidade de “decorá-lo” para o espectador. Ou seja, o autor empreende uma desconstrução de todas as convenções cenográficas, em termos de espaços representativos ou sugestivos, para afirmar a verdadeira concretude da cena, do jogo teatral e a supremacia deste sobre a vida.

**Diabo da Fonseca** – Que família? A tua? A dele? Eu vou provar o seguinte, quer ver? Que é *falsa* a família, *falsa* a psicanálise, *falso* o jornalismo, *falso* o patriotismo, *falsos* os pudores, tudo *falso!* ( *põe-se no meio do palco e grita*) Olha o rapa! (*Pânico no palco. O Psicanalista, o Otorrino, o Pardal, o Diretor do jornal, a Solteirona, todos se atiram do palco para a platéia, num terror cósmico.*) [Ato III. Grifo nosso]

Poderíamos pensar, por dedução, que o autor está reafirmando que também a vida é falsa e que, mais real que ela, é o que acontece sobre o palco. Todos os personagens são expulsos do tablado, com exceção do Diabo e de Ivonete. Não resta dúvida de que, através do texto de sua peça, quem nos fala, em primeira instância, é o autor, distribuindo sua voz entre os personagens que cria. Ora, com a licença poética do gênero mágica ou com a “irresponsabilidade” de autor, Nelson Rodrigues elege como seu porta-voz o sobrenatural que engendra a existência do Diabo da Fonseca. Vindo das profundezas infernais, o Diabo seduz, perverte e se torna agente da crítica do autor a uma sociedade que vive, segundo ele, a mais doce das hipocrisias no âmbito da família, do trabalho, da arte, do amor e do sexo.





# NELSON RODRIGUES

# 2000

*Marco Antônio Braz\**

De aqui do alto do ano 2000, vinte anos após o falecimento de Nelson Rodrigues, reparo rodriguianamente que a morte só fez bem ao Bardo do Subúrbio. Posso afirmar com tranqüilidade que, enquanto a matéria corpórea Nelson se esvaecia sob a terra do Cemitério São João Batista, sua obra teatral elevava seu nome ao Olimpo da imortalidade. É curioso que a estréia da segunda grande montagem que catapultou seu teatro para o universo contemporâneo das vanguardas (a primeira, naturalmente, foi o *Vestido de noiva* de Ziembinski), tenha se dado ainda no período de luto: *Nelson*

---

\* Marco Antônio Braz é diretor do grupo paulista Círculo de Comediantes, que se dedica ao estudo e à encenação de textos de Nelson Rodrigues. Criou, entre outros espetáculos, *Perdoa-me por me traíres*, *Boca de Ouro* e *Bonitinha, mas ordinária*.

**Foto** : CEDOC/FUNARTE

Rodrigues, *O eterno retorno*, de Antunes Filho. O título da montagem parece simbólico do interesse e do movimento de profundas e até mesmo estranhas exegeses por ele suscitadas a respeito do autor. Graças mais uma vez ao fato teatral, sua obra se comprovava profícua, atual e eterna. Após 1980, a pessoa que afirmasse que o teatro de Nelson era a crônica de uma época e a crítica a seus costumes estava, na realidade, passando um atestado de imbecil. Borges afirmava que o leitor tinha que ter talento. De fato, para um imbecil, *Dom Quixote* não passa de uma história sobre um míope idiota. A equação é totalmente válida para o teatro de Nelson. O que me leva a afirmar que a reação do público em face das encenações de seus textos sempre refletiu mais a cabeça do leitor do que as próprias peças. Exceções feitas àquelas encenações que podemos avaliar como péssimas, que só provocaram indiferença, pois nem a *Nona* de Beethoven sobrevive a uma banda de terceira.

Se voltarmos à histórica reação do público e ao escândalo em torno da estréia de *Perdoa-me por me traíres*, em 1957, com direção de Léo Jusi e o próprio autor no papel de Tio Raul, verificaremos estranhamente que o dramaturgo a que chamavam de ‘tarado’ acabara de estreiar uma tragédia em três atos que terminava com a palavra Amor. O mesmo autor, com o mesmo texto, em 1995, na minha versão com o Círculo dos Comediantes, viria a ser tratado como um São Francisco de Assis pelo público. Como disse alguém, outro dia, em um debate na APETESP sobre *O beijo no asfalto*, foram 20 anos de psicanálise. Pois foi, sim, psicanálise, de botequim (como diria Werneck), mas psicanálise. Nelson em vida, até por suas posições apaixonadas e radicais e, principalmente, porque seus temas eram tabus da sociedade, foi durante muito tempo bode expiatório do Brasil. Em dado momento de sua carreira, corria o boato pelo Rio de que ele dormia em caixão e batia na esposa. Até hoje correm muitas lendas sobre o Bardo. A torcida do Fluminense costuma fazer despacho no seu túmulo quando o time está nas finais do campeonato. De vampiro a santo, o personagem ultrapassou os limites da ficção e da arte. Existe até tese na internet que proclama Nelson Rodrigues como o novo evangelista do próximo milênio. Em época de “missa cômica” isso dá o que pensar... Pois foi como se a presença física do nosso Bardo e, por conseguinte, sua crítica e sua reflexão sobre a realidade brasileira trouxessem um mal-estar social que durante muito

tempo impediu que enxergássemos o óbvio. Que sua obra dramática é genial e que nos dá uma radiografia mental do país e do homem. O problema era a mancha que representava um imenso tumor. Era a doença exibida e, pior, representada. Pois foi preciso que morresse o dedo que apontava o sintoma para que reconhecêssemos, pouco a pouco, que a doença está em nós e não na cena. Como afirma Madame Cri-Cri: “O morto é sempre boa praça!”

Pois nesses 20 anos de terapia informal que nos separam de sua morte, há 10 tenho me debruçado como diretor teatral sobre a sua obra. E quando temos que realizar o teatro, não tem muito ser ou não ser. O Teatro é. O Círculo dos Comediantes não deixa de ser uma maneira de driblar essa essencialidade prática do teatro, fugindo dos esquemas convencionais de produção e apresentação, conquistando um tempo e um espaço raros para a pesquisa e estudo de sua obra. Assim sendo, confesso que o que me levou a trabalhar com os textos de Nelson, acima de qualquer veleidade artística ou profissional, foi que, através do seu teatro, encontrei um meio de compreender a humanidade que vi em meu pai e em minha mãe e que, através deles, reconheço em todo o mundo. Ela, só para citar um exemplo e não me alongar muito, trinta minutos antes de morrer repetiu para a minha madrinha a frase que levara 60 anos repetindo para si mesma e para todos, em diferentes ocasiões e com outras tantas inflexões: “Minha vida daria uma novela de televisão”. Pois duas horas do verdadeiro teatro de Nelson fazem o coração do público saltar mais que 373 capítulos de qualquer novela de tv e equivalem a dezenas de sessões de psicanálise das mentes dos espectadores, o que não deixa de ser uma economia. O realismo do seu teatro transcende a realidade e nos permite enxergar, através de um fundo falso, arquétipos e símbolos universais que provocam verdadeiras expiações por parte do público. Com o trabalho de meu grupo, o Círculo dos Comediantes, que é um laboratório de experiências teatrais visando a encenação das obras de Nelson, procuro compreender melhor esse processo entre o espectador e o texto rodriguiano. Já são dez anos de grupo e cinco montagens. O que seria “o verdadeiro teatro de Nelson” capaz de produzir a catarse contemporânea? Vou tomar como exemplo o último trabalho do grupo, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. O que mais surpreende o público na encenação é a gritante atualidade do texto, o que,

mais de uma vez, me levou a utilizar a expressão “profecia rodriguiana”. Nestes 10 anos, 80% do tempo dos ensaios foi passado em volta de uma mesa. Mais parecemos um grupo espírita do que de teatro. Nelson exige, assim como qualquer texto que se leve a sério exige, um imenso trabalho de debulhar, compreender as entrelinhas, seguir pistas e, com elas, praticamente criar um romance paralelo para justificar as falas e as intenções do autor. Em seguida, é preciso encarar a realização do espetáculo e todas as suas opções. Imediatamente começo intenso diálogo com o dramaturgo. A obra do autor – crônicas e romances – disposta no espaço e no tempo de sua criação, e também sua vida oferecem material suficiente para justificar, mais de uma vez, as cenas, os personagens e as frases antológicas de Nelson Rodrigues. Curiosamente, um arsenal de idéias rejeitadas pelo autor – seja o materialismo histórico, a psicanálise e até mesmo o teatro de vanguarda brasileiro dos anos 60 – se tornaram ferramentas extremamente úteis para “levantar” a obra. E, por mais paradoxal ou idiossincrático que isso possa parecer, elas retratam muitos em um, como um ator, e não precisam guardar coerência. Antes revelam talento e vocação natos para o Drama. São opiniões, pontos de vista ou ficções. Algumas juntas formam um ideário sobre o teatro, a encenação e a arte. Outras podem ser sobre política, literatura ou futebol. A mim parece que, em todos eles, encontramos o mesmo olhar amável e apaixonado, capaz, ao mesmo tempo, de criar um mito e de colocar a raça humana abaixo de sua condição. Sua obra está trespassada de uma poética debochada e ferina como uma lâmina capaz de corte seco. Um exemplo para mim clássico está no primeiro parágrafo de *Asfalto selvagem (Engraçadinha, seus amores e seus pecados)* em que se conta a história de seu Felipe, último morador da última casa da Vasconcelos Graça, em Vaz Lobo:

A mulher o abandonara, levando os filhos, um menino e uma menina. Seu Felipe, sujeito caladão, sempre de cara amarrada, era sócio de uma casa de jóias, na cidade. Traído e abandonado, tomou um corrosivo violento. Morreu junto ao rádio que estava ligado para o programa do Jôquei, na Jornal do Brasil. Enquanto estrebuchava no chão, o Teófilo de Vasconcelos anunciava, ao microfone: – Foi dada a saída.

Pois bem, desde a montagem de *Perdoa-me por me traíres*, em que Tio Raul agonizou ao som de *Marcianita* enquanto Glorinha fazia um *strip-tease* trocando de roupa para ir para a casa de Madame Luba se encontrar com o Deputado, tenho trabalhado a trilha sonora das peças de Nelson levando em conta a tensão dramática ocasionada



por esse contraponto de Vida e Morte. No caso de *Bonitinha* temos o *leitmotiv* dos personagens marcado pelos sucessos de Roberto Carlos de 1964 a 1978, jogados intencionalmente para provocar não só um contexto histórico mas um contraponto no próprio interior das personagens e cenas. O assassinato da Maria Cecília por Peixoto ao som de *A montanha* em que o compositor canta: “*mais uma vez/ obrigado, Senhor!*” provoca profunda angústia nos espectadores. Alguns vêem nisso um deboche. Não há a mínima intenção. Se há deboche, é da vida que está cheia de situações trágicas marcadas pela presença física do cotidiano e banal. A vida é cheia de paroxismos e plena de sincronias sonoras que fazem a trilha de nossas emoções. A sonoplastia é somente um dos aspectos da encenação que podem colaborar para trazer a luz da verdade escondida sob o fundo falso do texto. Apenas um dos planos de comunicação que podem ser estabelecidos com o espectador jogando o texto em seu verdadeiro território, roubando-o do fácil terreno dos costumes. Jogamos na mesa conceitos que vêm de Hélio Pellegrino, Ângela Leite Lopes, Sábato Magaldi, Bertolt Brecht, Freud, Jung, Reich, Campbell e, em nome do pós-modernismo, com o diabo a quatro! Neste sentido, minha encenação de *Bonitinha* bem que poderia se chamar:

*A Trajetória do herói tijuicano Edgard resgatando a moral e a dignidade humana, conduzindo o homem das sombras da caverna de Platão para a luz do sol.*

Viajo mesmo na idéia de que o texto de *Bonitinha* possuía alguma mensagem subliminar sobre o jogo de poderes e correlações de força do período que compreendeu o pesadelo da bomba atômica, a Guerra fria, a ditadura militar até a abertura democrática, sendo esta, a democracia, representada no texto pela fala que aponta o futuro de Edgard e Ritinha:

Vamos começar sem um tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia, você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta. Entendeu?

Mas o importante é que cada um possa fazer sua viagem. E, com isso, quero fechar questão sobre levar a sério um autor e suas intenções. Se um diretor não acredita firmemente no texto de Nelson ou não pode defender com real amor o ponto de vista das personagens, pelo amor de Deus, não se aproxime dele. O teatro feito de forma leviana, burocraticamente, sem energia vital e sem amor, costuma desencadear mais do que em qualquer outra arte, ódios mortais por parte do

espectador. No caso de Nelson, isso, além de fatal para qualquer pretensão artística, é imoral. Pela própria natureza de suas personagens, ele pede um ponto de vista apaixonado e intensamente artístico por parte do encenador e de seus atores. Suas personagens representam situações míticas porém inseridas no mais corriqueiro cotidiano. “O Vampiro de Dusseldorf não se julgava mais que um bebedor de groselha”. Se essa máxima rodriguiana, que repito para os atores justificarem as atitudes das personagens, serve para eles, tem que servir para a encenação. Mas mais do que isso: se desejamos representá-lo como um dramaturgo do vulto de Brecht ou Shakespeare e não como um comediógrafo bairrista, é preciso entender seu ponto de vista, é preciso ler realmente as rubricas e seguir as pistas mais insignificantes que o autor oferece. Só assim podemos nos aproximar dele, trocar idéias até finalmente brindar com ele. Só assim pode haver crítica, mudança e, portanto, colaboração. Exatamente como se o autor estivesse vivo. Você expõe para ele o seu *parti pris* sobre o texto e até mesmo sobre questões práticas como elenco e cenário e dá sugestões prontamente aceitas. Mas é preciso colocar-se a seu lado. No caso do Círculo, sou o médium vidente principal. E é claro que é uma aproximação difícil, Nelson é polêmico e quem defende seus pontos de vista, mesmo dentro das discussões do Círculo, acaba apanhando por ele, virando bode expiatório. Minha sorte é que sou o diretor. O que não impede que mais de uma vez eu seja tomado de um estranho sentimento diante de algumas de suas crônicas de jornal do período ditatorial em que, ao mesmo tempo que caio na gargalhada com seu estilo jocoso, penso com amargura no contexto histórico e nas pessoas reais envolvidas e me pergunto até que ponto aquilo foi uma irresponsabilidade impensável para um artista do vulto de Nelson. Mesmo que não quisesse, mesmo sem saber línguas e ignorando realmente um monte de coisas, mesmo sendo gente boníssima e cidadão honesto, mesmo sendo aquelas simplesmente suas opiniões (e realmente eram), ele era e foi um intelectual com responsabilidade e direito à palavra em um regime de exceção e autoritarismo! Mas se a dialética reacionário x revolucionário é um problema colocado na ordem do pessoal e humano, ainda mais em um contexto recente e com muitas cicatrizes a serem apagadas, no teatro formam a mais simples essência de minha leitura, tanto que, no caso de *Bonitinha*, quanto mais me aproximava do que acreditava que Nelson queria dizer através do texto, mais cristão-marxista meu ponto de vista se tornava. Às vezes parece que se trata de uma simples inversão de antagonismos. No teatro, o

horizonte da dialética mundana ou política é ultrapassado e vêm à cena as duas palavras mais caras ao dramaturgo: Amor e Morte. Na cena, o homem é movido por essa tensão. Ela pode ter vários significados e todos válidos: *eros* e *thanatos*, *yin* e *yang*, deseja e não deseja. É movimento próprio da natureza que o Amor prolongue a vida e a Morte equilibre. O problema é que temos consciência. Da morte simplesmente como fim cujo sentido escapa e sempre escapará. E do amor como gerador da vida, “crescei e multiplicai-vos”. Nelson sempre afirmou que seu teatro era essencialmente Amor e Morte. Não se pode falar de morte em uma peça de Nelson sem morrer um pouco. E, graças a Nelson, é impossível falar do amor em seu teatro, sem passar pela experiência essencial do amor fraternal. Isso, quando considerado, permite a verdadeira liberdade ao encenador e aos intérpretes de suas peças. Todas as montagens a que assisti e que gozaram essa relação com o autor, por mais diferentes que fossem, foram bem-sucedidas teatralmente em relação ao público. Para finalizar, gostaria justamente de falar rapidamente a respeito do final de *Bonitinha*, que recentemente foi questionado por alguns críticos profissionais como tendo sido de inspiração menor do dramaturgo. Pois passaram atestado público e notório de asnos! O conhecido final feliz da peça é fruto de uma inspiração profunda, de um espírito profético, capaz de compreender, no ser humano mais simples, o divino da vida. Queimar um cheque de 5.000.000,00 de cruzeiros não é um gesto novelesco, risível e anacrônico, pelo menos não é o que diz a reação do público que tem assistido à montagem do Círculo no histórico Teatro de Arena Eugênio Kusnet transformado em caverna de Platão/Guanabara contemporânea. Ao contrário, é um gesto de signo religioso, como uma promessa do homem que crê e tem esperanças no futuro do homem, desde que trilha o caminho do conhecimento, típico de alguém que via o teatro como uma arte capaz de chocar, surpreender e resgatar a consciência no público. Na montagem, quando Edgard diz, após queimar o tal cheque: “O sol! Eu não sabia que o sol era assim! O sol!” – ecoa Nelson Cavaquinho como metáfora da voz de Deus cantando:

O sol há de brilhar mais uma vez/ A luz há de chegar aos corações/ Do mal será queimada a semente/ O Amor será eterno novamente/ É o Juízo Final/ A história do bem e do mal/ Quero ter olhos pra ver/ A maldade desaparecer/ O Sol...

Fica claro para o público que esse amanhecer é um milagre para o Homem. Nada mal para consagrar, através do teatro, a passagem do milênio.





# A MULHER SEM PECADO: A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA DRAMATURGIA

*Luiz Arthur Nunes\**

É mais do que conhecida – anedota que virou lenda – a história, contada pelo próprio Nelson Rodrigues, de como lhe surgiu a idéia de escrever para o teatro. Nelson foi ficcionista de si mesmo, um mitologizador da própria vida. Segundo ele, foram as dificuldades financeiras que o estimularam a escrever uma chanchada para ganhar dinheiro. O que daí surgiu, sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, não era uma chanchada, muito menos trouxe fortuna a seu autor. Sequer lhe trouxe reconhecimento: a montagem, em 1942, pela Comédia

---

\* Luiz Arthur Nunes é diretor de teatro, dramaturgo e professor titular do Departamento de Direção Teatral e do curso de Mestrado em Teatro da Uni-Rio.

Foto: Marcio R. M.

Brasileira, companhia subsidiada pelo Serviço Nacional de Teatro, passou quase despercebida. Transcorrido hoje mais de meio século, no entanto, é indiscutível a compreensão de que *A mulher sem pecado* assinala a aparição de um novo e extraordinário talento dramaturgico. Com efeito, a obra contém – concretamente, não apenas em potencial – valores dramáticos, temáticos e poéticos que seriam desenvolvidos nas peças seguintes e que consagrariam o novo autor como o grande renovador do teatro brasileiro.

Antes de mais nada, o protagonista, Olegário, inaugura a galeria rodriguiana de personalidades radicais, dominadas por uma imaginação delirante que as faz perder o pé na realidade e afundar num inferno de obsessões de conseqüências fatais para si próprias e para os que gravitam ao seu redor. Ele é incapaz de perceber – muito menos de controlar – seus impulsos irracionais. O ciúme sem motivo (e que de tão violento termina produzindo o motivo) não se explica a não ser como uma força irreprimível surgida dos desvãos mais sombrios da alma do personagem. Além da traição da primeira mulher, Nelson não nos informa de nenhuma outra motivação que justifique a idéia fixa. Como tantos de seus pares no universo dramático rodriguiano, Olegário é governado por uma paixão, é fantoche de seu inconsciente. De fato, os impulsos irracionais a todo momento operam com a força de uma fatalidade, destituindo esses personagens da liberdade de escolha e arrastando-os a uma queda trágica. Vivendo uma vida tão extrema, Olegário está permanentemente imerso num estado de paroxismo. Suas reações emocionais são potencializadas num nível de exacerbação que freqüentemente transcende os limites da psicologia realista tradicional. Ele se torna, por vezes, grotesco, quase surreal. Tomemos ao acaso uma de suas falas:

**Olegário** – [...] Sabes o que eu acharia bonito, lindo num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos.<sup>1</sup>

---

1. Todas as citações da peça foram extraídas de RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Além de atestar o grau de exorbitância emocional do protagonista, essa tirada revela uma percepção do sexo como algo de natureza sórdida, devendo, por isso, ser banido até mesmo – ou principalmente – da vida matrimonial. As fortes restrições implícitas em tal conceito de “respeito conjugal” denotam uma associação do amor carnal com as noções de pecado e danação. Várias personagens de Nelson se encaixarão neste molde absurdamente moralista, que vê sexo e casamento como elementos incompatíveis. O sexo assim vivido como transgressão só pode acontecer, pois, fora do laço conjugal. Nessa medida, podemos aventar a hipótese de que a condição de parálítico de Olegário (tanto mais quando somos informados de que ela é voluntária) fosse um expediente de auto-repressão ou automutilação, visando conter urgências sexuais indesejadas. Seria talvez também uma forma de autopunição: a expiação das culpas geradas por essas necessidades.

A idéia da beleza física como forma de perversão por estar associada ao erotismo (o sexo sendo uma função corporal) é um outro motivo recorrente no mundo reprimido dos heróis rodriguianos, que aparece também em *A mulher sem pecado*. Olegário, num dado momento, critica as “ vaidades femininas ” de Lída:

**Olegário** – É por minha causa que você vai à massagista? Ao cabeleireiro? À modista? É? Alguma mulher se enfeita para ser casta? E se não é para mim, para quem é? (*berra*) Vamos, responda! [...] Você está mais bonita do que nunca. Você não podia ser tão bonita. Chega a ser... indecente. Agora é que você é, de fato, mulher.

A última frase sugere que o assumir da identidade sexual igualmente carrega uma conotação de depravação moral. A sexualidade tem de ser suprimida em nome da integridade espiritual. A autonegação é o preço que deve ser pago para a obtenção deste ideal.<sup>2</sup>

Sem dúvida os despauteiros proferidos em catadupa por Olegário fazem-nos vê-lo como um homem à beira da loucura. O tema da loucura, aliás, é um dos mais marcantes nesta primeira peça de Nelson Rodrigues. Surge primeiramente corporificado na figura de D. Aninha, a mãe demente a torcer constantemente seu paninho. Sua presença apática serve a várias funções. Ao longo de toda a peça,

2. É este o núcleo temático da peça *Dorotéia*, escrita em 1949.

ela faz contraponto dramático à hiper-agitação de Olegário e ao comportamento sempre carregado de passionalidade dos demais personagens. Sua ação automática, repetitiva, cria um perturbador efeito de estranheza, diríamos mesmo, de absurdo, que seguidamente ajuda a desinflar, aos olhos do espectador, os exageros melodramáticos deflagrados ao seu redor. De fato, nesta sua obra inaugural, Nelson Rodrigues deixa-se voluntariamente escorregar no melodrama. Nos textos subseqüentes, teremos muitas oportunidades de constatar a sua exploração intencional dos recursos do folhetim. Contudo, Nelson normalmente encontra algum recurso inteligente para contrabalançar o excesso de temperatura emocional que, de outra forma, correria o risco de cair no ridículo. A figura de Dona Aninha serve também a este propósito.

Uma outra função do comportamento compulsivo de D. Aninha é ecoar, num tom menor, o tema da obsessividade carregado por Olegário. Um certo tipo de análise também sugere, como possível leitura, a intenção, por parte do dramaturgo, de introduzir a questão naturalista da hereditariedade. Todavia, há uma importante distinção entre a loucura de Olegário e a de sua mãe. Ele, apesar dos pesares, ainda mantém um pé no real, enquanto que a apatia de D. Aninha indica uma fuga total da realidade. Como veremos em outros lunáticos das peças de Nelson Rodrigues, a vida tornou-se-lhes tão insuportável que sua única saída é alienar-se completamente dela. Num dado momento, Olegário exclama:

**Olegário** – [...] Maurício, eu acabo assim como minha mãe... [...] enrolando um paninho, sempre, sem falar... Ela não sabe gemer... Seria incapaz de um grito, de um uivo... *(com voz estrangulada)* Acabo assim!

Podemos suspeitar que Olegário, ao formular a angustiada pergunta, esteja inconscientemente expressando um desejo: o de mergulhar um dia num estado como o de sua mãe, onde teriam fim seus tormentos interiores com esta evasão para um outro círculo de (in)consciência, livre das provações da vida. A vida no mundo real, portanto, é vista como uma experiência intolerável. Entretanto, a vida no plano da loucura não faz a substituição por outra experiência mais compensadora. A loucura é um espaço vazio, como se depreende da fala de Olegário. Os dementes rodriguianos não têm nenhum tipo de atividade psicológica: imaginativa ou intelectual. Vivem num vácuo.<sup>3</sup>

3. Casos semelhantes são os de Tia Odete, em *Perdoa-me por me traíres*, e de D. Berta, de *Bonitinha, mas ordinária*.



A insanidade é, pois, o oposto da vida, a rejeição radical da realidade, a afirmação – no modo negativo – do absurdo da condição existencial.

A loucura que emana de Olegário parece também contaminar Lídia, “a mulher sem pecado”, como podemos perceber, por exemplo, no seu monólogo diante da sogra ausente. Lídia é, na verdade, a primeira da galeria rodriguiana de mulheres oprimidas. O mórbido ciúme de Olegário, suas idéias extravagantes sobre sexo e vida conjugal submetem-na a uma pressão intolerável. A constante humilhação e a frustração sexual junto ao cônjuge autocastrado gradualmente constróem a transformação moral da personagem. Mesmo que inocente no início, Lídia é conduzida ao adultério pelo próprio marido. Sua rendição à sedução de Umberto pode ser interpretada como uma atitude de revolta contra a opressão de Olegário. Contudo, essa rebelião não é um gesto liberador. Na verdade, Lídia deixa-se impregnar pela satanização da carnalidade oficiada pelo marido. Umberto é caracterizado como um homem sexualmente violento, que gosta de insultar suas mulheres. A entrega de Lídia expressa, por conseguinte, um desejo masoquista de autodegradação. No universo de *A mulher sem pecado*, ceder ao impulso sexual é um ato de corrupção moral. O personagem precisa se ver rebaixado como uma expiação à culpa daí advinda. Porém, concomitantemente a esses sentimentos doloridos e destrutivos, os personagens do feitio de Lídia experimentam um prazer mórbido ao mergulhar nas profundezas da abjeção física e espiritual.

Na verdade, Lídia é uma heroína sem saída. Ela percebe seu impasse quando o marido lhe atira na cara:

**Olegário** – Você quer me convencer que vai-se resignar a ser eternamente a esposa de um paralítico? Sem procurar um substituto?

**Lídia** (*atônita*) – Compreendi agora! (*com desesperada ironia*) Você acha que um substituto é indispensável?

**Olegário** (*sombrio*) – Adianta que eu ache ou deixe de achar?

[...]

**Lídia** – Eu acho que você não quer é que eu seja fiel!

**Olegário** – Ah, não?

**Lídia** – Pelo menos, está fazendo tudo para que eu seja – infiel. Não está? Quem meteu na minha cabeça a idéia do pecado? É a sua idéia fixa!

Lídia intui que, na base do pavor de Olegário pelo adultério, subjaz um desejo inconsciente de ser traído, como se buscasse justamente o que mais teme. Ela percebe que ele os aprisionou neste dilema insolúvel. A traição deve acontecer necessariamente. Todo esforço de sua parte para permanecer honesta será inútil. As fantasias de Olegário suplantaram completamente a realidade: na sua cabeça, Lídia é inescapavelmente culpada. Faça o que fizer, ela já está condenada. As cenas que se seguem, conduzindo celeremente ao final, comprovam essa verdade.

Há uma ironia trágica no desenlace de *A mulher sem pecado*. No momento mesmo em que, convencendo-se finalmente da fidelidade da esposa, Olegário decide pôr um fim à simulação da paralisia, é informado de que ela finalmente cometera o adultério. Com essa súbita guinada, que vai resultar no suicídio do protagonista, o autor está novamente nos dizendo que a vida é um logro inevitável. Porém, esse desfecho está longe de ser gratuito: vem como consequência natural de um dos componentes dramáticos fundamentais da obra: o paroxismo de Olegário, que o torna um predestinado ao aniquilamento. Suas exigências perante a realidade são insustentáveis. Ele é incapaz de concessão. Como outros heróis rodriguianos, sofre de um impulso irresistível à autodestruição. Seu destino não poderia ter sido diferente. Ele é o único responsável por sua queda trágica.

*A mulher sem pecado* anuncia uma virada nos caminhos da dramaturgia brasileira ao portar uma série de inovações desconhecidas para o teatro da época. Uma delas foi imediatamente saudada por Manuel Bandeira:

*A mulher sem pecado* interessou-me desde as primeiras cenas. Senti imediatamente no autor a vocação teatral. O diálogo era de classe - rápido, direto e, por ser assim, facilitando aos atores a dicção natural.<sup>4</sup>

Efetivamente, as falas dos personagens estão muito distantes do tom lusitano e literário usado pelos dramaturgos de então, aproximando-se consideravelmente da linguagem coloquial.

Em termos de estrutura dramática, a primeira peça de Nelson Rodrigues igualmente introduz uma série de procedimentos

4. In *A Manhã*, 6 de fevereiro de 1942, citado por MAGALDI, Sábado, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (tese de livre-docência, USP, 1983), p. 27.

inovadores. Sua trama não é amarrada pela convenção da causalidade lógica. A ação evolui num andamento apressado. O dramaturgo não perde tempo com longas cenas de exposição. A cada novo episódio, a situação dramática é prontamente levantada e a informação necessária é suprida pela própria ação e pelo diálogo. A concentração dramática é um outro traço digno de nota. A peça segue a tradicional divisão em três atos, pois outra forma seria impensável para os hábitos da época.<sup>5</sup> Apesar disso, a intriga desenrola-se num *continuum* temporal: cada novo ato retoma a ação no exato momento em que fora interrompida no ato anterior.

No que diz respeito à composição de personagens, Nelson Rodrigues aqui também rompe com as limitações do teatro do seu tempo. As platéias da burguesia brasileira não estavam habituadas a essa perscrutação dos recessos de almas tão fora de esquadro. A intensidade do conflito psicológico, traduzida nesta qualidade de “excesso” que marca o comportamento dos personagens, nunca fora antes vista em nossos palcos. Na aspiração de ir fundo no dimensionamento dos caracteres, Nelson não podia se ater às limitações da convenção realista. As criações da imaginação de Olegário são materialmente projetadas na cena na forma das “Vozes interiores” e nas aparições da Menina e da Mulher (respectivamente, a lembrança de Lídia criança e da primeira esposa do protagonista). No entanto, estes procedimentos anti-realistas não sugerem em absoluto que a ação da peça esteja ocorrendo em alguma esfera de fantasia, como acontece no drama simbolista, por exemplo. O cenógrafo Santa Rosa comenta o impressionante efeito de “verdade” transmitido pela peça:

É o que penso ter encontrado em Nelson Rodrigues, nessa sua peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo o que o cérebro concebe é existente.<sup>6</sup>

5. O próprio Nelson faz a seguinte declaração em VAN STEEN, Edla, ed. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM Editoras, 1982, p. 274: “Fiquei temeroso de fazer um ato só. Achei que no meio da peça o público iria embora. Não tive coragem. Podia ser repellido na primeira peça, se não seguisse as normas.”

6. SANTA ROSA, prefácio de *A mulher sem pecado*. In: *Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1960, vol. 1, p. 17.

Sabemos bem que a projeção cênica da subjetividade, tal como aparece em *A mulher sem pecado* (e logo depois com maior amplitude em *Vestido de noiva*) é apenas um dos muitos expedientes anti-realistas utilizados por Nelson ao longo de toda sua obra dramática. A quebra da convenção verista, porém, não significa absolutamente uma rejeição da realidade por parte do autor. O que Nelson recusa é a mera reprodução superficial do mundo exterior. Por isso ele estará continuamente transgredindo os cânones do realismo, mas precisamente no intuito de desvelar camadas mais profundas da realidade, ocultas sob as aparências de fachada.

A mistura de elementos naturalistas e melodramáticos, que já aparece na primeira peça, tornar-se-á também um traço típico do drama rodriguiano. A substância da intriga ciúme-adultério-suicídio foi emprestada dos *faits divers* com que ele lidava em sua atividade jornalística. Não só no diálogo e na trama podemos surpreender a captação do cotidiano. A preocupação do dramaturgo em fornecer uma cuidadosa reprodução do meio social é muito palpável nos retratos das figuras que circundam o protagonista, típicos exemplares de certas porções da pequena e média burguesia carioca e do *lumpen* que a serve: a empregada, o motorista malandro, o empregado corrupto, a mãe lavadeira etc. No entanto, no tratamento de tais elementos retirados da atualidade, Nelson utiliza uma variedade de procedimentos furtados do repertório do melodrama, tais como a exacerbação emocional, o exagero de gestos e tons de fala, a técnica da pista falsa (a suposta castração de Umberto), os *coups de théâtre*, as súbitas reviravoltas e assim por diante. Esta combinação de naturalismo e melodrama haveria de tornar-se uma das marcas registradas do seu teatro. Ela está profundamente ligada à visão de mundo revelada em seu universo dramático, onde se vive o dilaceramento entre uma aspiração à idealização romântica e um afundamento na materialidade degradada do mundo.

A afinidade do autor com a estética do naturalismo dá-se ainda através de sua manipulação dos elementos de choque e sensacionalismo. Sua investigação do lado escuro e mórbido da psique, especialmente no que concerne ao domínio da sexualidade, deve ter parecido bastante ofensiva ao puritanismo de boa parte das platéias e da crítica de seu tempo. Além disso, as tiradas absurdas de Olegário a respeito de sexo, casamento, castidade e adultério revelam o gosto

do autor pelo impacto do paradoxo e da frase de efeito, traço intensivamente explorado nas obras seguintes.

Por todas essas razões, embora a repercussão de *A mulher sem pecado* estivesse longe de ser comparável ao terremoto causado por *Vestido de noiva*, não há dúvida de que, mesmo de forma ainda incipiente, mas nem por isso menos afirmativa, um novo teatro estava se anunciando.







# A CENOGRRAFIA DE *PARAÍSO ZONA NORTE,* **TODA NUDEZ E OUTROS NELSONS**

*J. C. Serroni\**

Imagino que Nelson Rodrigues teria gostado do título *Paraíso Zona Norte*, atribuído por Antunes Filho ao espetáculo composto por suas peças *A falecida* e *Os sete gatinhos*. Ele sintetiza bem o espírito das tragédias cariocas e poderia estender-se às outras seis peças mais caracteristicamente rotuláveis nesse gênero. A Zona Norte do Rio de Janeiro não apenas situa o cenário privilegiado dessas obras mas também simboliza o cotidiano das classes menos favorecidas com seus problemas de sobrevivência, futebol, saúde precária, prosaísmo – a vida miúda dos que sofrem as injustiças sociais de todo tipo. O paraíso, aí, teria sentido irônico, ao qual se acrescenta, preponderantemente, o contraste da transcendência que não se separa do destino humilde e amargo.<sup>1</sup>

---

\* J. C. Serroni é cenógrafo e figurinista. Coordenou, de 1977 a 1998, o Núcleo de Cenografia do CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC-SP, dirigido por Antunes Filho. Atualmente coordena o Espaço Cenográfico, centro de estudos sobre cenografia, sediado em São Paulo.

1. Texto de Sábado Magaldi para o catálogo de *Paraíso Zona Norte* – Montagem CPT – 1988.

**Foto de J.C. Serroni:** Lulu Pavarin em *Paraíso Zona Norte*

Eu diria que tenho duas paixões cenográficas: uma é criar espaços para textos de Samuel Beckett, outra, para Nelson Rodrigues. O primeiro me estimula por seu hermetismo, pois é quase impossível fugir das artimanhas espaciais criadas por ele. Sempre digo aos meus alunos: não inventem em Beckett, vocês caem em armadilhas. Sejam simples, ouçam-no, ele é gênio!

O segundo, Nelson Rodrigues, me estimula ainda mais. Ele é o oposto: nos dá abertura, nos leva a mundos tão absurdos que precisamos frear nossa imaginação para não incorrerem em graves erros. Também digo sempre aos meus alunos, e nisso aprendi muito com Antunes: fujam do realismo para trabalhar Nelson espacialmente. Ele é rico demais, complexo demais para ficarmos no mundo palpável, no real.

Meu primeiro contato com Nelson Rodrigues foi há muito tempo. Eu acho que ainda não sabia nada sobre teatro. Fui, quase inadvertidamente, ver *Vestido de noiva* no Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, em 1976. Não entendi muita coisa, mas saí maravilhado. Imagino se fosse a montagem de Ziembinski, em 43!

Alguma coisa me pegou. Não sei se as situações, se as cores, se a atmosfera rodriguiana ou se a vontade de fazer teatro – eu mal acabava de me iniciar nesse mundo, ainda amadoristicamente.

Alguns anos se passaram e, já trabalhando na TV Cultura de São Paulo, onde conheci Antunes, pude levar para casa e assistir em vídeo ao *Vestido de noiva* por ele ali realizado, para o *Teatro 2*. Que maravilha! Em que mundos inexplorados viajou Antunes Filho! Pude ver, pela primeira vez, e agora já com melhor entendimento, o que era o universo rodriguiano. Mais uma vez as cores me chamaram a atenção. Foi todo feito em preto e branco, com uma iluminação densa e provocante. Anos mais tarde, fiquei sem palavras ao ver *O eterno retorno* no Teatro São Pedro, em São Paulo. Eram quatro textos num só espetáculo (soube mais tarde que durante os ensaios eram seis). Antunes nos mostrava, definitivamente, a envergadura desse nosso maior autor teatral, e seu espetáculo era um sonho em preto e branco.

Vi ainda outro espetáculo, *Toda nudez será castigada*, montado por um grupo de teatro de Londrina, no início dos anos 80, que marcou muito minha trajetória no entendimento de Nelson. Era teatro-dança, tudo simples, fluente, em preto e branco, com pinceladas vermelhas. Registrei o espetáculo e dizia a mim mesmo: quero muito fazer um Nelson Rodrigues e, de preferência, se possível, com Antunes.



O tempo passou e acabei chegando ao CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC de São Paulo –, dirigido por Antunes Filho. Cheguei no final da trilogia de que faziam parte os espetáculos *Macunaíma*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Romeu e Julieta*. Esse último era inédito, os outros dois eram remontagens. *O eterno retorno* foi enxugado e virou *Nelson 2 Rodrigues*, composto de *Álbum de família* e *Toda nudez será castigada*. Acompanhei de perto essa temporada e li tudo o que foi possível sobre Nelson, a mando de Antunes: material no CPT era o que não faltava. Fizemos *Xica da Silva*, um espetáculo que, segundo Antunes, fechava um momento seu.

Ao retornar de Coréia e Japão, para onde havíamos levado *Xica*, Antunes entrou em um profundo recolhimento. Seis meses depois, numa bela tarde, me chamou e disse: “Vou fazer um novo espetáculo, tem que ser pra valer, quero você de cabeça. É *Paraíso Zona Norte*, onde vou juntar os textos *A falecida* e *Os sete gatinhos*, topas?” “Claro que topo!” Eu já esperava por isso há anos.

Foi então, em 1987, que iniciei esse trabalho, como cenógrafo, a partir de dois textos de Nelson Rodrigues e, como sonhara, com Antunes Filho. A dedicação de Antunes à obra de Nelson Rodrigues obriga-o, com satisfação, a transformá-la numa obra aberta, sujeita a interpretações, constatações, releituras e múltiplas viagens. Era isso que buscávamos em *Paraíso*, esse especial da Zona Norte do Rio. Não uma visão apenas dos costumes ou uma análise dos problemas sociais. Não era apenas o questionamento psicológico do indivíduo, quer seja nos limites da consciência ou num mergulho no subconsciente. Queríamos sim, e Antunes sempre buscou isso, embarcar no inconsciente coletivo, nas forças ancestrais que definem o substrato humano.

O que seria o espaço para abrigar essa encenação? Que signos poderiam traduzir os anseios desse diretor, sempre inquieto e questionando tudo?

Partimos de um exercício que Antunes realizava com os atores, denominado de “Bolha”, desenvolvido a partir do desequilíbrio.<sup>2</sup> Antunes queria que os atores flutuassem em cena. O espaço para abrigar a encenação deveria ressaltar esse tipo de expressão do corpo.

Pensamos então numa grande bolha, transparente, que tocasse o chão delicadamente, que sugerisse a sensação de flutuar.

---

2. Um exercício básico que todos os atores do CPT realizam para soltar o corpo e encontrar o seu eixo.

Tentei sublinhar nesse espaço a interpretação expressionista que os textos de Nelson Rodrigues fazem da condição humana. Na medida em que os personagens e as situações eram hiperbólicos e se lançavam para além do realismo, refletindo irônica e simbolicamente o absurdo dos desejos e da vida, procurei criar um espaço ambíguo e oscilante, que sugeria, mas não definia.

Utilizei para a construção daquele espaço materiais como vidro e estruturas metálicas que buscavam retratar a alienação, o isolamento e o doloroso convívio com as próprias emoções. Eram formas côncavas que lembravam bolhas ou redomas, vidros e vidraças que sugeriam a vida abafada e superficial das estufas e orquidários, onde a luz e o ar eram interceptados, por mais que a transparência e a claridade se acentuassem.

Alguns materiais lembravam o desenho das antigas estações de trem desativadas, cujos trilhos não conduziam mais a parte alguma e, por isso, funcionavam como referências do “não-tempo”, da imobilidade.

Todas essas reflexões conceituais, impalpáveis num primeiro momento, eram clareadas no decorrer da encenação. Os primeiros momentos de estranheza se tornavam familiares no final do espetáculo. Se as intenções eram complexas conceitualmente,



Maquete do cenário de *Paríso Zona Norte*

espacialmente tudo era muito simples – um exterior e um interior, uma escada que levava a um porão e uma grande torre de luz fluorescente que mantinha o espectador sempre atento à escala urbana da cidade. O porão era o mundo misterioso da Cilene, do estupro, do submundo. Dele emergiam os fantasmas ocultos e reprimidos que estão no inconsciente e nas sombras coletivas. De resto, Antunes resolvia sabiamente cada momento do espetáculo, a partir da sua encenação, da sutileza da luz realizada pelo *designer* alemão Max Keller; tudo era sublinhado de tempos em tempos pela trilha sonora quase épica desenvolvida por meio dos clássicos do cinema de Hollywood. Na verdade, a cenografia criava um espaço não apenas para o texto de Nelson Rodrigues, mas para a concepção de Antunes que recriava e subdividia a todo instante um espaço que, à primeira vista, parecia único.

Minha segunda experiência com Antunes, fazendo Nelson, foi em Nova York, quando o Teatro de Repertório Espanhol o convidou para uma montagem com atores de sua Companhia. Foram escolhidos dois textos: *Toda nudez será castigada* e *Álbum de família*, que resultaram em uma nova versão de *Nelson 2 Rodrigues*.

Tínhamos acabado de fazer o *Paraíso* e não foi difícil dar continuidade à atmosfera conseguida através do fechamento transparente em vidro que adotamos e que, novamente, sugeria, mas não definia.

No caso dessa montagem, tivemos que tirar partido das possibilidades do próprio teatro. Era um espaço pequeno, que necessitava ser ampliado, mesmo que ilusoriamente. Uma grande parede de fundo em painéis de *plaxiglass* foi construída para dividir o espaço do palco e o do fundo, onde uma grande escada levava aos camarins. A escada foi incorporada e passou a ser um dos elementos fundamentais da encenação. Por ali chegava-se à casa de Geni, numa clara sugestão de que assim se descia para os porões transgressores da vida. Num outro momento, ela era usada com toda pompa para a descida de Geni, de véu e grinalda, conduzida para seu casamento. Criava também uma imponente chegada às dependências da casa de fazenda em *Álbum de família*.

A grande parede em “vidro” esfumada ao fundo criava, para as duas peças, o clima nebuloso propício às situações elaboradas pelos

atores. As imagens, enriquecidas pela iluminação, numa cenografia cinzenta e elegante, compunham com precisão todas as fotos em preto e branco mostradas em *Álbum de família*.



Maquete do cenário de *Álbum de família* em Nova Iorque

Novamente optamos por transformar o palco numa grande “caixa de vidro”, de fora da qual, através das superfícies transparentes, podíamos observar o embate dos personagens: arquétipos que deixam o subterrâneo e transitam por um espaço sem tempo, compondo uma imagem grotesca e deslumbrante da representação do cotidiano.

Quase uma década depois trabalhamos num outro projeto de Nelson Rodrigues: *Engraçadinha*. Chegamos a conceber uma cenografia já em ponto de execução. Mas, como em vários outros projetos, mesmo com meses de trabalho, Antunes abandonou a idéia momentaneamente para amadurecê-la e retomá-la no futuro. No CPT não nos preocupávamos em fazer o espetáculo em si ou colocá-lo no palco. O que realmente interessava lá – e até hoje é assim – era o processo, a pesquisa e o estudo. Lá, tudo é cumulativo e uma experiência não fechada de hoje pode resultar num aprofundado material para amanhã.

Assim, o nosso espaço para *Engraçadinha*, uma complexa e intrincada arquitetura de pequenos edifícios, está à espera de seu momento. Antunes queria fazer o público entrar de alguma forma

nessa arquitetura que tinha vidas simultâneas. Todos os cantos estariam vivos no seu cotidiano e a ação seria marcada com a luz ou com movimentos do cenário. Dessa vez seria a própria superposição dos planos da arquitetura cenográfica que daria a identificação do tempo e do próprio espaço.

Na busca de desvendar os espaços rodriguianos tenho feito um exercício contínuo com os alunos do curso de cenografia que coordeno, seja nos 11 anos durante os quais estive no CPT, seja hoje no Espaço Cenográfico. A cada turma, uma experiência nesse universo é proposta. A cada ano, temos em média 15 estudos de espaços para textos de Nelson Rodrigues. Já foram realizadas dezenas de projetos em maquetes para obras como *Toda nudez será castigada*, *Álbum de família*, *Bonitinha, mas ordinária* etc. É impressionante verificar a riqueza de possibilidades que seus textos propiciam e, mais ainda, a abertura para uma infinidade de leituras espaciais.

Tive outras experiências fora do CPT com Nelson Rodrigues. Realizei a cenografia de *Toda nudez será castigada* numa montagem em Caracas, com direção de Eid Ribeiro, com um grupo venezuelano.

Para se entender os encaminhamentos dessa cenografia, transcrevo parte de uma carta enviada ao diretor alguns meses antes da montagem do espetáculo:

Eid, com relação ao espaço, pensei o seguinte:

Temos um fundo, praticamente um contorno. O palco está livre. É dos atores. São duas fachadas (talvez uma esquina) que lembram uma arquitetura dos anos 30/40. São dois sobrados. Muitos vidros, janelas e grades. Tudo muito decadente.

As vidraças são a nudez. Tudo é devassado. Tudo que acontece dentro se vê de fora, das ruas. Ninguém está impune. Os olhos estão por toda parte. Do lado esquerdo temos uma arquitetura estilo *art nouveau*, que indica a casa do Herculano. Todas as entradas e saídas são no nível da rua (do palco). Sempre que tivermos ação nesse espaço, uma contra-luz deve acentuá-la.

Do lado direito temos uma fachada mais moderna, porém, também antiga. Janelas e portas com vidros mais quadrados, mais regulares. Só que, desse lado, todas as entradas e saídas são pelas escadas. Vemos tudo sempre através dos vidros. É como se viéssemos do nível da rua (ao alto) e tivéssemos que descer para um porão. Quem sabe o submundo? O inconsciente? Não sei! Por detrás dessa fachada poderemos ter luzes e néons característicos dos lugares de prostituição.

Da mesma forma, quando estamos nesse espaço, uma outra luz poderá demarcá-lo melhor. No final, essas duas fachadas se misturam, se inter-relacionam e tudo vira

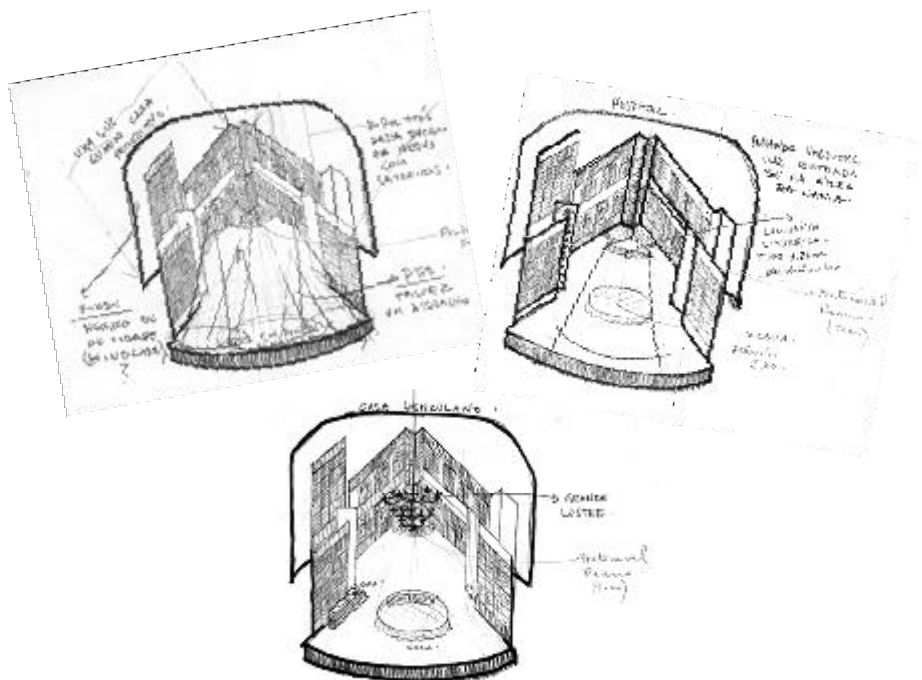
uma coisa só. Lembrando: estamos vendo as fachadas pelo interior. A frente é do lado de fora. Podemos ter um luminoso “Tia Laura” para marcar o bordel e uma grande cruz para marcar a casa de Herculano, que na cabeça das tias é um santuário.

Pensei em descer (quando quarto de Geni), como você mesmo sugeriu, um grande dossel, com cor duvidosa, com transparências, executado em *voile*, tules e filós.

O hospital poderia ser indicado com cama de ferro branca, com recosto móvel e uma grande luminária de centro cirúrgico.

Toda a linha do proscênio com corredores de luz ou focos seria usada para cenas rápidas e de rua. Poderemos usar também as áreas detrás das fachadas (atrás dos vidros) como rua também. As vidraças poderiam ser usadas por Odésio e Serginho quando ficam espiando às escondidas. Querendo, também pode-se fazer aparições das tias como fantasmas na vida de Herculano.

O piso deve ser escuro, muito sujo, envelhecido. O mesmo deve ocorrer com as paredes e vidros.



Croquis do cenário de *Toda Nudez*, em Caracas

A cama, o piano, cadeiras e todo o mobiliário que se faça necessário deverá ser móvel e ter rodas. Imagine o clima do espetáculo, de espaço, cor e luz como aquele de *Paraíso Zona Norte*, sempre de um outro tempo: esfumaçado e nebuloso. Tudo parece ser feito às escondidas, mas tem sempre alguém espionando. As paredes parecem ter olhos e ouvidos.

O espetáculo aconteceu, ficamos seis meses em cartaz e o público recebeu muito bem a montagem, que foi a segunda de Nelson em Caracas. Na década de 70, um *Álbum de família* foi encenado lá com cenografia de Hélio Eichbauer.

Algumas outras experiências foram ainda realizadas com o diretor Marco Antônio Braz, como foi o caso de *Bonitinha, mas ordinária*, montada esse ano no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Uma experiência interessante, montar Nelson Rodrigues em arena.

Aí está meu panorama sobre a riqueza do universo de Nelson Rodrigues. É sempre instigante e desafiador encontrar uma nova solução para seus textos, seja a partir de seu maior leitor, Antunes Filho, seja aqui, em Nova Iorque ou em Caracas, seja em montagens em grandes palcos ou em pequenos espaços, como o Teatro de Arena, em São Paulo.





# NELSON RODRIGUES E A TEIA DAS TRADUÇÕES\*

Ângela Leite Lopes\*\*

Para Louis-Charles Sirjacq  
À memória de Paule Thévenin

“...um Lorca brasileiro, com a dimensão própria do Brasil a mais...”, foi assim que Paule Thévenin exprimiu, numa carta que me enviou quando de sua volta à França após uma viagem ao Rio de Janeiro, em 1986, a primeira impressão que a leitura de *Dorotéia* de Nelson Rodrigues lhe havia inspirado.

O encontro com Paule Thévenin marca para mim o início de uma longa aventura: a de fazer ouvir na França a

---

\* Este artigo foi originalmente escrito para a revista francesa *Théâtre/Public* que dedicou seu número 146 (março-abril 1999) a Nelson Rodrigues. Acredito que o olhar estrangeiro sobre algo conhecido sempre traz à tona novos aspectos de uma mesma questão.

\*\* Ângela Leite Lopes é tradutora, pesquisadora do teatro e professora adjunta do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ.

**Foto de Brigitte Enguerand:** Lorena da Silva e Jean-Michel Martial em *Ange noir*, direção de Alain Ollivier, Paris, 1996.



palavra teatral do maior autor brasileiro. A tarefa não era das mais simples por uma razão que só fui compreendendo aos poucos. Fazer ouvir uma palavra vinda de outro lugar supõe toda uma complexa contextualização.

### **Para além da paródia e da antropofagia**

Nelson Rodrigues é o desbravador do teatro brasileiro moderno. Ficou convencido de dizer que, com a encenação de *Vestido de noiva*, em 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a cena brasileira acerta o passo com a modernidade.

Mas que modernidade é essa?<sup>2</sup> Eis uma questão sempre atual, na medida em que também dá conta da maneira como o europeu percebe o Brasil hoje.

Sim, porque tenho a impressão, após as primeiras reações suscitadas pelos espetáculos de Nelson Rodrigues na França, de que os franceses esperam do Brasil uma alteridade que eles mesmos não são capazes de explicitar e que localizam na exuberância da natureza e na violência da miséria. Ir em busca do Brasil é um dos gestos modernos do europeu. Mas quando o brasileiro responde e toma a palavra para dizer o que pensa dessa coisa ocidental chamada arte ou como a concebe, há uma certa reviravolta nas referências, já que seu discurso nem sempre revela aquela alteridade fantasiada pelo europeu.

Ora, a modernidade do teatro brasileiro em geral, e de Nelson Rodrigues muito especialmente, é uma maneira particular, mas não *outra*, de tomar posição em relação aos cânones e aos modelos que os europeus souberam tão bem nos impor.

E aí reside toda a novidade. Em sua ainda escassa tradição, o brasileiro forjou para si duas formas de assimilação do modelo europeu: a paródia e a antropofagia. Penso muito particularmente nas paródias de Artur Azevedo e no *Manifesto antropofágico* de artistas

---

2. Conhecemos os vários aspectos dessa questão: a encenação de Ziembinski, o cenário de Santa Rosa, o caráter pioneiro do grupo Os Comediantes. Mas vou me ater à contribuição específica de Nelson Rodrigues.

como Oswald de Andrade nos anos 20.<sup>3</sup> Pode-se dizer que a paródia imita uma outra cultura tida como refinada, colocando-se assim propositalmente fora dela. A antropofagia seria por sua vez a nostalgia do índio que não somos mais, e do qual tão pouco restou em nós. Reduzir as obras européias a pastiches ou degluti-las para produzir outras obras a partir da sua digestão: nos dois casos, a procura de identidade do brasileiro se inscrevia, ela também, como *outra* e era então como *outro* que o brasileiro se percebia. *Outro em relação ao europeu*.

Nelson Rodrigues vem introduzir, sozinho, uma terceira corrente. Nem que seja pelo fato de intitular a maioria de suas peças “tragédias” e de propor a sua própria definição:

O que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama *Vida* é o que se representa no palco, e não o que vivemos cá fora.

Foi assim que ele se expressou no programa da estréia de *Senhora dos afogados* em 1954, e ele especifica:

É, como vereis, uma peça triste, tristíssima [...sem] o jogo frívolo e delicioso, o brilho irresponsável, a prestidigitação fascinante com que um Giraudoux disfarça a própria impotência vital.

E conclui, fazendo uma declaração a respeito do que é, para ele, a essência da experiência do teatro:

O verdadeiro dramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas paixões sem esperanças, que arrancam de nós o gemido mais fundo e mais irredutível. Isso faz sofrer, dirão. De acordo. Mas o teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um pátio de expiação. Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças, não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crispa-se na cadeira, como um pobre, um miserando condenado.

Estamos longe da derrisão que parecia ser a marca por excelência da expressão cultural brasileira. Não sem humor, entretanto, como quando caçoa de Giraudoux, Nelson Rodrigues toma partido face

---

3. Não estou pretendendo reduzir a obra de Artur Azevedo às suas paródias, mas apenas tomá-lo como exemplo de uma tendência cultural, na qual ele também se insere. Quanto a Oswald de Andrade, basta lembrar seu célebre “Tupy or not Tupy”...

às principais questões teatrais de seu tempo. *Uma peça trágica deve criar a vida e não imitá-la*. Essa recusa do mimético está perfeitamente de acordo com as correntes estéticas da primeira metade desse século. O fato de inscrevê-la sob o signo do trágico é o que ele propõe de surpreendente, ampliando assim o campo do debate artístico, no Brasil, mas não somente aqui.

País com pouca tradição, isso talvez queira simplesmente dizer que o Brasil ainda não produziu um número significativo de artistas que dialoguem, efetivamente, com a tradição – para com ela romper ou afirmar sua continuidade. É esta a via aberta por Nelson Rodrigues, com uma marca bem pessoal: nem continuidade, nem ruptura, mas desvio.

### Brasil, trágico, modernidade

A perspectiva anunciada por essa definição do trágico<sup>4</sup> se impõe de maneira definitiva a toda e qualquer aproximação da obra de Nelson Rodrigues e dá a medida do desvio que produz. *Uma peça trágica deve criar a vida e não imitá-la. A Vida está no palco e não cá fora*. Ali onde se poderia esperar a construção de uma imagem do Brasil ou a afirmação de valores brasileiros, é o teatro que se impõe no que ele tem de mais essencialmente originário: jogar com a produção de sentido.

Nisto reside o aspecto principal de sua modernidade. Nisto reside também toda a dificuldade de sua apreensão, ainda hoje, pois, apesar de todos os caminhos percorridos pela arte dita moderna ao longo desse século, o teatro permanece atrelado a seu caráter de fábula.

O que explica, na minha opinião, a reação suscitada pela montagem de Alain Ollivier do *Anjo negro*, peça que escolheu, depois de muita reflexão, para abordar cenicamente o teatro de Nelson Rodrigues. Mesmo que alguns aspectos dessa tragédia remetam ao mito fundador do Novo Mundo, Nelson Rodrigues não quis propor ali nenhuma fábula. Ora, o próprio Alain Ollivier declarou<sup>5</sup> que foi

4. Sobre a relação entre trágico e modernidade no teatro de Nelson Rodrigues, ver LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Ed. UFRJ, 1993.

5. Num artigo publicado na revista *Théâtre/Public* n° 133.

a dimensão histórica que o convenceu de imediato: ele esperava que a alusão ao crime colonial fizesse com que o público francês se identificasse com a peça. Mas como, segundo o que vimos acima, o teatro de Nelson Rodrigues não repousa sobre a identificação entre espectador e personagem nem propõe tampouco uma moral da história, parte do público e da imprensa pôde, diante do espetáculo como, muitas vezes, diante da história, recusar-se a enxergar...

É verdade que a reação ao *Anjo negro* foi muito diferente da recepção à *Valsa nº 6*, que Alain Ollivier apresentou alguns meses antes do *Anjo negro*, e que Henri Ronse levou às cenas francesas na temporada 1998/1999, depois de ter criado a peça na Bélgica em 1993. Mas, no caso de obras tais como *Vestido de noiva* e *Valsa nº 6*, o jogo da produção de sentido do qual falávamos há pouco se explicita a ponto de tornar-se o tema central da obra. Então não dá pra se enganar. Alaíde, heroína de *Vestido de noiva*, acaba de ser atropelada e agoniza no hospital; Sônia, de *Valsa nº 6*, foi assassinada e tenta se lembrar dos acontecimentos que envolvem o seu assassinato. O espectador compreende rapidamente que vai lidar com reconstituições, variações quanto ao tempo e ao espaço, e todo tipo de nuances em relação ao jogo e à verdade. Nas tragédias como *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, por outro lado, tende-se a esquecer esse jogo, pois a trama se desenrola como tantas outras já conhecidas. Entretanto é ainda esse jogo que conduz a trama, quase em surdina mas de maneira muito firme. Esse duplo diapasão pode, de fato, embaralhar um pouco as pistas, mas os indícios são bem claros para uma leitura mais atenta.

O principal dentre eles é o exagero dos sentimentos e das situações nas quais se encontram os personagens. A opção pelo rigor declarada por Nelson Rodrigues contrasta com o caráter exacerbado, até o histrionismo se necessário, das paixões que ele encena. Muitos incestos, o tempo todo. Uma mãe que mata seus filhos. Um negro que odeia sua cor. Uma irmã que afoga seus irmãos. E o tom coloquial, cotidiano, impresso em seus diálogos, nos movimentos de cena, um toque de banalidade que nos desconcerta pois já nos habituamos a aceitar esses monstros quando justificados por situações de exceção (guerras ou patologias...). O que não é o caso em Nelson Rodrigues, como ele declara sem rodeios nesse trecho de seu único ensaio, *Teatro desagradável*, de 1949:

E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e quotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atroz e não atroz não me assustam. *Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno.* Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!<sup>16</sup> (grifo meu)

O que importa, então, é a existência teatral do personagem, seu aspecto trágico, em suma. Ora, não sabemos mais nos confrontar com a experiência do trágico, apenas com sua atualização. De fato, contrariamente a Sartre, Anouilh e O'Neill,<sup>7</sup> Nelson Rodrigues não vai tomar emprestados os mitos e as lendas da antigüidade para *falar de nós*. Ele retoma, desses mitos e dessas lendas, a própria estrutura que nos permite falar – e sua estrutura *propriamente* teatral. E isso em todas as suas peças.

Em *Toda nudez será castigada*, obsessão em três atos, tudo o que se vê em cena é, na verdade, trazido pelo relato de Geni, na gravação que ela deixa a seu marido, Herculano, pouco antes de se matar. Tudo o que se desenrola em cena é a palavra de Geni.

O ponto de partida do *Beijo no asfalto*, tragédia carioca, é um *fait divers*: Arandir beija na boca um desconhecido que está agonizando no meio-fio depois de ter sido atropelado por um loteação. Esse fato, que o espectador não vê, mudará inteiramente a vida de Arandir, a partir *das diferentes versões* desse acontecimento.

Mas a passagem mais eloqüente desse jogo da palavra continua sendo esse curto trecho da farsa irresponsável *Dorotéia*, um diálogo entre mãe e filha (Ato III):

**Dona Flávia** – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta... [...] Muito morta! Não te dissemos nada, com pena... [...] Tu não existes!

**Das Dores** – Não existo? [...] Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?

6. Cf. *Teatro desagradável* neste mesmo número do **Folhetim**.

7. É preciso, entretanto, dizer que Nelson Rodrigues admirava O'Neill. *Senhora dos afogados* é, segundo ele próprio, influenciada por *Mourning becomes Electra*.

Nesse caso, a vida e a morte do personagem dependem *exclusivamente* da palavra. E isso Nelson Rodrigues explora em toda a sua teatralidade: o personagem, ou seja, sua presença, seu corpo, seu gesto, é o que se profere.

Não conheço outro exemplo de obra que tenha levado esse jogo tão longe, nem mesmo *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, para citar um clássico. Numa certa medida, nem Beckett tampouco. E isso se deve à “... dimensão própria do Brasil a mais...” da qual falava Paule Thévenin a respeito de *Dorotéia*.

Sim, porque Pirandello estabelece um jogo entre a dimensão da ficção, do universo propriamente teatral, e a da *presumida* realidade. Beckett ataca a dimensão ontológica da linguagem, e da língua muito especificamente, no caso o francês e o inglês, mas no sentido de desconstruir ali os resíduos de racionalidade.

Ora, entendo essa dimensão do Brasil “a mais” no sentido que se deixa indicar naquilo que dissemos até aqui: se a obra de Nelson Rodrigues explicita o tempo todo o caráter de construção que é o teatro, a potência dessa construção está na língua, na maneira como o brasileiro assume – como fala e como joga com – a língua portuguesa falada no Brasil.

### **Teatro, língua, tradução**

Uma das características da modernidade atribuída a Nelson Rodrigues é a extrema agilidade de seus diálogos. Não somente ele emprega muitas expressões da gíria, como cria sobretudo um ritmo particular, uma tensão de jogo a partir da construção das frases e sua pontuação. O resultado é uma extrema teatralidade. Os personagens não são construídos a partir do que dizem, eles são como que impulsionados pelo ato de falar. Sua palavra é sempre lacônica, inacabada. Esse laconismo, por sua vez, é menos uma questão de estilo do que um sentido da língua, do português tal como é falado no Brasil, no Rio de Janeiro mais precisamente, e que Nelson Rodrigues cria a cada vez, segundo o tom próprio a cada uma de suas obras – às vezes mais lírico, como em *Senhora dos afogados*, às vezes mais prosaico, como em *Beijo no asfalto* ou *Toda nudez será castigada*.

Entretanto, é importante notar que não há, por parte de Nelson Rodrigues, vontade de reproduzir o que se costuma chamar de linguagem falada. Esse sentido da língua acarreta um trabalho de criação pois o autor toma emprestados da estrutura própria ao português falado no Brasil recursos de teatralidade.

E este aspecto que acabo de descrever é o mais difícil para a tradução. Mais do que as expressões idiomáticas, a cor local, enfim, mais do que tudo o que seria “tipicamente brasileiro”. Mas, na minha opinião, é este aspecto que importa traduzir, ou seja, acionar em francês e com o francês.

E, mais uma vez, o próprio Nelson Rodrigues nos guia nessa tarefa. Numa leitura de *Senhora dos afogados* com Eleonora Rossi, jovem diretora francesa que preparava sua montagem da peça que foi apresentada em Paris em 1992, ela teve uma dúvida em relação à maneira como eu havia traduzido a seguinte cena do Ato III, 1º quadro:

**Dona Eduarda** (*num grito maior*) – Desce e vem chamar tua mãe de prostituta!

*Silêncio. Moema desce, lentamente. Mãe e filha, face a face.*

**Moema** – Prostituta!

A dúvida era: por que não dizer “puta” em vez de “prostituta” (na medida em que seria mais usual, mais atual e, até, mais sonoro)? Então, para lhe responder, fiz com que ela lesse uma cena de *A serpente* (cuja leitura dramática, aliás, ela viria a dirigir no Centro Georges Pompidou também em 1992):

**Décio** – Diz agora que és puta. Diz, que eu quero ouvir.

**Lígia** (*lenta*) – Sou uma prostituta.

**Décio** (*trincando as palavras*) – Eu não disse prostituta. Eu quero puta.

**Lígia** (*soluçando*) – Vou dizer. Sou uma puta.

Eu queria, com esse exemplo, mostrar a ela que Nelson Rodrigues sabia muito bem quando e por que devia empregar os diferentes registros da língua. O uso do palavrão é extremamente raro e tardio em sua obra e ele chegou até a escrever crônicas nas quais discute o emprego excessivo dessa forma de linguagem em alguns autores brasileiros, como Plínio Marcos. Se levarmos em conta o fato de que



as peças de Nelson Rodrigues tratam sempre de temas “desagradáveis”, compreende-se que esse rigor com a língua seja uma escolha consciente e específica de construção teatral, com seu efeito – de adesão ou de estranheza. Isso não tem então nada a ver com os costumes, que o tradutor poderia adaptar ou transpor (uma outra época, um outro país...). O importante nas peças de Nelson Rodrigues não é a reprodução de um diálogo realista, mas as tensões que a língua, em seus diferentes registros inclusive, traz para a cena.

O que eu queria enfatizar aqui é o fato de que a tradução não é tanto um trabalho de interpretação ou de atualização mas é, também ela, um jogo. Enquanto interpretação, será sempre apenas *uma* das interpretações possíveis e reduzirá o desvio proposto por Nelson Rodrigues a algo de previsível, senão de conhecido. Enquanto atualização, não levará em conta que o tempo de uma obra não se reduz a uma época, mas que é também um elemento importante na produção de sentido.

E isso nos traz de volta às considerações que abrem esse artigo. A produção de sentido em jogo numa tradução é, em última instância, a do sentido de um país. Inacabado: talvez seja esta a dimensão própria ao Brasil *a mais*.


Para concluir, citarei esse trecho de uma crônica de Nelson Rodrigues, extremamente atual nesses tempos de neoliberalismo e de comemorações:

Na sua viagem, aprendeu esta coisa estarrecedora: – “O desenvolvimento não é a solução”. Ao sair do Brasil, era um paladino do desenvolvimento, disposto a atirar o seu dardo contra a soldadesca inimiga. Mas salta na Noruega, o país mais desenvolvido do mundo, e percebe todo o seu equívoco funesto. [...] Finalmente, tomou o avião de volta. Desceu em Paris e achou Paris abominável. Passou lá, uma tarde inteira, fazendo a seguinte constatação: – todo mundo usava o mesmo sapato. Fosse como fosse, descobrira que o desenvolvimento é burro. Ao passo que o subdesenvolvimento pode tentar um livre, desesperado, exclusivo projeto de vida.<sup>8</sup>

---

8. Crônica publicada em *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 235-238.





# LORENA DA SILVA, UMA ATRIZ QUE TRAÇA O SEU CAMINHO

*Entrevista a  
Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi*

*Assistência de  
Aline Casagrande*

*Fotos de Guga Melgar*

Lorena da Silva vem trilhando caminho pessoal em sua carreira de atriz. No Brasil, trabalhou com diretores como Luiz Antônio Martinez Corrêa e Bia Lessa. Na França, protagonizou as montagens de Nelson Rodrigues dirigidas por Alain Ollivier. Sua interpretação de Virgínia, em *Anjo negro*, lhe valeu a indicação para o Prêmio Jussieu de melhor atriz em 1996 e o papel de Geni, em *Toda nudez será castigada*, fez com que fosse um dos destaques do Festival de Avignon de 1999, considerada pelo crítico do *Nouvel Observateur* um dos seus cinco melhores atores.

À frente da *L'Acte – Atos da criação teatral*, Lorena vem se dedicando à divulgação de textos de autores europeus contemporâneos, como Valère Novarina e Serge Valletti.

Esta entrevista, realizada em março de 2000 no alto do Parque Guinle, foi uma oportunidade para que fizéssemos mais um balanço dessa experiência tão surpreendente que é, para nós, a aventura de levar um autor desconhecido para uma outra cultura e nela percorrer os obstáculos inerentes a todo trabalho de criação.

Ângela Leite Lopes

Maio de 2000

**ÂNGELA: Você trabalhou nas três montagens mais importantes de peças de Nelson Rodrigues na França – *Valsa nº 6, Anjo negro e Toda nudez será castigada*, todas dirigidas por Alain Ollivier.**

**LORENA:** Pois é, e Nelson Rodrigues, quando era vivo, nunca viajou, nunca atravessou as grandes águas...

**ÂNGELA: Mas antes de falar do Nelson Rodrigues, podíamos fazer uma rápida retrospectiva do seu trabalho. Fátima, você e eu nos conhecemos na Uni-Rio: éramos professoras e você era aluna. E logo trabalhamos juntas no *Ensaio nº 1*, dirigido por Bia Lessa em 1984...**

Entrei pra Uni-Rio em 1982 e me formei em 1985. Em 82, comecei a trabalhar com a Bia Lessa. Ela e Tonico Pereira dirigiram *A terra dos meninos pelados*, uma adaptação do conto do Graciliano Ramos, e a peça deu muito certo. Meu segundo espetáculo com ela já foi *Ensaio nº 1*. E foi aí que a gente se conheceu: vocês trabalharam na dramaturgia, na época chamada de assessoria teórica.

O processo de trabalho do *Ensaio nº 1* foi muito interessante. Era uma adaptação de um texto do Sérgio Sant'Anna, *A tragédia brasileira*, feita por ele mesmo paralelamente ao nosso processo de ensaios. Então essa coisa de ter muito tempo de ensaio, muitas experiências, laboratório, o autor perto, vocês trazendo muito material, enfim, estudamos muito... Comecei a gostar dessa história de fazer teatro desse jeito, de a gente se sentir dono mesmo do processo, e não como um ator que chega lá só pra fazer o seu trabalho e vai embora

– aquele ator tarefeiro. A partir daí, acho que comecei a trilhar um caminho muito pessoal.

Em 1985, fiz *A disputa*, de Marivaux, com direção de Luiz Antônio Martinez Corrêa. Foi a minha formatura na Uni-Rio. E em 86 a gente apresentou este mesmo espetáculo no Parque Lage.

**FÁTIMA: Eu fui a dramaturgista da montagem na Uni-Rio, que era muito bonita.**

Era mesmo e no Parque Lage também. Naquele momento, de 85 pra 86, comecei a fazer cinema. E adorei! Saía da filmagem do *Baixo Gávea*, do Haroldo Marinho Barbosa, e ia pro ensaio da *Disputa* e eram registros que se complementavam; isso me dava o maior gás, foi uma época bem animada. Eu fiz assim três longas, entre eles: *A cor do seu destino*, no qual tive uma participação pequena, depois *Sonhos de menina-moça*, isso já no final de 87, alguns curtas... E aí quis viajar. Eu tinha entrado pra pirâmide, lembra daquela história da pirâmide? Entrei junto com outras pessoas e... ganhei! Decolei na pirâmide, vendi meu chevetinho...

**ÂNGELA: E literalmente decolou.**

Deu pra comprar uma passagem de um ano pela Lan Chile por setecentos dólares... Fui pra Roma encontrar minha irmã e depois pra Paris. Em Paris, freqüentei a escola de circo por uns dois meses. Depois fiz parte de um grupo com o Cláudio Baltar, da *Intrépida Trupe*, com a Ana Achcar. Eles tinham feito um espetáculo que a gente levou pro Festival de Avignon *off*. Era bem *off* mesmo. A gente fez muita feijoada, muita caipirinha e brigadeiro pra atrair o público... E ainda viajamos com o espetáculo pra Holanda. Aí arrumei um namorado em Paris e pensei: “Agora eu tenho que ficar”. Fui fazendo alguns cursos, em 88 fiz o curso da Ariane Mnouchkine, que foi bárbaro. No ano seguinte, entrei pro Conservatório, numa turma de um ano pra estrangeiros. No final do curso, fizemos uma montagem de *As troianas*, que participou até da inauguração da *Opéra de la Bastille*.

Isso foi em 90. Depois fui trabalhar com um grupo que se chamava *Théâtre du bout du monde*, dirigido por um colombiano, com atores de várias nacionalidades. E, logo depois, comecei a trabalhar num

monólogo, que seria uma livre adaptação do *Hamlet*. Nessa época, em 91, encontrei o Thierry [Trémouroux]. Ele estava fazendo *Capitães de areia* e já estava curioso pelo Brasil. Eu estava querendo voltar pra cá. Aí ele dirigiu esse monólogo, que se chamava *Telmah ou to be and not to be*. *Telmah* é o anagrama de *Hamlet*.

**ÂNGELA: Então quando vocês prepararam o espetáculo já era pra apresentar no Brasil?**

Foi com esse intuito. Era o nosso cartão de visita. Porque, na verdade, eu tinha um certo medo quanto à minha volta: já tinha quatro anos e meio que eu estava fora.

**ÂNGELA: Vocês ensaiaram lá e estrearam aqui?**

A gente apresentou aqui em 92, no MAM e na Aliança Francesa de Botafogo, depois voltou pra lá e apresentou em Paris. E aí fiquei alguns meses nessa divisão, querendo voltar pra cá, mas ainda tinha umas coisas lá e tal. Até que a gente voltou. Qual foi o ano?

**ÂNGELA: Eu lembro que a gente começou o embrião da nossa associação, a *L'Acte*, mais ou menos na seqüência disso. De 93 pra 94. E a gente fez a *Moema – 1º movimento*, nessa época, logo no início de 95.**

Exatamente. Mas, antes disso, trabalhei com José Celso Martinez Corrêa: fiz uma substituição pro papel da Gertrudes no *Ham-let* do Oficina, em 94. Depois veio a *Moema*. A Ângela tinha escrito um texto, a partir do personagem Moema de *Senhora dos afogados*, que se chamava *Moema – 1º movimento*. Fizemos esse monólogo no Teatro Carlos Gomes, com o público no palco, no horário alternativo do *Senhora dos afogados* do Aderbal Freire-Filho...

**ÂNGELA: Abrimos o projeto que se chamava *Teatro no Palco* em janeiro de 95.**

E foi nessa época, quer dizer, logo antes, em meados de 1994, que a Ângela me apresentou ao Alain Ollivier em Paris. Ele estava precisando de uma tradutora-intérprete para a oficina que ia dirigir

aqui no Rio em agosto/setembro daquele ano. Ele queria conhecer a terra do Nelson Rodrigues, os atores brasileiros e tal.

**ÂNGELA:** Vamos só recapitular: o Alain Ollivier é um diretor francês que ficou vários anos decidindo que peça de Nelson Rodrigues montaria primeiro. Ele conheceu o teatro de Nelson Rodrigues através da Paule Thévenin, uma senhora que era a herdeira literária do Artaud e que veio ao Brasil em 1986. Eu entreguei pra ela minhas traduções de *Senhora dos afogados* e *Dorotéia* e ela deu pro Alain ler. Desde então ele ficou intrigado com esse teatro, com esse universo, mas muito na dúvida sobre como ele montaria, se montaria, que peça, com quem... Acabou decidindo pelo *Anjo negro*. Mas sentiu necessidade de vir ao Brasil e é a isso que a gente está se referindo, a esse estágio que ele dirigiu aqui, no Teatro Carlos Gomes, para conhecer atores brasileiros que, eventualmente, seriam convidados a integrar o elenco de *Anjo negro*. Nesse primeiro encontro em Paris, ficou acertado que Lorena seria a intérprete de Alain no Rio. E ela acabou escolhida pra fazer a Virgínia, e Alexandre David pra fazer o Elias.



Foto de Bellamy: Alain Ollivier e Lorena da Silva em ensaio de *Toda nudez*.

Durante o estágio, ele me falou: “A Ângela me disse que você é atriz, então você pode fazer também como atriz”. Eu fiz e, no final, ele me convidou pra fazer a Virgínia. Mas, antes de montar o *Anjo negro*, Alain resolveu montar *Valsa n° 6*. Ele achou que seria legal já ter uma experiência com uma produção menor que precisava de menos grana e tal, pra introduzir o Nelson Rodrigues. Aí eu perguntei: “Alain, você não está precisando de uma atriz pra fazer o papel da Sônia de *Valsa n° 6*?” E ele me respondeu: “Sou eu que vou ter que te dizer que você já saiu da adolescência?” (risos) Mas ele me chamou pra ser a assistente de direção e apresentou o espetáculo no final de 95, no Théâtre Treize em Paris. Eram dois monólogos diferentes num mesmo programa: a *Valsa n° 6* e *Les nuits florentines*, de Marina Tsvetaieva, dirigido por Igor Minaiev, com a Elena Safonova, que trabalhou com o Mastroianni em *Olhos negros*. Uma atriz conhecida, badalada, então era legal porque chamava bastante público também.

Quem fez a Sônia foi uma atriz francesa, Agathe Gizard, uma adolescente de dezessete anos. O Alain fez inúmeros testes até achar uma atriz adolescente e que tocasse piano. E a Sônia faz também todos aqueles personagens, então tinha que ser uma atriz bacana e que fosse nova. Ele acabou encontrando a Agathe, que fez muito sucesso, deu supercerto: sucesso de público, sucesso de crítica, foi unânime. As pessoas gostaram do texto, da tradução, da direção, da atriz, falaram bem de tudo...

**ÂNGELA: Você tocou num ponto que acho importante. No Brasil, monta-se bastante *Valsa n° 6*. Eu não lembro de ter visto aqui nenhuma montagem em que a atriz tocasse piano, e me incluo nesse rol porque já fiz a *Valsa* como atriz, numa montagem do Tuninho [Antonio Guedes] que foi ensaiada ao mesmo tempo em que eu traduzia a *Valsa* pra editora francesa Christian Bourgois, em 1989. Estou chamando a atenção para isso porque acho que é bem característico do Alain fazer questão de que a atriz soubesse tocar piano.**



Ele tem essa coisa que eu acho fundamental. Pelo menos nas montagens que ele fez do Nelson Rodrigues, o ator tem que ser adequado ao personagem... É lógico que dentro da visão dele porque, por exemplo, eu dificilmente seria chamada por um diretor brasileiro pra fazer a Virgínia do *Anjo negro*. Tem essa idéia da branca, loura, com o negro, desse casal que a gente já tem na cabeça. Então ele queria uma atriz que tivesse a pele muito branca, mas que tivesse um tipo brasileiro, que tivesse um sotaque, pra que o público não esquecesse que vinha de um outro lugar. E foi interessante por ser uma experiência que dificilmente eu teria aqui.

**ÂNGELA: A gente estava falando então da *Valsa*, mas o carro-chefe era o *Anjo negro*.**

É. Era a paixão dele. Ele acha que o Nelson Rodrigues é o autor mais moderno que a gente tem no mundo. Porque, na dramaturgia dele, é o comportamento sexual que dirige a ação, não o comportamento amoroso.

A gente começou a ensaiar o *Anjo negro* no início de 96, naquele frio louco, no teatro dele, que é o Studio Théâtre de Vitry, pra apresentar em Bobigny, num teatro super-importante que tem o hábito de receber o Bob Wilson e outros encenadores estrangeiros. E as pessoas são meio sócias, elas fazem uma assinatura. O Alain me ligou um ano antes dizendo que a lotação já estava esgotada!

**FÁTIMA: Aí você ficou paralisada...**

Me deu pânico, porque era a primeira vez que eu ia fazer um personagem com tanta fala, tão profissional assim na França. Quando cheguei no primeiro ensaio, já sabia a peça de cor. Durante a leitura, eu não lia. No final estava todo mundo me olhando: “Quem é essa louca?” (*risos*) Eu fiquei com a canetinha assim (*gesto de morder a caneta*) durante três meses. Estudava o texto de trás pra frente feito uma louca. Eu pensava: “Como é que eu vou fazer isso? Esse louco me chamou pra fazer esse personagem, como é que eu vou fazer?” Ele nem estava preocupado com o fato de eu ter sotaque, muito pelo contrário, mas eu ficava com medo de não ser entendida, e também

pensava: “Se eu perco o texto, como é que vou improvisar?” Era a minha primeira grande responsabilidade em francês.

Quando a gente se apresentou, já tinha uma expectativa muito grande por parte do público e da crítica. As pessoas estavam curiosas sobre esse autor. E aí, quando a peça estreou, foi um silêncio... E, depois, pra sair no *hall* do teatro? E o coquetel?...

**ÂNGELA: Silêncio, como assim? Ninguém aplaudiu?**

Não, as pessoas aplaudiram. Mas durante a peça era aquele silêncio sepulcral. E no *hall*, aquela coisa... Só aos poucos as pessoas começaram a falar comigo no coquetel...

Tinha umas pessoas-chave assistindo, tinha a assessora do Ministério da Cultura, era um momento-chave pro Alain, que estava com possibilidades de ser diretor de um grande teatro. Acabou não sendo, justamente porque o espetáculo foi muito polêmico e chocou muito. Então começou aquela questão se a peça era racista, se não era...

Porque aconteceu o seguinte... na verdade uma história rodriguiana. O ator negro da peça, o Jean-Michel Martial, tem um irmão que também é ator e faz um seriado de televisão chamado *Navarro*, com o Roger Hanin, que é cunhado do Mitterrand. Esse seriado faz muito sucesso e ele é milionário, todos os atores são milionários e tal. Ele foi assistir ao ensaio geral, saiu com a gente pra jantar, fez alguns comentários, parecia que tinha gostado, mas depois a gente soube que ele estava indignado, que achou a peça racista e escreveu pro *SOS Racisme* e pro Ministro da Cultura dizendo que essa peça tinha que ser interdita. Foi uma história rodriguiana, assim cinquenta anos depois. Porque a gente pensa: primeiro mundo...

**FÁTIMA: Ele fez isso sem o conhecimento do irmão?**

Sem o irmão saber de nada. O Jean-Michel recebeu a mesma carta do *SOS Racisme* e do Ministério da Cultura na casa dele.

**ÂNGELA: Aí o *SOS Racisme* baixou no teatro.**

Baixou no teatro, recebemos vários telefonemas, ameaças... Aí a gente começou a ter que fazer debates depois da peça com

psicanalistas, com filósofos. Emagreci horrores, o Jean-Michel também, a gente tinha dor de estômago, a energia era pesadíssima... A ex-mulher do Jean-Michel, que é mulata e tem justamente uma história complicada com a cor, levou um grupo pra vaiar... E o pessoal vaiando no final e eu achando que eles estavam adorando... *(risos)*



**ÂNGELA:** Eu queria comentar duas coisas. A França tem o hábito salutar de vaiar e isso eu acho superlegal. Aqui, muitas vezes, é aquele aplauso rápido, chocho. Ou então as pessoas levantam todas de uma vez. Você nunca sabe se as pessoas gostaram ou não. Na França as pessoas aplaudem pouco, aplaudem muito ou vaiam.

É, isso é legal. E o público já é educado, o público participa...

**FÁTIMA:** Na verdade, eles têm uma consciência muito grande de que são consumidores, de que estão consumindo um produto. E opinam, através do aplauso, sobre a qualidade do produto que consumiram.

**ÂNGELA:** Agora, acho importante a gente ressaltar que o Alain, depois de muito hesitar, acabou se decidindo pelo *Anjo negro* justamente porque achava que a França ia entender a atualidade e a pertinência da questão racial colocada pela peça. E foi o inverso.

E aí ele ficou decepcionadíssimo com a França, ele não queria mais ser francês. *(risos)* Entrou em depressão grave, era uma coisa terrível,

porque ele chegava numa tensão! E os dezesseis atores amando fazer a peça. Imagina: tinha o Jean-Michel, que era um cara que tinha nascido em Madagascar e tinha sido criado na ilha de Guadalupe... cada atriz vinha de um lugar diferente, da África, ou da Martinica, ou de Guadalupe, tinha dois brasileiros, tinha franceses, era uma equipe internacional... A energia entre a gente era maravilhosa, as pessoas estavam ali curtindo, a gente sabia que o Nelson Rodrigues não estava com nenhuma bandeira racista! Mas, de repente, quando veio esse ataque, todo mundo começou a pensar: “Peraí, somos idiotas, só nós não percebemos que a peça é racista? Somos negros e não percebemos que a peça é racista? Estamos defendendo o racismo? Somos idiotas, o que vocês acham?” Aí começou a ter esse embate.

**ÂNGELA:** Eu me lembro que em 1978, 79... não lembro do ano exato... a gente estudava na Escola de Teatro e um aluno-diretor montou o *Anjo negro*. Quem fazia o Ismael era o José Araújo, e ele exigiu: só faria se houvesse um debate após cada espetáculo, para se discutir a questão racial. A gente se espanta de o público francês não entender... O Nelson coloca a questão do racismo. Ele não diz: “poxa, o racismo é mau...” Ele coloca o que é o racismo. Então, acho que essa reação de choque é uma reação que a peça pede. E o que eu acho interessante é que o processo do *Anjo negro* ainda está se dando pro Alain, pra França...

Está, está... Ele voltou a ser cidadão francês por causa de *Toda nudez será castigada*, mas ele tem mágoa. Ele ficou magoado. A crítica, por exemplo, ficou dividida quanto ao *Anjo negro*. O *Libération* adorou, falou muito bem, do texto, da direção, dos atores... o *Figaro* detestou...

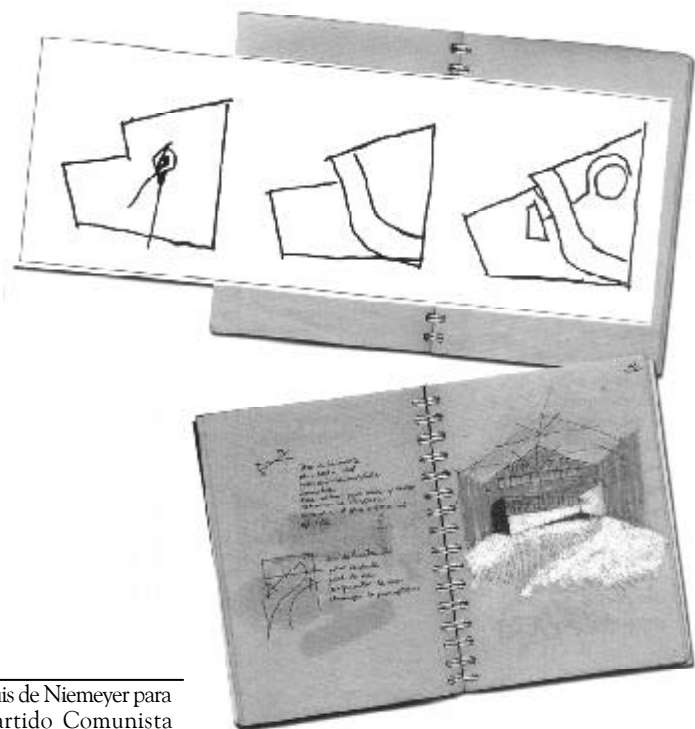
**ÂNGELA:** Eu me lembro direitinho que no *Libération* o título era: *C'est l'ange noir qu'on extermine* – É o *Anjo negro* que se extermina. E no *Figaro* era *Crime e paixão na terra do samba*... A crítica começava assim: “...o nome dele é Ismael, o que não pressagia nada de bom”. Isso já mostra que eles não entenderam nada, o Brasil é sempre o país do samba... O *Libération* falou a favor, o *Figaro* contra, e o *Le Monde* não escreveu.

A reação do crítico do *Le Monde* foi: “Não escrevo sobre essa peça, ela é monstruosa”. Aí o Alain ficou arrasado, foi o arraso total.

**ÂNGELA: Você poderia falar mais da encenação do Alain para o *Anjo negro*?**

Bom, o Alain pôs o coro das mulheres cantando em português, com direção musical de Teca Calazans. Isso era muito interessante, muito forte... A tia e as primas eram interpretadas por atrizes francesas; aí às vezes tinha riso, tinha a coisa do humor da tia e das primas que passava, dava uma contrabalançada, porque a peça era muito pesada, eles levavam aquilo muito a sério.

O cenário era de um português, Antônio Lagarto. O Alain achou que seria interessante ter um cenógrafo português, mas isso foi uma



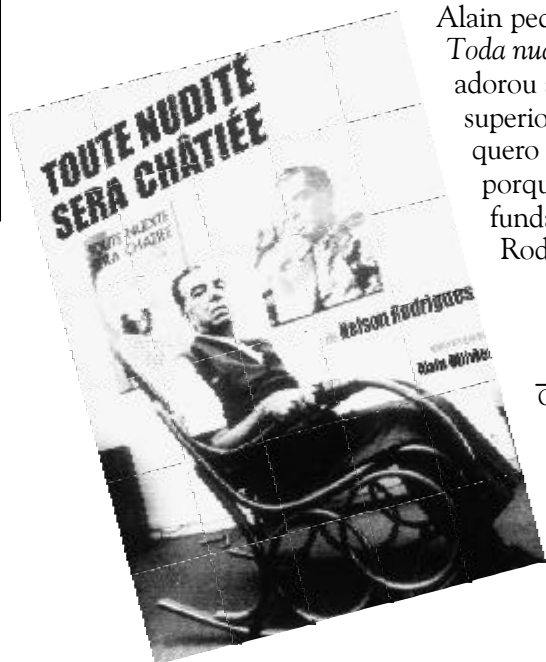
No alto, croquis de Niemeyer para a sede do Partido Comunista Francês. Ao lado, esboço relativo a desmontagem e reconstrução da parede de fundo do palco em *Toda nudez*.

viagem dele. Eu acho que o resultado foi até meio *contresens*, porque ele pintou uma vista do Rio de Janeiro no telão do fundo... Eu tentei tirar isso de todo jeito...

**FÁTIMA:** Mas é o que a gente tem no fundo dos botecos aqui no Rio de Janeiro: panoramas do Rio de Janeiro. É um hábito dos portugueses, não é?

É verdade. Mas tinha também uma coisa interessante dos espaços que não eram muito divididos... Na parte direita do palco, tinha uma coisa mais árida, o poço onde Virgínia afogava as crianças... Isso chocava muito, me olhavam depois do espetáculo como se eu fosse uma assassina...

Em março, abril de 96, e por conta dessa polêmica em torno do *Anjo negro*, o Alain não conseguiu levantar a co-produção para a próxima peça dele. Ele não sabia ainda se ia ser *O beijo no asfalto* ou *Toda nudez será castigada*. Quer dizer, a idéia era montar *O beijo no asfalto*. Um dos co-produtores já tinha acertado, a gente ia se apresentar num outro teatro, em Saint-Quentin-en-Yvelines, fora de Paris. Esse teatro entrava com grana também, além de Bobigny e do próprio teatro do Alain. Aí o Alain pediu pra Ângela traduzir *Toda nudez será castigada* e adorou a peça. “É superior, é superior ao *Beijo no asfalto*, eu quero montar *Toda nudez* porque a questão que eu acho fundamental no Nelson Rodrigues, a do



Cartaz da encenação francesa de *Toda nudez será castigada*.

comportamento sexual movendo a ação, está mais explícita em *Toda nudez*". Aí o co-produtor de Saint-Quentin-en-Yvelines disse: "Se você montar *Toda nudez será castigada*, você perde o meu patrocínio, porque esta peça é imoral, não entra no meu teatro".

**FÁTIMA:** Eles têm uns princípios...

**ÂNGELA:** Você sabe que isso não me choca. Isso aconteceu com o Nelson Rodrigues há cinqüenta anos. Agora a gente acha que o público já aceitou o Nelson, ele já até virou unanimidade. Mas essa unanimidade não leu as peças dele.

**FÁTIMA:** Mas eu não estou preocupada só com o Nelson Rodrigues, estou preocupada com os critérios de julgamento e estruturação de repertório.

**ÂNGELA:** Mas acho que isso mostra como a obra do Nelson ainda repercute no que ela tem de essencial. Hoje em dia, o que se faz no mundo de uma maneira geral? Vende-se produtos. E aí eu queria aproveitar pra dar esse depoimento. Foi em Avignon, no final da temporada de *Toda nudez*. Depois do espetáculo, acho que foi até no último dia, fui jantar com o Marc Berman, que fazia o papel do Patrício na peça, e com Jean-François Perrier, outro ator amigo nosso. Tinha um casal jantando na mesa ao lado e aí o cara vira pro Marc e diz: "Você fez o papel do irmão em *Toda nudez será castigada*, não foi? Eu vi a peça em Paris e ela não me sai da memória porque ela não é simplesmente um produto cultural". Achei tão fantástico esse espectador falar "ela não é simplesmente um produto cultural". Eu me lembro que ele ainda disse lá umas coisas assim: "A França ainda vai demorar muito até realmente conseguir compreender o que lhe vem de fora." E ele era francês. Então, acho que isso que a Lorena está relatando mostra bem essa questão mundial hoje em dia. No Brasil, o Nelson já é sucesso, todo mundo ri. E diz: "Ah, isso é Nelson Rodrigues". Mas não significa que as pessoas tenham assimilado as questões que ele coloca.

Mas isso é interessante ver até no processo dos atores franceses. Não só franceses, como foi o caso em *Anjo negro*. A gente falou do cenário, do cenógrafo português que pintou o Rio de Janeiro atrás... Eu percebi, e foi fascinante, que todas as vezes que se tentava fazer algo “brasileiro”, que se tentava trazer o Brasil para a cena a partir do exterior, não dava certo. E quando, simplesmente, se falava o texto do Nelson Rodrigues, de repente, o Brasil aparecia. Até na maneira de interpretar... Aí você constata: “Meu Deus, que incrível a força desse texto do Nelson Rodrigues!” Isso ficou muito evidente principalmente em *Toda nudez será castigada*.

Bom, o Alain passou três anos tentando levantar a produção para montar *Toda nudez* e não conseguiu nenhum co-patrocinador. Então dirigiu e atuou numa peça (ele é um ator fantástico), *La révolte*, de Villiers de L’Isle-Adam. Eram só dois atores, ele mais uma outra atriz, e fizeram muito sucesso, ganharam dinheiro, ele reuniu uma grana e, com essa grana, montou *Toda nudez*.

**FÁTIMA: Quer dizer, foi um investimento pessoal dele.**

Foi.

**ÂNGELA: E como é que foi de público?**

Sempre lotado. A polêmica gera público. Teve muito público. E teve pessoas que adoraram, que vinham falar que tinha sido genial, realmente ninguém ficava indiferente. Isso é que é fantástico de perceber em todos os textos do Nelson Rodrigues. A *Valsa nº 6*, que foi o mais bem aceito, que era um monólogo, mesmo assim já tinha uma força que se percebia na dramaturgia, ninguém ficava indiferente.

**FÁTIMA: Foi muito interessante a observação que você fez a respeito da dificuldade de recriar o Brasil de uma forma figurativa. Toda vez que se apontava pro figurativo, o Brasil escapava. E toda vez que se trabalhava a linguagem do Nelson Rodrigues, o Brasil aparecia. Isso talvez seja a prova mais cabal de que ele não é um dramaturgo carioca, nem é um dramaturgo de costu-**



**mes, o que levou muitos anos pra ser compreendido. Acho que a tese de doutorado da Ângela – Nelson Rodrigues, trágico, então moderno – talvez tenha sido a primeira bandeira levantada nesse sentido. Porque sempre se trabalhou Nelson Rodrigues como nosso melhor retratista, não só retratista da nossa forma exterior, como retratista da nossa suposta alma perversa. E acho que o Nelson transcende essa colocação.**

O mais difícil de ser apreendido, quando *Toda nudez será castigada* estreou, foi o humor do Nelson Rodrigues. Mas é o mais difícil, se você pular de uma cultura pra outra. Porque eles riem do que a gente não ri, a gente acha graça do que eles não acham graça, é completamente desconexo mesmo. Eles têm um humor mais irônico... não sei, mais intelectual... Por isso é que eles acham muito estranho também.

Bem, mas aí o Alain decidiu: “Vou montar *Toda nudez* no meu próprio teatro, vou fazer sem cenário”. E fez só um risco no palco com a luz, que foi até uma coisa que ele criou a partir dos projetos do Niemeyer. Figurinos mais ou menos da época em que foi escrito o texto, anos 50/60. E foco no trabalho de ator. Ele trabalha muito a precisão nos atores. Então cada personagem foi supertrabalhado, não tinha aquela coisa de que porque entra uma vez só... Para o delegado, que só entrava no terceiro ato, ele chamou um puta ator pra fazer e ele fez brilhantemente... Então os atores eram todos muito consistentes. E aí a gente estreou. Tinha toda uma expectativa a respeito do público, especialmente a respeito do público que frequenta o teatro do Alain, que acompanha o trabalho dele, suas montagens de Jean Genet, de Claudel. É sempre um teatro mais intimista. E Nelson Rodrigues é muito diferente disso, então algumas pessoas diziam: “Por que o Alain Ollivier continua insistindo?” E aí a gente estreou. Na primeira semana, tem aquela coisa dos críticos, dos convidados. Na segunda semana, deu uma queda de público, o Alain adoeceu, somatizou, já não ia mais ao teatro... E, na terceira semana, deu-se o revertério.

Aconteceu o seguinte: saiu a primeira crítica, arrasando, metendo o pau no texto. O título era: *Complètement miso* (completamente misógino): *Nelson Rodrigues*. “Como se pode botar na boca de uma atriz: ‘Estou com dor nos ovários!’” Aí os outros críticos começaram a

se mobilizar para responder, inclusive o cara do *Libération* já tinha escrito, mas falou: “Vai demorar mais um pouco, mas eu faço questão de rebater essa crítica.”

### **FÁTIMA: Essa saiu onde?**

Na *Télérama*, que é uma revista de televisão, mas que traz muito público. Depois o crítico do *Libération* escreveu: “*Misogyne, Nelson Rodrigues? Possible. Mais sans lui faire injure, on peut l'affubler de pas mal d'autres qualificatifs: fétide, obscène, ricanant, gueulard, fêlé...*” (Misógino, Nelson Rodrigues? É possível. Mas, sem injuriá-lo, podemos lhe atribuir muitos outros qualificativos: fétido, obsceno, gozador, provocador, maluco...). E aí todas as outras críticas começaram a falar bem da montagem, do texto... E aí também as pessoas começaram a rir da peça. Tinha dias em que riam, outros em que não se ria nada... as pessoas ainda não entendiam direito.

Então *Toda nudez será castigada* se apresentou no teatro do Alain, o Studio Théâtre de Vitry, e depois no Festival de Avignon. O festival tinha como tema a América do Sul, mas o espetáculo não fez parte da representação brasileira, não teve nada a ver com isso, até porque era uma produção francesa...

O crítico do *Le Monde* decidiu ir ver o espetáculo de novo no festival porque rolou uma certa pressão, inclusive por parte de pessoas do próprio *Le Monde*, no sentido de que ele era o único, além da moça do *Télérama*, que não tinha entendido o Nelson Rodrigues, o Alain Ollivier e tal. E então ele escreveu uma crítica e rasgou elogios ao texto, à montagem, ao elenco! Disse: “*Un trésor de tragi-comique tropical*”, “tesouro tragicômico tropical”. O mesmo que tinha odiado! “*Soir de bonheur...*” Alegria, felicidade na companhia de Alain Ollivier e Nelson Rodrigues. O homem mudou completamente, virou um apaixonado, escreveu alguns absurdos, é verdade, continuou sem entender nada, mas adorou. Vai saber o que aconteceu... (risos)

### **FÁTIMA: E depois eles dizem que o Brasil é que não é um país sério.**

(Lorena pega o jornal) Está aqui, ele só fala maravilhas. Completamente sem sentido em alguns momentos mas... ficou encantado.

**ÂNGELA:** Eu não vi em Paris, só vi em Avignon. Na estréia, a casa estava cheia e, a partir do segundo dia, lotada, pessoas voltando da porta. E o que mais me impressionou foi que não somente o público ria muito como era supercaloroso no final.

Nossa, a gente ia e voltava não sei quantas vezes. Uma alegria, uma alegria total. Eu pensava: “Finalmente, posso voltar pro Brasil. Missão cumprida!” O próprio Alain se reanimou, voltou a ser cidadão francês, digno, orgulhoso... Ele falava: “Mas um país que produziu Lacan não pode ter esse tipo de reação...” Aí a consagração foi mesmo total: a ministra da justiça, Elisabeth Guigoux, a ministra da cultura, Catherine Trautmann, e o Laurent Fabius, presidente da Assembléia Nacional, foram assistir.

**ÂNGELA:** São todos do Partido Socialista, então, naquela hora em que o padre diz do médico socialista, que “só um canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva”... algo assim, a platéia veio abaixo. Mas eu queria que a gente ainda falasse do trabalho de ator, que você lembrasse de detalhes do trabalho do Alain, de vocês...

Vou falar primeiro do meu sentimento. Cheguei na França contrariada, porque já havia me readaptado ao Rio de Janeiro, tinha feito *As três irmãs* com a Bia Lessa no



Centro Cultural Banco do Brasil e falei: “Aquele verão maravilhoso, quarenta graus, voltar pra Paris com família, marido, filha, ficar lá no inverno... Mas eu não posso deixar de ir, porque é o trabalho com o Alain, é o trabalho com o Nelson Rodrigues, da gente, da Ângela que traduziu!” Teve uma hora em que pensei: “Por que o meu trabalho é ser atriz?”, porque eu queria até que esse trabalho do Nelson Rodrigues continuasse, mas que o meu corpo não precisasse estar lá... (risos) Nas duas primeiras semanas, eu ainda pensava: “O que estou fazendo aqui nesse frio com esses atores fazendo essas perguntas: ‘por que ele escreveu isso?’ ‘como é que é aquilo?...’ E eu assim, com uma certa pretensão: “Poxa, Nelson Rodrigues está ali na esquina, vai perguntar por que ele escreveu isso, tudo mundo sabe, em qualquer bar...” Fiquei assim duas semanas. Aí, de repente, quando eles perceberam que não era pra me perguntar nada e foram fazendo, fazendo, fazendo, eu pensei assim: “Meu Deus, que pretensão a minha, achar que eu sei alguma coisa de Nelson Rodrigues, que é ali, o meu mundo...”. E comecei a perceber que eu realmente não precisava dizer nada e que quando aqueles atores faziam aquele texto, o Nelson Rodrigues já estava ali, o Brasil já estava ali e que eu é que tinha muito o que aprender com aqueles atores. Aí dei aquela baixada de bola e comecei a curtir. Comecei a contracenar. Claro, não vinha aquilo que eu esperava, aquilo que um ator brasileiro faria... Vinha uma outra coisa em cima do texto, da rubrica, que eles liam e levavam a sério. Eles começaram a fazer exatamente o que estava na rubrica, e eu comecei a achar aquilo uma maravilha...

**ÂNGELA: Será que você poderia fazer uma espécie de avaliação retrospectiva sobre como foi trabalhar com o Herculano, o Miloud Khetib que, embora seja de origem argelina, vem de uma escola de interpretação francesa na maneira de falar o texto?**

Ele é um ator glorioso, né? Você viu que era uma coisa estúpida. Inclusive ele tinha dificuldade de relacionamento (risos) com os atores lá. O Alain me escreveu uma carta, no final, agradecendo a sutileza que eu tive no lidar com ele... Porque ele é o que eles chamam de “selvagem”: aquele ator que pega mesmo e que te joga, que faz e

que transpira... A atuação dele era até polêmica, porque ele gritava, se jogava... Mas tinha uma força bacana. O Marc Berman, que fazia o Patrício, é bem mais racional, perguntava sobre tudo, queria saber de tudo. Construiu o Patrício dele mais no corpo, era bem sutil. O Mathias Jung, que fazia o médico, tinha um trabalho também superpreciso... E o Alain trabalhou muito cada ator, cada intervenção. As tias eram uma espécie de coro.

É também interessante ver a reação de alguns brasileiros, porque tem os brasileiros que moram em Paris, que foram assistir à peça. Então vinham às vezes com umas cobranças: “Mas as tias brasileiras não são assim. Não-sei-quem nunca falaria desse jeito”. E a gente dizia: “Mas é por isso que está sendo montado por um francês, na França... Vai fazer igual faz no Brasil?” Então as pessoas às vezes queriam ver o que se vê aqui no Brasil. “Achei meio nórdico”... “Senti falta de luz vermelha”. Mas tinha também os brasileiros que adoravam.

Bom, como já disse, o Alain é ator também, então ele respeita muito o processo, acha que o melhor gesto é o gesto que vem do ator, as melhores marcações são as que são feitas pelos próprios atores... Então ele vai trabalhando a partir do que cada um vai trazendo. É óbvio, todo mundo dizia que o meu gestual, por eu ser brasileira, era diferenciado do dos outros. Ao mesmo tempo tinha uma coisa de um gestual que apareceu nos outros atores com o próprio texto, coisas que eles não têm o hábito de fazer, uma coisa mais corporal. Isso o próprio Alain observou, que os atores estavam se jogando mais corporalmente, o que não é uma tradição francesa, porque o texto exige isso. Então tinha esse jogo.

**ÂNGELA: O Alain também tem um impressionante senso da composição rítmica de uma peça...**

Totalmente.

**ÂNGELA: Porque as peças do Nelson Rodrigues são extremamente complexas em termos rítmicos. E uma coisa que me chamou a atenção foi que, no terceiro ato – o espetáculo durava duas horas e vinte –, pois bem, depois de duas horas de espetáculo, na cena de Serginho e Geni no hospital: pausa, pausa, pausa. Ele**

**não tem medo das pausas e as pausas eram absolutamente necessárias, era o tempo necessário pra Geni achar a palavra certa, pro Serginho achar a palavra certa...**

E o público ligado, atento. E rindo e acompanhando... Nossa, a receptividade de *Toda nudez* foi uma coisa impressionante, como as pessoas vinham falar com a gente, era um carinho, um respeito, uma admiração. E o que foi interessante é que pessoas que tinham assistido ao *Anjo negro* vieram falar comigo do meu trabalho, comparando. Tinham se passado três anos... É um prazer você ver que o público está ali te acompanhando! É muito gratificante.

**ÂNGELA: Eu queria registrar ainda aqui uma outra reação de uma espectadora, durante um debate com o Alain, lá em Avignon. O Alain disse algo tipo: "Talvez Nelson Rodrigues não seja um autor politicamente muito correto..." E aí uma senhora virou e declarou: "Em todo caso, eu achei a peça sexualmente muito correta!" (risos)**

**Só pra fechar, você fez uma referência às *Três irmãs* com a Bia Lessa, ano passado no CCBB, e agora você está em cartaz no Teatro Carlos Gomes em *Caiu na rede é peixe*.**

Olha que desviada boa na minha carreira (risos). Pois é, para realinhar com o que eu disse no começo, acho que, com todo esse caminho percorrido, posso tranqüilamente fazer de tudo, televisão e outras coisas, estou aberta pra isso. Então teve esse convite. Na verdade, achei legal fazer essa peça porque, por coincidência, o Alain, depois de *Toda nudez*, me chamou pra conversar sério comigo e o que ele tinha pra dizer é que eu tinha que fazer comédia, porque, nas partes cômicas do espetáculo, todo mundo ria muito e ele percebeu que eu era uma atriz cômica. E que eu passei vinte anos fazendo drama, mas que, na verdade, ele entendia, porque ele também começou querendo ser *Hamlet*, mas que tudo o que ele falava, o público ria... (risos) Então ele achava que eu tinha que assumir a minha veia cômica.

Mas eu estou mesmo é envolvida com nossos projetos, da *L'Acte*. No ano passado, logo depois de Avignon, a gente trouxe pro Brasil o Valère Novarina, que é um autor que está fazendo muito sucesso na França atualmente. Ele veio pro lançamento do livro dele, *Carta aos atores* e *Para Louis de Funès*, que a Ângela traduziu e que a gente publicou na nossa coleção “dramaturgias”, da editora Sette Letras. O Thierry dirigiu uma leitura no Parque das Ruínas, em Santa Tereza. E a gente tem outros projetos de montagens de textos de autores europeus contemporâneos, como *Santo Elvis*, de Serge Valletti, também com direção do Thierry.

