



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## A CONSTRUÇÃO DE VESTIDO DE NOIVA PELA CRÍTICA TEATRAL

Letícia Fonseca Falcão\*

Rosângela Patriota Ramos (Orientadora)\*\*

1

Dentro da história da dramaturgia brasileira algumas figuras já se tornaram icônicas, e em alguns momentos surgem como se fossem caricaturas delas próprias. Nelson Rodrigues é um desses nomes, que ao ser pronunciado traz automaticamente inúmeros adjetivos ao imaginário dos brasileiros. De tarado a reacionário, é um divisor de opiniões, mas se há um aspecto sobre o qual não há dúvidas é quanto a seu papel na história do teatro brasileiro.

Não há compêndio que se proponha a fazer um apanhado dessa temática que seja capaz de excluir esse nome de suas páginas, e embora sua obra seja vasta e se ramifique por muitas outras áreas além da dramaturgia brasileira, o que lhe garantiu que essa cadeira lhe fosse reservada, sem dúvidas foi a estrondosa estreia de sua segunda

---

\* Graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia, pesquisadora bolsista de Iniciação Científica PIBIC/FAPEMIG/UFU e integrante do Núcleo de Estudo em História Social da Arte e da Cultura.

\*\* Doutora em História Social pela USP. Professora (Associado I) dos cursos de Graduação e Pós-graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Autora do livro *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo* (São Paulo: Hucitec, 1999) e de *A Crítica de um Teatro Crítico* (São Paulo: Perspectiva, no prelo), além de vários artigos e capítulos de livros que versam sobre o diálogo entre História e Teatro. Coordena o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHACUFU).

peça, *Vestido de Noiva*, que inicialmente pouco pretenciosa acabou por inaugurar a era moderna dos palcos brasileiros.

A construção e personagens profundos, e de uma dramaturgia que ia além do superficial é marca de Nelson Rodrigues, e já em *Vestido de Noiva* que era apenas seu segundo texto isso já era perceptível. Além desse aspecto a composição de diálogos fortes e a construção de um palco “quebrado”, subdividido em diferentes planos que se diferenciavam através da iluminação já demonstrava a presença de inovações frente ao que se conhecia na década de 40. Essa divisão entre os planos da memória, realidade e alucinação, inicialmente já chamavam atenção. No entanto isso apenas não seria o bastante para que a obra se tornasse o marco que é até hoje.

Sabe-se que na semana de arte moderna de 22 uma arte esteve ausente do movimento, e fora justamente a dramaturgia, que não apresentou naquela ocasião nenhum projeto ou realização como fizeram a poesia e as artes plásticas. No entanto, nos anos 40 já era possível sentir que vinha se fortalecendo um movimento nesse sentido, textos já apresentavam características ditas mais modernas, críticas sociais colocadas de outra forma e aprofundamento psicológico nos personagens.

Ainda assim sabemos que antes da estreia de *Vestido de Noiva* não se tinha notícias de que nenhuma outra houvesse causado tamanho alvoroço. Talvez, antes desse episódio nenhum espetáculo tenha reunido os ingredientes certos, e assim não tenha caído nas graças da crítica como ocorreu naquela noite de dezembro de 1943.

O texto de Nelson Rodrigues encontrou-se com um grupo, Os Comediantes, que já tinha projetos para sua forma de fazer teatro muito diferente do que se via, e encontrou-se também com a direção de Ziembinski e com os cenários de Santa Rosa. O que parece é que todos esses encontros foram extremamente felizes e que realizaram aquilo pelo que os críticos já ansiavam há muito tempo, o florescer da modernidade na arte dramática brasileira.

Ao que parece poucos momentos contemplaram um encontro tão preciso, e hoje, ao lançarmos nosso olhar para esse episódio tudo parece impecavelmente organizado, mas basta acender as luzes do questionamento para que se perceba que nem tudo ocorreu de maneira tão uniforme. Assim como um país ou um continente não era descoberto de uma hora pra outra como muitas vezes somos levados a acreditar, a

modernidade não se instaura da noite para o dia. Faz-se necessário então abrir os olhos para a compreensão do processo de modernização do teatro brasileiro, a mais do que isso, para o processo de consagração de *Vestido de Noiva* como um marco.

A constituição de um marco, como é *Vestido de Noiva* para o dito teatro moderno do Brasil, não se consolida de forma instantânea. Assim, esta pesquisa vem tomando a crítica teatral enquanto objeto central e essencial para a compreensão de como se deu a construção do discurso que consagrou o status de modernidade da peça e como o mesmo reflete na recepção daquela das montagens da mesma ao longo do tempo. Para tanto, tem sido essencial mergulhar-nos no universo particular de criação e construção de saberes dos críticos teatrais, compreendendo seus caminhos, seus pressupostos e suas particularidades, dando especial atenção para os lugares sociais de onde partem essas críticas e o alcance das mesmas.

A partir do momento em que a crítica teatral passa a receber um olhar de objeto de pesquisa, percebemos que através delas podemos realizar um acompanhamento sistemático da recepção das obras e dos espetáculos pela crítica. E a crítica para ser tomada como objeto, precisa ser compreendida na sua constituição, que desde o século XIX passou por muitas mudanças desde a crítica literária para tornar-se o que é hoje, compreendida mesmo enquanto um processo de criação artística, como defende Sábado Magaldi, um grande nome desse gênero e principal crítico das obras de Nelson Rodrigues:

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. [...] Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perda a noite, se não aproveitou nada do que viu.<sup>1</sup>

Assim, temos nos preocupado em tratar o processo criativo da crítica de modo a compreendê-lo para que a mesma seja lida enquanto objeto central, onde se forjavam as impressões e se cristalizavam saberes a respeito do fazer teatral, tanto referente ao texto como as encenações, constituindo-se enquanto canal por onde o grande público teria acesso a esses saberes e impressões em relação ao espetáculo. Será imprescindível

---

<sup>1</sup> MAGALDI, Sábado. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27.

pensar a crítica enquanto um lugar de saberes especializados e o momento atual da mesma, que tem entrado largamente no ambiente acadêmico, tanto em seu momento de produção, como posteriormente enquanto objeto de pesquisa como é o caso desta. Esse caminho tem possibilitado pensar acerca do papel da crítica na construção da imagem de modernidade em torno da peça *Vestido de Noiva* e mesmo compreender mais amplamente sua recepção no momento de sua estreia em 1943 como também sua remontagem pelo grupo TAPA em 1994.

Ao passo que pensamos a crítica teatral enquanto representação da própria prática teatral, sabendo-se da efemeridade desta arte que se esvai entre o abrir e fechar de cortinas, é através dessas representações que o ato e a arte ficarão registrados. Ainda que hoje exista a possibilidade de se capturar o momento efêmero em imagens, as impressões humanas, as reações e a recepção do teatro, permaneceram, quando muito, através da crítica. É válido quanto a isso, refletir o que Chartier já colocou acerca dessa relação entre a prática e a representação.

Esta é, evidentemente, uma das grandes questões da história cultural. Para o historiador dos séculos XVI-XIX, as práticas, quaisquer que elas sejam, apenas são apreensíveis através das representações que lhe são dadas; as práticas culturais, por exemplo(...) Daí, um grande problema. Com efeito, é-nos necessário aceitar, com Foucault, Bourdieu ou Certeau, a heterogeneidade radical existente entre as lógicas que dirigem as práticas e as que governam a produção dos discursos e, de maneira geral, a das representações textuais ou imagéticas<sup>2</sup>

Sábato Magaldi tem sido uma leitura extremamente válida ao longo desse processo inicial, que se refere à compreensão do universo da crítica teatral e seus saberes. Algumas de suas obras foram organizadas justamente dando privilégio a esse referencial, demonstrando que é também uma de suas preocupações mais particulares sistematizar todo seu conhecimento sobre este que é seu ofício e ao qual ele se dedica integralmente.

Além da possibilidade de nos aproximarmos do vasto repertório de um dos críticos mais renomados de nosso país e compreendermos suas concepções quanto a importância de se desempenhar esse papel na sociedade, temos ainda a chance de

---

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. **A verdade entre a ficção e a história**. In: SALOMON, Marlon. (Org) **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2001.

conhecer justamente aqui que foi essencial para que se consagrasse a peça *Vestido de Noiva* o status de modernidade: a aspiração dos críticos por uma atualização estética do teatral brasileiro, atualização essa que há muito tempo já se fazia presente nos palcos europeus.

Assim como a maioria dos grandes nomes da crítica teatral, Sábato Magaldi também constatava que enquanto música, literatura e artes plástica já tinham vivido seu momento de reviravolta, o teatro ainda continuava a caminhar lentamente pelos mesmos caminhos das décadas anteriores, longe de alcançar o ritmo das atualizações estéticas dos grandes centros culturais. Nesse sentido, o crítico ao qual nos referimos também percebeu a potencialidade no momento de estreia e também atribuir posteriormente a esse espetáculo o título de marco.

Foi o grupo amador carioca Os Comediantes o responsável pela modificação desse panorama, ao acolher o diretor polonês Ziembinski, foragido da Segunda Grande Guerra. Sua contribuição decisiva deu-se com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943: ele enfeixou nas mãos o conjunto do espetáculo, cuidando harmonicamente de todos os desempenhos, da renovadora cenografia de Santa Rosa e da centena e meia de efeitos de luz.<sup>3</sup>

Fácil notar que Sábato Magaldi encanta-se com esse episódio e não economiza elogios ao felicíssimo encontro entre autor, diretor, cenógrafo, atores e sem dúvidas, o momento histórico que fez com que o impacto dessa produção fosse ainda maior. À época, o jogo de iluminação que fazia com que a trama transitasse entre os planos de realidade, memória e alucinação era uma inovação capaz que causar todo aquele alvoroço, e o texto original já trazia a sugestão dessas transições entre trevas e luz através das rubricas.

Muitos críticos da época apontaram Ziembinski como o grande merecedor das glórias desse feito. O encenador foi tido como o responsável por harmonizar os elementos desse encontro. Vivia-se uma época da dramaturgia de grandes nomes, onde uma grande estrela apresentava-se no palco ao lado de um corpo que, invariavelmente, não se encontrava tão bem ensaiado e preparado. Ziembinski, que já trabalhava no meio teatral europeu a muito tempo revolucionou esses moldes, impondo um ritmo exaustivo

---

<sup>3</sup> MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 56.

de ensaios, onde ninguém teria o tal papel de grande estrela. De fato sua figura teve extrema importância nesse processo, mas vale ressaltar que o próprio grupo Os Comediantes já se encontravam engajados na busca por um teatro realizado em outros moldes.

No entanto é inevitável notar que Ziembinski torna-se a partir de *Vestido de Noiva* um grande nome da história do teatro brasileiro, ao lado de Nelson Rodrigues, uma vez que muitos chegam a atribuir a ele parcela da autoria desta peça. Assim, no caminho desta pesquisa tornou-se essencial também conhecer esse diretor, sua trajetória, seus métodos de encenação, seu repertório e a significação que este adquiriu dentro da escrita dessa história.

Para a renovação artística do nosso palco, Ziembinski teve a vantagem da primazia, (...) Alguns precursores não foram suficientes para alterar a rotina do nosso profissionalismo, em que prevalecia a presença de um simples ensaiador, destinado a ressaltar a figura do astro, dominando os coadjuvantes, longe da preocupação de decorar o texto e atribuir ao espetáculo uma unidade estilística. Por isso Ziembinski se aplicou no grupo amador Os Comediantes, que não aceitava as premissas então em voga.<sup>4</sup>

6

Percebe-se então que, se a figura de Ziembinski emerge com tal força na história do teatro brasileira, é porque de fato ele esteve presente em momentos cruciais, como a estreia de *vestido de noiva*. Não só esteve presente como foi figura central e essencial para que aquele momento pudesse posteriormente ser reconhecido como um divisor de águas tanto para a dramaturgia como para o espetáculo brasileiro.

A partir disso, Ziembinski torna-se figura central para compreender as renovações trazidas pelo crescente processo de internacionalização do teatro brasileiro que acabou por refletir no que se viu em *vestido de noiva*. A atualização trazida por ele veio muito de encontro as aspirações dos críticos para o teatro brasileiro até então em atraso.

Devido a sua importância nesse processo, o encenador acaba por tornar-se importantíssimo para as pesquisas da área, e acabou por ser o objeto de Yan Michalski tem em sua obra “Ziembinski e o teatro brasileiro” importantes reflexões que tem sido de grande valia para o desenvolvimento das reflexões que propomos nessa pesquisa.

<sup>4</sup> MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 204.

Além de apresentar o fruto de um exaustivo processo de investigação, Yan nos apresenta a toda sua trajetória, dando especial atenção a sua vasta produção no Brasil.

Michalski tem a preocupação de apresentar em seu texto muitas críticas da época de da estreia de *Vestido de Noiva* que nos transportam para aquele cenário e momento onde os críticos brasileiros enfim pareciam se encontrar com a realização de todos os seus anseios e aspirações quanto a renovação do teatro brasileiro. O que lemos nessas críticas, tão imediatas a estreia, são justamente as primeiras construções e argumentações, ou seja, o alicerce de construção e consagração do status de modernidade da peça.

O contato com essas críticas é essencial e inevitável aos caminhos dessa pesquisa, que visa finalmente poder construir repertório o suficiente para analisa-las e compreender sua constituição, seu processo de escrita e seu papel para os caminhos da história do teatro brasileiro. O desenvolvimento dessa pesquisa ainda a caminhar pretende principalmente chegar a possibilidade de construir essa análise de forma ampla e responsável, e assim conseguir sanar ou ao menos frutificar alguns dos questionamentos que fizeram surgir essa pesquisa.

É importante ressaltar sob que prisma tomamos a produção artística enquanto objeto de análise historiográfica. Para tanto, julgo que os estudos de Robert Paris são extremamente validos ao passo que nos alerta para uma série de cuidados a ser tomados nesse percurso. Primeiro por tratar-se aqui de um caso em que o historiador jamais será o primeiro leitor do documento, abordando-o sempre através de referencias e compreendendo as leituras já construídas do mesmo. Além disso, nos faz pensar a importância de não se tratar esse documento apenas como confirmação ou ilustração de informações recebidas através das ditas fontes tradicionais, preocupando-se então em compreender essas representações do imaginário enquanto parte do real e não apenas ilustração do mesmo. A respeito disso, cabe a leitura do trecho:

Um dos pressupostos dessa escola, talvez o mais importante, é não somente que “real” e “imaginário” não podem ser separados, mas também que seria inútil atribuir a um ou a outro desses termos a função privilegiada de referencial ou de fundamento<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> PARIS, R. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um Vaudeville. Revista Brasileira de História, São Paulo, (v. 8, n. 15): p. 61-89, ANPUH/Marco Zero, set.87-fev.88

Existe aqui a pretensão de analisarmos textos de crítica teatral como documentos históricos, haja vista que os mesmos são também reconhecidamente frutos da produção cultural e intelectual, tratando-se, portanto de vestígios que cabem ser farejados pelo bom historiador, que “se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”<sup>6</sup>. Assim percebemos que esses objetos são de fato imprescindíveis para ao estudo que vem sendo realizado, por se tratarem de vestígios da própria produção cultural e também configurarem-se enquanto produção intelectual e representativa das práticas artísticas e culturais as quais se referem. Pensando a particularidade de se tratar o fenômeno teatral enquanto objeto de pesquisa, vale apontar o seguinte:

Em meio a essas questões, atinentes à escrita da história, existem as que dizem a respeito ao fenômeno teatral. Este, a fim de ser apropriado como objeto de pesquisa, deve ser apreendido inicialmente como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos, dentro os quais a crítica teatral. Esta, ao lado de depoimentos, talvez se tenha tornado a documentação mais recorrente para a História do Teatro no Brasil<sup>7</sup>

8

Portanto, nosso objeto é caracterizado justamente como aquilo que está imbuído da atribuição de reconstruir o ato efêmero da arte teatral. Dessa feita, é a partir disso que temos pautado nossos estudos, acreditando que temos através do acesso a esses escritos a possibilidade de refletir e desdobrar em questões a recepção e significação adquirida pelo fenômeno teatral em sua época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

MAGALDI, S. Depois do Espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

---

<sup>6</sup> BLOCH, Marc. Apologia da História ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p.54

<sup>7</sup> PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 39.

VI Simpósio Nacional de História Cultural  
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar  
Universidade Federal do Piauí - UFPI  
Teresina-PI  
ISBN: 978-85-98711-10-2

MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

MAGALDI, Sábato. Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

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

SALOMON, Marlon. (Org) História, verdade e tempo. Chapecó: Argos, 2001.