

Modernização do teatro brasileiro

Mesmo que, na segunda metade do século XIX, o teatro romântico tenha alcançado uma importância considerável no panorama da cultura nacional com as peças de Martins Pena e Artur de Azevedo, pode-se dizer que não houve avanço relevante na dramaturgia brasileira nas décadas iniciais do século XX. O que se via, na maioria dos casos, era uma influência direta do preciosismo vocabular no texto teatral, com destaque para as peças de Coelho Neto (*Ao luar*, *A mulher*, *Neve ao sol*, *Quebranto*), intelectual que simbolizava o gosto da sociedade burguesa, fútil e europeizada da época. A linguagem, de certo modo antiteatral (na medida em que era totalmente artificial), atravessava a escrita de outros dramaturgos que criavam espetáculos voltados aos “apreciadores do bom teatro”, isto é, o público burguês, por exemplo: Goulart de Andrade (*Renúncia*, *Depois da morte*), Gastão Tojeiro (*Onde canta o sabiá*, *Cala boca*, *Etelvina!...*), Paulo Gonçalves (*As noivas*, *A comédia do coração*) e Roberto Gomes (*Casa fechada*, *Berenice*).

O Modernismo de 1922 investiu contra esse teatro, considerando-o acadêmico e enfadonho. Joracy Camargo, com a peça *Deus lhe pague*, dá início ao teatro social no Brasil, acrescentando elementos nacionais e de vanguarda, assim como fez Oswald de Andrade nas obras *O homem e o cavalo*, *A mostra* e *O Rei da Vela* (peças que, apesar de terem sido escritas nessa época, foram encenadas cerca de 30 anos mais tarde). O que se pode observar, por fim, é que o Modernismo de primeira geração procurou delinear uma nova concepção estética, tendo como alvo a superação da dependência do teatro nacional dos modelos europeus. [20 Sugestão de leitura.](#)

No ano de 1943, com a encenação da peça *Vestido de noiva*, de autoria de Nelson Rodrigues, ocorreu uma verdadeira evolução modernizadora no teatro brasileiro. Tomando como referência algumas técnicas cinematográficas e sobrepondo planos dramáticos diferentes (um voltado para a alucinação da personagem, outro resgatando traços de sua memória e outro voltado para a realidade) encenados em setores distintos do palco, essa peça tem seu argumento central em torno da vida de Alaíde, uma representante da burguesia carioca, que é atropelada. A partir desse acidente, o espectador se vê diante de um mosaico de cenas que mesclam delírios, fatos e lembranças. Além da temática inusitada, da perspectiva transgressora pela qual a história de Alaíde é contada e da dura crítica feita às relações sociais e familiares, cabe destacar a linguagem utilizada por Nelson Rodrigues: baseada na fala dos subúrbios cariocas, a linguagem é espontânea e acessível, diferente daquela adotada pelos dramaturgos do início do século XX.

Algumas encenações ocorridas na década de 1950 reforçaram a tendência de desenvolvimento da dramaturgia nacional, principalmente com peças como *A moratória* (1954), de Jorge Andrade, e *O auto da Compadecida* (1955), escrita por Ariano Suassuna. Em 1953, a fundação do Teatro de Arena, em São Paulo, foi decisiva para a montagem de peças como *Eles não usam black tie* (1958), de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, que discute a luta de classes. O Teatro de Arena existiu até o ano de 1970.

Nos anos finais da década de 1950, por iniciativa de José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad, surge o Teatro Oficina, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Partindo de uma experiência de teatro amador, seus integrantes encenam peças importantes, como *Os pequenos burgueses* (1963), do escritor russo Máximo Gorki, *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, *Galileu Galilei* (1968), de Bertolt Brecht, e *Na selva das cidades* (1969), também de Bertolt Brecht.

Nesse período, vigorava no Brasil a Ditadura Militar, iniciada em 1964. A produção teatral nacional tornou-se foco de constante intervenção por parte dos censores desse regime, que proibiam roteiros e perseguiram artistas e intelectuais ligados ao teatro. Merece destaque, nesse contexto, peças como *Liberdade, liberdade*, de 1965, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, levada ao palco pelo grupo Opinião, do Rio de Janeiro.

Teatro Experimental do Negro (TEN)

Em 1944, surgiu no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento e Solano Trindade. De caráter militante, o grupo tinha por objetivo inserir atrizes, atores, diretores e autores negros nas artes cênicas brasileiras, visando reabilitar a herança cultural, a identidade e a valorização social do afrodescendente. Participaram do TEN atores como Grande Otelo, Ruth de Souza e Lea Garcia.

O TEN patrocinou a Convenção Nacional do Negro, a qual propôs à Assembleia Nacional Constituinte de 1946 a inclusão de políticas públicas para a população afrodescendente. Além disso, foi um polo de cultura bastante importante, também responsável pela publicação de um jornal intitulado *Quilombo*, de caráter antirracista, que focalizou o panorama político e cultural brasileiro da época.



Abdias do Nascimento nasceu em Franca, no ano de 1914. Além de escritor, foi um importante militante político na defesa da cidadania dos afrodescendentes, sendo o primeiro deputado federal afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo. Em 1981, Abdias liderou a criação da Secretaria do Movimento Negro do partido ao qual era filiado. Morreu em 2011.

Atividades

Leia uma passagem da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e responda ao que se pede.

Personagens:

Alaíde: protagonista. Mulher casada com Pedro, um homem importante. Sofre um atropelamento no início da trama.

Madame Clessi: antiga prostituta de luxo que morre assassinada em 1905.

Lúcia: irmã de Alaíde. Aparece na peça também como A mulher de véu.

Pai: pai de Alaíde.

Mãe: mãe de Alaíde.

[...]

[Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação]

Alaíde [preocupada] – Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei. Não me lembro.

Madame Clessi – Então vocês foram morar lá? [nostálgica] A casa deve estar muito velha.

Alaíde – Estava, mas Pedro... [excitada] Agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. [noutro tom] Mas essa Lúcia, meu Deus! [noutro tom] Eu acho que estou ameaçada de morte! [assustada] Ele vem para cá [refere-se ao homem solitário que se aproxima].

Clessi – Deixa.

Alaíde [animada] – Pedro mandou reformar tudo, pintar. Ficou nova, a casa. [noutro tom] Ah! eu corri ao sótão, antes que mamãe mandasse queimar tudo!

Clessi – Então?

Alaíde – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. [arrebatada] Tão lindo, ele!

Clessi [forte] – Quer ser como eu, quer?

Alaíde [veemente] – Quero, sim. Quero.

Clessi [exaltada, gritando] – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?

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. Deixa eu ver! Mamãe dizendo a papai.

[Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Pai e mãe.]

Mãe – Cruz! Até pensei ter visto um vulto – ando tão nervosa. Também esses corredores! A alma de madame Clessi pode andar por aí... e...

Pai – Perca essa mania de alma! A mulher está morta, enterrada!

Mãe – Pois é...

[Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação.]

Madame Clessi – Mas o que foi?

Alaíde – Nada. Coisa sem importância que eu me lembrei. [forte] Quero ser como a senhora. usar espartilho. [doce] Acho espartilho elegante!

Clessi – Mas seu marido, seu pai, sua mãe e... Lúcia?

Homem [para Alaíde] – Assassina!

[Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação.]

1º Médico – Pulso?

2º Médico – 160.

1º Médico – Rugina.

2º Médico – Como está isso?

1º Médico – Tenta-se uma osteossíntese!

3º Médico – Olha aqui.

1º Médico – Fios de bronze.

[Pausa.]

1º Médico – O osso!

3º Médico – Agora é ir até o fim.

1º Médico – Se não der certo, faz-se a amputação.

[Rumor de ferros cirúrgicos]

1º Médico – Depressa!



RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 355-356.

a) Em cada um dos planos, ocorre uma cena diferente. Identifique o que acontece em cada um dos três planos.

No plano da alucinação, Alaíde conversa com madame Clessi; no plano da memória, a protagonista interage com seus pais; no plano da realidade, ela se encontra na mesa de operação.

b) Madame Clessi apenas aparece no plano da alucinação de Alaide. O que esse fato sugere?

Pessoal. Sugestões: esse fato revela que Alaide não vive no mesmo tempo que Madame Clessi - como a fala de Alaide indica, ela conheceu a história da prostituta de luxo que foi assassinada com base na leitura dos jornais da época em que o crime ocorreu.

c) Que diferenças existem no uso da linguagem em cada um dos três planos?

No plano da alucinação e da memória, a linguagem utilizada por Alaide apresenta traços que se remetem à fala infantil, como se pode observar nas rubricas com indicações de excitação, ânimo, susto. No plano da realidade, a linguagem se torna objetiva na apresentação do diálogo entre os médicos no momento da operação de Alaide.