

# RUPTURAS, RETOMADAS, DIÁLOGOS: A TRADIÇÃO E A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO E OS PAPÉIS EXERCIDOS POR GONÇALVES DIAS, NELSON RODRIGUES E JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA

Letícia Tomazella Costa<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo estudar alguns aspectos que caracterizam a modernização do teatro brasileiro ocorrida desde a passagem do século XIX para o XX. Para tanto, estudaremos a peça de Gonçalves Dias intitulada *Leonor de Mendonça*, escrita no século XIX e, também, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, peça escrita na primeira metade do século XX. Esta peça representa a chegada do teatro moderno ao Brasil. Por fim, analisaremos algumas características da dramaturgia brasileira atual por meio do trabalho de José Celso Martinez Corrêa.

**Palavras-chave:** tradição, teatro brasileiro, modernização, dramaturgia.

A dramaturgia brasileira, conforme nos conta a historiografia literária e teatral de nosso país, foi um gênero que não ganhou o mesmo espaço que a poesia, a música e a pintura obtiveram na Semana de Arte Moderna de 1922. Sendo assim, nossa dramaturgia e nosso teatro foram assistir à sua modernização quase na metade do século XX, pois, segundo a crítica nacional (referimo-nos a nomes como Álvaro Lins, Paulo Francis, Alfredo Mesquita, e, depois, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, entre outros), a modernização da cena teatral brasileira só se deu com a chegada, em 1943, da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, cuja montagem foi dirigida pelo encenador polonês Zbigniew Ziembinski.

Se o estudo que focaliza o texto dramático como gênero literário é comumente separado do estudo relativo à própria montagem teatral – sendo esta um outro gênero, uma outra forma de manifestação artística –, o processo de modernização e o avanço das bases de tais gêneros (bases estas ideológicas e técnicas propriamente ditas) poderiam dar-se em diferentes momentos. Foi o que se viu ocorrer no Brasil, em

---

<sup>1</sup> Mestranda da área de Teoria Literária – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, UNESP (campus de São José do Rio Preto), orientada pelo Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior. Apoio: CAPES. E-mail: leticiatomazella@yahoo.com.br

que as propostas dramáticas começaram a se renovar antes que a cena teatral brasileira conseguisse atingir o mesmo patamar em termos de modernidade. (Vale acrescentar, também, que muitas vezes a crítica não procura separar um estudo essencialmente dramático do estudo referente à montagem teatral, pois o texto de teatro é feito para suportar a montagem no palco).

Oswald de Andrade, por exemplo, possui em seu repertório literário peças que, nos dias atuais, são consideradas inovadoras e modernas – como *A Morta* (1937) e o *Rei da Vela* (1937) –, mas, em razão de certas limitações da capacidade cênica de sua época, elas não puderam ser bem montadas. O *Rei da Vela*, por exemplo, só chegou a ser montado por José Celso Martinez Correa na década de 60. No Brasil, de acordo com a história de nossa tradição literária, as artes conheceram novos<sup>2</sup> parâmetros a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo que tal momento foi determinante para os diferentes rumos que as artes plásticas, a musical e a literária tomariam a partir de então. Mas, se na prosa ou na poesia brasileira os intelectuais assistiam a um processo de modernização que dialogava com a tradição de modo a repensá-la, que buscava reconstruir essa tradição por meio da *subversão* dela, o que se via no teatro, ainda neste período das décadas de 20/30, era o apego a um teatro oitocentista das comédias de costumes – um teatro tipicamente francês.

Evidentemente, o teatro do século XIX possui seu mérito, pois se deve levar em conta o contexto sociocultural da época: o Brasil ostentava, até então, uma “francofilia”, uma relação de filiação com a França que, por vezes, limitava o olhar brasileiro à possível criação de uma arte própria, mostrando um olhar excessivamente voltado para o teatro da elite francesa, trazendo para cá um teatro de *boulevard* e, também, trazendo livros que, ainda que fossem de diversas nacionalidades (mas européias, principalmente), estavam publicados na língua francesa. Muitas traduções de diversos livros não eram realizadas direto da língua original de sua publicação, mas da tradução francesa.

Dessa forma, bem como as outras artes e ciências, o teatro nacional acabava por beber na fonte francesa. Levando-se em consideração esta aparente falta de um caráter nacional (a literatura brasileira foi, durante muito tempo, bastante arraigada à produção literária portuguesa, por exemplo), o teatro nacional foi-se desenvolvendo aos poucos e

---

<sup>2</sup> Entendemos que “novos”, para a crítica, são os parâmetros europeus e, também, norte americanos de modernização.

se adaptando a uma busca do que seria a identidade nacional. Martins Pena, por exemplo, evidentemente apresentava as comédias de costumes que não fugiam tanto aos moldes tradicionais de teatro de *boulevard* ou do chamado *vaudeville*, porém o autor inseriu, em nossa dramaturgia, elementos farsescos (ver, por exemplo, a peça *As Desgraças de uma Criança*, de 1846) que viriam a se tornar, nos dias atuais, uma marca do teatro brasileiro: a farsa, colorida, exagerada, repleta de quiproquós, marca o teatro de cordel e o teatro apresentado por Ariano Suassuna no século XX, além de marcar, também, parte da obra de Nelson Rodrigues, que é nome importante do assunto enfocado neste artigo.

Entretanto, este tipo de teatro que não conhecia diferentes recursos de iluminação e *mise-en-scène* (MICHALSKI, 1995) acabou se estendendo ao século XX, chegando até a década de 40. Então, a chamada modernização que os outros gêneros artísticos ganharam com a Semana de Arte Moderna só foi chegar efetivamente ao teatro nacional mais tardiamente. Portanto, se *Vestido de Noiva* foi um marco da dramaturgia nacional, consagrando Nelson Rodrigues como o introdutor do teatro moderno no Brasil (MAGALDI, 1997), e se tal peça foi a responsável não só pela dinamização do teatro brasileiro, mas também pela dinamização da própria crítica literária e teatral e da imprensa brasileira, tornando-se um evento, um marco, é interessante perguntar o que foi feito antes, em termos de dramaturgia, que serviu de base a esse novo teatro que surgia repleto de inovações que estão presentes até hoje no teatro nacional. O que o teatro moderno, com a fragmentação estrutural que caracteriza o modo de organizar a narrativa e transmitir a história conserva da produção anterior a ele? E o que esse teatro moderno modificou de sua tradição?

Para responder a tais questionamentos, este artigo tomará por sustentáculo, primeiramente, dois textos de teatro exemplares da dramaturgia brasileira: *Leonor de Mendonça* (1846), de Gonçalves Dias, e *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. Se o primeiro parece fazer uma releitura brasileira do *Otelo* de Shakespeare, o segundo também parece não deixar de lado a temática da traição e das relações humanas, ampliando-a sob uma ótica moderna e mais “transgressora” dos padrões morais da época (sendo este aspecto da transgressão temática e estrutural um dos pontos que legitimam tal peça como inovadora e moderna).

*Leonor de Mendonça* apresenta a temática da traição, ou do engano (como em *Otelo*), colocando a protagonista, Leonor, em um jogo amoroso que envolve seu marido, D. Jaime, caracterizado como alguém que se casou por obrigação e não amava a esposa – o que tira o aspecto romântico do ciúme que culminará em tragédia – e um empregado, caracterizado como apaixonado, corajoso e íntegro, ainda que amasse a mulher alheia. Dessa forma, um aparente triângulo amoroso se estabelece, com a ressalva de que o marido não vai efetuar um crime por amar muito sua mulher “traidora”, mas por ter seu brio ferido. Em um jogo de vaidade, Leonor acaba por ser colocada, na peça, como o típico mártir que morre para ter a redenção não do pecado, mas do próprio amor (que não teve de um, o marido, e teve do outro). Como essa estrutura dramática apresentada por Gonçalves Dias é exemplar para se entender o teatro brasileiro? Em que momento e em que (ou quais) aspecto(s) essa estrutura descrita se aproxima da proposta dramatúrgica rodriguiana?

Gonçalves Dias, buscando refazer o clássico *Otelo*, mas de forma a trabalhar tal peça com outro formato (o marido de sua peça não é um apaixonado como Otelo, mas um antagonista vaidoso e sem amor), mostra um olhar, primeiramente, atento à tradição do teatro ocidental (Shakespeare já era universal), trazendo aspectos universais ao teatro nacional. Em um segundo momento, vemos claramente um dramaturgo com um olhar tipicamente europeu, fazendo uma *tragédia* de costumes, ou um drama de costumes, retratando a classe alta da sociedade brasileira. Gonçalves Dias, nessa alusão a Shakespeare, não despreza a existência do lenço de Desdêmona, fazendo com que Leonor possuísse também um tecido que será roubado pelo seu admirador pobre, um apaixonado que sente a necessidade de ter uma lembrança da amada. Claro que, neste caso, não há o rico antagonista Iago: os desentendimentos são mais situacionais. Bem, voltando à questão do enfoque à nobreza nacional: essa abordagem que trabalha, em uma peça, com a classe dominante da sociedade brasileira mostra que tipo de drama tinha de ser escrito aqui para que fosse representado, aceito e obtivesse certo sucesso – vale lembrar que o público da época era o mesmo que ia à França assistir a peças, isto é, era a classe dominante.

Por outro lado, pode-se já ver, nessa peça, uma mistura de abordagens tradicionais e outras novas: agora é a classe baixa (um empregado) que surge como herói, e isso não era uma forma tradicional de abordar as relações humanas. Além disso,

a heroína mostra, em alguns momentos, sentir-se valorizada pelos cortejos de outro homem, um possível amante, sendo que esta temática, de um lado, denigre a imagem da mulher nobre da época e, de outro, faz o público sair de seu cotidiano comum e se interessar pela história contada às custas de aventuras alheias (ficcionalis). Assim era configurado o panorama teatral da época de Gonçalves Dias e esse era o teatro que ele apresentava, que já mostrava uma mescla de olhares ora mais tradicionais, ora menos. Entretanto, ainda era um teatro de costumes cujo cenário, iluminação e atuação não fugiam do melodrama comum e não-estilizado. Os elementos que compunham esse teatro tradicional apresentavam certa precariedade, pois a iluminação servia apenas para que o público enxergasse as ações ocorridas no palco (iluminação de centro de palco), já que as ideias de iluminação como linguagem e elemento transmissor de ideias e dizeres só chegam ao Brasil com *Vestido de Noiva* e a concepção cênica de Ziembinski, artista de formação expressionista. Outro ponto a ser colocado a respeito desse teatro do período de Gonçalves Dias se refere ao trabalho dos atores: a atuação tinha um tom declamado (a própria linguagem rebuscada da peça de Gonçalves Dias nos remete a esse tom mais pomposo), e o que era determinante para o sucesso da peça era a existência da figura de determinado ator conhecido – muitas ações da peça eram concentradas na figura do ator (e não na da personagem) e em seus dons de improvisação, e aí se checava o seu merecimento dos aplausos em cena aberta. Portanto, o enfoque principal do público era o ator: ia-se ao teatro ver Leopoldo Fróes, Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, entre outros.

Após essa síntese sobre o panorama teatral da época de Gonçalves Dias e dos primeiros anos do século XX, vale focalizar um outro momento do teatro brasileiro: a chegada do teatro moderno.

Nelson Rodrigues chega, em nossa dramaturgia, em 1939, com a peça *A Mulher Sem Pecado*, e depois, ressurgiu em 1943 com a consagrada *Vestido de Noiva*. Nesta, e em várias das peças subsequentes, o autor em questão também trabalha com o tema da traição e do triângulo amoroso, repetindo o assunto universal consagrado em *Otelo*. Mas a forma como é construída a peça *Vestido de Noiva* serve para ilustrar tanto o diálogo com sua tradição quanto as propostas inovadoras e modernas embasadas na fragmentação cênica (isto é, na fuga da linearidade temporal e narrativa da peça) que a história de Alaíde nos mostra. A trajetória da protagonista em questão vai além da

história traçada pela Leonor de Gonçalves Dias: o enfoque da personagem rodriguiana não é no amor, ou na falta de amor (história que serve ao deleite da classe alta brasileira), mas na vontade de transgredir a vida pequeno-burguesa que levava, no desejo latente de se entregar a uma vida que fugisse aos padrões morais da época; daí sua incessante busca, no início da peça, por Madame Clessi. Vale ressaltar que essa transgressão fica no plano do desejo, no âmbito íntimo da personagem, o que já representa uma inovação: Nelson Rodrigues constrói uma peça que se sustenta sobre o interior de uma personagem e não sobre suas atitudes escancaradas em cena. Já Leonor de Mendonça é a personagem que retrata a carência da mulher nobre casada e sem amor, da heroína que morre por querer ser amada. Alaíde é a heroína que morre por um *desejo* de ver sua vida sexual acontecer plenamente, sem regras rígidas, não cerceada por um casamento e por costumes que a sociedade impõe. Esse desejo não se concretiza na vida, mas no plano da alucinação da protagonista (em *Vestido de Noiva*, o palco é dividido em três planos: alucinação, memória e realidade – mas eles, por vezes, se mesclam). E, também, não se sabe ao certo se o acidente de Alaíde foi uma tentativa de assassinato: o aspecto essencialmente sugestivo da peça, tirando certezas factuais, é ponto determinante na diferenciação entre o drama moderno rodriguiano e as peças brasileiras anteriores, de maneira geral: *Leonor de Mendonça* possui um enredo mais linear e calcado em certezas, ações e *atos*; o leitor/espectador sabe do que se passa, das angústias de Leonor, das verdades que são ditas; o leitor/espectador da peça de Nelson Rodrigues tem seu conhecimento calcado em incertezas, sugestões, suposições. Como confiar na mente de uma mulher em coma? O que ganha o primeiro plano da cena dramática rodriguiana é a vida interior de uma mulher honesta, casada; e essa vida interior foge dos clichês que a sociedade projeta como características ideais para uma mulher casada, *de família*. Assim, a transgressão da peça de Nelson Rodrigues se dá, primeiramente, em seu próprio alicerce narrativo: uma mente em estado subconsciente e os desejos íntimos de uma mulher *comum*, parecida com a mulher que estaria sentada nas cadeiras do público.

Essa passagem do certo ao sugestivo, do linear para o fragmentado, da temática do amor para a da frustração pessoal e dos desejos sexuais recalcados caracteriza a transição de um teatro tradicional, de costumes, para o teatro moderno brasileiro. Essa transição se dá, também, no âmbito dos gêneros: a tradição dá enfoque às comédias (daí

a profusão de comédias de costumes que vai configurar o teatro brasileiro até os anos 40); o teatro moderno trabalha com o drama. Quando há traços cômicos, eles se integram aos essencialmente dramáticos; as histórias dão enfoque ao drama de certas personagens, à intimidade delas, na maioria dos casos, e é essa mescla entre os gêneros que constrói o teatro moderno.

Mas essas diferenças citadas, paradoxalmente, acabam por acentuar, por vezes, as semelhanças que existem entre as duas personagens. No final da peça de Gonçalves Dias, Leonor é aprisionada pelo Duque e fica à espera de sua morte. Já Alaíde não é concretamente aprisionada nem por seu marido nem por sua família: seu aprisionamento se dá de forma latente pelas instituições a que estes elementos citados (marido e família) pertencem e metonimicamente representam. Alaíde é aprisionada pelo casamento, pela estrutura familiar que espelha a sociedade com seus padrões rígidos, e é aprisionada, também, em seu próprio corpo, pois, após o atropelamento, sua consciência de si mesma e de sua história se perde nos caminhos de sua mente. Alaíde está no plano da inconsciência.

Um ponto que caracteriza o moralismo de Nelson Rodrigues (que o integra à tradição) é o fato de a protagonista morrer: a morte surge tanto em *Leonor de Mendonça* quanto em *Vestido de Noiva* como aparente punição por essas personagens terem transgredido a moral. É desse aprisionamento (que a sociedade e o casamento representam) que Alaíde foge. É essa fuga que ela busca em Madame Clessi após tomar conhecimento do diário da cocote.

O símbolo do diário citado é análogo à fita de cetim de Leonor – ou, ainda, ao lenço da Desdêmona de *Otelo*. Esses signos funcionam, dramaturgicamente, como motivos que, nas peças, explicam os encontros, os quiproquós, e simbolizam a união amorosa (principalmente no caso de Leonor e Desdêmona). O diário encontrado por Alaíde já transcende essa concepção signíca, pois, podendo também ser o motivo que materializa e justifica as ocorrências da peça, é a significação mais clara dos desejos de Alaíde, de seu verdadeiro *eu* escondido sob a casca construída pela e para a sociedade. O diário ilumina o contraste entre os desejos da protagonista e sua vida de insatisfação em seu casamento. Assim, Nelson Rodrigues moderniza certos elementos clássicos do teatro de costumes, dialogando com esta tradição de modo a modificá-la: o dramaturgo transforma a função do lenço da Desdêmona de Shakespeare, fazendo-o ser, primeiro,

um diário repleto de confissões amorosas mundanas de uma prostituta e, depois, fazendo deste objeto a base dos delírios de Alaíde e o estímulo maior de sua busca pela realização de seus desejos íntimos.

Sobre a montagem da peça rodriguiana, não podemos deixar de lado o fato de Ziembinski ter sido o encenador dela: polonês de formação expressionista, o diretor encontrara em *Vestido de Noiva* a peça que poderia fazê-lo exercitar seu aprendizado na encenação e, principalmente, na iluminação. Até hoje não se sabe ao certo quantas modificações de luz teve a peça mencionada (há controvérsias em cada artigo crítico que comenta o fato), mas, segundo o próprio Ziembinski (DIONYSOS, 1975, p. 22), as modificações foram aproximadamente cento e setenta e quatro. Para um teatro que não via na iluminação uma forma de também enunciar significados, substituindo, por vezes, palavras e gestos, a proposta expressionista de Ziembinski era algo bastante inovador.

Nas palavras de Ziembinski, *Vestido de Noiva* foi um marco desbravador no teatro brasileiro de então:

(...) conosco nasceu uma nova técnica que durante anos iria lutar com aquilo que já estava composto. (...) Fomos chamados de aventureiros, de gente sem ética que queria derrubar aquilo que já existia, propondo de uma maneira quase quixotesca as coisas que nunca seriam aceitas pelo público. Graças a Deus foram aceitas. E até hoje estão presentes no moderno teatro brasileiro (DIONYSOS, 1975, p. 56).

A partir da citação acima, podemos entender que a base da modificação que podemos ver do teatro do século XIX até o teatro rodriguiano do século XX é essa proposta *quixotesca*, segundo palavras de Ziembinski. Tal proposta fornece à dramaturgia moderna um tom episódico, fragmentado, uma narrativa não-linear que, à primeira vista, não cede vez à compreensão primária com relação à peça, fazendo com que o público exercite seu intelecto e mergulhe na peça para compreendê-la. Assim, o público acaba por acostumar-se com um teatro que não se presta a ser uma mera comédia de costumes para fazer rir, para ser facilmente entendido, mas um teatro que instiga a reflexão, que não deixa o público ser tão passivo.

A estrutura que Ziembinski chamou de quixotesca também nos leva a lembrar da crítica ao herói tradicional. O que se vê na arte moderna não é a glória ao herói, a heroicização do homem, mas a crítica a essa idealização: os heróis deixam de ser grandiosos e passam a ser simplesmente os homens que seriam os principais

representantes dos questionamentos e das fraquezas humanas. Leonor é tida como mártir e vítima de quem não entende o seu amor, de alguém que é egoísta, vaidoso e amargo; já Alaíde é vítima de si própria (como parte integrante da sociedade burguesa) e responsável pela suposta vileza de seus desejos sexuais. O herói passa a ter autoridade sobre suas falhas. Outrora, os fracassos não eram dele, mas das armadilhas que os antagonistas lhe preparavam (ou mesmo armadilhas do destino). A autoria das ações, no teatro moderno, muda de foco. E Ziembinski deixa claro acreditar que o teatro que se seguiu a *Vestido de Noiva* dá continuidade ao projeto firmado por tal peça.

Após este esboço de análise mais intrínseca ao próprio enredo dramaturgicamente das peças enfocadas, vale partir, agora, para outro ponto que é essencial a um estudo que aborde a arte (e mais essencial ainda a um estudo que aborde o gênero teatral), isto é, a questão que se refere ao público da obra artística. O que a peça de Gonçalves Dias e a de Nelson Rodrigues têm em comum na relação com seus receptores (quando levadas ao palco)? No que diferem da estética proposta por Shakespeare, por exemplo, já que tal dramaturgo já fora citado? As duas peças brasileiras em questão convergem quase a um mesmo ponto na relação com seu público: ambas não fazem com que as ocorrências do palco dialoguem muito diretamente com o público – o que viria a ser, mais tarde, a base da proposta teatral brechtiana.

Evidentemente, há uma modificação entre uma peça e outra com relação à intimidade criada entre peça e receptor, pois *Vestido de Noiva*, devido às temáticas que transgridem a moral cristã expostas por uma mulher casada e devido ao uso de uma linguagem mais coloquial, cria com a plateia uma proximidade forte: o público assiste-se retratado no palco, num processo de espelhamento, uma vez que a peça rodriguiana trabalha seu enredo de forma a torná-lo uma verdade que pertence a todos os seres humanos, como se os valores ali trabalhados fossem universais e deles não pudéssemos fugir (vale acrescentar que essa identificação entre público e peça não se dá de modo irrestrito: a fragmentação narrativa de *Vestido* já tira o possível excesso de proximidade e espelhamento).

Essa proximidade do público com a peça cria, num primeiro momento, um choque nesses receptores, justamente por haver identificação entre eles e a história representada no palco – sendo “identificação” uma palavra-chave para a compreensão da *catarse*, descrita por Aristóteles como a purificação do público por meio do terror e

da piedade. Porém, apesar dessa evidência da proximidade pelo choque que Nelson Rodrigues consegue com seus receptores, sua peça preza por manter certa relação stanislaviskiana com o público, fazendo com que a identificação pareça real (daí a *catarse*). Num teatro em que a “quebra da quarta parede” (termo que descreve o teatro de Bertolt Brecht) ocorre, o público distancia-se e obtém a identificação pelo senso crítico, e não mais pela purgação da emoção.

No Brasil, as peças de teatro eram apresentadas ao público europeizado, e ir ao teatro era mais um evento em que a classe dominante tornava legítimo seu espaço e suas relações sociais. Assim, a peça de Gonçalves Dias teria um público (apesar de ter demorado a ser apresentada, pois fora censurada) típico de uma estrutura política monárquica, e o teatro rodriguiano já tinha receptores diferentes (ainda que fossem, também, pertencentes à classe dominante), com certos intelectuais conhecedores das vanguardas européias. Assim, fica justificada certa mudança na recepção das peças.

Já o aspecto teatral da relação mais direta com o público – a estrutura hoje chamada de brechtiana – só foi chegar ao Brasil mais tarde, quando as artes teatrais sofreram um processo de modificação com o surgimento da Escola de Arte Dramática (hoje incorporada à USP) fundada por Alfredo Mesquita em 1948. Nas palavras de Fausto Fuser, eis o papel da EAD na renovação da arte teatral:

(...) Alfredo Mesquita inaugurava em São Paulo a sua Escola de Arte Dramática (EAD), que desde logo passou a atuar também no campo teórico do teatro, reunindo entre os seus professores os melhores nomes da intelectualidade paulistana. (...) como Anatol Rosenfeld, Alberto D’Aversa, Augusto Boal, Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi (RIZZO, 2001, p. 16).

Além disso, Eraldo Pêra Rizzo nos conta que as maiores influências de Brecht no Brasil se deram com José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal.

As décadas posteriores ao surgimento da EAD (décadas de 50 e 60) apresentam grupos de teatro que passaram a pesquisar fortemente o teatro que surgia com as vanguardas européias e a proposta cênica de Bertolt Brecht: Teatro do Estudante, Teatro de Arena, Teatro Oficina, entre outros. É quando chegam José Celso e sua proposta que se baseia numa relação de celebração entre peça e público, fazendo com que a quebra da quarta parede se desse de modo exagerado, extremo, incluindo fortemente o público em sua montagem, fazendo desses receptores também seus *atores*. Isso é um

aprimoramento da ideia brechtiana de modo a questionar essa mesma ideia, pesquisá-la levando as relações entre arte e receptor até o extremo da intimidade e da proximidade, fugindo do distanciamento proposto por Brecht.

A peça de Nelson Rodrigues, se apresentasse esse trabalho com uma relação muito direta com o público, talvez se enfraquecesse. A obra rodriguiana já se tornava polêmica (principalmente após o surgimento, em 1946, de *Álbum de Família*), pois obtinha sua visibilidade no panorama teatral por meio do choque. O trabalho com as temáticas relacionadas ao sexo e com a linguagem mais despojada já qualifica o dramaturgo em questão como inovador e transgressor. E um teatro que prima por esse processo de identificação não combina com uma estrutura de diálogos diretos com o público, inviabilizando as encenações à maneira de José Celso da obra de Nelson Rodrigues.

A ruptura com a chamada estrutura aristotélica de encenação ocorrerá mais tarde e o surgimento do nome de José Celso é chave para se compreender um novo teatro que surgia nas décadas de 50/60. Seu primeiro texto dramaturgicamente intitula-se *Vento Forte para Papagaio Subir* e foi criado em 1957. Cinquenta anos após ser concebido e também apresentado, o texto é remontado pelo grupo do diretor em questão (Teatro Oficina Uzya Uzona) e falaremos, aqui, brevemente, sobre sua apresentação no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto em Julho de 2007.

Por que falar da apresentação no interior paulista? Porque o contexto metropolitano é diferente quanto ao sentido que tem a peça para as cidades menores do interior: a história contada pela peça é baseada na própria trajetória de José Celso e sua saga para sair de uma cidade interiorana, em que os valores provincianos o cercam por todos os lados e o impedem de voar, de criar um vento que o faça subir.

Em vários momentos da peça, os atores requisitavam a participação ativa do público que, mais do que responder a perguntas ou ser meramente mencionado, transformou-se em personagem. Assim, quando a história mencionava tal *coronel* da cidade retratada na peça, alguém da platéia seria a figura a quem todos, a partir daquele momento, se dirigiriam como se fosse a própria personagem (o coronel), ou seja, como se fosse outro ator da peça. O público também atuava e, assim, a própria etimologia da palavra *ator* retornava ao seu significado original: os atores realmente agiam sobre a história, modificando-a, e atuavam sobre o público, que atuava sobre o enredo e sobre

todo o espaço de arena dali. Então, a peça de José Celso não só fornece ao seu público um destaque, como dá a este um papel ativo e *complementador* da peça.

Além disso, temos a presença constante, aparentemente passiva e fantasmagórica, de um pequeno palco italiano envolto com um véu: a mãe da personagem central está ali sentada. Várias são as referências à debilidade, na opinião do encenador, do palco italiano na relação com o público; o palco em formato italiano acabaria por deixar a desejar quanto à participação e à convocação da criticidade dos receptores: José Celso, que também atua em *Vento forte*, em vários momentos da peça, faz referência às pessoas que ficam em “seu mundinho provinciano”, em seu “palquinho italiano”. Dessa forma, a estética pela qual o conhecido encenador opta dá um enfoque tão grande ao público, que ele acaba por ser não só tão importante quanto a própria peça, como também parte essencial dela. É interessante notar, também, que esse caráter de celebração que se instaura na relação entre peça e público, nas montagens de José Celso, questiona as bases brechtianas de distanciamento crítico, levando a intimidade com o público ao extremo e colocando novos limites nessa tal relação. A própria noção de espetáculo deixa de existir: constrói-se uma celebração ritualística, festiva. José Celso exerce, então, um notável papel nas modificações pelas quais o teatro brasileiro passa e, já que se fala em modernização, tem-se aqui um grande exemplo do encenador que é até hoje considerado polêmico.

No final do espetáculo em questão, uma mulher idosa sai do palco italiano (a mesma que representara a mãe do protagonista, presa ao seu papel de mulher tradicional; presa, também, a uma cadeira de rodas), tira suas roupas e se põe a dançar, vestida de um conjunto de lingerie, o que, devido talvez à oposição culturalmente condicionada “velhice/sensualidade”, causa um efeito de comicidade e admiração, simultaneamente; essa dançarina idosa (Vera Barreto Leite) talvez seja, também, o símbolo forte da ruptura das tradições e da possibilidade de ser participativo e crítico mesmo dentro de um local cercado de padrões morais rígidos (padrões que, nas cidades menores, ficam mais evidentes do que em grandes cidades, em que essa atmosfera de rigidez moral fica mais dispersa e camuflada).

Sendo idosa a mulher, ela poderia representar a tradição, o apego ao já estabelecido e arcaico; mas, estando ela vestida com lingerie vermelha e dançando alegremente como ela fez na apresentação a que fazemos referência, temos o símbolo

oposto: um símbolo de ruptura, de desaparego. Vale acrescentar, ainda, que a atriz e dançarina mencionada veio a falecer e, nas apresentações mais recentes (2008), o encenador não utiliza mais uma senhora, mas uma jovem atriz – o que deve ocasionar leituras diferentes da nossa.

Portanto, vemos que o que simboliza essas transformações e transfigurações é, entre outros elementos, a relação do teatro com o público, que assistiu a modificações com relação à intimidade.

Podemos legitimar nossas palavras a respeito do papel do público no teatro a partir das seguintes considerações de Álvaro Lins:

Dos três elementos principais que compõem o espetáculo teatral – há um deles que, entre nós, ainda não tomou consciência da sua importância e da sua influência: é o público. (...) o espectador é um ser presente, concreto, atuante, com uma repercussão direta sobre o destino do espetáculo. (...) O teatro (...) é, neste sentido, muito mais completo, pois dispensa a colaboração de nossas imagens. E isto lhe dá sem dúvida a capacidade de um mais íntimo entendimento com o público (LINS, 1947, p. 137).

Após entendermos um pouco a respeito da proposta de encenação de José Celso Martinez Correa, talvez fique mais claro o processo de modernização pelo qual o teatro brasileiro passou. Primeiro porque, de Gonçalves Dias a Nelson Rodrigues, muitos foram os aspectos que sofreram modificações e que foram repensados, desde a estrutura temática e formal de uma peça até o próprio trabalho com a língua portuguesa, já que Nelson Rodrigues optou por colocar a linguagem do dia-a-dia em cena. E, de Nelson Rodrigues a José Celso, ou, mais, de Gonçalves Dias a José Celso, vimos que, além desses aspectos mencionados, houve uma ruptura na forma com que o teatro lidava com o público, sendo que um destaque maior foi dado aos receptores da obra de arte, afinal, sem eles, não faz sentido a existência da arte. Sem público, quem faz teatro?

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Casa da Moeda, 1992.

DIAS, G. *Leonor de Mendonça*. Belo Horizonte, MG: Vega, 1976.

LINS, A. *Jornal de Crítica*. 5ª série. São Paulo: José Olympio, 1947.

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

MESQUITA, A. *Nota sobre a visita de “Os Comediantes” a São Paulo*. DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

MICHALSKI, Y. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.

RIZZO, E. P. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: SENAC, 2001.

RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

SHAKESPEARE, W. *Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Victor Civita, 1978.

ZIEMBINSKI, Z. *Os comediantes – marco novo*. DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura, ano XXIV, n. 22, dez/1975.

## **RUPTURES, RETAKINGS, DIALOGUES: THE TRADITION AND THE MODERNIZATION IN BRAZILIAN DRAMA AND THE FUNCTION OF GONÇALVES DIAS, NELSON RODRIGUES AND JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA**

### **ABSTRACT**

This article aims to study the modernization of the Brazilian drama from 19<sup>th</sup> century to the 20<sup>th</sup> century. We will study the drama entitle *Leonor de Mendonça*, by Gonçalves Dias, written in the 19<sup>th</sup> century. And we will study the drama *Vestido de Noiva*, by Nelson Rodrigues, written in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. This drama introduced the modern drama in Brazil. Finally, we will analyse some characteristics of the nowadays Brazilian drama by means of the work of José Celso Martinez Corrêa.

**Keywords:** tradition, brazilian theater, modernization, drama.