

ESTE LIVRO DE HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO É RESULTADO DE UMA APURADA INVESTIGAÇÃO SOBRE TRÊS TEXTOS E SUAS RESPECTIVAS MONTAGENS PIONEIRAS, QUE MARCARAM A HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO. AO RECONSTITUIR AS ENCENAÇÕES DE “TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA”, DE NELSON RODRIGUES, “NAVALHA NA CARNE”, DE PLINIO MARCOS E “SENHORA NA BOCA DO LIXO”, DE JORGE ANDRADE, O LIVRO NÃO SÓ NOS REVELA OS BASTIDORES DOS ENSAIOS E DAS TEMPORADAS DAS TRÊS PRODUÇÕES, COMO TAMBÉM APRESENTA UM RICO PANORAMA DO TEATRO, DA IMPRENSA E DO PÚBLICO DA ÉPOCA RETRATADA. TRATA-SE DE UM TRABALHO ARQUEOLÓGICO DAS TRÊS MONTAGENS ANALISADAS, OFERECENDO AO LEITOR DETALHES POUCO CONHECIDOS, O QUE SÓ FOI POSSÍVEL COM UMA PESQUISA ARQUIVÍSTICA DE FÔLEGO.

“ESTRELAS E MALDITOS – SUCESSOS DE ESCÂNDALO NA CRISE DO TEATRO MODERNO BRASILEIRO” É UMA CONTRIBUIÇÃO ÍMPAR PARA HISTORIADORES, SOCIOLOGOS, ATORES, DIRETORES E AMANTES DO TEATRO, POIS O FOCO DO TRABALHO DO AUTOR NÃO SE RESTRINGE APENAS AO ESTUDO DE TRÊS IMPORTANTES OBRAS DRAMÁTICAS, COMO TAMBÉM NÃO TERMINA NA RECONSTITUIÇÃO DAS ENCENAÇÕES, MARCADAS PELO ESCÂNDALO. ESSE TRABALHO, CONFORME SEU PROPÓSITO, NOS POSSIBILITA REFLETIR SOBRE AS DIVERSAS CONEXÕES EXISTENTES ENTRE O PALCO E A SOCIEDADE. OBRA FUNDAMENTAL PARA O CONHECIMENTO DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO.

— ANTONIO GILBERTO

DIRETOR, PESQUISADOR E PROFESSOR



Foto: Julia Calvão

HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO
É PROFESSOR DA UFRJ (INSTITUTO DE
HISTÓRIA E PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA SOCIAL) E DA UNIRIO
(PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÉNICAS), ONDE DESENVOLVE
PESQUISAS EM HISTÓRIA DO TEATRO.

ESTRELAS E MALDITOS

**SUCESSOS DE ESCÂNDALO
NA CRISE DO TEATRO
MODERNO BRASILEIRO**

ESTRELAS E MALDITOS

**SUCESSOS DE ESCÂNDALO
NA CRISE DO TEATRO
MODERNO BRASILEIRO**

HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO

HUCITEC EDITORA
2025

© Direitos autorais, 2025,
de Henrique Buarque de Gusmão
© Direitos de publicação reservados por

Hucitec Editora Ltda.
Rua Dona Inácia Uchoa, 209
04110-020 São Paulo, SP.
Telefone (55 11 3892-7772)
lojahucitec.com.br

Depósito Legal efetuado.

Direção editorial: MARIANA NADA
Produção editorial: KÁTIA REIS
Assessoria editorial: MARIANA TERRA
Circulação: ELVIO TEZZA

Apoio à pesquisa iconográfica e de direitos autorais: LUANA SONCINI



982 Gusmão, Henrique Buarque de.
Estrelas e malditos : sucessos de escândalo na crise do teatro moderno brasileiro / Henrique Buarque de Gusmão. – 1^a ed. – São Paulo : Hucitec, 2025. – 356 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia e índice onomástico.
ISBN 978-65-8404-543-3

1. Teatro - Brasil. 2. História do teatro - Brasil. I. Título.

CDD 792.0981

Ficha catalográfica elaborada por Camilla Castro de Almeida CRB-7/7400

SUMÁRIO

**PREFÁCIO
CONTRA OS ESCRAVOS DO ÓBVIO, 9**

Tania Brandão

**APRESENTAÇÃO
CRISES E ESCÂNDALOS NO TEATRO, 15**

A querela teatral dos antigos e dos modernos, **15**

O eterno retorno da crise teatral, **22**

A história do teatro como história do espetáculo, **25**

CAPÍTULO 1 **O ANIMADOR DE ESCÂNDALOS, 29**

- Nelson Rodrigues homem de teatro, **29**
 Fracasso e sucesso, **31**
 Peças selvagens, **34**
 Tragédias cariocas, **39**
A performance do autor, **47**

CAPÍTULO 2 **ADÚLTERAS E PROSTITUTAS NA CENA RODRIGUEANA, 55**

- O amor e o mal em *Toda nudez será castigada*, **55**
 Adúlteras, **68**
 Prostitutas, **75**
O desafio Geni, **83**

CAPÍTULO 3 **A NUDEZ PREMIADA, 87**

Golpes no Brasil e no teatro brasileiro, **87**
 O barulho antes do espetáculo, **91**
Aplausos, críticas e mais performances, **102**
 A glória pelo escândalo, **121**

CAPÍTULO 4

"UMA VERDADE NOVA PARA OS BRASILEIROS", 135

A trajetória de Plínio Marcos rumo à consagração, 135

Um mercado de peças escandalosas, 143

Afiando a navalha, 153

O monstro de olhos azuis, 159

CAPÍTULO 5

UM COMENTÁRIO SOBRE OS TEXTOS E O MUNDO, 163

Estruturas textuais, 164

A função-personagem, 169

Textos feitos para entrar em campo, 174

CAPÍTULO 6

UMA NAVALHA QUE BRILHA, 177

Decisão tomada, 177

A radicalização do moderno, 183

O sucesso anunciado, 193

O público, 210

Navalha aos olhos da crítica, 218

A consagração definitiva e a nova Tônia, 225

CAPÍTULO 7

UMA ATRIZ APALHAÇADA E UM DRAMATURGO DISCRETO, 247

Escândalos em série, 247

As gaiatices de Eva, 249

Jorge Andrade, o ciclo e a peça, 255

CAPÍTULO 8

UMA FÓRMULA DE SUCESSO (DE ESCÂNDALO), 271

Censura, protestos, greves, 271

Antigos e modernos num mesmo palco, 285

A crítica dividida, 297

A eficácia de uma aliança, 303

CONCLUSÃO

EM BUSCA DE UM FIM PARA ESTA HISTÓRIA, 311

PÓSFÁCIO

HISTÓRIA COM FOCO E ABRANGÊNCIA, 321

Daniel Schenker

REFERÊNCIAS, 325

ÍNDICE ONOMÁSTICO, 349

PREFÁCIO

CONTRA OS ESCRAVOS DO ÓBVIO

TANIA BRANDÃO¹

Um livro de história do teatro dedicado ao estudo de um ponto incandescente do passado recente do palco nacional. Um livro escandaloso? A apresentação do texto desafiador escrito por Henrique Gusmão poderia ser feita assim, pontual, em poucas palavras, retumbante. Seria uma apresentação em sintonia com a força do escândalo como acontecimento social.

Contudo, a escolha seria injusta. Há uma força corrosiva no texto, mas ela é conceitual, não nasce de fórmulas imediatas, de superfície, como no escândalo, esse ato de gerência cotidiana incendiária do senso comum. As suas tramas bem urdidas possuem outro alcance, muito peculiar. Elas têm potência para iluminar

¹ Tania Brandão é historiadora especializada em teatro brasileiro, crítica de teatro e editora do *blog Folhas Teatrais*. Publicou os livros: *A Máquina de repetir e a fábrica de estrelas* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2002) e *Uma Empresa e seus segredos: Cia Maria Della Costa* (São Paulo: Perspectiva, 2009).

com intensidade a situação atual do palco brasileiro. E vão adiante — exploram uma ideia inovadora do estudo da História do Teatro. Estão, portanto, bem distantes do cálculo para promover um choque na percepção ou na sensibilidade, situação natural no escândalo: levam a leitura para um lugar mais denso.

O escândalo, no rigor do texto, é objeto privilegiado para explorar os caminhos do teatro brasileiro recente. A revelação do percurso se faz como meticulosa operação de pesquisa histórica. A atribuição crítica de um sentido para esse percurso, tarefa que de bom grado ocuparia os filósofos, não é concluída — afinal, os fatos já são eloquentes por si, desvelam uma arte em abismo, um tanto perdida de si, à procura de uma projeção na sociedade não obtida de forma natural. O que move esta ciranda? A vinculação última dessa mecânica com a estrutura da sociedade brasileira é oferecida para o leitor, que termina a leitura com esse problema.

Historiador hábil e experiente, Henrique Buarque de Gusmão abdica da sedução de estender a sua análise até o ponto em que as estruturas mais profundas dos problemas do palco brasileiro contemporâneo poderiam ser entendidas. A tarefa ultrapassaria em muito — tal a densidade do quadro histórico revelado — a esfera de reflexão histórica escolhida. Generoso, consequentemente, ele deixa ao leitor um denso material de análise, para a resposta a algumas das perguntas inquietantes que bailam no ar dos teatros da atualidade e também no campo da História do Teatro. E vai adiante — deixa também um convite irresistível para a proposição de muitas outras perguntas.

A ótica do historiador permite, contudo, desvendar em grau elevado o compromisso, nem sempre considerado, entre o palco e a sociedade. História social do teatro, vale dizer. Se a arte do teatro aparece reconhecida com nitidez na identidade exata dos seus procedimentos, ela, ao mesmo tempo, se desvela num ponto crucial para os estudos teatrais — o teatro surge límpido como uma forma de ‘estar em sociedade’.²

Mobilizado por estas duas chaves de pesquisa, o teatral e o sócio teatral, o texto tem como espinha dorsal sempre uma elegância intelectual cristalina, para conseguir tecer vínculos sem reduzir um campo ao outro. A leitura, sedutora e ágil, oferece um prazer imenso. Ele nasce diretamente da qualidade da historiografia praticada, esta *forma nova* de escrever história do teatro que começa a chegar à maturidade, na qual a história faz questão de perceber os percursos da linguagem sintonizados com a mecânica social.

As linhas de trabalho flertam com o paradoxo fundante desta nova história do teatro. É preciso expor a identidade específica de uma prática de arte dotada

2 A propósito do tema, ver Brandão, T., Gusmão, H. & Aleixo, V. *Teatro e sociedade – novas perspectivas da história social do teatro*. 7Letras/FAPERJ, 2021.

de autonomia, mas reconhecendo-a como produção social. Em larga medida, trata-se de uma história do teatro que atua em um campo de estudo novo, em processo de constituição, mas a sua definição essencial foi bem descrita por Thomas Postlewait (2009, pp. 1-10)³ a partir da tradição de pesquisa.

Postlewait demonstrou como a História do Teatro do nosso tempo apresenta uma identidade peculiar, mas precisa ser construída em sintonia profunda com a definição das características básicas da pesquisa histórica, tais como defendidas por Stephen E. Toulmin (1958, p. 9): “levantar problemas, não os resolver; chamar a atenção para um campo de investigação, em vez de examiná-lo completamente; e provocar discussão em vez de elaborar um tratado sistemático”.

O alcance do texto de Gusmão, portanto, precisa ser destacado como um passo importante desta nova história do teatro. O original se projeta com base em um desenho de pesquisa de campo exaustivo e se lança com extrema ousadia na análise histórica dos dados e das fontes reunidos. Na estante de História do Teatro Brasileiro, ainda não se consolidou essa abordagem, de certa forma a busca dos indícios gerados pela sociedade na linguagem da cena. Em largo sentido, pretende-se realizar uma radiografia do contágio fundamental existente entre arte e sociedade, as vias criadas para instituir o hábito do teatro, os meandros de estrangulamento deste fluxo de *representação*;⁴ em uma palavra, sem reducionismo, a possibilidade de construção do mercado de arte.

No centro da pesquisa e da argumentação está o conceito de escândalo. O recurso ao escândalo, estudado por Gusmão no palco brasileiro dos anos 1960, de certa forma, a crise moderna, está longe de ser uma novidade histórica, importa frisar — de forma alguma ele pode ser visto como um procedimento do nosso tempo ou do teatro brasileiro. Para recorrer a um exemplo histórico simples, vale citar Laurence Sterne, exatamente um caso muito expressivo narrado na sua incendiária obra *Uma Viagem Sentimental através da França e da Itália*.⁵ O autor se tornou célebre em virtude de seu combate ao racionalismo — projeto do qual o livro é uma bela ilustração.

Ao relatar a sua visita a uma livraria de Paris, Sterne descreve a entrevista rápida com uma jovem criada que entra na loja para comprar, para a sua senhora, supostamente uma dama devota da alta sociedade, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, de Crébillon. O livro de 1736, considerado uma obra-prima da literatura libertina, motiva uma nota da comentarista da edição, Marta de

3 Postlewait, T. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Nova York, Cambridge University Press, 2009.

4 Sobre a definição de representação em teatro no seu sentido mais amplo, ver Postlewait, T. Op.cit.

5 Sterne, L. *Uma Viagem Sentimental através da França e da Itália*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

Senna. Ela observa que Sterne conheceu Crébillon em 1762 e que, em uma carta ao ator Garrick, ele afirma ter combinado com ele que os dois escreveriam cartas abertas, um condenando a falta de decoro nas obras do outro. Depois dividiriam entre si o lucro da publicação das cartas, pois ela teria repercussão junto ao público. Seria um escândalo.

A partir deste caso, parece justo reconhecer a existência de uma *prática escandalosa* no mundo das artes como artifício para a estruturação ou a consolidação do mercado. Naturalmente, o dispositivo esteve em alta nos séculos XVIII e XIX. No caso brasileiro, o *sucesso de escândalo* foi uma ferramenta hábil do primeiro teatro moderno, manipulada com brilhantismo por Nelson Rodrigues e Sandro Polônio, para a afirmação das novas formas cênicas, *modernas*, no mercado teatral carioca, *conservador*.

A excelência — e a novidade, diga-se — do trabalho de Henrique Gusmão reside no fato de analisar a natureza do escândalo em um momento que, curiosamente, o teatro moderno deveria ter se tornado instituição, fato corriqueiro de mercado. Mas que não se deu. Os estudos das montagens de *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, e *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, iluminam um momento que, com base nessa abordagem proposta por Henrique Gusmão, gerará inevitáveis revisões na historiografia já produzida.

A primeira consequência do estudo proposto, urgente, que, aliás, tem sido adiada há muito tempo, é o debate acerca da periodização recente da História do Teatro Brasileiro. Segundo a convenção firmada pelos primeiros historiadores modernos, a encenação, em 1943, de *Vestido de noiva*, assinalaria o início da “era moderna” do teatro brasileiro. Se esse marco antigo parece discutível hoje, a delimitação final de uma “era moderna” na cena nacional surge agora sob múltiplos desafios. A pergunta mais contundente remete à dúvida a respeito da efetiva existência de um teatro moderno, no pleno sentido do termo, no palco brasileiro, diante da necessidade frequente de recurso a artifícios externos explosivos de atração para a afirmação da arte — como o escândalo. Evidentemente, a periodização não significa um mero recurso didático, nem a reunião mecânica de conteúdos sistematizados pelo historiador.

Thomas Postlewait (2009, p. 195)⁶ insiste na necessidade de construção de um *círculo de identidade*, uma explicação convincente dos dados reunidos, para definir um período da história do teatro, de um modo tal que exista uma relação entre eles, favorável a uma compreensão dotada de coerência. Isso significa expor

6 Postlewait, T.. Op.cit.

um pensamento cristalino a respeito dos fatos da sociedade e da ação humana. Postlewait cita, a respeito, a sentença emblemática de Jacques Le Goff — “periodização é o principal instrumento para a compreensão das mudanças significativas”⁷

A complexidade do tema é evidente — lidando com uma forma da arte brasileira que é sobretudo eurocêntrica, praticada sob condições sócio-históricas muito peculiares, recorrendo a conceitos e recursos teóricos também importantes, o historiador do teatro brasileiro precisa identificar a densa camada de fatores locais variáveis presente na cena pesquisada. Se Peter Holland (2003) insistiu em ressaltar o quanto a pesquisa em História do Teatro avançou no estudo da performance, da cena e da dramaturgia, ele procurou evidenciar também a escassez de trabalhos dedicados ao campo da historiografia. Vale dizer — o campo rarefeito no que compete à teoria sobre a escrita da história.

A ampliação dos estudos universitários dedicados ao teatro a partir do final do século XX criou um horizonte acadêmico muito consolidado. Porém, a caminhada não privilegiou igualmente a pesquisa historiográfica, a discussão a respeito da forma e do sentido da escrita da História do Teatro. Peter Holland⁸ (2003, p. XVI) insiste no reconhecimento de uma trajetória ímpar. A história do teatro traçou uma considerável distância em relação à acumulação positivista tradicional de fatos, simplesmente enumerados; essa transformação marca o cenário contemporâneo dos estudos universitários mundiais e de uma instituição atuante como a Federação Internacional para a Pesquisa do Teatro (IFTR/FIRT). Mas esse estágio não conduziu à consolidação de uma disciplina; a teoria historiográfica avançou muito pouco. O desafio que se apresenta convoca o pensamento para dimensionar a transformação da história do teatro e para responder às perguntas lançadas por tantas pesquisas e histórias. Sobretudo, há o desafio de pensar os mecanismos em ação neste teatro de raiz eurocêntrica que se faz no Brasil.

Nos estudos brasileiros de história do teatro, portanto, a densidade da pesquisa de Henrique Gusmão fortalece a comprovação de que a pedra está lançada ao rio. Quer dizer — múltiplos elementos foram reunidos para adensar a definição da História do Teatro como história da cena, do espetáculo e do espetacular, desvinculada da visão do teatro como história da literatura. O texto das peças, nessa visão, se impõe como episódio da cena, da classe teatral e da rotina teatral, não é literatura. Afirma-se, em paralelo, como parte da história da dramaturgia e das peças da época — formatos de diálogo propostos pelos autores à sociedade e à sensibilidade do seu tempo.

7 Idem, p. 195 – “periodization is the main instrument for understanding significant changes”.

8 Worthen, W. B. & Holland, P. (eds.). *Theorizing Practice. Redefining History Theatre*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

Outra camada é a história dos artistas — atrizes, atores e diretores precisam ganhar um protagonismo novo, como proponentes ou agenciadores do fato da cena, em sintonia com todo o quadro da arte. Trabalhadores do palco, os atores precisam atrair os consumidores — o público — para a sua loja, operação complexa, pois envolve mestria da arte, sedução e jogo de mercado, cálculo de mercado. Para esse jogo, para a construção da imagem magnética do artista, importa muito o papel da imprensa, até o século XX um parceiro decisivo para a construção da identidade social do teatro, dos artistas e das obras.

A compreensão mais apurada deste leque variado de manifestações depende, logicamente, de referências mais ou menos diretas ao jogo concreto da vida social — a realidade política e econômico-social, a espessura das crenças sociais e das ideologias circulantes, os diferentes escalões de poder que cercam a rotina teatral... De certa forma, a História com H maiúsculo precisa impregnar — ou ao menos rondar — os objetos de estudo, as fontes.

Portanto, uma trajetória ousada e de longo curso se impõe, exige ser cumprida — a trajetória de um novo saber, que remete à existência de novos homens, vivendo em um tempo de transformações rápidas demais, mas um tempo dilacerado por marcas da História muito profundas. Mas seriam realmente novos homens? As transformações rápidas do presente significam o apagamento de velhas estruturas históricas opressoras, capazes de conter a potência dos que seriam novos homens? Seria o caso de situar, na avaliação das peripécias do teatro brasileiro, um confronto com um panorama, imóvel como um velho ciclorama, que não deseja ser parte de um cenário teatral? Henrique Buarque de Gusmão construiu uma rede de pensamento cerrada, eficiente para despertar no leitor um vasto rol de perguntas.

Qual o sentido das tantas indagações despertadas? Talvez se queira dizer que o escândalo prevalece ali onde a História não se permitiu vicejar como geradora de Humanidades plenas? Talvez o escândalo vigore porque não encontra uma arena social de diálogo franco entre as pessoas? Talvez o escândalo seja necessário porque é o meio mais eficiente para conquistar a adesão de seres cristalizados em certezas sensíveis, escravos do óbvio, incapazes de se tornarem livres, seres dissociados de formas multiformes de pensamento social?

Ficam as perguntas rodeando as páginas; apontam para um trabalho a um só tempo desconcertante e inquietante, um trabalho capaz de revelar um teatro com voz e corpo sonantes o suficiente para atrair muito da atenção geral. Mas um teatro incapaz de tecer a si próprio como permanência; um teatro contundente, propositivo, mas passageiro, de ocasião, fugaz como os rumores estridentes que cercam os escândalos.

APRESENTAÇÃO

CRISES E ESCÂNDALOS NO TEATRO

*Em terra onde todos são barões,
não é possível acordo coletivo
durável, a não ser por uma força
exterior respeitável e temida.*

Sérgio Buarque de Holanda,
em *Raízes do Brasil*

A QUERELA TEATRAL DOS ANTIGOS E DOS MODERNOS

No início dos anos 1950, ao retornar de uma temporada na Europa, Dercy Gonçalves deu início a uma nova fase de sua carreira. Até então, ela contribuíra, com seu talento e sua irreverência, para os dias de glória do teatro de revista, na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro. Mas os tempos mudavam e Dercy encontrava dificuldades para produzir espetáculos com

elencos numerosos e altos orçamentos, o que a levou a montar comédias. No teatro de comédia, ela encontrou uma realidade muito distinta da qual estava habituada a trabalhar, tendo agora no enredo do texto a ser montado e na presença de um encenador limites para os improvisos que tanto agradavam a seu público. Para cumprir a sequência de uma peça cômica, Dercy precisava ensaiar e decorar o texto, práticas das quais tinha horror. Com sua maneira direta, dizia: “Nunca sei o que vou falar daqui a pouco, e é besteira tentar repetir o que funcionou no dia anterior, porque não vou conseguir me lembrar. Havia diretores que me aceitavam assim e havia os que não se conformavam. Paciência”.¹

Uma dessas montagens teve como diretor Armando Couto, artista que vinha do grupo Os Comediântes e que estava no elenco da primeira versão de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. De estilos muito distintos, diretor e atriz acabaram entrando em conflito, como relata Dercy:

O cara botou a gente pra ler o texto durante duas semanas. Era um saco, primeiro porque não sei ler direito e, quando ele estava lendo, eu dormia. A merda toda é que desde a primeira leitura eu já sabia o que ia fazer, mas o Armando era um chato, queria me ensinar tudo.

— Fala uma coisa pra mim... A gente tá aqui nesse chove não molha há duas semanas, pra quê?

— É laboratório.

— Laboratório do quê?

Ele explicou, mas não entendi. Um dia me enchi, chegou pra ele e falei:

— Faz o seguinte. Fica aí ensaiando. Tenho que fazer umas coisas no Rio e já volto.²

Como se pode imaginar, essa situação abriu uma crise na produção do espetáculo, que acabou conseguindo estrear mais adiante. Mais do que um conflito pontual entre uma atriz de personalidade forte e seu diretor, o imbróglio revela um tipo de tensão determinante para a compreensão da história do teatro brasileiro no século XX. Está em jogo aí uma luta entre antigos e modernos que mobilizou os principais nomes da cena nacional e configurou o espaço de atuação dos artistas de teatro desde os anos 1930.

1 AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Globo, 1994, pp. 127-8.

2 AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. Op. cit., pp. 128-9.

Do lado dos chamados antigos, temos um programa teatral centrado na figura do ator. Como afirma Décio de Almeida Prado em seu livro sobre Procópio Ferreira, um dos célebres representantes desse modelo, o que então se praticava era um “teatro de ator — não de autor ou encenador”.³ Muito hábeis na capacidade de fazer o público se entreter e rir, os grandes atores antigos não precisavam se submeter às determinações de um diretor, bastava que um ensaiador organizasse o espaço e o funcionamento mínimo da cena (muitas vezes, esse era o ator mais experiente do grupo). O resto ficava com o carisma e o virtuosismo deles, que dominavam as plateias. O público não ia ao teatro para assistir a um personagem ou a uma trama específica, muito menos a uma encenação assinada por um diretor: o espectador não “pedia teatro. Pedia Procópio, qualquer que fosse o pretexto, um pouco melhor, um pouco pior, paravê-lo em cena”.⁴

A ideia de uma transformação que culminasse no personagem após um longo trabalho de análise psicológica não era o que mobilizava os atores do modelo teatral antigo. Dercy Gonçalves revela outro modo de relação com o texto e com o personagem: “A primeira coisa que eu fazia quando pegava um texto era desmanchar a imagem da personagem criada pelo autor e construir outra, mais parecida comigo”.⁵ Afinal, o público queria ver Dercy. Logo, ela mesma se colocava acima do personagem e do texto, usando sua personalidade como eixo para a construção da cena. Os próprios escritores teatrais, especialmente nos anos 1920 e 1930, produziam um tipo de dramaturgia levando em conta esse teatro de ator que preponderava nos palcos. Segundo Sábatto Magaldi, o principal objetivo desses dramaturgos era “permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade”.⁶

Evidentemente, esta estrutura de produção teatral fazia sentido em um ambiente em que as peças se sucediam nas casas de espetáculo com enorme rapidez. Nos anos 1920, período “em que Apolonia Pinto reaparece, em que Leopoldo Fróes se firma, em que Abigail Maia passa das canções à comédia, em que emergem autores como Viriato Corrêa e Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro e Odulvado Viana”,⁷ era comum que as companhias estreassesem um novo espetáculo a cada sexta-feira, otimizando, assim, o público limitado nos teatros de grandes

3 PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira. A graça do velho teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 68.

4 PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno (1930-1980)*. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1988, p. 22.

5 AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. Op. cit., p. 121.

6 MAGALDI, Sábatto. *Panorama do teatro moderno*. 6.ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 194.

7 PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*. Op. cit., p. 21.

plateias. Isso gerava uma maquinaria de produção de espetáculos que impedia a realização de longos processos criativos e mesmo a preparação cuidadosa de uma única obra. Nesse sistema, típico da chamada “geração Trianon”, esperava-se que os atores se afirmassem por seu próprio carisma, não decorassem os textos (contando com o auxílio do ponto, que “soprava” as falas de baixo do palco) e trouxessem o personagem para o mais próximo possível dos tipos que estavam habituados a representar.

Tal modo de produção teatral exigia que os artistas estabelecessem uma relação direta com os espectadores. Os atores antigos dedicavam boa parte de sua atenção em cena à medição da “temperatura” do público, verificando suas reações e adequando sua atuação ao humor da casa a cada dia. De algum modo, eles “contracenavam muito mais com o público do que com os seus companheiros de palco, nada obedecendo a não ser o próprio fluxo de inventividade”.⁸ Por isso, Dercy mostrou-se irritada quando Jorge Andrade afirmara que ela representava contra o público. “Eu, Dercy Gonçalves, represento contra a peça, contra o cenário, contra os outros intérpretes, contra as roupas e até contra mim mesma, mas nunca contra o público”.⁹ Estava em jogo, dessa forma, um tipo de saber prático que só poderia ser aprendido no chão do palco. Não interessava a esses atores e a essas atrizes qualquer tipo de teorização sobre o seu fazer, a atuação para eles se dava no contato direto com o público e na habilidade prática para mantê-lo interessado e em diversão.

Em defesa deste modelo teatral, preponderante durante tantas décadas, alguns de seus artistas afirmavam que ele poderia ser caracterizado como um estilo tipicamente nacional. O teatro brasileiro, se tomarmos como exemplo a perspectiva de Procópio Ferreira, deveria sempre ter tendências cômicas e buscar agradar o público: o que escapasse disso era antipatriótico. Nesse sentido, ele chega a construir suas balizas para uma história do teatro brasileiro, questionando a excessiva valorização dada pelos intelectuais a João Caetano, que montava tragédias clássicas e dramas românticos, ficando preso a uma retórica pesada e a um gestual muito carregado. Para Procópio, a grande figura dos palcos brasileiros no século XIX seria o ator Vasques, uma vez que divertia o público de forma leve e espontânea, encontrando o modo de atuação que agradava os brasileiros e fazia sentido por aqui.

Do outro lado da arena, temos um projeto que se fortalece nos anos 1930, mas que desde o século XIX já ganhava adesões: a construção de um teatro de

8 PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*. Op. cit., p. 30.

9 AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. Op. cit., p. 126.

arte no Brasil. Para um conjunto de artistas e intelectuais, era preciso civilizar a nossa vida teatral e incorporar nos palcos nacionais modelos já preponderantes nos grandes centros culturais mundiais. Por essa perspectiva, seria necessário que se montasse, por aqui, peças de tramas complexas e com personagens dotados de profundidade psicológica, sendo bem estudados por intérpretes que respeitassem o texto e a proposta do autor. Propunha-se a profissionalização de atores e atrizes, que deveriam estar mais relacionados às propostas artísticas do espetáculo do que à reação direta do público. Caberia ao diretor — figura-chave do projeto de modernização¹⁰ teatral brasileiro — reger todos os diferentes aspectos de um espetáculo. Assinando a direção, ele garantiria a harmonia e a unidade entre o texto, a atuação, o cenário, o figurino, a iluminação (que emergia como um recurso mais disponível e fundamental para o desenho da cena) e outras tantas dimensões da obra. Esse programa de transformação da cena nacional teria como referências uma série de experiências estrangeiras, até então acessíveis diretamente apenas a uma elite que ia assistir ao teatro no exterior e que voltava com entusiasmo para transformar a realidade cultural local. De fato, boa parte do processo que ficou conhecido como modernização do teatro brasileiro foi impulsionado pelas elites financeiras e intelectuais brasileiras, conseguindo, entretanto, ganhar corpo e ampliar seu alcance ao longo do tempo.

Desde os anos 1920, uma série de iniciativas fizeram avançar este processo modernizador da cena, criando as instituições e os personagens decisivos dessa história: Álvaro e Eugênia Moreyra e seu Teatro de Brinquedo; as renovações dramatúrgicas de Joracy Camargo, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Nelson Rodrigues e tantos outros escritores envolvidos, de diferentes formas, com o ideal do teatro moderno; o Teatro do Estudante do Brasil fundado por Paschoal Carlos Magno; o Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento, pelo qual passaram tantos nomes decisivos da história do teatro moderno no Brasil, como Ruth de Souza e Léa Garcia; o Teatro de Amadores de Pernambuco; o Teatro do Estudante de Pernambuco; os espetáculos promovidos pelo grupo amador Os Comediantes; os tantos encenadores que aqui chegam ao longo da guerra na Europa etc. Diferentes cronologias já foram feitas para esse processo, dentre as quais destaco a proposta por Tania Brandão,¹¹ que divide a modernização teatral brasileira em três momentos. O primeiro deles tem início em 1884, com a estreia de *O mandarim*, a primeira revista de sucesso no Brasil, e vai até 1938, ano da montagem de *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante

10 Cf. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo, Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009, p. 116.

11 Idem.

do Brasil. Essa seria a era do teatro ligeiro, quando iniciativas de modernização são pontuais e pouco afetam a estrutura do mercado teatral. Entre 1938 e 1948, temos um momento de formulação do moderno, quando grupos amadores conseguem mais espaço e experimentam, diante da figura do encenador, um novo modo de produção teatral. Finalmente, a era do teatro moderno no Brasil tem início em 1948, ano de fundação, no Rio de Janeiro, do Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa, Sandro Polônio e Itália Fausta, “única companhia profissional estável de longa duração que surgiu do TEB e de Os Comediantes”,¹² e do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

Entre a era do teatro ligeiro e a era do teatro moderno, a cena nacional passou por um significativo processo de mudanças em que os padrões modernos ganharam muito destaque, o que envolveu, como se pode imaginar, enormes disputas. Um desses palcos de lutas foi o Serviço Nacional de Teatro, fundado na longa gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação, no qual artistas jovens e renovadores disputavam com veteranos financiamentos, pautas e diversos tipos de apoio.¹³ Evidentemente, isso animou as rivalidades, fazendo um artista como Procópio Ferreira considerar que as tentativas de reforma da cena nacional a partir dos anos 1940 eram apenas “uma fantasia ou brincadeira de rapazes mal-informados sobre as verdadeiras bases — as econômicas — e os verdadeiros fins — a diversão através da comicidade — do teatro”.¹⁴ Por outro lado, Gustavo Dória, crítico que participara da experiência renovadora do grupo Os Comediantes, entende, já em 1975, quando escreve a sua história do moderno teatro brasileiro, que esse programa de reformas fora uma “revolução que não cessou nem deve cessar”.¹⁵

Como se percebe, a modernização da cena brasileira, tratada como brincadeira, por uns, e revolução, por outros, dividiu a classe teatral. Os críticos tiveram também um papel significativo nessa luta, muitos deles defendendo de forma aguerrida o lado dos modernos. Décio de Almeida Prado, por exemplo, ao escrever seu livro sobre Procópio Ferreira, faz uma autocrítica em relação à forma como tratou esse grande ator ao longo de sua carreira, assumindo que ele próprio, sendo “um dos porta-vozes e uma das pontas de lança da nova geração, contribuía com os meus escritos para abalar o seu prestígio e diminuir-lhe o cam-

12 BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*. Op. cit., p. 116.

13 Essas tensões no interior do SNT são acompanhadas de perto com Angélica Ricci, em seu estudo sobre as políticas para o desenvolvimento do teatro nacional no primeiro governo Vargas. Cf. CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

14 PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*. Op. cit., p. 76.

15 DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 2.

po de ação”.¹⁶ Sábato Magaldi, em alguns de seus textos, é ainda mais incisivo ao desqualificar o teatro preponderante no início do século XX, no Brasil, chegando a afirmar que a assimilação da cultura europeia pela cena brasileira, mantendo algumas das características locais, seria a “nossa maneira de acertar o passo pelo progresso universal”.¹⁷ Somados a tantos outros críticos, Décio e Sábato formam uma trincheira na imprensa contra velhas práticas teatrais e em defesa de um novo teatro.

Em diversas situações, assim, podemos observar a formação de dois lados em disputa no mundo teatral. Algumas vezes, essas situações envolvem a encenação de uma mesma peça, como no caso de *A dama das camélias*, montada em 1951 no Teatro Municipal de São Paulo para a comemoração dos três anos do Teatro Brasileiro de Comédia. Com um grande elenco, composto por artistas como Cacilda Becker, Leonardo Villar, Paulo Autran, Cleyde Yáconis e Luís Linhares, sob a direção do italiano Luciano Salce, o espetáculo tem diversas marcas da proposta moderna que o TBC, de certa forma, encarnava. Cinco anos depois, no Teatro Cultura Artística, também em São Paulo, o mesmo texto, agora adaptado por Hermilo Borba Filho, é montado por Dercy Gonçalves. A diferença entre as duas encenações é radical, como indica a própria Dercy: “Pra começo de conversa, resolvi que não ia morrer em cena. Não gosto de morrer em peça, porra. A tosse da Marguerite transformei em ‘cafó, cafó, cafó’. Brinquei dentro da história, mas fazia de verdade”.¹⁸ Em todas as noites ela fazia suas “contribuições” ao texto e reconhecia que sua proposta era radicalmente diferente daquela levada aos palcos anos antes: “Sacanagem comparar e exigir que a minha *A Dama das Camélias* fosse fiel ao texto. Por que os caras queriam isso? Já não tinham visto a Dama tossindo de verdade e morrendo em cena com Cacilda Becker?”.¹⁹

Uma oposição tão nítida como esta que separa Dercy Gonçalves de Cacilda Becker, entretanto, nem sempre é encontrada no cotidiano teatral brasileiro. Há matizes a serem levadas em conta, fazendo que o esquema binário que separa antigos e modernos não seja aplicável absolutamente, como podemos perceber na trajetória de diversos artistas que circulam livremente pelos dois modelos de produção, levando de um para outro alguns de seus modos de fazer. Bibi Ferreira e Dulcina de Moraes são exemplos de artistas que, ao longo de suas carreiras, alternaram em seus repertórios espetáculos, ora mais notadamente antigos, ora mais assumidamente modernos. Outros casos indicam rupturas abruptas,

16 PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*. Op. cit., p. 11.

17 MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro moderno*. Op. cit., p. 14.

18 AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. Op. cit., p. 122.

19 AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. Op. cit., p. 123.

como se percebe na trajetória de Jaime Costa, um ferrenho crítico dos modernos durante a maior parte de sua vida, o que não o impede de abraçar, em seus últimos anos, a cena contemporânea, subindo aos palcos em espetáculos como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Pode-se também pensar em diferentes graus de adesão aos dois modelos teatrais, assim como é perceptível que esses programas apresentavam doses significativas de variações, tanto nas suas diversas formulações teóricas como na sua aplicação prática.

Todas estas relativizações, entretanto, não impedem que a querela entre antigos e modernos seja um tema determinante para a compreensão da história do teatro brasileiro no século XX, tanto que praticamente todos os especialistas da área dedicaram um pouco de sua tinta a ela. Este livro trata de um momento específico dessa história do teatro moderno no Brasil, em que se percebia com mais evidência um dos fenômenos de longa duração que assombrava aqueles que subiam aos palcos nacionais: a crise.

O ETERNO RETORNO DA CRISE TEATRAL

O Teatro Brasileiro de Comédia, famoso TBC, representa um dos momentos altos do projeto de modernização da cena nacional. Sustentado por grandes industriais paulistanos, esse teatro conseguiu levar a público um repertório de textos densos, com personagens complexos, dirigidos por diversos encenadores estrangeiros que traziam para o Brasil técnicas de montagem e atuação já estabelecidas na Europa e ainda pouco divulgadas por aqui. No TBC se formaram grandes atores e dele saíram as principais companhias do teatro moderno brasileiro. Pode-se supor, assim, em um primeiro momento, que esse é um empreendimento de grande sucesso artístico e financeiro. Entretanto, o relato de Abílio Pereira de Almeida, um dos dramaturgos ligados a este teatro, revela-nos outra realidade:

O TBC nunca deu lucro, nem poderia dar. É simplesmente uma questão de bom senso saber disso; basta conhecer a situação. Veja: havia 33 artistas fixos, ganhando — trabalhando ou não. Montar uma peça no TBC era uma delícia; nunca, em nenhum outro canto, foi tão bom. A gente escolhia entre cinco diretores estrangeiros. [...] E tinha guarda-roupa, carpintaria, oficina, tudo lá mesmo. [...] Então, nessas circunstâncias, era possível ter lucro?²⁰

20 PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 376.

Os modernos identificavam, assim, em uma de suas experiências mais bem-sucedidas, a dura realidade da dificuldade de formação de um público numeroso e frequente em suas salas de espetáculo, capaz de dar sustento a iniciativas teatrais mais longevas.

Mas essa não era uma situação nova. Os antigos, que atraíam um grande público para teatros de ampla plateia nas primeiras décadas do século XX, também precisavam se relacionar com o limite de espectadores para seus espetáculos. Tanto que era preciso sempre estrear um novo trabalho, o que indica a dificuldade para se manter em cartaz com uma mesma montagem. Lidando com propostas, linguagens e públicos muito distintos, antigos e modernos não escapavam de um mesmo problema: a difícil tarefa de atrair público e afirmar o teatro como uma prática institucionalizada e habitual dos brasileiros.

Por que, afinal, no Brasil, não se conseguiu que o teatro fosse uma prática cultural mais difundida e enraizada? Por que não temos a maior parte da população frequentando e discutindo teatro a todo momento? Por que as massas não se mobilizam em torno de espetáculos como o fazem com jogos de futebol? Está se tratando aqui, de um modo ligeiro, de um grande tema para os estudos em história do teatro brasileiro que, para ser explicado, precisa de um enorme esforço analítico. De fato, não é fácil responder a perguntas desse tipo, o que exigiria um entendimento mais estrutural da formação social brasileira. Certamente as respostas para essas questões passam por nossas origens lusitanas, pela tradição privatista que atrofiou as possibilidades de formação de espaços públicos, pela escola brasileira (onde até hoje praticamente não se lê teatro), pelos modos como o Estado se relaciona com a cultura, por atitudes específicas da classe artística. Mas tudo isso precisa ser melhor investigado e analisado com rigor e detalhamento.

Este trabalho não se dedica a responder a tais questões, apenas parte do diagnóstico de uma crise estrutural do teatro no Brasil e observa mais detalhadamente um momento em que os artistas modernos enfrentam um agravamento das dificuldades de seu projeto de renovação da cena nacional. Nos anos 1960, década na qual se passa a história que irá se contar aqui, as dificuldades para atração de público e para a formação de boas bilheterias se mostram ainda maiores. Em um livro publicado em 1962, Sábato Magaldi nos dá alguns dados específicos desse cenário: “É mínimo, ademais, o índice de integração do teatro na vida brasileira: os espetáculos de êxito invulgar atingem, nas capitais, apenas 2% da população, e poucas vezes atravessam seis meses em cartaz, em sala cuja capacidade média é inferior a quinhentos lugares”.²¹ Não por acaso, essa será

21 MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro moderno*. Op. cit., p. 9.

considerada “a década de esgotamento do teatro brasileiro moderno”.²² Já nos seus primeiros anos, as campanhas de incentivo à ida ao teatro começam a acontecer, divulgando pelas grandes cidades do país a chamada “Vá ao teatro!”. É também nessa década que diversas companhias formadas no bojo do projeto de desenvolvimento de um teatro moderno falem: o TBC encerra suas atividades em 1964, a companhia Tonia-Celi-Autran atua até 1962, o Teatro dos Sete vai até 1966, apenas para citar exemplos de grupos com maior visibilidade, nenhum deles conseguindo sobreviver por mais de 16 anos.²³ Novos grupos, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ganham força no período, trazendo novas propostas para suas peças e afastando-se, assim, de um programa moderno já tachado, nesse momento, como “teatrão”.

Assim, em um cenário de intensificação de crise, era preciso recorrer a algumas estratégias, como a do apelo ao escândalo. A fórmula, já antiga, é expressa por Tania Brandão: “o teatro não conseguiu, no século XIX, tornar-se uma paixão nacional, ultrapassar o *status* de moda ou de produção descartável, circunstancial, não essencial. É bastante evidente [...] o recurso ao escândalo, ao sensacionalismo, por parte da classe teatral, para arrebatá-lo ao público — ou melhor, o *não público*, pois exatamente o que não existe é esta entidade, o público de teatro”.²⁴ Crise e escândalo, desse modo, articulam-se habitualmente no caso do teatro brasileiro. Na falta de uma institucionalização desta arte, de um público habituado a frequentar as casas de espetáculo, o convite a montagens que se anunciam como perigosas e transgressoras torna-se uma constante. De fato, nos anos 1960, a sequência de encenações que buscam estabelecer uma relação com o público mais tumultuada, agredindo normas sociais, é longa.

Observando-se mais especificamente alguns dos casos de escândalo desse período, é possível identificar uma aliança específica: a de dramaturgos que intensificam o efeito escandaloso de seus textos e atrizes que buscam, com base em montagem desses textos, construir um novo estatuto para suas carreiras, afirmando-se como artistas dotadas de coragem e talento para enfrentar personagens e situações cênicas desconfortáveis. Eis a questão que será enfrentada neste livro, mediante a discussão de três montagens: *Toda nudez será castigada* (1965), *Navalha na carne* (1967) e *Senhora na boca do lixo* (1968). Nos três casos, repete-se o mesmo modelo em que Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Jorge Andrade,

22 BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. *Revista do Iphan*, n.º 29, 2001, p. 324.

23 Os dados apresentados foram extraídos feitos por Tania Brandão em *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*, pp. 125-30.

24 BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*. Op. cit., p. 84.

cada um a seu modo, propõem situações desconfortáveis para serem vividas nos palcos, enquanto Cleyde Yáconis, Tônia Carrero e Eva Todor optam por encenar essas peças em busca de uma guinada em suas carreiras. O escândalo, assim, é usado como modo de renovar a imagem de atrizes e dramaturgos, estratégia que já era usada pelos antigos, que tinham na reconstrução de suas carreiras, por meio da montagem de novos tipos de texto, uma jogada publicitária necessária para diversificar e ampliar seu público de tempos em tempos.

Proponho aqui, dessa forma, um estudo sobre aquilo que os franceses chamaram de “sucesso de escândalo”. Em um ambiente de baixa institucionalização das práticas teatrais e de agravamento da crise das bilheterias, esse tipo de sucesso apresentou-se como uma estratégia de sobrevivência para diferentes artistas que, por meio dela, tiveram a possibilidade de produzir um momento especialmente criativo e forte da história do nosso teatro.

A HISTÓRIA DO TEATRO COMO HISTÓRIA DO ESPETÁCULO

Este é um livro que trata de montagens teatrais. Ele se propõe a uma história do teatro que assume os desafios próprios do seu tempo. Como já foi muito discutido, a história do teatro brasileiro, nas últimas décadas, superou a concepção exclusivamente literária que orientou a escrita de suas primeiras obras. Durante muito tempo, falar de história do teatro era falar de história da dramaturgia, deixando-se de lado todo um mundo que se forma em torno da produção e da recepção dos espetáculos.

Já há algumas décadas, o espetáculo teatral passou a ser levado em conta nas escritas da história do teatro, campo que passou a incorporar discussões sobre os projetos estéticos que subiram aos palcos, a atuação, o papel dos encenadores, dentre outros tantos elementos constituidores da cena. É possível, entretanto, avançar mais, fazendo o teatro ser entendido como um fenômeno social que promove as mais diversas relações e coloca em contato variados personagens do seu mundo. Esse é um esforço que, mais recentemente, vem mobilizando diferentes pesquisadores: a construção de uma história social do teatro. O modo de olhar vem se ampliando: partiu-se do texto, passou-se a observar o espetáculo e, mais recentemente, vêm sendo estudados os múltiplos fios que articulam o palco e o mundo. Este estudo vai nesse sentido. A história das montagens de *Toda nudez será castigada*, *Navalha na carne* e *Senhora na boca do lixo* coloca em relação uma série de personagens do mundo político, do mundo da arte, de diferentes camadas sociais, promovendo encadeamentos com base nas lógicas próprias do campo

teatral daquele momento. Esses espetáculos geram uma série de discursos, alteram o estatuto de algumas carreiras, promovem debates em diferentes espaços, o que permite analisar o papel específico do teatro na formação do tecido social.

O fato de esses três espetáculos poderem ser considerados escândalos favorece a perspectiva sociológica aqui adotada. O fenômeno do escândalo nas artes, ao longo da modernidade, ganhou sentidos muito particulares, sendo muitas vezes desejado e promovido por artistas, que viam nele um valor. Gerando uma reação mais intensa no público, as obras escandalosas possuem a possibilidade de reverberar em espaços pouco comuns, mobilizando tanto especialistas como leigos e figuras estranhas a uma determinada modalidade artística. Assim, um caso de escândalo permite que se veja, com mais evidência, uma série de modos de funcionamento tanto do mundo social como do mundo da arte. Baseando-se na transgressão às normas, podem se tornar mais visíveis os códigos e as lógicas das formas sociais — sempre desejados pelo analista, mas também sempre difíceis de serem identificados —, assim como os modos de provocá-los. Dessa forma, um caso de escândalo no teatro expõe as entranhas do que já se chamou de “vida teatral”, com suas articulações entre texto, espetáculo, recepção, moralidade, imagem social dos artistas, posicionamentos políticos, dentre tantos outros aspectos dessa enorme rede. Não por acaso, é possível afirmar que a história do teatro pode ser contada como uma sequência de histórias de escândalos teatrais.²⁵

Essa é uma história que oferece a seus pesquisadores muitas possibilidades, mas também enormes desafios, como o da análise de materiais de naturezas muito distintas, exigindo ferramentas para um estudo efetivamente interdisciplinar. Foram necessários, para a construção deste livro, modos de observação de fotografias, imagens outras, textos teatrais, críticas, entrevistas, discursos, materiais de censura, permanentemente cruzados entre si. Vale ressaltar que o acesso à efervescente imprensa da época foi fundamental para a observação e a análise de um cotidiano teatral, como buscado.

Finalmente, registro aqui um agradecimento ao único ator e à única atriz que sobreviveram aos quase 60 anos que nos separam destes três espetáculos e que me concederam entrevistas fundamentais para o trabalho. Emiliano Queiroz, o Veludo de *Navalha na carne*, e Ivone Hoffmann, que viveu Carmem e Shirley em *Senhora na boca do lixo*, generosamente conversaram comigo e o vídeo desses

25 Este é o mote da introdução ao dossier sobre escândalos teatrais publicado pela revista *Fabula*. Cf. LE-CERCLE, François & THOURET, Clotilde. «Introduction. Une autre histoire de la scène occidentale». *Fabula/ Les colloques, Théâtre et scandale* (I), 2018. URL: www.fabula.org/colloques/document6293.php. Acesso em: 18 abr. 2022.

encontros também está disponível aos leitores.²⁶ Essas conversas trouxeram para o trabalho muito mais detalhamento, abriram novas perspectivas e revelaram os modos individuais e afetivos de produção da memória desses espetáculos. Além delas, pude estabelecer muitas trocas em eventos acadêmicos, nos corredores de diferentes universidades, com os tantos alunos que por mim passaram, diversas foram as provocações de colegas, os princípios de ideias que me ofereceram e que pude levar adiante, o entusiasmo dividido com tantos. Sou muito grato a todos.

Nas próximas páginas,uento a história de um momento muito especial da vida cultural brasileira. Nele, as dificuldades eram gigantescas, mas o engajamento pelo teatro reunia artistas muito distintos e produzia obras de enorme valor. Ao contar o caso destes três espetáculos, espero partilhar com os leitores a força que gerou essas experiências, tão relevante e decisiva para a produção de obras teatrais no Brasil. Essa é uma história de paixão pelos palcos, sentimento que, confesso, também arrebata o autor deste livro.

26 URL: <https://pehl.historia.ufrj.br/category/estrelas-e-malditos/entrevista/>. Acesso em: 11 jul. 2025.

CAPÍTULO 1

O ANIMADOR DE ESCÂNDALOS

*Acordou amargo, irascível, com raiva,
e olhou com ódio para o cubículo. Era
uma gaiola minúscula, de uns seis passos
de comprimento [...].*

Dostoievski, em *Crime e castigo*

NELSON RODRIGUES, HOMEM DE TEATRO

Em 4 de maio de 1961, Darwin Brandão, em sua coluna do *Correio da Manhã*, traz a seguinte nota:

Nelson Rodrigues, viajando todas as tardes de bonde da zona norte (onde reside) para o centro da cidade a fim de acompanhar os ensaios de sua última peça, *O beijo no asfalto*, que o Teatro dos Sete vai apresentar logo em seguida

no Teatro Ginástico. Nelson é daqueles irredutíveis amigos do bonde. Acha ele que viajando de bonde tem tempo para melhor pensar e refletir.¹

A imagem produzida pela coluna nos oferece alguns traços determinantes do homem de teatro Nelson Rodrigues. O primeiro deles é o do autor frequentador assíduo dos ensaios das montagens de seus textos, que se desloca todos os dias pela cidade para assistir aos artistas que vivem os personagens por ele criados. Naquele momento, o olhar atento de Nelson na plateia escura voltava-se para Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Ítalo Rossi. Mas ele já estivera, nos últimos anos, diante de outros grandes nomes da cena nacional que levaram para o palco suas peças, como Cacilda Becker, Maria Della Costa e Bibi Ferreira.

A nota do *Correio da Manhã* também traz um traço marcante da imagem que se construiu em torno de Nelson: a do artista reflexivo, pensando nas suas peças, nos seus personagens e na sua própria carreia. Naquele momento, quando *O beijo no asfalto* demorava a entrar em cartaz em função do enorme sucesso de uma comédia levada à cena pelo Teatro dos Sete, o final de sua nova peça era questionado por alguns e ele cogitava mudá-lo. Acabou mantendo o desfecho da trama, com o sogro revelando-se apaixonado pelo próprio gênero e matando-o, em uma cena fortemente melodramática. Por fim, a imagem de Darwin Brandão revela o homem nostálgico, que em plenos anos 1960 faz questão de pegar bonde, um meio de transporte que enfrentava a concorrência de outros mais modernos, estava em vias de extinção, mas ainda era o predileto do escritor trágico. Lento, servia para sua criação e reflexão.

Todas estas marcas, presentes na sugestiva imagem produzida por Brandão, reforçam a inconfundível identidade construída pelo dramaturgo. Sua autorrepresentação afirmava os traços de alguém que, se pudesse, como ele mesmo dizia, “faria um texto dramático por dia”.² Assim Nelson se definia: como alguém que vivia próximo aos palcos, que desejava ser reconhecido como artista de teatro, que tinha marcas próprias no *métier*.

O negócio é o seguinte: há uma verdade que eu considero incontestável. Eu posso ser pior do que os outros autores, mas há uma coisa que realmente ninguém pode negar — é que eu sou diferente, eu me sinto diferente, comprehendeu? Aí é que está a história. Não é melhor nem pior, eu me sinto diferente.³

1 BRANDÃO, Darwin. “A notícia dia a dia”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1961, p. 2.

2 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 84.

3 *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 132.

A história do Nelson Rodrigues, homem de teatro, começa bem antes de suas viagens de bonde em direção aos ensaios do Teatro dos Sete. Naquele momento, ele já completava 20 anos de carreira como autor teatral e a observação de sua trajetória pelo chão dos palcos é o nosso ponto de partida.

FRACASSO E SUCESSO

A primeira estreia de um texto de Nelson Rodrigues se deu em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, localizado na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro, um dos mais conhecidos polos de produção teatral do país. Segundo seu próprio relato, essa primeira tentativa de escrever para teatro tinha uma intenção “estritamente mercenária”.⁴ Nelson vinha de uma família completamente envolvida com o mundo dos jornais,⁵ tendo experimentado as glórias e as desgraças que as redações poderiam oferecer a seus profissionais e proprietários. A aposta no teatro tinha, assim, o objetivo de superar os inevitáveis momentos de crise de uma longa carreira jornalística. Por isso ele se encanta com as longas filas nas portas de uma casa de espetáculos e decide escrever uma chanchada, plano que se transforma tão logo as primeiras páginas da peça são escritas: “no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária”.⁶

O projeto de escrita de um texto ligeiro e rentável ganha, assim, ares de um drama psicológico complexo, com o uso de uma série de dispositivos teatrais inovadores. *A mulher sem pecado*, a primeira peça de Nelson Rodrigues, trata de um marido transtornado na busca pela comprovação da fidelidade da esposa. Sua mente perturbada (exposta para o público por meio de uma voz interior que se ouve ao longo da peça) faz que ele finja ter perdido o movimento das pernas, colocando à prova o amor da mulher. Seguem-se, então, em escalada, uma série de iniciativas que atormentam a protagonista feminina: ele quer conhecer seus pensamentos e desejos secretos, descobre detalhes de sua adolescência, anuncia que receberá a notícia da morte do amante dela para ver sua reação, coloca um funcionário para seguir todos os seus passos. Finalmente, Lídia, a esposa, também experimenta uma forte confusão mental e acaba fugindo com o motorista do marido.

O texto é levado aos palcos pela Comédia Brasileira, em uma iniciativa do Serviço Nacional do Teatro, então dirigido por Abadie Faria Rosa. Entretanto,

⁴ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 153.

⁵ A vida de Nelson Rodrigues já foi detalhadamente narrada por Ruy Castro em sua biografia definitiva do escritor: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁶ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 153.

mesmo inovando em uma série de aspectos e já trazendo um ritmo nervoso e típico da escrita rodrigueana, o texto levado aos palcos não encontra uma recepção entusiasmada do público. A grande surpresa final, quando o marido se levanta da cadeira de rodas e revela que sua paralisia era uma farsa, não gera nenhum efeito nos espectadores, que permanecem tossindo e indiferentes.

O impacto morno de sua primeira peça deixa Nelson Rodrigues incomodado. “*A mulher sem pecado*, a despeito de duas ou três críticas lisonjeiras, não me arrancara de um sólido anonimato. E eu andava, por aí, humilhado e ofendido e ressentido como um Raskolnikov”.⁷ Em seus relatos sobre esse período, confessa que qualquer elogio literário o irritava profundamente, e passara a desenvolver um forte sentimento de rivalidade com qualquer autor teatral brasileiro. Não entendia como sua habilidade dramática não pudesse ser reconhecida e isso o impulsiona a uma nova criação, dessa vez mais ousada, que começa a ser gestada já na fracassada noite de sua primeira estreia: “Ao voltar para casa, de bonde, eu já pensava em *Vestido de noiva*. Ressentido com o público, queria agredi-lo”.⁸

A história da montagem de seu segundo texto será bem diferente da encenação de *A mulher sem pecado*. *Vestido de noiva* estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1943 por iniciativa do grupo amador Os Comediantes. Formado, em sua maioria, por artistas da elite carioca que rejeitavam a produção teatral brasileira corrente e que tinham como modelo artístico as obras de vanguarda europeias, o grupo buscava possibilidades de renovar a cena nacional. Em 1943, Os Comediantes conseguem promover um encontro de três artistas que marcará a história do teatro brasileiro: o cenógrafo Tomás Santa Rosa, o diretor polonês Zbigniew Ziembinski e o jovem dramaturgo Nelson Rodrigues. O primeiro, naquele momento, já tinha reconhecimento como artista plástico e ilustrador de capas de livros de grandes nomes da literatura nacional. Ziembinski, por sua vez, fazia parte de um grupo de diretores teatrais que vieram para o Brasil no contexto da emergência do nazifascismo na Europa e da eclosão da Segunda Guerra Mundial, trazendo na bagagem experiências e técnicas teatrais que encantarão os artistas em busca de renovação da cena. Segundo o relato de Nelson Rodrigues, o diretor polonês era profundamente crítico à produção teatral que encontrara no Brasil, mas se interessou por *Vestido de noiva*. “Julgou perceber, já na primeira leitura, todo o potencial plástico da peça. Sonhava com um grande

7 RODRIGUES, Nelson. “Autocrítica de Nelson Rodrigues”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1966, p. 27. Aqui Nelson faz uma referência ao protagonista do romance *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoiévski.

8 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 84.

espetáculo e *Vestido de noiva* deu-lhe espaço para suas fantasias cênicas”.⁹ O texto de Nelson, dessa forma, possibilita ao diretor, ao cenógrafo e ao grupo a colocação em prática de uma série de procedimentos pouco comuns ao teatro nacional.

Vestido de noiva tem como ponto de partida o atropelamento de Alaíde, uma jovem de família abastada, casada e atingida por um carro em frente ao relógio da Glória, no Rio de Janeiro. Do acidente até sua morte, poucas horas depois, a protagonista vive o drama da tentativa de reconstituição de sua consciência, o que é representado cenicamente em três planos diferentes: da realidade, da memória e da alucinação. Alaíde delira com o prostíbulo de Madame Clessi (uma famosa prostituta do início do século XX, cujo diário ela tivera acesso accidentalmente e lera), lembra-se do dia do seu casamento e demora até identificar que sua grande rival era Lúcia, sua própria irmã, de quem roubara o namorado Pedro. Por meio de uma estrutura complexa de cenas simultâneas, em diferentes planos, Nelson testa uma série de situações que marcarão sua obra: a rivalidade entre irmãs, as tensões da vida conjugal e o encanto das senhoras casadas pela prostituição, sempre tendo a cidade do Rio de Janeiro como um cenário que dá um ar particular para as suas cenas e personagens. No ambiente do teatro dramático brasileiro que, segundo o próprio dramaturgo, “ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta de Leopoldo Fróes”,¹⁰ o uso da linguagem coloquial carioca certamente geraria estranheza, como Nelson relembra anos depois, perguntando-se: “Como é que eu fui meter gíria numa tragédia?”.¹¹

A montagem do texto se dá de uma forma, de fato, muito incomum naquele momento. O período de ensaios foi longo e Ziembinski propôs que os atores se afastassem de seus modos de comportamento habituais, dos maneirismos comuns nos palcos, e construíssem personagens seguindo as orientações do texto. O cenário foi feito exclusivamente para a montagem, organizando a distribuição espacial particular de *Vestido de noiva*. Além disso, o diretor propôs uma iluminação do palco pouco comum para o período, com muitas mudanças de luz e criações de diferentes atmosferas baseando-se nelas.

Na noite da estreia, com uma equipe exausta em função de um trabalho que buscava o máximo de refinamento artístico, o Municipal recebe uma plateia interessada na construção de um novo teatro, moderno e inovador, tendo em suas cadeiras grandes nomes da vida cultural, intelectual e política. A recepção do espetáculo, dessa forma, é calorosa e faz Nelson Rodrigues sonhar com o sucesso de seu teatro ao redor do mundo. Ao relatar ter sido cumprimentado, por

9 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 107.

10 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 110.

11 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 110.

exemplo, ao final de uma das apresentações, pelo poderoso ministro Gustavo Capanema, ele imagina que “*Vestido de noiva* ia ser traduzido em não sei quantos idiomas, representado em Tóquio e na Broadway, filmado em Hollywood”.¹²

De fato, a montagem de 1943 gera entusiasmo entre artistas modernos e intelectuais. Manuel Bandeira publica um texto elogiando a peça, o que provoca um efeito intenso em Nelson: ele fica uma noite inteira acordado lendo e relendo o comentário do poeta e afirma, anos depois: “Ah, se eu morresse naqueles dias, alguém poderia gravar no meu túmulo: — ‘Aqui jaz Nelson Rodrigues, elogiado por Manoel Bandeira’”.¹³ O dramaturgo, naquele momento, também atua para ampliar a repercussão do espetáculo. É ele quem vai a Augusto Frederico Schmidt e lhe entrega o texto, recebendo, alguns dias depois, uma carta com o seguinte fragmento: “*Vestido de noiva* é mais que uma peça — um processo e uma revolução”.¹⁴ Nelson ainda adota estratégias de valorização da sua peça como a de escrever, ele próprio, textos elogiando a obra, assinar com um nome qualquer e mandar publicar, mostrando-se surpreso com o elogio recebido. Ele participa, assim, da celebração de sua peça e de sua figura como dramaturgo, atraindo intelectuais para esse movimento por ele forjado.

Já estava em ação, neste início dos anos 1940, o autor que participa ativamente da produção da visibilidade, do sucesso e do escândalo em torno dos seus textos. Até sua última estreia, ele continuará ativo, afirmando-se como um personagem central na história das montagens de suas peças.

PEÇAS SELVAGENS

“*Vestido de noiva* foi a celebridade fulminante. E não foi só a bilheteria, mas o êxito literário também. Pela primeira vez, dizia-se, o teatro brasileiro entrava na literatura. Toda a minha vida mudou. Profissionalmente, dois dias depois eu estava ganhando oito vezes mais”.¹⁵ Esse relato, produzido por Nelson Rodrigues 23 anos após a estreia de *Vestido de noiva*, indica o impacto daquela montagem em sua carreira, em sua vida pessoal e no próprio mundo teatral. A celebração em torno dessa encenação foi tão forte entre intelectuais que, ainda hoje, ela é lembrada como um marco definitivo da história do teatro brasileiro. Levando-se em conta, entretanto,

12 RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 174.

13 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Op. cit., p. 105.

14 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Op. cit., p. 106.

15 RODRIGUES, Nelson. “Autocrítica de Nelson Rodrigues”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1966, p. 27.

a relativização da ideia de uma revolução promovida pelo espetáculo, feita mais recentemente por diferentes pesquisadores,¹⁶ é difícil negar que, após aquela noite de 28 de dezembro de 1943, o cenário da produção teatral carioca pouco foi alterado. As companhias de grandes atores e atrizes carismáticos, o teatro de revista e a cena musicada continuaram dominando os palcos da cidade por muito tempo, assim como as iniciativas de produção teatral moderna mostraram-se pouco longevas e de restrito alcance de público. Também é evidente que *Vestido de noiva* é precedida e sucedida por outras diversas iniciativas de modernização teatral, o que tira da montagem o caráter desbravador tantas vezes divulgado. De qualquer forma, nos círculos intelectuais, a montagem carioca e sua remontagem em São Paulo (em que Cacilda Becker atua) são muito comentadas e tornam-se referências para o teatro moderno. Isso fará que, de maneira repentina, o nome Nelson Rodrigues afirme-se como o de um autor de sucesso no mundo letrado e crie-se, assim, uma grande expectativa pela sequência de sua carreira.

Entretanto, o público não assistirá à terceira peça escrita por ele, *Álbum de família*, uma vez que a autorização para subir aos palcos não será dada pela censura — uma personagem que se torna, a partir de então, constante na história das montagens do dramaturgo. O período que separa *Vestido de noiva* da escrita de *Álbum de família* é turbulento para Nelson. O sucesso da montagem de 1943 e sua repercussão entre grandes nomes da vida cultural brasileira afetam o escritor, que tem dificuldades de chegar ao seu terceiro texto.

Comecei e recomecei umas cinquenta vezes. E não escrevia sem pensar nos meus admiradores. Eis o que me perguntava: — “O que dirá o Álvaro Lins? E o Manuel Bandeira? E o Pompeu? O César Borba? E o Drummond?”. Um belo dia, descobri que todos os citados, e mais outros, e outros, seriam meus coautores fatais. Eu era um território ocupado pelos bandeiras, álvaros, pompeus, borbas, prudentes. Cada admiração me comprometia ao infinito.¹⁷

Diante desse impasse, a solução encontrada por Nelson foi a ruptura com o estilo que vinha construindo: *Álbum de família* foi “uma tentativa de solidão, de ruptura, de aniquilamento”.¹⁸ Ele decide agredir seus admiradores, que o assombravam no seu processo de escrita. Com isso, buscava afirmar sua

16 Vale frisar, dentre estes estudos, aquele produzido por Tania Brandão em “Vestido de mito”, um dos subcapítulos de seu livro sobre a companhia Maria Della Costa. Cf. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009, pp. 69-73.

17 RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 214.

18 RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 215.

identidade autoral e se desligar de qualquer comprometimento com os intelectuais e críticos que o elogiavam. “Foi uma carnificina literária. Mas não me degradei, eis a verdade, não me degradei”.¹⁹

Nelson Rodrigues cria, assim, em *Álbum de família*, uma série de marcas de estilo que serão utilizadas nesse texto e nos três próximos, quatro obras que ficarão conhecidas como peças míticas. Comparados aos seus dois textos iniciais, essas novas peças são consideradas pelo autor “muito mais selvagens”.²⁰ Elas, ao contrário de todo o restante da dramaturgia rodrigueana, não se passarão no Rio de Janeiro, não serão necessariamente contemporâneas ao momento de sua escrita e apresentarão personagens que remetem a tipos ancestrais, dotados de uma simbologia arquetípica, sempre enredados em uma vida familiar violenta e dominada pela paixão. Todos esses elementos são debatidos por Nelson em um dos primeiros textos em que ele divulga suas ideias teatrais de modo mais sistemático: *Teatro desagradável*, de 1949. Nesse texto, ele considera que essas quatro peças “são obras pestilentes, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia”.²¹

Álbum de família, escrita em 1945, se passa em uma fazenda em Minas Gerais, de propriedade do casal Jonas e Senhorinha, primos que se casaram e formaram uma extensa família. A paisagem sonora do espetáculo é perturbadora, atravessada por berros de dois personagens: uma jovem grávida de Jonas que estava em um doloroso trabalho de parto na própria casa da família e Nonô, filho do casal que enlouquecera e vivia nu em volta da casa, sempre aos gritos. Nesse ambiente mórbido, a vida familiar se revela patológica: marido e mulher rivalizam entre si, Senhorinha e sua irmã se detestam, Jonas e a filha mais jovem se amam enquanto ela e a mãe se odeiam, os filhos homens são massacrados pelo pai e todos apaixonados pela mãe. Um desses filhos, Edmundo, chegara a se casar, mas a esposa revela que ele não consumara o casamento porque só se interessava por Senhorinha. O outro, Guilherme, vai para o internato e se mutila, decepando o desejo que sentia pela mãe e pela irmã, a quem acaba assassinando. Como se percebe, nessa peça, Nelson busca “um resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos”.²² Muitos são os casos de violência, de desejo desenfreado e, principalmente, de incesto.

A recepção a este texto é, evidentemente, controversa. A censura proíbe sua encenação, mas libera a publicação do texto na forma de livro, o que é feito rapidamente. Nelson Rodrigues aciona, a partir de então, um velho dispositivo utilizado

19 RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 215.

20 RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 84.

21 RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”. *Folhetim*, n.º 7, maio-ago. 2000, p. 8.

22 RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”. Op. cit., p. 10.

por artistas cujas obras eram interditadas: ele utiliza a censura para dar visibilidade à peça mediante promoção de grandes debates na imprensa. De fato, ao longo do ano de 1946, diversas foram as discussões em torno do texto nos principais jornais do Rio de Janeiro e de outras cidades do país. Enquetes foram publicadas, artigos favoráveis e contrários à peça receberam a assinatura de artistas e intelectuais, entrevistas e matérias estamparam as páginas de jornais e revistas: muito se falou sobre um texto que só foi levado aos palcos em 1966, pelo Teatro Jovem. Trata-se de um dos casos de censura mais longo da história do teatro brasileiro. Vinte anos antes de sua primeira montagem, a única cena a que se assistiu foi a da imprensa, na qual a agressividade das opiniões era evidente. Pergunta-se Nelson diante disso: “Como explicar de outra maneira o tom dos debates, a violência, a paixão por vezes obtusa, os desafors? Afinal de contas, uma pessoa pode gostar ou não de uma obra de arte. Mas sem direito de ficar furiosa”.²³ Ele mesmo responde, indicando sua intenção de tirar os críticos e os leitores de um lugar contemplativo e pouco afetado pelas obras de arte. Na perturbação dos juízos e dos modos de apreciação de uma peça é que estaria o seu grande valor.

Seu próximo texto teatral, escrito no próprio ano de 1946, leva adiante a atmosfera mórbida e sombria de *Álbum de família*. Como discutido em *Teatro desagradável*, Nelson avança na escolha por personagens e situações atrozes.

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 louco 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!²⁴

A plasticidade e a teatralidade da atrocidade orientam, assim, a construção de uma série de situações de *Anjo negro*. O protagonista dessa peça é Ismael, um médico negro que vive confinado em sua casa de muros altos com a esposa Virgínia, uma mulher branca. Ao longo da trama, revela-se que ela, alguns anos antes, beijara o noivo de sua prima, que, desesperada por ter sido traída, acabara se enforcando. Como castigo, a tia de Virgínia obriga-a a se casar com Ismael. O casal tem alguns filhos e todos são mortos por afogamento pela mãe porque eram negros. Virgínia, em um momento da peça, trai Ismael com seu irmão branco e

23 RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”. Op. cit., p. 9.

24 RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”. Op. cit., p. 13.

cego, Elias, e engravida dele, gerando um esperado filho branco. Entretanto, ao contrário de suas expectativas, nasce uma menina e o pai, encantado pela filha branca, protege-a para que a mãe não a mate. O enredo termina 16 anos depois do nascimento da menina, com o pai trancando-a em um mausoléu de vidro. Ainda mais intensamente, essa trama traz o tom de tragédias antigas e opera com uma série de imagens saturadas de simbologia: o homem negro que cega o irmão e a filha para que não enxerguem sua pele escura, a mãe que mata os próprios filhos e que odeia a filha branca, o coro da tia e das primas de Virgínia em constantes orações, a confusão entre as figuras de Cristo e do pai, dentre tantas outras.

Novamente, a peça enfrenta problemas com a censura, mas, dessa vez, é liberada após uma forte campanha publicitária liderada pelo próprio Nelson Rodrigues e pelo produtor que decidira montar o texto: Sandro Polônio. Ambos conseguem, nesse caso, fazer que a possibilidade de interdição ao texto já seja uma primeira parte da estratégia de divulgação do espetáculo, sendo amplamente discutida na imprensa e criando a curiosidade no público. Em abril de 1948, a peça estreia no Rio de Janeiro como uma iniciativa do Teatro Popular de Arte, dirigida por Ziembinski e tendo no elenco a veterana Itália Fausta ao lado de jovens artistas, como Maria Della Costa e Nicette Bruno. Com essa montagem, Nelson Rodrigues leva à cena seu texto por meio de uma estrutura profissional, utilizando a estratégia do “sucesso de escândalo” com cálculo mais preciso.

A encenação de *Senhora dos afogados*, a quinta peça por ele escrita, ainda no ano de 1948, segue algumas das estratégias já trilhadas pela montagem de *Anjo negro*, produzindo um efeito ainda mais intenso. O texto, no mesmo estilo dos dois anteriores, apresenta desejos e rivalidades incontroláveis no interior da família, a figura de um patriarca dominador, assassinatos, mutilações, delírios, coros, tudo isso em um ambiente em que o mar se impõe como uma força avassaladora da natureza. Pela terceira vez consecutiva, Nelson tem um texto inédito seu censurado e, agora, ele será liberado apenas cinco anos após sua escrita, em 1953. Anuncia-se, então, na imprensa, que a obra será montada em São Paulo, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, cujo palco já se tornara, naquele momento, a maior referência do teatro moderno no Brasil. Cacilda Becker comporia seu elenco. Pouco tempo depois, entretanto, o TBC altera a temporada anunciada, excluindo dela *Senhora dos afogados*, e sua montagem fica a cargo da Companhia Dramática Nacional, sob a direção de Bibi Ferreira. A estreia desse espetáculo, em 1.º de junho de 1954, tendo no elenco Maria Fernanda, Nathalia Timberg, Sônia Oiticica, Ferreira Maia, com cenários de Santa Rosa, traz uma novidade na sequência da já conhecida articulação entre censura e mobilização de debates na imprensa: o tumulto em pleno Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Naquela

noite, Nelson Rodrigues presencia uma das reações mais fortes a um espetáculo seu; segundo Ruy Castro, “não foi apenas uma vaia, foi uma batalha”.²⁵ Enquanto o público xingava o autor e a obra, Nelson precisava ser contido para não enfrentar diretamente os espectadores, criando uma cena pouco comum nas instalações do Municipal carioca.

Finalmente, a última das peças míticas, *Dorotéia*, já traz algumas características novas que indicam o fim de um ciclo iniciado com *Álbum de família*. As marcas trágicas das personagens — unicamente femininas, no caso dessa peça — perdem o tom violento e agressivo dos textos anteriores e ganham humor em função do exagero ridículo. As parentes que formam a trama vivem em uma casa sem quartos para evitar o desejo, bloqueando, assim, qualquer impulso de vida sexual. O pudor radical praticado por elas faz que desejem ser feias, produzam chagas em seus corpos, além de impedir que elas enxerguem qualquer homem, vendo apenas suas roupas andarem pelo espaço. Ao se cumprimentarem, as personagens elogiam a feiura uma da outra e, em um lance absurdo, uma mãe revela para a filha que a menina nascera morta e, por isso, coloca-a novamente em seu útero.

As condições de produção também possuem um diferencial: forma-se uma equipe que, em grande parte, já participara de outras montagens de textos do dramaturgo, a começar pelo consagrado trio Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa. O elenco contava com Luiza Barreto Leite, que vinha do grupo Os Comediantes; Nonoca Bruno, que atuara em *Anjo negro*; Dulce Rodrigues, irmã de Nelson, dentre outras. Tudo indica, assim, uma presença maior do escritor nas escolhas da montagem, ou ao menos da formação da equipe que a levaria adiante. Nos anos seguintes, Nelson Rodrigues intensificará sua participação nas encenações de seus textos, afirmando mais ainda sua imagem como homem de teatro — não apenas dramaturgo, mas também produtor e, se necessário, ator.

TRAGÉDIAS CARIOCAS

No início dos anos 1950, Nelson Rodrigues, mais uma vez, altera os rumos de sua carreira, afastando-se de um modelo dramatúrgico que extraía referências diretas da tragédia antiga. Naquele momento, ele já tinha projeção nacional como um autor sempre envolvido em polêmicas que divulgava temas socialmente desagradáveis em suas peças. Além disso, sua marca como um artista investido em defender sua obra na imprensa ou mesmo nos teatros, enfrentando o público

²⁵ CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. Op. cit., p. 252.

revoltado contra seus personagens, estava consolidada. Todos esses traços serão reforçados pelo autor na nova década que tinha início, mas agora seus textos ganharão outra ambientação e novos modos de construção.

Não por acaso, ao encerrar o ciclo de suas peças míticas, Nelson escreve um novo texto em que retoma uma série de dispositivos utilizados anteriormente por ele em *Vestido de noiva*. *Valsa n.º 6*, seu único monólogo, é todo montado sobre a busca de uma personagem pela própria consciência. Em um delírio, ela se depara com fragmentos de uma história que envolve traição, amor e morte. O retorno a temas e formatos teatrais já trabalhados em seu segundo texto indica uma tentativa de retomar traços de suas primeiras peças que foram deixados de lado com a guinada de 1946. *Valsa* irá aos palcos em 1951, sendo a protagonista vivida por Dulce Rodrigues, irmã de Nelson, e ficando a direção a cargo de Henriette Morineau, um nome incontornável da história do teatro nesse período.

A grande marca que a dramaturgia rodrigueana assume a partir deste início dos 1950, entretanto, só aparecerá de fato em *A falecida*, seu oitavo texto teatral. Nele, a ambientação das situações no Rio de Janeiro cria um estilo que caracterizará a obra de Nelson de modo definitivo. Ele classifica essa peça como uma “tragédia carioca”, termo que pode ser utilizado para a definição de todos os seus textos seguintes, até *A serpente*, a última peça do dramaturgo, escrita em 1978. Nessa nova fase, seus personagens encarnam os tipos cariocas mais comuns e as cenas se dão na praia, em delegacias, sorveterias, no estádio do Maracanã, nas ruas, fazendo a tragicidade das situações ganhar um ar contemporâneo e, por vezes, cômico. Essa é a atmosfera que Nelson passa a explorar de modo mais contundente tanto em seu teatro como na coluna jornalística *A vida como ela é...*, que se torna um enorme sucesso no mesmo período.

Em *A falecida*, os personagens falam expressões como “até aí morreu o Neves”, “não faz carnaval” e “espeto!”. A trama da rivalidade entre duas primas culmina em uma cena em que o marido traído atira para o alto, em pleno Maracanã, em um jogo do Vasco, 40 mil cruzeiros. Essas situações são montadas pela Companhia Dramática Nacional, em pleno Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em junho de 1953, com direção de José Maria Monteiro, um artista vindo do Teatro Experimental do Negro. A encenação, como era de se esperar, causa um grande estranhamento no público de um teatro luxuoso e elitista, sendo o primeiro escândalo naquele palco em que, há dez anos, Nelson se afirmara como um dramaturgo reconhecido por artistas e intelectuais. Nos anos seguintes, o Municipal seria o cenário de outros dois escândalos: o de *Senhora dos afogados*, em 1954, já apresentado aqui; e o maior deles, em 1957, com a nova peça do escritor: *Perdoa-me por me traíres*.

A história da montagem de *Perdoa-me*²⁶ tem início com o encontro e o estabelecimento de uma parceria entre cinco artistas de teatro: Nelson, Augusto Boal, Abdias do Nascimento, Gláucio Gil e Léo Jusi. Eles decidem fundar, em 1955, a Companhia Suicida do Teatro Brasileiro. Em um ambiente teatral já marcado pela redução do número de espectadores e, especialmente, em uma cidade onde o projeto de um teatro moderno não se estabeleceu de modo mais estruturado, a formação de uma companhia poderia ser uma estratégia para agilizar as montagens dos textos rodrigueanos, nem sempre levadas aos palcos com agilidade e facilidade. A companhia produz um manifesto em defesa de um teatro que não tivesse como primeiro compromisso a diversão fácil do público e consegue levar adiante a produção de *Valsa n.º 6* e de uma remontagem de *Vestido de noiva*, que conta com a participação de Morineau como Madame Clessi. Mas a história dos Suicidas não vai muito além dessas realizações. *Perdoa-me por me traíres* era um dos textos que a companhia tinha a intenção de montar, entretanto, ela se desfaz antes disso. De todo modo, a parceria e a amizade entre seus fundadores permanecem e são alguns deles que protagonizaram a história da montagem do mais novo texto de Nelson Rodrigues.

Como já era comum naquele momento, o anúncio de uma peça inédita do dramaturgo provocava sensação na imprensa. Até a estreia, em junho de 1957, uma série de debates sobre o espetáculo foram promovidos nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro. Especialmente duas situações dramáticas são colocadas em discussão: a última cena do primeiro ato, em que uma colegial faz um aborto em uma clínica clandestina e, em condições decadentes, acaba morrendo; e o divórcio de Gilberto e Judite, que desencadeia uma série de reflexões sobre o amor e o fim do casamento. Para tratar dessas situações, vêm a público se manifestar os atores, o produtor Gláucio Gil, o diretor Léo Jusi e o próprio Nelson Rodrigues, que desenvolve, nesse momento, o argumento de que todas as atrocidades dos seus textos tinham como objetivo a purificação do público. Essa ideia aparece com nitidez na entrevista que concede à revista *Manchete*, a poucos dias da estreia:

Mas vejamos a violência de *Perdoa-me por me traíres*. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikov mata

²⁶ O caso da encenação de *Perdoa-me por me traíres*, levada a público entre 1957 e 1958, é aqui apresentado de modo sumário, já tendo sido analisado por mim minuciosamente no seguinte texto: GUSMÃO, Henrique. “O espetáculo do escândalo: Nelson Rodrigues protagonista do caso *Perdoa-me por me traíres*”. In: DAHER, Andrea & GUSMÃO, Henrique (orgs.). *Efeito de escândalo. Literatura e artes no Brasil contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2022.

uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.²⁷

Além dos temas polêmicos da peça, também repercute muito na imprensa a formação do elenco, que contava com a participação de atores negros fazendo papéis não comumente atribuídos a eles nesse momento, como é o caso de Abdias do Nascimento, que faz o papel de um deputado considerado uma reserva moral da sociedade. O que mais provocou curiosidade em relação ao elenco, entretanto, foi o ator escalado para viver o papel do perverso tio Raul: Nelson Rodrigues. Pela primeira e única vez, o dramaturgo sobe aos palcos para viver um personagem seu, o que é usado como um forte lance publicitário pela produção.

Após uma campanha de divulgação bem-sucedida, a peça estreia em 19 de junho sob forte expectativa do público, que se dividia entre os que apreciavam um teatro de agressão e os que queriam combater os temas desagradáveis veiculados pelo dramaturgo. Neste terceiro escândalo de uma peça de Nelson Rodrigues em pleno Teatro Municipal, os dois lados efetivamente se enfrentaram quando as cortinas baixaram: vaias e aplausos se sobrepuçaram, criando um barulho incomum naquela sala. Um vereador conservador, Wilson Leite Passos, sacou sua arma e o tumulto se intensificou. Nelson, mais uma vez, precisou ser contido para não entrar no combate e, anos depois, relembrou essa célebre cena de sua carreira nos seguintes termos:

E, então, comecei a ver tudo maravilhosamente claro. Ali, não se tratava de gostar ou não gostar. Quem não gosta simplesmente não gosta, vai para casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. Mas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se cavalheiros queriam invadir a cena — aquilo tinha que ser algo mais profundo, inexorável e vital. *Perdoa-me por me traíres* forçara na plateia um pavoroso fluxo de consciência. E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para a minha sensibilidade autoral, a verdadeira apoteose é a vaia. Dias depois, um repórter veio entrevistar-me: — “Você se considera realizado?”. Respondi-lhe: — “Sou um fracassado”. O repórter riu, porque todas as respostas sérias parecem engraçadíssimas. Tive que explicar-lhe que o único sujeito realizado é

27 “Nosso teatro precisa de loucos”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1957, pp. 43-7.

o Napoleão de hospício, que não terá nem Waterloo nem Santa Helena. Mas confesso que, ao ser vaiado em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos.²⁸

Nos dias seguintes à estreia, o espetáculo recebeu algumas críticas muito duras. Paulo Francis, por exemplo, chega a afirmar, após uma análise crítica de diferentes aspectos da peça, que “isso não é teatro”.²⁹ Luiza Barreto Leite, por sua vez, ataca diretamente o autor do texto, que seria, em sua perspectiva, “um caso patológico, uma criatura que, em vez de consultar o psiquiatra ou tentar resolver seus problemas íntimos em ambientes reservados, sofre da psicose de exibi-los em público”.³⁰ Comentários tão tóxicos, por sua vez, são rebatidos por Brício de Abreu, que apela aos colegas críticos para que revejam seus modos de análise dos textos e da própria figura de Nelson. Além disso, intelectuais tomam a palavra na imprensa para defender a peça, como é o caso de Ferreira Gullar. Ou seja, o tumulto que se viu no Teatro Municipal ecoou, nos dias seguintes, nas páginas dos principais jornais da cidade.

Encerrada esta primeira temporada carioca, teve início um novo imbróglio, agora em São Paulo. Jaime Costa, ator carismático do teatro antigo brasileiro, flertava com os modernos e decide, em função disso, montar o novo texto de Nelson Rodrigues, substituindo o próprio autor no papel de tio Raul. A história é longa: os ensaios têm início, a peça é proibida pela censura estadual antes da estreia, diversos artistas e intelectuais se mobilizam pela liberação do texto, Nelson Rodrigues vai a São Paulo se encontrar com o governador Jânio Quadros, que acaba liberando *Perdoa-me* após um parecer favorável de uma comissão de pessoas ligadas ao teatro. Entretanto, em uma nova reviravolta, senhoras da Ação Católica assinam um manifesto contra a peça, o que faz o governador compor outra comissão que, dessa vez, opta pela censura. Mais barulho se faz na imprensa, mas sem resultado.

Com a interdição definitiva da peça em São Paulo, os produtores do espetáculo rapidamente articulam uma nova temporada no Rio de Janeiro, agora na Praça Tiradentes, no Teatro Carlos Gomes. Nessa segunda temporada carioca, o público é chamado para participar da história votando: ao final do espetáculo, os espectadores ganhavam uma cédula em que poderiam optar pela interdição ou liberação da peça. Nos jornais, essa convocação do público às urnas era feita pelo próprio Nelson, com o dedo em riste.

28 RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 287-8.

29 FRANCIS, Paulo. “Perdoa-me por me traires: o espetáculo começa quando termina”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1957, p. 6.

30 LEITE, Luiza Barreto. “Nelson Rodrigues”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1957, p. 6.

V O CÊ
JULGARÁ A MINHA PEÇA
Perdoa-me Por Me Traíres

V O CÊ
DIRÁ SE A MINHA PEÇA
Perdoa-me Por Me Traíres

é uma VERGONHA ou um LIBELO !

HOJE: — Sessão única, às 21 horas.
AMANHÃ: — Primeira vesperal às 16 horas a preços populares.



Perdoa-me Por Me Traíres

de NELSON RODRIGUES

Elenco, por ordem alfabética: Andrezas, Nascimento, Iran Melo, Isabel Camargo, Lia Garcia, Mauda Fernandes, Muriel di Carlo, Paulo Navarro, Roberto Batalin, Sebastião Vasconcelos, Sônia Olímpica, Yara Frexler, Wilson Marcos.
IMPROPRIO PARA MENORES ATÉ 18 ANOS

AGORA
no TEATRO CARLOS GOMES

Cada espectador receberá uma cédula com a pergunta: Esta peça deve ser CONDENADA? E responderá simplesmente SIM ou NAO.

Anúncio da peça no Teatro Carlos Gomes
Diário de Notícias, 4 de dezembro de 1957, p. 15
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Eis aí o grande animador de escândalos, assumindo a autoria deste caso e emprestando sua imagem para sua promoção e divulgação. Após o enorme sucesso de público no Carlos Gomes, a peça ainda faz uma temporada na zona sul da cidade, no Teatro São Jorge, e pela última vez é levada aos palcos do Teatro Tijuca, sempre com as votações após o final do espetáculo.

Em meados de 1958, *Perdoa-me por me traíres* completava uma longa história de sucesso e de escândalo, tendo sido montada em quatro teatros do Rio de Janeiro e atraído um numeroso público, o que era pouco comum à época. Com essa montagem, Nelson Rodrigues conseguiu algo extraordinário: seu teatro mobilizou a opinião pública, agitou as duas maiores cidades do país e chamou às falas grandes nomes da vida artística e da política nacional. Na sequência da controversa montagem de *Senhora dos afogados*, *Perdoa-me* mostraria a Nelson de modo mais radical o quanto a articulação entre temas polêmicos, censura e campanhas na imprensa poderiam conferir visibilidade e impacto para sua produção teatral. Naquele momento, já não havia mais volta: Nelson Rodrigues fazia parte de um grupo de “muitos dramaturgos ou homens do teatro do século XX [...] que fizeram do escândalo o motor de

susas carreiras”,³¹ botando as engrenagens desse motor para rodar na vertiginosa sequência de suas próximas peças.

Cinco novos textos serão escritos pelo dramaturgo entre 1957 e 1965, uma média muito alta tendo em vista o conjunto e o ritmo da sua produção. O caso *Perdoa-me por me traíres*, pode-se imaginar, gerou um enorme entusiasmo no autor, que voltou à sua mesa de trabalho com mais frequência. Ainda em 1957, estreia *Viúva, porém honesta*, peça que Nelson começara a escrever antes de *Perdoa-me*, mas só teve o impulso de a concluir após a sequência violenta de críticas que recebera com a primeira temporada no Municipal. Essa é a única peça assumidamente cômica do autor, chamada por ele de “farsa irresponsável em três atos”, e tem como um de seus personagens o típico crítico da nova geração: Dorothy Dalton. Fugitivo do Serviço de Atendimento ao Menor (SAM), ele é afeminado, afetado, pouco inteligente, temperamental, utilizando o nome de uma famosa atriz de cinema mudo. Como se percebe, faz-se um ataque ácido aos críticos, o que indica o quanto os escândalos de 1957 impulsionaram o escritor na direção de suas novas obras.

Em 1958 e 1959, Nelson escreve *Os sete gatinhos* e *Boca de ouro*, peças que se passam no subúrbio carioca. A primeira trata de uma família que fazia de tudo para garantir um casamento digno para a filha mais nova. O pai, um falso moralista vivido por Jece Valadão (cunhado de Nelson, casado com Dulce Rodrigues, que trabalhou em algumas de suas montagens), era um contínuo na Câmara dos Deputados e chegava a oferecer o serviço de prostituição de suas filhas mais velhas para alguns parlamentares. Quando a caçula aparece grávida e expulsa do colégio interno, a família passa por uma radical transformação. Já *Boca de ouro* trata do “Drácula de Madureira”, um bicheiro que usava uma dentadura de ouro e fascinava a população local com seu poder e sua violência. Esse texto só é montado no início de 1961, sob a direção de José Renato, diretor que fundara o Teatro de Arena, em São Paulo, e assinara a célebre encenação de *Eles não usam black-tie* três anos antes. O elenco era composto por artistas como Milton Moraes, Vanda Lacerda, Oswaldo Louzada e Tereza Rachel.

É também em 1961 que estreia mais uma peça inédita de Nelson dirigida por um jovem diretor e vivida por uma companhia que marcou a história do teatro carioca e brasileiro: *O beijo no asfalto*, montado pelo Teatro dos Sete, sob a direção de Fernando Torres. Fernanda Montenegro encomenda o texto para Nelson e ele lhe entrega a história de um homem que, em plena Praça da Bandeira, testemunha um atropelamento e recebe do moribundo um último pedido:

³¹ LECERCLE, François & THOURET, Clotilde. “Introduction. Une autre histoire de la scène occidentale”. Op. cit. Tradução feita por mim.

um beijo na boca. Arandir, o protagonista da trama, beija o rapaz em pleno asfalto, e esse morre em seguida. A peça ganha rumos surpreendentes quando um delegado e um jornalista canalhas decidem dar ampla visibilidade ao caso, levantando a hipótese de que Arandir traía a esposa com o atropelado há muito tempo. A carreira do espetáculo, apesar de prejudicada pela renúncia de Jânio Quadros, que cria um ambiente instável no país, alcança o sucesso, ganha notável repercussão na imprensa e tanto o autor como alguns dos intérpretes são premiados por esse trabalho.

No ano seguinte, mais um novo texto do dramaturgo estreia no Rio de Janeiro, sob a direção de Martim Gonçalves. O título da peça — *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* — traz o nome de um dos grandes amigos e parceiros de Nelson no mundo intelectual, que teria dito uma frase repetida à exaustão ao longo da peça: “o mineiro só é solidário no câncer”. Ao redor dessa máxima, cria-se uma história que coloca à prova o amor de um casal mediante ação perversa de diversos personagens endinheirados e desprovidos de valores morais. Ao final do texto, Nelson Rodrigues constrói o seu primeiro final feliz, luminoso e marcado pela vitória do amor. Essa peça tem como característica o excesso de cenas, algumas delas muito curtas, ambientadas nos lugares mais diversos, exigindo dos artistas o uso de recursos criativos para a construção da encenação. O numeroso elenco teve em Tereza Rachel a protagonista feminina, que contou com companheiros de cena artistas como Fregolente, Thelma Reston e a própria Luiza Barreto Leite.

Como se pode perceber, o final dos anos 1950 e o início dos 1960 correspondem a um período glorioso da história das montagens de Nelson Rodrigues, quando seis novos textos são levados aos palcos por importantes artistas nacionais em um intervalo de seis anos. Podemos pensar, no interior do grupo de suas peças conhecidas como tragédias cariocas, em um ciclo que vai de 1957 a 1965, quando o dramaturgo acentua o caráter provocador de sua dramaturgia, utilizando para isso diferentes ferramentas. Num momento em que Nelson vê sua atuação no jornal ganhar alcance nacional, quando algumas de suas obras são levadas para o cinema e seu teatro é publicado em diferentes formatos, ele busca incessantemente o espanto das plateias. Em 1965, é montada a última peça desse ciclo, *Toda nudez será castigada*, e a próxima encenação de um texto inédito de Nelson Rodrigues somente se dará nove anos depois, em 1974, quando Neila Tavares convence o dramaturgo a escrever seu *Anti-Nelson Rodrigues*. O fim de um conjunto de peças tão provocadoras e bem-sucedidas não poderia se dar sem surpresas e inovações. A discussão da estrutura de *Toda nudez* fica para o próximo capítulo, mas, antes disso, é importante observar outra atuação do autor

nesse mesmo período. No início dos anos 1960, ao mesmo tempo que escrevia uma série de novas peças, Nelson produzia diversas reflexões sobre teatro nos jornais: o teatro mundial, o nacional e o seu próprio teatro. O ciclo aqui em questão, assim, não gera apenas um notável conjunto de peças, mas também um denso aparato crítico produzido pelo próprio autor. Essa performance do autor que participa da discussão sobre sua obra merece nossa atenção.

A PERFORMANCE DO AUTOR³²

Nelson Rodrigues trabalhou em jornais ao longo de toda a vida e isso deixou marcas definitivas em sua obra. Algumas de suas peças, como *O beijo no asfalto*, têm na redação um espaço dramático de destaque, assim como situações ficcionais testadas por ele em colunas de jornal acabaram ganhando maior desenvolvimento em seu teatro. Além disso, a partir de um determinado momento, Nelson passou a assinar diferentes colunas em que discutia aspectos da vida política, social, cultural e teatral do seu tempo.

Quando *Toda nudez será castigada* estreia, os argumentos utilizados por Nelson Rodrigues para debater o mundo em que vivia e o sentido atribuído por ele ao teatro ganhavam em densidade. As crônicas jornalísticas publicadas pelo escritor já formavam um material extenso e complexo quando visto no seu conjunto. No entanto, a dispersão desses textos em diferentes veículos de imprensa e em variadas colunas fazia que a observação de um argumentário coeso não fosse fácil. O crítico Fausto Wolff, por exemplo, em sua crítica a *Toda nudez*, trata do dramaturgo comentador de sua obra nos seguintes termos: “Nelson não é um analista; suas análises sobre as suas peças não passam de frases grandiloquentes, que talvez possuam uma lógica particular, mas que em termos de análise crítica não passam de absurdos espetaculares”.³³ Uma leitura mais sistemática³⁴ do conjunto das crônicas rodrigueanas publicadas em meados dos anos 1960,

32 Os temas tratados neste subcapítulo e no início do capítulo seguinte deste livro já foram discutidos em um artigo de minha autoria publicado em revista acadêmica. Aqui, adaptei alguns fragmentos do artigo e reproduzi outros integralmente. Cf. GUSMÃO, Henrique Buarque de. «Toda nudez, sem amor, será castigada»: o sentido proposto por Nelson Rodrigues a uma de suas peças mais controversas». *Tempo*, Niterói, vol. 27, n.º 2, pp. 293-310, maio-ago. 2021.

33 WOLF, Fausto. “Toda nudez será castigada (I)”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1965, Segundo Caderno, p. 2.

34 Esta proposta de uma leitura mais atenta e articulada das crônicas de Nelson Rodrigues já foi por mim desenvolvida em detalhe, tornando possível a identificação dos principais argumentos da crítica social e cultural produzida pelo dramaturgo. Cf. GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Ficções purificadoras e atrozes. Entre a crônica e o teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.

entretanto, é capaz de encontrar ali um debate de ideias bem mais requintado do que a percepção do crítico pôde alcançar naquele momento.

Uma grande questão ocupa lugar central nas discussões promovidas por Nelson Rodrigues em suas crônicas: o processo de desumanização em marcha. O avanço da modernidade faria o homem se afastar de sua própria natureza, vivendo uma espécie de falsificação de si. Se, em sua perspectiva, a principal marca do ser humano seria a sua possibilidade de experimentar o mundo com base nos valores, na constante tensão entre o bem e o mal, nas fortes vivências emocionais, a desumanização produziria indiferença e tédio. A modernidade estaria gerando homens que não se espantavam, que aprendiam a não se afetar com nada. A psicanálise seria uma das grandes responsáveis por esse processo: “Um analista não se espanta. Se lhe cair uma bomba atômica na cabeça, dirá, com a maior naturalidade e sem ponto de exclamação: — ‘Morri’”.³⁵ O jornalismo também, uma vez que não conseguia mais produzir a notícia de modo a gerar o horror no leitor, por mais que o evento tratado fosse, de fato, terrível. É o que Nelson observa na cobertura dada pelo *Jornal do Brasil* ao assassinato de John Kennedy: “Nenhum espanto na manchete. Havia um abismo entre o Jornal do Brasil e a tragédia, entre o Jornal do Brasil e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete”.³⁶

Diversos outros fatores seriam capazes de explicar a impotência sentimental produzida pela modernidade, como a força excessiva do racionalismo, que distanciaria a experiência humana da dimensão dos valores, jamais comprehensíveis por uma lógica cartesiana. Derivados do racionalismo, os regimes socialistas seriam grandes inimigos do homem, segundo Nelson Rodrigues, impedindo-o de entrar em contato direto com seus pudores, suas vergonhas, suas paixões, fazendo que os seguidores desses governos autoritários agissem sempre de acordo com os interesses das ideologias de esquerda. O enriquecimento capitalista, por sua vez, tampouco fortaleceria a natureza dos homens: “Na melhor das hipóteses o desenvolvimento é o tédio mortal”.³⁷ Como se percebe, de todos os lados havia pressões para que a natureza humana não se desenvolvesse em sua plenitude. A valorização excessiva da juventude também atuaria nesse sentido, uma vez que os jovens seriam pouco preparados para a vida, para o amor e para a força moral que os homens deveriam ter.

Outro fator determinante para o avanço do processo de desumanização seria a separação, promovida na modernidade, entre sexo e amor. Afirma o

35 RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. Op. cit., p. 113.

36 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Op. cit., p. 140.

37 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Op. cit., p. 150.

dramaturgo: “Sexo como tal, e estritamente sexo, vale para os gatos de telhado e os vira-latas de portão. Ao passo que no homem o sexo é amor. Envergonha-me estar repetindo o óbvio. O homem começou a própria desumanização quando separou o sexo do amor”.³⁸ Como se observa, Nelson Rodrigues é categórico ao afirmar que, na realidade humana, o sexo só teria sentido se articulado ao maior dos valores morais — o amor. Desligado dele, os homens se equiparariam aos animais, distanciando-se da possibilidade de entrar em contato com sua condição mais básica: a de experimentar o mundo pela perspectiva dos valores.

A nudez sem amor, assim, seria um símbolo da modernidade. Ela faria perder a capacidade de experimentar as paixões, geraria a indiferença, tal como Nelson observa nos carnavais de seu tempo. Nessa festa, homens e mulheres despiam-se, beijavam-se, mas, “por trás do exibicionismo, havia o miserável tédio da carne e da alma”.³⁹ Ali se tinha o puro instinto, o sexo separado totalmente de qualquer resquício de valor e de amor. “E essa separação faz do homem e da mulher dois desgraçados totais”.⁴⁰ Como Nelson Rodrigues afirmará por diversas vezes, o caso de Marilyn Monroe seria um dos mais contundentes a exemplificar os males da ruptura promovida entre sexo e amor. Ao posar nua por dinheiro, atirando-se na pura dimensão animalizada, ela acabara sendo levada ao suicídio.

Uma contraposição a este mundo frio e desumanizado, dominado pelos esquerdistas, pelos jovens, pela razão e pelo sucesso econômico, poderia ser encontrada em subúrbios longínquos ou na realidade da infância do autor. Nesses espaços, ainda havia indivíduos capazes de vivenciar arroubos de paixão. Ali seriam respeitados os velhos, uma vez que eles já tinham experimentado plenamente a vida e suas contradições, atingindo um amadurecimento sentimental raro na modernidade. Não por acaso, Nelson construirá sua autorrepresentação sempre afirmando seu pertencimento a estas regiões da cidade: “sou um suburbano irreversível”.⁴¹

Na perspectiva rodrigueana, ao experimentar o mundo com paixão e intensidade emocional, expressando plenamente sua natureza, o homem acabaria se deparando com sua divisão ontológica. Em suas palavras, cada pessoa “tem um ‘mínimo de anjo’ e um ‘mínimo de *gangster*’”.⁴² Todo indivíduo,

38 RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 169.

39 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 228.

40 RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*. Op. cit., pp. 77-8.

41 RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 388.

42 RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*. Op. cit., p. 38.

“seja ele um homem de bem ou um pulha, é um assassino falhado. Não há ninguém, vivo ou morto, que não tenha concebido a sua fantasia homicida. O melhor de nós já pensou em matar e já se imaginou matando etc. etc.”⁴³ Escapar dessa dualidade negando o mal, vivenciando o tédio e a indiferença, ou mesmo fugindo da experiência do mundo — entendido como um lugar de perigosas tensões, de luta entre bem e mal — só faria o homem deixar de ser plenamente homem.

Essas discussões, levadas adiante de modo tão assertivo por Nelson Rodrigues, ganharam em elaboração a partir do contato que ele estabeleceu com círculos intelectuais específicos. Algumas ideias defendidas por Gilberto Freyre e por Gustavo Corção certamente chegam a Nelson e o afetam. Esses dois autores brasileiros, por sua vez, eram grandes veiculadores de teses sustentadas anteriormente por Gilbert Chesterton e Jacques Maritain e, é possível afirmar, colocaram Nelson Rodrigues em contato com o argumentário desses pensadores da direta católica. Todos eles, por sua vez, trazem para as discussões desenvolvidas em seus textos a obra de Fiodor Dostoievski, artista que paira como uma referência forte por entre os cinco pensadores cujas reflexões se encontram em diversos aspectos.

De fato, o problema da desumanização moderna é discutido diretamente por Rodrigues, Freyre, Corção, Maritain e Chesterton. Por caminhos diversos, mas muitas vezes surpreendentemente semelhantes, esses autores comungam da noção de que a natureza humana estaria sendo deturpada pelo mundo moderno. Todos são, cada qual a seu modo, antimodernos (é esse, aliás, o título do famoso livro de Jacques Maritain). Em comum entre suas argumentações também está a ideia de que o avanço da razão seria um dos principais responsáveis por essa violação da natureza humana. O racionalismo, no limite, evidenciaria a lógica dos assassinos, como argumenta Gustavo Corção. Dostoievski, aqui, oferece uma farta possibilidade discursiva para o argumento crítico à hegemonia da razão como organizadora do mundo. O melhor dos exemplos pode ser encontrado na trajetória de Raskolnikov, em *Crime e castigo* — obra determinante para a compreensão do teatro de Nelson Rodrigues e construída com base nessa associação entre racionalismo e frieza. O plano do jovem estudante de matar a velha usurária, como diversos críticos do famoso romance apontaram, é perfeito do ponto de vista racional, seguindo encadeamentos de causa e consequência ordenados de maneira límpida. O que essa perspectiva racionalista sufoca, entretanto, é a possibilidade da emergência de qualquer

43 RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Op. cit., p. 19.

pudor ou valor moral. O caso de um uso estrito da razão levaria a um assassinato frio, distante de qualquer comoção ou piedade. Evidencia-se, assim, a associação entre a fria racionalidade e o mal, associação essa também muito recorrente nos autores discutidos.

Segundo a ótica aqui analisada, no campo oposto da lógica racional que, no limite, gera assassinos, estaria o contato com a dimensão dos valores, que funcionariam como uma espécie de intuição, seriam acessados de maneira direta pelos homens e os colocariam em contato com uma ordem sobrenatural, que transcendia a natureza e a animalidade. Eis a principal tensão que marcaria a experiência humana: de um lado, a ordenação fria e racional do mundo, o tédio e a indiferença; enquanto, de outro, teríamos o contato com a sobrenatureza, com os valores, com o amor e, de certo modo, com Deus. A experiência do amor e de Deus, para todos os autores aqui em questão, nada teria da frieza racionalista. Ela se expressaria de modo desestabilizador e perturbador, é esta a vivência divina de Raskolnikov no final do romance dostoievskiano.

No debate tácito estabelecido entre Freyre, Corcão, Maritain, Chesterton, Dostoievski e Nelson Rodrigues, um evento da narrativa bíblica ganha destaque e pode ser entendido como fundador da condição humana fendida: a Queda. Eva e Adão, ao serem expulsos do Paraíso e perderem o contato direto com Deus, veem-se atirados em um mundo onde tudo é obscuro, duvidoso e tenso. Essa obscuridão acaba se instalando no espírito humano, necessariamente dividido entre o bem e o mal em sua experiência na Terra. O caos resultante do pecado original seria carregado por cada um de nós, que enfrentaríamos o fardo de viver em um mundo onde nada é transparente, onde há constantes perigos e onde se deve experimentar a duplicidade da experiência na natureza e na sobrenatureza. Temos, assim, para os antimodernos de filiação dostoievskiana, a ideia de que o mundo decaído é um campo de batalha e que o contato com Deus é uma conquista difícil de ser realizada.

São estas as concepções, apropriadas por Nelson Rodrigues a seu modo, que orientarão suas discussões sobre a função do teatro, de maneira geral, e sobre sua peça lançada em 1965, mais particularmente. Para o dramaturgo, o efeito buscado por seu teatro relacionava-se diretamente com a concepção dual de natureza humana sustentada em suas crônicas. “Você vê, nós nos achamos sujeitos formidáveis, mas realmente o ser humano só se salva quando chega a conhecer a própria hediondez. É isso que eu procuro no meu teatro: reconhecer a hediondez do ser humano”.⁴⁴ Por essa via, o teatro deveria expor

⁴⁴ *Depoimentos V.* Op. cit., p. 125.

situações violentas e cruéis com um objetivo específico: ativar a forte tensão que marcaria a natureza humana, sempre dividida entre bem e mal. Se um dos graves problemas da modernidade seria relativizar essa condição dual dos seres humanos, tirando-o das oposições que marcariam a trajetória dos homens no mundo e fortalecendo a ação do mal, a arte deveria ter a função de recolocá-los nesse lugar, ativar seus valores e aproximar os da transcendência. A atrocidade das cenas e dos personagens do teatro rodrigueano, desse modo, teriam uma função purificadora, argumento que, como vimos, o autor começa a utilizar já em 1957, com a controversa encenação de *Perdoa-me por me traíres*, e desenvolve em elaboração intelectual nos anos seguintes.

Nelson defende, assim, a agressão como uma das marcas que o teatro deveria ter. Afirma ele: “Mas teatro não é guaraná. É isso mesmo. O teatro tem de humilhar, de agredir, de ofender o povo, o espectador, para que se desenvolva nele uma série de competências, repercussões psicológicas, emocionais etc. que fique trabalhando, elaborando dentro do espectador um processo. Assim é o teatro”.⁴⁵ Referindo-se a Aristóteles em algumas de suas crônicas, ele defende que o contato com situações dramáticas violentas teria repercussões psíquicas profundas, limpando as mazelas de um público teatral racional, cínico e desligado dos valores, como praticamente toda comunidade moderna. Se voltasse a se espantar, o espectador já abriria em si a possibilidade de experimentar a piedade, o medo e o amor, valores tão raros em seu tempo. Fazer o público se scandalizar no teatro seria um modo de fazê-lo voltar a ser plenamente humano, saindo da apatia e do cinismo típicos da modernidade. Diante dos assassinos e da残酷 dos personagens, os espectadores poderiam entrar em contato novamente com sua oposição estrutural, com seu lado demoníaco e, assim, poderiam livremente optar pelo bem e pelos bons valores.

Entretanto, esse não era um efeito fácil de ser conquistado em seu mundo. Para Nelson, a agressão ao público vinha se disseminando de um modo pouco adequado, com a formação de um público comprehensivo, que apreciava a violência das cenas de modo distanciado e pouco afetado. Com isso, desmoralizava-se a agressão e o efeito de desestabilização e purificação buscado pelo dramaturgo. Ao comparar a recepção de uma peça sua com a de *O rei da vela*, do Teatro Oficina, observa ele diferenças enormes:

Lembro-me que, na minha peça *O beijo no asfalto*, um velhinho trepou na cadeira e pôs-se a berrar: — “Indecentes! Imorais! Tarados!” Houve, porém,

45 *Depoimentos V*. Op. cit., p. 125.

uma resistência solitária. Alguém, não identificado, estourou: — “Cala a boca, burro!” E o carequinha: “Burro é a mão na cara!” O momento mais alto do *Rei da vela* é quando a plateia, em sua unanimidade ululante, aplaudiu, de pé, o palavrão mais violento dos três atos. Ninguém fez cara feia; nenhuma senhora deu muxoxo; jamais um casal se retirou.⁴⁶

Além do surgimento da figura do comprehensivo diante de espetáculos agressivos, outras tantas dificuldades apresentavam-se ao processo de surgimento de um teatro trágico no Brasil. Uma delas era a politização da classe teatral, muito mobilizada na organização de grandes eventos políticos. “Em vez de realizar o *Hamlet* ou *A dama das camélias*, a classe desfila da Cinelândia à Candelária. E basta”.⁴⁷ Nelson também denuncia, em suas crônicas, o excesso de racionalismo que se observava nos grupos teatrais, o que provocava sua reação nos seguintes termos: “A inteligência está liquidando o teatro brasileiro. Daqui por diante, só darei uma peça minha ao diretor que provar a sua imbecilidade profunda”.⁴⁸ Ao contrário das principais tendências do teatro contemporâneo, Nelson Rodrigues defende uma arte vital e capaz de perturbar seu público. Ele defende a figura do ator canastrão, muito diferente dos intérpretes controlados e racionais. A força de uma explosão emocional seria a medida para o seu teatro, que deveria estar muito mais próximo da loucura do que da atitude lânguida dos artistas do seu tempo.

Toda esta discussão e as concepções que a orientam configuram uma espécie de projeto dramático rodrigueano. Ao longo das centenas de textos que Nelson Rodrigues publica na imprensa, forma-se algo semelhante a um manifesto artístico contundente. Partindo do problema da modernidade e da natureza humana — temas que o fazem se aproximar de um conjunto de autores e obras —, o dramaturgo acaba criando um sentido nítido para o teatro e para suas peças.

Enquanto Nelson Rodrigues escrevia *Toda nudez será castigada*, este conjunto de ideias estava em pleno debate e mobilizava a opinião pública. Em sua mesa de trabalho misturavam-se os papéis em que anotava argumentos para suas crônicas antimodernas e aqueles outros em que escrevia as cenas de sua nova peça. Em março de 1964, em um momento crítico da vida política nacional, Nelson assinava a coluna *A semana*, no *Diário de Notícias*. Ali, no dia 8 desse mês, ele traz um texto que parte de um encontro seu com Otto Lara Resende, no

46 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 180.

47 RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadã*. Op. cit., p. 189.

48 RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Op. cit., p. 251.

centro do Rio, em que falaram sobre alienação. Após se assumir um alienado, ele passa a discutir as praias da cidade, onde todos estão nus. Em sua visão, a “nudez humana perdeu todo o suspense e todo o patético”.⁴⁹ Nas praias cariocas, via-se “o impudor paradisíaco sem o Paraíso”. No mundo posterior à Queda, a nudez teria outros sentidos, seria associada à vergonha, enquanto os banhistas, irresponsavelmente, contrariavam isso. Nelson confessa ter saudades do tempo em que o pudor era forte, fazendo qualquer homem se sentir obrigado a usar gravata para entrar em um bonde. Desse modo, para ele, o biquíni seria trágico, uma vez que todos acabariam guardando seus pudores em algum lugar. Ao final do texto, ele faz um alerta aos jovens nus da praia, lembrando-os de um caso ao qual recorrentemente voltava em suas colunas: o suicídio de Marilyn Monroe, ocorrido em agosto de 1962. Se, como ele afirma, “qualquer suicídio é uma parábola, que convém interpretar”, o de Marilyn poderia ser entendido à luz de sua nudez desprovida de amor, de seu corpo animalizado e distante de qualquer dimensão transcendente, buscada na morte. A frase final dessa coluna, finalmente, busca elucidar a trágica morte da atriz americana com base em uma expressão — utilizada pela primeira vez — que, no ano seguinte, geraria muitos debates nos jornais e no teatro: “Porque na morte de Marilyn está escrito que toda a nudez será castigada”.

⁴⁹ RODRIGUES, Nelson. “A semana”. *Didálio de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de março de 1964, 4.^a seção, p. 3. Todas as citações seguintes foram retiradas desse mesmo texto.

CAPÍTULO 2

ADÚLTERAS E PROSTITUTAS NA CENA RODRIGUEANA

Veio-lhe, sem motivo, uma felicidade exuberante; achava tão delicioso viver, sair, ir à Encarnação, pensar no seu amante!...

Eça de Queiroz,
em *O primo Basílio*

O AMOR E O MAL EM *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA*

As crônicas publicadas por Nelson Rodrigues na imprensa carioca dos anos 1960 revelam um ideário criado por ele para seu teatro, como visto no capítulo anterior. Um determinado entendimento de funcionamento do mundo e do homem, com a identificação de diferentes processos sociais e de personagens-tipo, é desdobrado até se chegar à função do teatro em um tempo

dominado pela desumanização. *Toda nudez será castigada* é uma das peças do dramaturgo que estabelece um diálogo mais estreito com as grandes questões debatidas nessas crônicas, cujos pressupostos orientam a formação de várias das suas cenas e dos seus personagens. É o que demonstro a seguir, na apresentação do enredo da peça.

O texto começa com uma situação que já indica seu tom trágico. Herculano, um homem de meia-idade, chega em casa e encontra uma fita gravada por sua esposa Geni, por meio da qual ela revela que estaria morta naquele momento. Havia cometido suicídio, mas antes disso quis gravar para ele um longo relato. A peça se desenvolve com base nessa narração de Geni e é organizada a partir da alternância entre cenas rememoradas e trechos da fita.

A história contada por Geni tem início no momento em que Herculano encontra-se deprimido por conta da morte de sua primeira esposa. Enquanto ele sofre intensamente, entrando em contato com a força sentimental que, na perspectiva rodrigueana, caracterizaria a experiência humana, seu irmão, Patrício, busca encontrar um modo de tirar proveito material daquela situação. Patrício representa, nessa peça, o típico indivíduo moderno: cínico, indiferente, debochado e interesseiro. Ele odeia o irmão, que o sustentava financeiramente, e traça um plano para prejudicá-lo, que será perseguido ao longo de toda a trama. Esse é um plano muito bem montado racionalmente, como o do protagonista de *Crime e castigo*, executado por ele por meio de uma trajetória retilínea — de causa e efeito — em que não há espaço para quaisquer escrúpuulos morais, todos relativizados.

O primeiro passo dado por Patrício é procurar sua amiga Geni, uma prostituta. Ele lhe conta a história de Herculano, que considera um semivirgem, e tenta convencê-la de que poderiam ganhar muito dinheiro tirando-o da depressão. Geni diz estar com dificuldades financeiras e que só aceitaria se envolver com Herculano se houvesse uma grande quantia em jogo. Patrício, então, deixa o irmão sozinho, em seu quarto, com uma garrafa de uísque e uma fotografia de Geni nua.

Três dias depois, Herculano acorda bêbado no quarto de Geni. Demora a entender onde está e ela lhe conta que ele chegara lá bêbado, vomitando seguidamente. A discussão que se estabelece entre os dois é extremamente violenta, Herculano chega a chamar a prostituta de “mictório! Público! Público!”.¹ Ela, por sua vez, lembra das cenas vividas pelos dois ao longo daqueles dias:

1 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 4: tragédias cariocas II*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 172.

GENI — Pois olhe. Você me disse que tua mulher não chegava a meus pés.
Disse. Você berrava: — “A minha mulher era uma chata!”

HERCULANO (*aterrado*) — Não. Não! Uma santa, uma santa! Se repetir isso eu te mato!²



Cleyde Yáconis e Luís Linhares na cena em que Herculano acorda no quarto de Geni
As fotografias reproduzidas neste capítulo referem-se à primeira montagem da peça,
dirigida por Ziembinski em 1965, a ser analisada no capítulo seguinte.

Foto: Carlos Moskovics

Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

A intensidade emocional da discussão já é um indício do tipo de movimento que começava a se processar entre eles. Em primeiro lugar, Herculano experimenta um profundo espanto em relação a si. Até então, segundo seu relato e o de Patrício, sua conduta era muito estável, morna, sem maiores percalços e excessos, tendo tido relações sexuais apenas com sua esposa, a quem considerava

2 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 172.

uma santa. A experiência atormentada do mundo se dá a partir do momento em que conhece Geni. Desde o primeiro contato com ela, a trajetória do seu personagem entra em uma estrutura marcada pelo desequilíbrio, pelo desconhecido, pelo enfrentamento de grandes desafios e de grandes experiências sentimentais — experiências estas que culminarão no sentimento do amor. Aqui Nelson Rodrigues faz funcionar a concepção de que o pleno desenvolvimento do amor só seria possível após uma profunda desestabilização da economia psíquica e emocional do indivíduo, concepção que mobiliza o dramaturgo em sua crônica, assim como os intelectuais com os quais dialoga e se alia.

Ao final da cena, Herculano vai embora do quarto de Geni jurando que jamais iriavê-la: “Eu sou um bêbado, que passou pela sua vida e sumiu”.³ Alguns dias depois, entretanto, ele telefona para ela. “Geni! Eu telefonei pra te fazer uma pergunta. Só uma! (*Pausa e faz a pergunta*) Como é que você suporta essa vida?”.⁴ Herculano angustia-se com a tensão de opostos: o mundo vil em que Geni vive e a pureza do amor que ele começa a experimentar por ela. Ao final do telefonema, Patrício entra no ambiente onde estava Geni e fica exultante ao saber que fora Herculano quem havia telefonado para ela. O plano de resgatar o irmão, a sua principal fonte de riqueza, da depressão parecia estar dando resultados. Geni, por sua vez, já se mostrava encantada pelo viúvo.



Cleyde Yáconis e Nelson Xavier vivendo Geni e Patrício no momento em que Herculano telefona para a prostituta
Foto: Carlos Moskovics
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

3 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 176.

4 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 177.

Na sequência do diálogo entre Patrício e Geni, ele conta para ela uma história que fora determinante em sua vida: sua introdução sexual com uma cabra. “A cabra foi minha primeira experiência sexual. (*Num riso ainda mais ordinário*) A primeira mulher que eu conheci foi uma cabra”.⁵ Esse episódio, narrado em detalhes, revela um aspecto decisivo do personagem construído por Nelson: seu enraizamento profundo no mundo da natureza. Ao marcar sua vida e ainda se excitar por essa experiência com a cabra, Patrício leva adiante o seu lado desumano e animalesco, caracterizado pela degradação e pela perecibilidade. Ao longo da peça, fica evidente que esse personagem encarna o sujeito ligado ao sexo puro, à natureza, à dissociação com a sobrenatureza e, consequentemente, com a humanidade, com o amor, com os valores. É nesse seu mundo que faz sentido pensar a existência a partir de causas lógicas e racionais de ação, ligadas à sobrevivência imediata, ao dinheiro. Como se percebe, a oposição entre natureza e sobrenatureza, tão forte nas reflexões do cronista Nelson Rodrigues, é utilizada também para a construção dos personagens de *Toda nudez será castigada*.

Patrício segue, assim, seu plano, e orienta Geni a dizer para seu irmão que esse só deveria tocá-la depois do casamento. Algum tempo depois, Herculano vai procurar Geni e ela demora muito a recebê-lo porque estava com um cliente jovem. Herculano fica perturbado, fala palavrões para ela, está inserido em um mundo de paixões, de tensões em que Geni e o seu contato com o amor o colaram. Em um momento mais forte da cena, a prostituta cai de joelhos e beija os sapatos dele, numa situação que Nelson Rodrigues traz para diversas de suas peças: a queda aos pés do ser amado em um ambiente marcado pela degradação, tal como se dera em *Crime e castigo*. No final da cena, quando os dois preparam-se para o sexo, Geni coloca em prática a estratégia de Patrício: “Está tirando a roupa? Não tira a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só toca em mim casando!”.⁶

Os próximos encontros de Herculano de Geni evidenciam, mediante as falas e as rubricas, o aumento da explosão sentimental entre eles. Ela fica nervosa e com as mãos geladas diante de sua presença, ao mesmo tempo que é explícita ao indicar sua atração sexual por ele — “Só de olhar você — e quando você aparece basta a sua presença — eu fico molhadinha!”.⁷ Herculano, por sua vez, se incomoda com o jeito de falar da mulher e teme ser visto com ela na rua. As contradições que o atormentam apresentam-se de maneira mais intensas e radicais: convivem nele o desejo sexual puro, o amor que começa a desenvolver por

5 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 181.

6 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 185.

7 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 192.

Geni, o sofrimento pela morte da mulher, estando esses elementos organizados de uma maneira tumultuada e pouco lógica. Em uma de suas conversas com Geni, ele chega a dizer: “há entre nós e a loucura um limite que é quase nada”.⁸ Nesse estado, decide pedir a mão da mulher em casamento, impondo como condição o abandono de toda a sua vida anterior ligada à prostituição. O casamento seria um recomeço e Geni aceita o pedido. O grande empecilho para o matrimônio, entretanto, seria Serginho, o jovem filho de Herculano.

Serginho tinha uma relação intensa com as tias solteironas de Herculano e Patrício e, seguindo o modelo de comportamento delas, apresentava uma atitude de repulsa histérica ao sexo. Ele não aceita que o pai tivesse tirado o luto e agora passasse talco nos pés. A rejeição absoluta ao prazer fazia o garoto, como tantos outros personagens rodrigueanos, acabar por negar também a possibilidade do amor. Ao adotar uma postura de reclusão e apatia em relação a um mundo cheio de armadilhas e possibilidades, Serginho negava a própria condição caída dos homens. Nesse sentido, ele representa a fuga e a castração absoluta da experiência do mundo que seu pai começava a usufruir.

Como estratégia para conseguir levar adiante seu plano de casamento, Herculano planeja mandar Serginho para uma viagem. Ele conversa sobre essa possibilidade com um médico, mas esse vê na abstinência sexual do menino um problema que poderia ser superado com a prática sexual, vista por ele como um tipo de atividade física. Em nenhum momento do seu diagnóstico, ele associa o sexo com o universo sentimental e amoroso de Serginho, tratando do assunto como os professores de educação sexual, fortemente criticados em suas crônicas por Nelson Rodrigues, que sonhava com o dia em que as escolas iriam dar aulas de educação amorosa. Adiante, Herculano consulta um padre, mas esse reforça a perspectiva das tias solteironas, que defendiam a reclusão e o pudor exagerado. Pergunta-se o religioso: “A troco de que soltar esse menino no mundo? Meu filho, você não percebe que não tem sentido? Você pode perder esse rapaz”.⁹ Dessa forma, os dois discursos sobre a experiência do homem na Terra estão centrados ou em uma maneira mecânica e árida de se pensar (no caso do médico) ou em um covarde temor dos obstáculos do mundo (no caso do padre). Eis um drama da modernidade exposto por Nelson. Diante desses discursos, parecia não haver espaço para que o homem percorresse sua trajetória esperada, enfrentando o mundo como um campo de batalha, como um espaço de constante disputa entre a natureza e a sobrenatureza, alcançando a superação dessa condição por meio do amor. O principal tema das

8 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 197.

9 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 201.

crônicas rodrigueanas e de seu projeto dramático, assim, explicitam-se de maneira forte nesta peça em particular, configurando seu enredo.

Enquanto a viagem de Serginho não se efetiva, Herculano leva Geni para viver em uma casa de sua família no subúrbio. Isolada, sem contato com o mundo e sem saber quando e se o casamento seria realizado, ela se desespera. Fala para ele que irá embora e se entregará para qualquer um, criando uma tensão entre eles que culmina em um período descrito assim na gravação: “Então, começou a nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordia. Ah, te dei tanto na cara!”.¹⁰ Encerrado esse período orgiástico, entretanto, ela decide que não quer mais se casar e que continuará a viver como prostituta. No entanto, num novo arroubo, ela recua de sua decisão quando uma das tias de Herculano invade a casa para trazer uma notícia trágica: Serginho vira os dois fazendo sexo, foi para um bar, bebeu muito, brigou, acabou preso e, na cela, foi estuprado por um ladrão boliviano. Naquele momento, ele estava no hospital. Esse ato da peça é encerrado com a seguinte fala da tia: “Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. (*Súbito, a tia vira-se para o alto. Fala nítido como uma fanática.*) Meu menino era impotente como um santo”.¹¹ Evidencia-se, assim, que, para as tias, a santidade era algo ligado à impotência e à ausência de desejo. Alguns personagens da peça levam adiante essa ideia de que o contato com o divino se daria na fuga do mundo, o que geraria impotência sentimental. Trata-se de uma perspectiva oposta à experimentada por Herculano e por Geni, que vivem o amor (ou o contato com Deus) em um processo febril e perturbador, como resultado de um caminho repleto de percalços e desestabilizações.

Ao longo do terceiro e último ato da peça, Herculano apresenta-se desesperado com o que acontecera com seu filho. Ele vai armado para a delegacia e revolta-se ao saber que o ladrão boliviano, que estuprara Serginho, fora solto. Sem ter o que fazer diante de um delegado violento e desinteressado, procura o médico, que, mais uma vez, apresenta-se frio e racional, relativizando o sofrimento do pai e do filho. Herculano questiona alguma de suas perspectivas e, para isso, recorre a argumentos e máximas recorrentemente encontrados nas crônicas rodrigueanas como, por exemplo, “Mas, doutor, o senhor me desculpe. Se tirarem do homem a vida eterna, ele cai de quatro, imediatamente”.¹² Para ele, o médico já estava de quatro, já era incapaz de ter um mínimo de espanto e

10 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 205.

11 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 209.

12 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 228.

piedade, fora totalmente dominado pelo avanço da secura moderna. Herculano, por sua vez, envolto no tortuoso caminho do amor, vê na vida eterna uma dimensão fundamental de sua humanidade.

Serginho, na sequência, é levado para um hospital e lá sofre a forte influência de seu tio Patrício. Chega a receber Herculano e Geni, mas os trata mal. Ao longo desse período de convalescência de Serginho, fica muito evidente a enorme piedade de Geni diante de toda a situação vivida por aquela família. Ela sofre, apresentando uma enorme capacidade sentimental — como declara quando diz que ama muito aqueles que lhe provocam piedade. Entretanto, como ela é acusada de ter sido a responsável por toda a situação, acaba rechaçada pela família. Geni faz uma última tentativa de ver Serginho apelando para Patrício, que revela ser o grande responsável por toda a situação vivida: “fui eu que levei Serginho para vocês dois, nus, no jardim. Cuidado comigo!”.¹³ Naquele momento, Patrício tem uma ideia que o encaminha para o desfecho do plano que tramava. Ele vai até Serginho e sugere que o menino peça que o pai se case com Geni. Uma vez os dois casados, ele poderia seduzir a madrasta e trair o próprio pai. “Um dia, há uma ceia na família. Todo mundo presente. Teu pai numa cabeceira e você na outra. E você, então, diz isso, apenas uma palavra basta: — ‘Cabrão’. Só, nada mais!”.¹⁴ Patrício calcula, assim, de maneira fria e racional, sua vingança contra o homem que odiava.



Nelson Xavier e Énio Gonçalves como Patrício e Serginho no momento em que o tio convence o sobrinho de se casar com Geni
Foto: Carlos Moskovics
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

13 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 220.

14 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 223.

Quando Serginho pede que o pai se case, esse se sensibiliza enormemente. Envolto pelo amor, não percebe que por trás desse aparente gesto de bondade do filho havia um plano que se desenvolvia secretamente. De todo modo, Herculano consegue, naqueles dias, vivenciar plenamente o seu amor por Geni. Tratava-se de um sentimento tão potente que o fazia acreditar mais convictamente em Deus. Quando encontra-se com o médico, perto do seu casamento, ele se esforça para convencê-lo de sua fé: “Doutor, o senhor não pode viver sem Deus! O senhor tem que acreditar em Deus! Quer queira, quer não, o senhor é eterno!”.¹⁵ Experimentar o amor, nesse caso, seria experimentar o sentimento do contato com Deus e com a eternidade — eis a ideia de amor que está em jogo nas tantas discussões realizadas por Nelson em suas crônicas e que configura uma situação decisiva de *Toda nudez será castigada*.

Herculano e Geni se casam tendo o apoio das tias solteironas, que foram convencidas por Serginho da importância dessa cerimônia. Quando ela entra na igreja, vestida de noiva, as tias travam o seguinte diálogo:

TIA N.º 2 (*tiritando de timidez*) — [...] A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona.

TIA N.º 1 — Você está louca?

TIA N.º 2 — Eu louca?

TIA N.º 1 (*acusadora*) — Sim, sim. Você é a mais velha de todas. (*Rápida e incisiva*) Sabe o que é arteriosclerose? (*Para a outra*) Não é, mana?

TIA N.º 3 — Está com arteriosclerose!

TIA N.º 1 — Geni nunca foi mulher da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca de memória. Arteriosclerose!

TIA N.º 2 (*quase sem voz, apavorada*) — Não me internem! Eu não quero ser internada!

TIA N.º 1 (*incisiva*) — Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.

TIA N.º 3 — Virgem.

TIA N.º 2 (*doce, humilde e sofrida*) — Geni se casou virgem.¹⁶

Evidencia-se, assim, a fragilidade das aparentes convicções morais dessas personagens. Desde o início da peça, elas encarnam senhoras que pareciam defender a moral e a castidade de modo radical e caricato. Diante da situação

15 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 230.

16 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., pp. 230-1.

do casamento de Herculano e Geni, entretanto, elas revelam que essa moralidade era mais uma forma de demonstrar a qualquer custo que a família delas seguia um rumo correto do que um firme compromisso com alguns valores. Dessa maneira, o casamento do sobrinho com uma ex-prostituta é aceito desde que esse passado da noiva fosse esquecido e silenciado entre elas. Os valores morais não funcionam, nesse caso, a partir de seu caráter imediato, como uma espécie de intuição. Pelo contrário, esses sentimentos, entre as tias, seriam selecionados, analisados e validados com base em seus interesses, como mostra o diálogo anterior. Sendo assim, apesar de não serem personagens típicas da modernidade — como o jovem, o estudante, o militante de esquerda —, elas também seriam marcadas pela falência de um tipo de funcionamento dos valores humanos defendido por Nelson em seus textos jornalísticos. A atitude das tias, assim, fortalece a impotência sentimental, seja mediante os seus olhares repressores que impediam sempre o contato com o desejo e a consequente possibilidade do amor, seja por meio da hipocrisia que gerava uma seleção racional e interessada dos sentimentos que lhes acometiam.

Passado um tempo do casamento de Herculano e Geni, ela começa a ter um caso com Serginho. Apaixonara-se profundamente pelo rapaz a partir da ocasião de seu acidente. A piedade que sentira crescera tanto que se tornara um grande amor. Entretanto, em uma das últimas cenas do texto, Serginho anuncia para ela que vai viajar, o que a deixa desesperada. O menino, perversamente, diz que só vai com a autorização dela e insiste para que ela, apesar de contrariada, peça que ele parta. O personagem de Serginho se mostra, radicalmente nessa cena, uma pessoa incapaz de amar e se solidarizar com o amor do outro. Nenhum valor se manifestava de maneira intensa nele, que encarna bem o tipo do jovem perverso depois que abandona a atitude reclusa e histericamente mórbida.



Cleyde Yáconis e Énio Gonçalves num momento de intimidade de Geni e Serginho

Foto: Carlos Moskovics

Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Na noite em que o jovem viaja, Geni dormia sozinha em casa quando Patrício vem lhe fazer uma visita. Ele está bêbado e eufórico. Conta para a cunhada que Serginho partira com o ladrão boliviano que o violentara na cadeia — informação que não se confirma mais no texto, podendo ser entendida como mais uma jogada do plano de Patrício. Diz ele: “É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua de mel. Serginho não voltará mais, nunca mais”.¹⁷ Para que o tio não fizesse um escândalo no aeroporto, Serginho lhe dera um cheque. A notícia, evidentemente, desestabiliza profundamente Geni enquanto Patrício mostra-se esfuziante por perceber que sua vingança estava próxima; ele diz que quer ver Herculano morto, com algodão nas narinas.

17 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 237.



Cleyde Yáconis e Nelson Xavier na apoteose final do vilão

Foto: Carlos Moskovics

Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

É essa a situação que leva Geni a gravar uma fita para Herculano e se matar em seguida. A gravação termina da seguinte forma:

Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. (*Num rompante de ódio*) Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! (*Exultante e feroz*) E você, velho corno! Maldito você! Maldito o seu filho, e essa família só de tias. (*Num riso*

*de louca) Lembranças à tia machona! (Num último grito) Malditos também os meus seios!*¹⁸

Nessa última fala, Herculano é chamado de “velho corno”, podendo perceber tudo o que acontecia em sua volta. Eis a concretização completa da vingança de Patrício.

A vitória da vilania, ao final do texto, evidencia a oposição de dois tipos de trajetórias construídas por Nelson Rodrigues que podem ser relacionadas tanto com o seu projeto dramático como com suas matrizes intelectuais. De um lado, temos Geni e Herculano, que iniciam a peça de lugares distintos. Ele acabara de perder a esposa com quem vivera um casamento tedioso e, com a viuvez, experimentava uma forte depressão; ela, por outro lado, era a prostituta interessada em seus problemas financeiros. O encontro dos dois coloca-os diante de novas e arrebatadoras vivências. Começam a experimentar a intensidade do amor de forma perturbadora, o que faz que suas ações não sigam mais um caminho calculado e controlado, e sim marcado por percalços, por mudanças bruscas. Passam a viver o mundo plenamente em sua carga emocional intensa, tendo de estar em contato com o mal, os perigos, as fortes oposições e guiar suas ações baseando-se nos valores. Nem Herculano e nem Geni, entretanto, concluem seus percursos realizando, de forma estável, o amor — o que evidencia uma tragicidade própria ao projeto dramático rodrigueano, que busca construir o horror no público.

Paralelamente ao rumo divinizado que Herculano e Geni deram às suas vidas, guiando-as pelo amor, diversos personagens percorrem outros caminhos, todos marcados pela impotência sentimental. As tias hipócritas e reclusas, o médico ateu e moderno, o padre, Serginho e, principalmente, Patrício, experimentam pouco a afetação provocada pelos valores humanos ao agir. Patrício, do início ao fim da peça, busca prejudicar o irmão. Para tal, sempre atua de forma estratégica, calculada, não apresentando um único momento de solidariedade, de fraternidade, de amor ou mesmo de hesitação. É um sujeito controlado pelo domínio da natureza, levando sempre adiante a deterioração e a podridão. Dessa maneira, a peça apresenta trajetórias de amor bloqueadas pela ação do mal, da razão e da indiferença, todos esses elementos centrais nas discussões presentes na crônica rodrigueana e nos autores com os quais ela dialoga.

Em 19 de junho de 1965, às vésperas da estreia da peça, o *Diário de Notícias* publicou a seguinte nota: “Nelson Rodrigues não considera chocante o título de sua peça *Toda nudez será castigada*. Explica ele: ‘Na realidade, devia, contudo,

18 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 238.

ser esclarecido que toda nudez, sem amor, será castigada”.¹⁹ Tendo em vista a leitura aqui proposta para a peça, com base no modelo discursivo criado por Nelson Rodrigues em suas crônicas, tal esclarecimento possui um sentido forte. Em seu texto, o dramaturgo mostra como o mundo moderno e diversos dos seus tipos impedem o pleno desenvolvimento do amor, dentro do qual a nudez seria possível. Fora do domínio do amor, a nudez seria a pura natureza, a pura degradação, o que, por si só, já representaria um castigo.

Finalmente, em grande harmonia com as ideias teatrais sustentadas por Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada* avança na criação de cenas com maior carga de tensão e de violência, podendo ampliar o impacto sobre um público já habituado a um estilo teatral desagradável. Podemos identificar uma escalada dos efeitos de escândalo propostos na peça observando diversos de seus aspectos. Um deles, entretanto, chama a atenção: a construção da protagonista. Geni é, como se percebe na trama básica da peça, prostituta e adúltera. Ao juntar dois tipos absolutamente recorrentes de sua dramaturgia na personagem principal de sua nova peça, Nelson propõe uma novidade que chamará a atenção de seu público. Para entendermos melhor a construção dessa nova personagem, é importante observar mais de perto as prostitutas e as adúlteras criadas, até então, pelo dramaturgo entendendo-se, assim, a partir delas, o desafio que Geni representava para as atrizes que cogitassem vivê-la em cena.

ADÚLTERAS

Nelson Rodrigues era um comentador e leitor assíduo de romancistas que exploraram o tema da traição feminina no século XIX: Flaubert, Tolstói, Machado de Assis e Eça de Queiroz. Sua obra teatral, sob a marca desses escritores, é inaugurada por uma peça que gira em torno de um caso de adultério. *A mulher sem pecado*, como já apresentado no capítulo anterior, trata de um marido, Olegário, que quer a qualquer custo comprovar a pureza e a fidelidade da esposa, Lídia. A vida interior perturbada do personagem é revelada ao público por meio de uma voz que continuamente expressa seus pensamentos, enquanto a mulher é apresentada como uma figura mais misteriosa, remetendo à Capitu, célebre personagem de *Dom Casmurro*. Ele tenta, por diferentes caminhos, extrair da esposa alguma confissão sobre seus pensamentos libidinosos:

19 PERISCÓPIO. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 65, p. 7.

Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (*faz respectivamente o gesto*) Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém — ninguém — tomando conta de sua imaginação!²⁰

Ou, então, especula sobre o possível desejo dela por parentes distantes, com o primo Rodolfo, em uma possível referência ao *Primo Basílio* queiroiano. No final da trama, envolta por impasses e confusões provocados pela atitude do marido, ela decide fugir com o motorista Umberto.

Eis aí a primeira mulher casada, em uma peça de Nelson Rodrigues, que se envolve com outro homem, rompendo com o juramento de ser fiel ao esposo. Essa é a definição de traição que será utilizada neste levantamento das adúlteras rodrigueanas. Outras seriam possíveis, incorporando a jovem menina que se envolve com um homem casado, a mulher que trai o namorado ou o noivo, a esposa que sonha em traer o marido, o que aumentaria o número desse tipo dramático nas peças. Entretanto, para que a análise realizada siga um mesmo padrão, opto por tratar da adúltera como a mulher que já contraiu matrimônio e, ainda vivendo sob o casamento, relaciona-se com outro homem. Lídia é a primeira delas. Entre ela e Geni, outras oito personagens adúlteras são criadas pelo dramaturgo nas 13 peças que separam *A mulher sem pecado* de *Toda nudez será castigada*.

Vestido de noiva traz desejos de traição de Alaíde, indicações de que Lúcia teria traído a irmã com seu marido, mas nenhum caso efetivo de adultério no modelo aqui escolhido. As chamadas peças míticas, por sua vez, apresentam, no interior da atmosfera particular desses textos, alguns casos de traição feminina. Três dessas quatro peças possuem adúlteras em sua trama, todas personagens fortes e com motivos complexos para traer seus maridos. A primeira delas é Dona Senhorinha, de *Álbum de família*. Casada com seu primo Jonas, o patriarca que controla com violência sua propriedade rural e sua família, ela está envolvida pelo obscuro ambiente do texto, repleto de ódios e amores proibidos no interior da família. No final do último ato, Jonas revela, diante de um de seus filhos, um antigo caso de traição de Senhorinha descoberto por ele.

JONAS (*falando pela mulher*) — Eu tinha ido a Três Corações — cheguei de surpresa... Vi um vulto saindo do nosso quarto... Ainda corri, atirei, mas ele

²⁰ RODRIGUES, Nelson. “A mulher sem pecado”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo I: peças psicológicas*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 57.

fugiu. Entrei no quarto, você confessou. Só não queria dizer quem era. Dei em você, bati...

D. SENHORINHA — Bateu!

JONAS — Só no dia seguinte me disse quem era. (*para o filho, mudando de tom*) Imagine quem?

EDMUNDO (*com medo*) — Não sei...

JONAS — Teotônio!

EDMUNDO (*com absoluto espanto*) O jornalista?

JONAS — O jornalista! O redator-chefe do “Arauto de Golgonhas”! ... O sujeito tinha uma corcunda que diziam que era artificial... (*Jonas dominado pela dor*) Se fosse outro, mas logo esse! Esse eu não queria!

D. SENHORINHA — Você nunca me teve amor!

JONAS (*exaltado*) — Tive, sim. Até aquela noite; depois, não. Amor ou coisa parecida!

D. SENHORINHA — Edmundo, ele me obrigou a chamar Teotônio no dia seguinte (*com profundo espanto*) e o matou dentro do meu quarto! Como se fosse um cachorro!

JONAS — Matei.

D. SENHORINHA — Depois, começou o meu inferno. (*para Edmundo*) Todo dia, na frente de outras pessoas, seu pai batia nas minhas cadeiras — dizia — FÊMEA!²¹

Avançando na tensa situação criada, Senhorinha relata que, no momento em que fora flagrada em adultério, mentira sobre a identidade de seu amante. Ela traía o marido com o próprio filho, Nonô, que, depois disso, enlouquecera e passara a viver nos arredores da fazenda da família, sempre nu e aos berros. Essa revelação provoca uma nova crise familiar, culminando no suicídio de Edmundo, que era apaixonado pela mãe. Logo após, Jonas entra em um estado de delírio, Senhorinha mata-o e decide viver com o filho com quem traíra o marido. A peça termina com a seguinte indicação: “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma nova vida”,²² concretizando o único caso de adultério da dramaturgia rodrigueana que é também um caso de incesto.

A traição retratada em *Anjo negro* se dá dentro da casa de muros altos em que vive confinada Virgínia, a mulher branca casada com o médico negro

21 RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 2: peças miticas*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 105.

22 RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”. Op. cit., p. 119.

Ismael. Elias, irmão branco de Ismael, chega na casa para o velório de um dos filhos do casal, morto afogado pela própria mãe. Os dois irmãos se odeiam e Elias ficara cego porque Ismael colocara propositalmente um remédio inadequado e danoso em seus olhos. Ao se encontrar com o cunhado, Virgínia também revela que odiava o marido e isso acaba fazendo que eles se beijem e a mulher lhe peça um filho. Em uma peça repleta de símbolos fortes, a mãe que matara todos os filhos negros trai para engravidar de um filho branco. As primas de Virgínia, que nutrem um violento ódio por ela, flagram a traição e, em coro, repetem: "Virgínia tem um amante! Um amante. Quando o marido souber! Será que ele mata? Claro".²³ Entretanto, o adultério resulta no assassinato de Elias e no nascimento de uma menina branca, em torno de quem girará o terceiro ato.

A última adúltera das peças míticas é D. Eduarda, casada com Misael, membro de uma família dominada pelo pudor e por um ideal histérico de pureza. Os Drummond não testemunhavam um caso de traição havia 300 anos. A situação se desenrola a partir do momento em que o noivo de Moema, filha do casal, decide seduzir D. Eduarda como uma forma de vingança por sua mãe, uma prostituta que fora assassinada por Misael no dia do seu casamento. D. Eduarda abandona a família para ir atrás do rapaz, mas seu filho Paulo, com ódio da mãe, mata o jovem sedutor. Nesse momento, a mulher beija o corpo morto e afirma: "Traí meu marido!".²⁴ Logo após, seguindo o tom trágico de todo o texto, ela se mata cortando as próprias mãos, símbolos de seu desejo.

Estas três adúlteras, como se percebe, traem em razão de motivos interiores muito profundos e complexos. A traição tem um significado denso que se adequa a toda a atmosfera pesada e simbólica destes textos, escritos na segunda metade dos anos 1940. Um pouco mais à frente, em 1957, Nelson Rodrigues cria uma adúltera que se opõe radicalmente às três vistas aqui, em sua única e assumida comédia. Trata-se de Ivonete, a filha do dono de um grande jornal que fica viúva do crítico teatral Dorothy Dalton, com quem se casara de uma hora para outra para justificar sua gravidez inesperada. Buscando resolver a crise de pudor da filha, que cismara que a viúva deveria ser fiel ao marido morto e não poderia sequer se sentar, Dr. J.B. reúne um conjunto de especialistas capazes de solucionar seu problema. Todos caricatos, esses personagens propõem que a menina reviva a história do seu casamento, voltando no tempo de forma

23 RODRIGUES, Nelson. "Anjo Negro". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 2: peças míticas*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 156.

24 RODRIGUES, Nelson. "Senhora dos afogados". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 2: peças míticas*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 322.

lúdica e interferindo nessa cena passada. No momento da noite de núpcias de Ivonete e do marido, ele, muito afeminado, não consegue consumar o casamento e, então, os especialistas sugerem que ela traia o esposo logo ali com outro funcionário do jornal, o que é feito após uma bem-humorada solenidade de traição. O Diabo da Fonseca é quem conduz a cerimônia: “Ivonete de Albuquerque Guimarães, é por sua livre e espontânea vontade que deseja trair o seu marido, o crítico teatral Dorothy Dalton?”.²⁵ Ela aceita, com entusiasmo, e os dois são declarados “amantes, até segunda ordem”.²⁶ Nesse instante, as luzes se apagam e dá-se um grande tumulto, quando a menina trai o marido quatro vezes. Outra traição ainda se dá no final do texto, quando o Diabo da Fonseca resolve a crise de pudor de Ivonete trazendo de volta do inferno seu marido. Superada sua condição de viúva, ela se sente livre para trair e a peça se encerra com um beijo final entre Ivonete e o Diabo. Como fica nítido, aqui a traição não se explica por vivências emocionais profundas, mas é fruto de uma grande brincadeira com tipos e situações cômicos, marca dessa peça particular de Nelson no conjunto de sua obra.

Viúva, porém honesta é escrita em um momento em que Nelson já inaugurara outra etapa de sua produção, as tragédias cariocas. Até *Toda nudez será castigada*, três mulheres adúlteras são encontradas nessas peças, a começar pela primeira delas, *A falecida*. Zulmira, a protagonista, ao longo dos dois primeiros atos, desenvolve uma rivalidade obsessiva com sua prima Glorinha, buscando afirmar-se mais pura do que ela. A disputa gera diversos ataques de pudor: ela joga seu maiô no lixo, diz que deixou de ser mulher, não abre mais a boca para beijar o marido e fica eufórica quando sabe que a prima tivera câncer no seio, o que provava que ela era casta não por opção, mas por uma imposição da doença. Zulmira, em sua luta com Glorinha, começa a tossir muito e não se trata, aproveita a oportunidade para preparar um enterro grandioso para si mesma, que teria a capacidade de humilhar sua rival. No final do segundo ato, ela morre depois de pedir que o marido procure João Guimarães Pimentel, um homem milionário que pagaria todas as despesas do custoso funeral. Assim, no terceiro ato, Tuninho, o recém-viúvo, vai até o endereço indicado pela falecida e faz o pedido diretamente a Pimentel, que revela a grande surpresa da peça: ele fora amante de Zulmira. O primeiro encontro dos dois é retratado em detalhes pelo milionário:

25 RODRIGUES, Nelson. “Viúva, porém honesta”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 1: peças psicológicas*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 261.

26 RODRIGUES, Nelson. “Viúva, porém honesta”. Op. cit., p. 261.

PIMENTEL — [...] Foi mais ou menos há um ano. Sabe aquela sorveteria da Cinelândia, que fica perto do “Odeon”?

TUNINHO — Conheço, sim.

PIMENTEL — Pois é. Entrei na sorveteria e... Fui lá dentro... Mas em vez de empurrar a porta dos “Cavalheiros”, empurrei a porta das “Senhoras”. Abri assim e dou de cara com uma dona que estava na pia, lavando as mãos... Eu ia voltar atrás, mas ah! Não sei o que houve comigo! Deu-me a louca e já sabe: ataquei a Fulana, em bruto. Quer dizer, não houve um “bom dia”, um “boa noite”, não houve uma palavra entre nós, nada.

TUNINHO (*sôfrego*) — E ela?

PIMENTEL — Que é que tem?

TUNINHO — Reagiu? Gritou?

PIMENTEL — Nem piou! E se gritasse, o marido estava lá, a cinco metros, na mesa, tomando sorvete. Menino! E era hora de lanche, de movimento! Se me entra, lá, alguma dona e vê aquele negócio? Já imaginaste o bode, o angu-de-caroço? Tivemos tanta sorte, mas tanta, que não apareceu ninguém!

(Pimentel faz os cálculos)

PIMENTEL — Tudo durou uns cinco minutos. O gozado é o seguinte: nesses cinco minutos, tinha havido o diabo entre nós... E quando eu saí, sem me despedir, nem nada, sujo de batom até à alma — quando eu saí, ela não sabia o meu nome, nem eu o dela... Não é fantástico?²⁷

A partir desse encontro no banheiro da sorveteria, eles passam a se encontrar regularmente e, em um momento de descuido, quando saem à rua de braços dados, são vistos por Glorinha. Explica-se, assim, todo o comportamento histérico de Zulmira de interdição ao desejo e de ódio à sua prima. Ela apresenta motivos ocultos para traír, mas muito distintos das adulterias das peças míticas, envolvidas em incestos e em situações atemporais repletas de simbolismos ancestrais. Aqui, o ato da traição ganha novos contornos, sendo orientado pelo ambiente da família suburbana carioca que passa a dar o tom das peças rodrigueanas.

A peça seguinte de Nelson, *Perdoa-me por me traíres*, apresenta, em seu segundo ato, um caso de traição muito particular. Gilberto e Judite viviam um casamento feliz e intenso no desejo do casal, até que, um dia, o marido passa a desenvolver acessos de loucura em que acusa a mulher de traí-lo. Ele se mostra violento e pede que seja internado. Seis meses depois, Gilberto volta de uma

27 RODRIGUES, Nelson. “A falecida”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 3: tragédias cariocas I*. Organização e introdução de Sábaro Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 105-6.

clínica e mostra-se outro, extremamente amoroso e com uma visão particular da traição: “A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela”.²⁸ Mesmo quando Raul, seu irmão, revela-lhe que descobrira que Judite, de fato, tinha um amante, ele continua sustentando a tese de que a traição seria fruto da falta de amor no casamento. Afirma Gilberto: “Judite não é culpada de nada! E, se traiu, o culpado sou eu, culpado de ser traído! Eu o canalha!”.²⁹ Por isso, ele fala à esposa a expressão que dá título à peça: perdoa-me por me traíres. O ambiente familiar em torno do casal, entretanto, não aceita as novas posições de Gilberto, e Raul acaba forçando Judite a tomar veneno. À beira da morte, ela revela suas traições: “Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (*violenta e viril*) Olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias — fui com muitos, fui com tantos! (*subitamente grave e terna*) Já me entreguei até por um bom dia! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!”.³⁰

É também no subúrbio carioca que Nelson ambientará as últimas traições de sua obra antes da criação de Geni. *Boca de Ouro* traz duas personagens adúlteras. A primeira delas, D. Guigui, abandonara o marido e os filhos para viver com o lendário bicheiro Boca de Ouro. Já de volta para sua família, ela é procurada, em sua casa no Lins do Vasconcelos, por um repórter de jornal sensacionalista que queria entrevistá-la, uma vez que Boca acabara de ser encontrado morto. D. Guigui conta para ele um caso típico da vida do bicheiro, em que ele seduzira uma jovem mulher casada, Celeste, e acabara matando seu marido. A história de Celeste é contada de três formas diferentes ao longo da peça, contendo todas elas um momento em que a traição se efetivava, sempre fruto do fascínio que a figura bandida de Boca de Ouro gerava nas mulheres.

As próximas peças de Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* e *Bonitinha, mas ordinária*, não possuem personagens adúlteras. Nas duas peças que ele escreve após *Toda nudez será castigada*, apenas *A serpente* apresenta uma situação de traição — muito particular —, em que Guida oferece à sua irmã Lígia, casada e infeliz, o próprio marido para que ela tenha a possibilidade de uma noite de prazer. Como se percebe, dentre os tantos tipos criados por Nelson em suas peças, a adúltera certamente ocupa um lugar central. De Lídia a Lígia, no total, 11 são as mulheres casadas que traem seus maridos em sua obra, 9 até o momento em que ele escreve *Toda nudez*. Em geral, elas são personagens que

28 RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 3: tragédias cariocas I*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 163.

29 RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. Op. cit., p. 164.

30 RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. Op. cit., p. 166.

possuem destaque em sua trama e o ato da traição cumpre um papel decisivo na criação do enredo das peças. As adúlteras rodrigueanas já eram famosas em 1965, gerar surpresa e escândalo com uma nova personagem desse tipo impunha-se como uma dificuldade para o dramaturgo naquele momento.

PROSTITUTAS

Desde o século XIX, a prostituta é uma figura constante nos palcos brasileiros e gerou diversas polêmicas ao longo do tempo.³¹ Em mais da metade das peças de Nelson Rodrigues — em 9 das 17 —, encontra-se ao menos uma prostituta, o que indica que elas estavam entre suas personagens preferidas para a produção de escândalo. Além disso, referências à prostituição também estão presentes em peças do dramaturgo que não trazem prostitutas entre seus personagens, como é o caso de *Álbum de família*, em que o prostíbulo da localidade em que se passa a trama alimenta a imaginação de alguns dos personagens. Edmundo, por exemplo, um dos filhos do casal protagonista, fala para a mãe: “Às vezes, eu penso, fico imaginando você entre as mulheres da Marizinha Bexiga! Sem um dente na frente! Bebendo cerveja!”.³² Em *Anti-Nelson Rodrigues*, de outro modo, a prostituição é citada quando Oswaldinho, filho de um rico empresário, quer convencer a religiosa secretária Joice a ter uma tarde de amor com ele em troca de um valioso cheque. Diante da proposta, ela pergunta: “O senhor me pagaria como se eu fosse uma prostituta?”.³³ Em relação às encenações dos textos de Nelson, temos um caso curioso na primeira montagem de *O beijo no asfalto*, texto que não traz nenhuma indicação de presença de qualquer prostituta. A ficha técnica apresentada no programa do Teatro dos Sete, entretanto, anuncia que a atriz Marilena de Carvalho era a primeira a entrar em cena e fazia o papel de “uma prostituta”. Diversas suposições podem ser feitas quanto a esse caso (e nenhuma delas foi por mim confirmada), sendo uma a de que os artistas que montavam Nelson, tão habituados à figura da prostituta em sua dramaturgia, decidiram colocá-la no palco mesmo trabalhando com um texto que sequer trazia essa indicação.

31 O uso da figura da prostituta no teatro brasileiro oitocentista foi debatido por João Roberto Faria em um texto que partiu da grande controvérsia decorrente da peça *Asas de um anjo*, de José de Alencar. Cf. FARIA, João Roberto. “Teatro e prostituição no século XIX brasileiro”. In: DAHER, Andreata & GUSMÃO, Henrique (orgs.). *Efeito de escândalo. Literatura e artes no Brasil contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2022.

32 RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”. Op. cit., p. 76.

33 RODRIGUES, Nelson. “Anti-Nelson Rodrigues”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 1: peças psicológicas*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 329.

Quando observamos as oito prostitutas rodrigueanas anteriores à Geni, podemos fazer uma divisão dessas personagens em três tipos. O primeiro deles é o da prostituta estrangeira, mais velha, experiente e dona de estabelecimento que recebe homens da alta sociedade. Madame Clessi, de *Vestido de noiva*, inaugura esse subgrupo de personagens, sendo apresentada como uma mulher que tivera muito dinheiro e conhecera a fama. Na cena de seu velório, retratada na peça, alguns falam que ela morrera velha, gorda e cheia de varizes, outros dizem que ela seria enterrada de branco, como uma noiva, e tantas outras imagens são construídas em torno de sua morte e sepultamento, o que indica que sua figura fazia parte de uma espécie de mitologia urbana. Alaíde, a atropelada que busca reconstruir sua memória ao longo da peça, lera o diário de Clessi e ficara encantada, o que a leva, em seu delírio de morte, a frequentar seu prostíbulo — onde havia, em uma das primeiras cenas da peça, “3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos”³⁴ — e a conversar longamente com Madame. No decorrer do texto, alguns traços da vida interior da prostituta são revelados por meio da história de seu romance com um menino de 17 anos que acabara lhe matando a facadas. Alaíde conhecia bem a repercussão do crime, ocorrido em 27 de novembro de 1905, uma vez que pesquisara todos os jornais da época disponíveis na Biblioteca Nacional. Em seu relato, Clessi revela que o jovem amante parecia muito com seu filho que morrera aos 14 anos, o que indica um passado de enorme sofrimento agora transformado em um amor nunca vivido. Quando a mãe do menino a procura revoltada por saber que o filho se envolvia com uma prostituta, Clessi se justifica assim: “Tenho chorado tanto! [...] Nunca tive um amor. É a primeira vez. A senhora, se já amou, compreenderá”.³⁵ O amor de Clessi, de fato, parece desestabilizá-la. Ela constantemente dá dinheiro ao menino, mostra-se encantada por sua figura jovial, sofre ao pedir que ele vá embora porque precisava receber um desembargador, os dois chegam a cogitar um pacto de morte.

Em *Perdoa-me por me traíres*, temos a segunda destas prostitutas: Madame Luba, lituana e proprietária de um famoso estabelecimento em que colegiais se prostituíam. Como afirma Pola Negri, um “garçom típico de mulheres”³⁶ que compõe o ambiente do prostíbulo construído por Nelson, “só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, de família batata!”.³⁷ Essa casa de prostituição

³⁴ RODRIGUES, Nelson. “Vestido de noiva”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 1: peças psicológicas*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 109.

³⁵ RODRIGUES, Nelson. “Vestido de noiva”. Op. cit., p. 156.

³⁶ RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. Op. cit., p. 128.

³⁷ RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. Op. cit., p. 130.

revela um mundo subterrâneo que funcionava abaixo das hipócritas aparências sociais, gerando uma rede que ia desde a atração sorrateira de colegiais até a clínica clandestina em que elas eram encaminhadas para fazer aborto. Assim como Clessi, Luba apresenta-se, em cena, em sua decadência física, sendo descrita como “uma senhora gorda, imensa, anda gemendo e arrastando os chinelos. Dá a impressão de um sórdido desmazelo”.³⁸ No entanto, seu prestígio entre políticos ainda era enorme, fazendo-a receber deputados que queriam ter uma hora com as meninas. Na cena nesse prostíbulo, no primeiro ato da peça, um deputado de boa reputação, o Dr. Jubileu de Almeida, tem dificuldades para se relacionar com a menina Glorinha, que, na hora de se entregar para ele, tem uma reação intempestiva e acaba criando um tumulto no local. Ao final de toda a confusão, Madame Luba se mostra cansada e revela, como Clessi em seu amor juvenil, um ideal de pureza contrastante ao ambiente em que vivia: “Oh, há 15 dias eu sonhar, todo dia, com cavalinho de carrossel. Eu deita, fecho os olhos e é batata: só sonhar com cavalinhos de carrossel...”³⁹

A terceira prostituta deste grupo é Madame Cri-Cri, personagem da comédia *Viúva, porém honesta* e uma das especialistas convocadas pelo Dr. J.B. para sanar o pudor repentino de sua filha. Polaca, ela também é experiente na atividade da prostituição, fora “cocote ao tempo da vacina obrigatória”⁴⁰ e chega-se a afirmar que era proprietária de estabelecimentos até em Istambul. Ao contrário das duas outras, essa não revela nenhum traço de sua vida passada ou subjetiva, proferindo, no tom satírico de toda a peça, uma série de máximas cômicas sobre o amor e o matrimônio. Por exemplo, quando a jovem Ivonete fica em dúvida sobre qual marido escolher, ela é categórica ao afirmar que aquilo de nada importava: “mulher sempre escolhe mal o marido... Mulher só escolhe bem o amante...”⁴¹

O segundo grupo das prostitutas rodrigueanas é formado por mulheres que vivem com suas famílias e praticam a prostituição de modo velado. A primeira cena de *Os sete gatinhos* apresenta com nitidez uma situação envolvendo uma dessas personagens. Aurora, filha de um contínuo da Câmara dos Deputados muito religioso, chamado Noronha, está na rua com Bibelot, um típico malandro carioca, que tenta levá-la para um apartamento em Copacabana. Ela hesita, conta que o pai tinha ataques de pudor, e reage nesses termos quando Bibelot chama-a de “mulher da zona”:

38 RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. Op. cit., p. 129.

39 RODRIGUES, Nelson. “Perdoa-me por me traíres”. Op. cit., p. 138.

40 RODRIGUES, Nelson. “Viúva, porém honesta”. Op. cit., p. 223.

41 RODRIGUES, Nelson. “Viúva, porém honesta”. Op. cit., p. 248.

Mulher da zona, vírgula! E que mania! Eu faço a vida, mas não é com qualquer um. Só com conhecidos ou, então, com pessoas apresentadas. Moro com meus pais e tenho que dar satisfações à minha família. Tenho emprego no Instituto e minha mãe sabe dos meus arranjos, mas meu pai nem desconfia.⁴²

Vivendo com a família e tendo um emprego, Aurora se prostituía, em um horário limitado, em nome de um objetivo maior: oferecer à irmã mais nova um casamento grandioso, uma vez que ela e suas outras irmãs já haviam desistido disso. “Posso vender meu corpo, tal e coisa, mas o dinheiro vai direto para o enxoval... Eu fico só com o ordenado do emprego...”⁴³.

A trama da peça dá uma reviravolta quando a tal irmã caçula, vista pelo pai como “uma virgem atravessada de luz”,⁴⁴ é expulsa do colégio interno e volta para casa grávida de um homem casado. A família cai em profunda desestabilização quando acaba a esperança de que a última das filhas, ao menos, pudesse ter um casamento tradicional. Instala-se o caos e todas as mulheres revelam abertamente, pela primeira vez, que se prostituíam. Uma delas, desiludida, pensa em viver onde a prostituição fosse mais rentável: “Vou para Santos porque uma colega minha fez, em Santos, num só mês, só num mês, 170 contos. Agora que eu sei que Maninha é igual a nós, ou pior...”⁴⁵. Também se diz, na presença de todos, que o pai, seu Noronha, mandava deputados procurarem as meninas, sendo uma espécie de gigolô oculto das próprias filhas. Perdidas as ilusões de pureza, ele pede que elas fiquem e façam em casa o que costumavam praticar na rua, ou seja, propõe a criação de “um bordel de filhas”.⁴⁶ Toda a tensão instalada acaba culminando com o assassinato de seu Noronha pelas próprias meninas, que descobrem ser o pai o homem que queria destruir a família delas.

Outra prostituta deste tipo é Ritinha, personagem de *Bonitinha, mas ordinária*. Ela flerta com seu vizinho Edgard, que vivia um momento difícil, uma vez que estava sendo pressionado por Dr. Werneck, um rico empresário sem escrúpulos, a se casar com sua filha. Perturbado, Edgard encontra com Ritinha e diz que precisa falar com ela. Leva-a até um cemitério, onde conversam dentro de uma sepultura. É nesse espaço mórbido e subterrâneo que ela conta para

42 RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 3: tragédias cariocas I*. Organização e introdução de Sábatto Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 194.

43 RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos”. Op. cit., p. 195.

44 RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos”. Op. cit., p. 225.

45 RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos”. Op. cit., p. 228.

46 RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos”. Op. cit., p. 228.

ele que sua atuação como professora ocultava outra vida: “A professorinha é uma máscara. Eu sou outra coisa. (*Num desespero maior*) — Vou com qualquer um por dinheiro!”.⁴⁷ No entanto, a prostituição justificava-se, assim como se observa em *Os sete gatinhos*, pelo desejo de casar as irmãs na igreja. Além disso, havia toda outra história que a levara a se prostituir. O chefe de sua mãe envolvera-a em uma situação de corrupção nos Correios, onde trabalhava, e passou a ameaçá-la. Como uma forma de tentar resolver a tensa situação, Ritinha entrega-se para esse homem que, entretanto, não impede a condenação de sua mãe. O desfecho da situação é trágico: a mãe de Ritinha sofre um grande choque e torna-se inválida, restando à filha o sustento da casa e o caminho da prostituição. Por isso ela afirma para Edgard, ainda na sepultura: “Eu não nasci vagabunda. Me fizeram isso”.⁴⁸ Sua atuação como prostituta, dessa forma, é tanto justificada pelo contexto emergencial de necessidade como pelo desejo de manter a pureza de parte da família.

O terceiro grupo de prostitutas encontrado na obra rodrigueana é constituído por mulheres pobres e sem vínculos familiares. Em *Senhora dos afogados*, diversas são as referências e a presença dessas personagens no entorno da família Drummond. Misael, o chefe da família, assassinara, no dia do seu casamento, uma prostituta a golpes de machado e, a partir de então, formara-se um vozerio de colegas dela que choravam sua morte. Ao longo de toda a peça, esse coro de prostituta faz-se presente, sendo formado por mulheres que vivem exclusivamente da prostituição, sem nenhuma indicação de outro vínculo delas com a sociedade em que vivem. Seguindo o tom mitológico que marca essas peças, o fantasma da prostituta morta começa a assombrar Misael e, nesse mesmo período, sua filha se envolve com o filho da assassinada, um garoto sensual que tinha espalhado pelo corpo tatuagens com “nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome das vagabundas que ele conheceu...”.⁴⁹ O rapaz relata que sua mãe voltara de uma ilha habitada apenas por prostitutas mortas, onde elas não envelheciam, mantendo a aparência jovial e sensual.

A personagem título da peça *Dorotéia* é a segunda prostituta deste grupo criado por Nelson Rodrigues. Ela aparece, em trajes inapropriados, na casa de seus familiares em que qualquer mínima manifestação de desejo sexual era

⁴⁷ RODRIGUES, Nelson. “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 4: tragédias cariocas II*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 290.

⁴⁸ RODRIGUES, Nelson. “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária”. Op. cit., p. 306.

⁴⁹ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos afogados”. Op. cit., p. 267.

refutada e evitada: “Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século”.⁵⁰ Suas primas, a princípio, rejeitam-na, dizem que Dorotéia era o nome de uma parente que se afogara e estava morta, mas acabam ouvindo a história que ela tinha para contar. Dorotéia revela que, ao contrário das mulheres da família, conseguia enxergar os homens e chegara a se casar e ter um filho que morreu, provocando-lhe uma dor terrível. Ao se ver viúva e sozinha, acabou sendo empurrada para a prostituição e, no momento, sonhava em viver com as primas naquele ambiente em que o desejo era reprimido com violência. Queria ser feia como elas, garantindo, assim, que nunca mais seria cobiçada por qualquer homem. Nesse processo de regeneração da prostituição, Dorotéia permite que as parentes façam chagas em seu rosto e ela termina a peça apodrecendo com sua prima mais velha.

A última destas prostitutas é D. Guigui, personagem de *Boca de Ouro* que largara marido e filhos para viver com o bicheiro, mas acabara abandonada por ele. Sem ter a quem recorrer, ela passa a se prostituir, como revela seu marido Agenor nesta fala diante de jornalistas que tratavam da morte de Boca: “E quando o Boca de Ouro te chutou? Fala agora! Tu pensou nas crianças ou caiu na zona? [...] Aquela ali caiu na zoa! [...] Diz pra ele, diz, conta que eu, por se tratar da mãe dos meus filhos, fui te buscar na zona e me arrependo”.⁵¹ Na peça, essa é a única referência ao período em que D. Guigui se prostituía, nada mais se fala a respeito. Entretanto, fica indicado um modo de entrada na prostituição, decorrente de uma ocasião em que todos os vínculos sociais se enfraqueceram e vender o corpo apresentava-se como uma das poucas opções para a sobrevivência. A prostituição, assim como acontece com Dorotéia e com outras personagens aqui citadas, exige a ativação da libido em um momento de penúria e enorme sofrimento, causando uma contradição que Nelson ainda não enfrentara de modo mais determinado em suas peças. A trajetória das adúlteras é construída de forma mais elaborada pelo dramaturgo, que expõe detalhadamente as tensões por elas vividas e as coloca no centro da trama. D. Guigui, como se percebe, é a primeira adúltera e prostituta da dramaturgia rodrigueana. A combinação desses dois tipos em uma única personagem, mesmo aparecendo o episódio da prostituição em uma única fala do texto, pode ter indicado a Nelson uma possibilidade de exploração mais detida e impactante

50 RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 2: peças míticas*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 198.

51 RODRIGUES, Nelson. “Boca de Ouro”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 3: tragédias cariocas I*. Organização e introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 314-5.

de personagens femininas recorrentemente criadas por ele até então. Em 1965, essa possibilidade será enfrentada.

Antes de tratar dos dispositivos acionados na criação da personagem Geni, organizo, na forma de um quadro, as personagens analisadas aqui.

| <i>Peça</i> | <i> Prostituta</i> | <i>Adúltera</i> |
|---------------------------------------|---|--|
| <i>A mulher sem pecado</i> (1941) | --- | Lídia – protagonista, jovem esposa empurrada para a traição pela obsessão do marido; no final da peça, revela de modo mais explícito, num monólogo, sua perturbação interior provocada pelo esposo |
| <i>Vestido de noiva</i> (1943) | Madame Clessi – prostituta do início do século, assassinada em 1905 por um colegial, por quem ela se diz apaixonada; teve fama e dinheiro; alguns traços de sua vida interior são revelados por seu diário | --- |
| <i>Álbum de família</i> (1945) | --- | D. Senhorinha – trai o marido numa noite com Nonô, um dos seus filhos, que enlouquece depois disso; no final da peça, após matar o esposo, vai viver uma nova vida com o filho insano |
| <i>Anjo negro</i> (1946) | --- | Virgínia – esposa de um médico negro, comete adultério com seu irmão de criação branco em busca de um filho de pele clara |
| <i>Senhora dos afogados</i> (1947) | Coro de prostitutas – manifesta-se ao longo de toda a peça, num lamúrio por uma colega prostituta que fora assassinada havia 19 anos | D. Eduarda – abandona sua casa com o noivo da filha, jovem e sensual; o noivo trai o próprio sogro porque, há 19 anos, fora ele o assassino de sua mãe, uma prostituta famosa pela beleza e querida no seu meio |
| <i>Dorotéia</i> (1949) | Dorotéia – enquanto praticava a prostituição, a personagem perde um filho, o que a leva a viver com parentes que defendiam a interdição ao desejo de modo radical | --- |
| <i>Valsa n.º 6</i> (1951) | --- | --- |
| <i>A falecida</i> (1953) | --- | Zulmira – trai o marido no banheiro de uma sorveteria na Cinelândia, dando início a um caso extraconjugal com um milionário |

| <i>Peça</i> | <i> Prostituta</i> | <i>Adúltera</i> |
|--|---|---|
| <i>Perdoa-me por me traíres</i> (1957) | Madame Luba – lituana, dona de uma casa em que jovens colegiais se prostituem, frequentada por grandes personalidades políticas | Judite – esposa de Gilberto, assume que traíra o marido com diversos homens enquanto ele estivera internando; é morta pelo cunhado, Raul |
| <i>Viúva, porém honesta</i> (1957) | Madame Cri-cri – prostituta polaca, muito experiente, dá conselhos ao dono de jornal sobre o casamento de sua filha | Ivonete – jovem que tem um ataque de pudos ao enivuar; quando volta no tempo para sua noite de núpcias, trai o marido com quatro homens |
| <i>Os sete gatinhos</i> (1958) | Aurora – uma das cinco filhas de Seu Noronha, se prostitui em horários específicos para conseguir dinheiro para o enxoval da irmã mais nova e pura | --- |
| <i>Boca de ouro</i> (1959) | D. Guigui – abandona o marido e os três filhos para viver com o bicheiro Boca de Ouro; quando é largada pelo amante, cai na prostituição até o marido levá-la de volta para casa | Celeste – de formas diferentes em cada um dos atos da peça, a jovem trai o marido com o bicheiro Boca de Ouro |
| <i>O beijo no asfalto</i> (1961) | --- | --- |
| <i>Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária</i> (1962) | Ritinha – é conhecida por ser professora, mas, após uma situação de assédio no trabalho da mãe, se prostitui sigilosamente para garantir um casamento digno para suas duas irmãs | --- |
| <i>Toda nudez será castigada</i> (1965) | Geni – prostituta que guarda a pureza da infância que não teve, construída a partir desta contradição que confere espessura à personagem; casa-se com Herculano e, a partir da manipulação de seu irmão Patrício, acaba traindo o marido com seu próprio enteado | |
| <i>Anti-Nelson Rodrigues</i> (1973) | --- | --- |
| <i>A serpente</i> (1978) | --- | Lígia – após ser abandonada pelo marido, passa uma noite com o cunhado a convite de sua irmã |

O DESAFIO GENI

Geni, a última prostituta criada por Nelson Rodrigues, certamente faz parte do terceiro grupo aqui proposto, o das mulheres pobres e desligadas de vínculos familiares. Entretanto, quando comparada a outras personagens desse grupo, ela apresenta diferenças significativas, todas decorrentes do detalhado desenho que Nelson faz de sua figura. O cotidiano degradante da baixa prostituição é apresentado em *Toda nudez* de uma maneira que não se encontra no caso de Dorotéia, do coro das prostitutas de *Senhora dos afogados* e de D. Guigui: o quarto em que Geni recebe seus clientes é cenário para diversas cenas; outros personagens do prostíbulo, como o funcionário Odésio, fazem parte da trama; ela fala abertamente sobre seu desejo sexual arrebatador; exibe os seios; é xingada de maneira vil e expressa-se com o uso de diversos palavrões e expressões vulgares. Essa é a primeira vez que Nelson Rodrigues expõe, com um nível de detalhamento socialmente desagradável, a vida ordinária da prostituta urbana de seu tempo que, até então, em sua obra, resultara apenas em comentários tangenciais da parte de alguns personagens.

Além disso, outro traço marcante de Geni é sua complexidade psicológica. Ela não se revela um simples personagem tipo, mas apresenta um passado repleto de tensões que se mantinham vivas, como fantasmas, em seu momento presente. Em uma cena da peça, afirma Geni: “Toda mulher já foi menina. Eu, não. Eu posso dizer de boca cheia que nunca fui menina”.⁵² Nesses termos, ela revela uma infância marcada por penúrias e pela impossibilidade da pureza, em contato com uma mãe que, em um momento de raiva, profetizara que a própria filha morreria de câncer no seio. Por trás da prostituta de personalidade forte, assim, revelava-se a nostalgia pela pureza, o desejo de amor e o constante medo da morte e da dor, o que criava uma tensão que Nelson já testara, de modo embrionário, em outras prostitutas, como as madames Clessi e Luba. A densidade promovida pela contradição também pode aproximar Geni das prostitutas das peças míticas, que experimentam desejos intensos, mas sofrem e querem ser acolhidas por uma família. Todas essas tensões, agora, são trazidas para o ambiente de um prostíbulo carioca.

A complexidade da protagonista de *Toda nudez* também se revela na sua trajetória surpreendente ao longo da peça, marcada por diversas viradas. Na primeira aparição de Geni, quando Patrício vai procurá-la querendo que ela receba

⁵² RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 179.

Herculano, o que guiava seu comportamento era unicamente a possibilidade de ganhar dinheiro. Toda a história da viuvez de Herculano não lhe provoca qualquer tipo de comoção, apenas o interesse financeiro fazia a conversa entre eles avançar. Ainda no primeiro ato, entretanto, Geni revela-se outra, quando, chorando, confessa para Patrício que estava maluca por seu irmão. Sem citar mais suas preocupações materiais e objetivas, ela se mostra interessada apenas em reencontrá-lo, o que abre o caminho para Patrício arquitetar todo o seu plano de vingança. Conforme a relação de Geni e Herculano vai se estabelecendo, fica evidente a radical divisão estabelecida no interior da personagem, que frequenta as posições de noiva e de prostituta simultaneamente. Ela experimenta, ao mesmo tempo, a potência do amor desinteressado e o desejo físico intenso, parecendo próxima — muito mais do que Herculano — de uma articulação entre sexo e amor defendida por Nelson Rodrigues em suas crônicas e tão rara de se concretizar, tanto no mundo como na peça. O tenso equilíbrio entre opositos leva Geni, frequentemente, a ter arroubos sentimentais e a mudar de opinião rapidamente. Assim é no final do segundo ato, quando, após um período orgiástico com Herculano, decide que queria terminar tudo entre eles. Instantes depois, quando chega a notícia de que Serginho fora preso e estuprado, ela muda de ideia e decide que precisa estar perto do noivo e do seu filho, expressando uma intensa solidariedade em relação à situação do menino.

O afeto que ela desenvolve por Serginho ainda no hospital torna-se, já no final da peça, amor. Casada com Herculano, ela passará a traí-lo com seu filho, em outro movimento subjetivo complexo explicado pela enorme abertura da personagem para a experiência amorosa transformadora. Com Serginho, o amor transforma-a de modo mais radical, como ela mesma fala para ele:

Sou outra mulher, por tua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! Quer ver uma coisa? Ontem, eu saltei do automóvel e caiu um frasco de perfume que eu tinha acabado de comprar. Então, sem querer, eu disse: — merda. Não era nem palavrão. Se você soubesse a vergonha, o remorso que eu tive. Vergonha, remorso, por nós, pelo nosso amor. Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais!⁵³

Eis aí, de modo transparente, uma manifestação do amor capaz de transformar completamente aquele que o experimenta, alterar a sua economia psíquica e as próprias feições da pessoa. Após um processo de desestabilização, o

53 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 234.

amor purificaria, colocaria os amantes em contato com a transcendência, em um movimento comentado e exaltado por Nelson e pelos autores com os quais ele dialogava de modo mais próximo. É esse amor potente e desinteressado que a faz experimentar a infância que não teve, esse período de descoberta sentimental, de experiência do mundo, de pureza, de contato direto com os sentimentos e os valores. Em busca disso tudo, Geni trai, o que também faz do seu adultério um caso particular na dramaturgia de Nelson Rodrigues. A atração arrebatadora que levava suas personagens casadas a traírem os maridos manifesta-se em Geni em uma costura mais complexa que passava por um passado de sofrimento, pela atividade da prostituição e pelo amor pelo filho do próprio marido. Desde as *peças míticas*, Nelson não construía um caso de traição no interior da família. Em *Toda nudez*, ele volta a esse tema, agora articulado à figura de uma prostituta que revela uma subjetividade densa, apostando na fusão dos principais tipos escandalosos utilizados por ele até então, mas agora em uma abordagem muito particular que expunha as vísceras desses dois tipos de personagens.

A turbulenta vida interior de Geni, cuja trajetória culmina no seu suicídio (e aqui cabe reforçar que, além de prostituta e adúltera, Geni é também suicida, um tipo que está longe de ter pouca importância no conjunto da obra rodrigueana), faz dela uma personagem extremamente desafiadora para ser vivida no palco. As tantas contradições, para serem experimentadas com sentido de verdade, longe da caricatura e do lugar-comum teatral, exigiriam um trabalho técnico muito elaborado e uma disposição para interpretar situações de violência e exposição sexual. Desse modo, qualquer atriz brasileira dos anos 1960 hesitaria em aceitar esse papel — uma mulher diferente de todas as outras criadas por Nelson Rodrigues. Entretanto, em um cenário de golpes no Brasil e no teatro, a personagem também poderia ser entendida como uma valiosa oportunidade para aquela que assumisse o desafio de encarná-la.

CAPÍTULO 3

A NUDEZ PREMIADA

E não há uma atriz que não queira usar o vestido, os modos, as caras, as inflexões, os risos das “filhas da desgraça”. Isso aqui, em toda parte e em todos os idiomas. Deve ter sido assim no tempo dos gregos e antes dos gregos. Não importa que a atriz seja uma mulher fidelíssima, mãe de não sei quantos filhos, dona de casa etc. etc. [...] Mas, representando a prostituta, elas se transfiguram.

Nelson Rodrigues

GOLPES NO BRASIL E NO TEATRO BRASILEIRO

Em 30 de dezembro de 1965, seis meses após a estreia de *Toda nudez será castigada*, Yan Michalski, crítico teatral do *Jornal do Brasil*, publica uma coluna fazendo um balanço da temporada daquele ano. Intitulada “Teatro cresceu em 65”, ela identifica uma série de problemas da vida teatral na cidade,

especialmente o desnível entre a oferta e a procura de encenações. O crítico percebia “um número de espetáculos em cartaz inteiramente desproporcional à demanda do mercado, à disponibilidade econômica do público e à quantidade de verdadeiros profissionais disponíveis”.¹ Segundo ele, o Rio de Janeiro tinha público para 12 espetáculos concomitantes, mas não para 20. Naquele ano de 1965, Yan Michalski assistira a 82 peças de teatro e deixara de comparecer a outras tantas. Ou seja, as produções cresciam em ritmo superior ao público, fazendo que os teatros se mostrassem vazios e os espetáculos não necessariamente tivessem qualidade artística satisfatória, em um cenário marcado pela “desoladora mediocridade que ainda impera no teatro carioca”.² A impressão por ele retratada é a “de trabalho feito às pressas, sem carinho, sem lucidez e sem competência. Vimos dezenas de atores profissionais que mereceriam ser reprovados no exame de admissão ao primeiro ano de qualquer escola de arte dramática”.³

O balanço feito por Michalski destaca a boa temporada internacional da cidade, que completara 400 anos, mas indica a falta de interesse dos artistas pela pesquisa de linguagem e pelo que era feito no teatro no exterior. Os problemas se acumulavam: não havia uma mentalidade empresarial que organizasse as produções teatrais, o período de ensaios era sempre muito curto, a publicidade dos espetáculos era pouco inventiva e malfeita, assim como o poder público colaborava de modo precário com a classe. Além disso, também é identificado um problema de produção de literatura dramática, com escassas peças boas escritas no país. Esse último aspecto citado por Michalski gerara uma grande controvérsia no próprio ano de 1965, quando o Serviço Nacional de Teatro (SNT), em seu concurso de dramaturgia, decidiu não premiar um primeiro colocado por ter considerado ruim a qualidade das peças submetidas. Eduardo Guennes, crítico do *Diário Carioca*, em julho daquele ano, escreve um texto violento contra os organizadores do concurso em que constrói um cenário para o mundo teatral carioca e brasileiro tão ou mais decadente do que o descrito por seu colega do *Jornal do Brasil*. “O nosso teatro é subdesenvolvido. Subdesenvolvido em todo seu contexto. Diretores, atores, técnicos, críticos, SNT, TNC, espectadores e, por que não, as comissões julgadoras de concursos também são subdesenvolvidas. Então por que essa preocupação de só dar prêmio às obras-primas, se ainda não foi escrita nenhuma?”.⁴ Como se percebe,

¹ MICHALSKI, Yan. “Teatro cresceu em 65”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1965, p. 5.

² Idem.

³ Idem.

⁴ GUENNES, Eduardo. “Concurso subdesenvolvido”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1965, p. 6.

aqueles que acompanhavam diariamente a vida teatral em meados dos anos 1960 não viam com satisfação e otimismo o momento pelo qual passavam. Somado a isso, temos ainda a falência de diversas companhias e o fim de alguns importantes prêmios teatrais, como o Padre Ventura, Prêmio Estado da Guanabara e a medalha da ABCT, o que é lembrado por Luiza Barreto Leite em sua coluna do *Jornal no Commercio* no início de 1966.⁵

Enquanto o teatro sofria todos estes golpes citados pelos críticos, o próprio país era golpeado por militares que tomaram o poder em 1964 e, progressivamente, restringiam as liberdades democráticas, desmontando a arquitetura institucional do país. Isso, evidentemente, afetou a rotina dos artistas de teatro, o que também se evidenciou no ano de 1965, com a proibição da peça *O berço do herói*, de Dias Gomes. Esse texto havia sido lido e bem avaliado pelo presidente Castello Branco, os ensaios do espetáculo tiveram início, anunciou-se a estreia com a atriz Tereza Rachel no elenco, ingressos foram vendidos e, após tudo isso, a peça foi interditada por ordens expressas do governador da Guanabara horas antes da primeira apresentação. Entrava em jogo, aí, um perverso dispositivo de coerção não só a espetáculos engajados, mas ao próprio ato de fazer e produzir teatro. Afinal, como se poderia investir na montagem de uma peça quando não se tinha a segurança, mesmo horas antes da sua estreia, de que seria ela efetivamente levada a público? Com tal poder em mãos, o regime voltava-se contra a própria atividade teatral.

Nesse cenário de grave crise aqui identificado, é preciso chamar a atenção para um evento de forte simbolismo ocorrido em São Paulo um ano antes da estreia de *Toda nudez*: o fechamento do Teatro Brasileiro de Comédia, a “Meca” do teatro moderno nacional. Fundado por industriais endinheirados dotados de consciência artística, o TBC montou espetáculos que agradaram à elite paulistana pelo requinte e pela qualidade do repertório, reunindo diretores em sua maioria estrangeiros e atores que terão lugar de protagonismo na cena nacional nas décadas seguintes, como Cacilda Becker, Leonardo Villar, Raul Cortez, Nydia Lícia, Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg, dentre tantos outros. Em 1963, já enredado em uma crise financeira mais grave, esse Teatro experimenta um grande sucesso com a montagem do texto de um dramaturgo que foi impulsionado pelo próprio TBC — *Os ossos do barão*, de Jorge Andrade. A peça recebe mais de 150 mil espectadores e fica um ano e meio em cartaz, sendo considerada a maior bilheteria do Teatro. Isso lhe dá uma sobrevida e permite que a próxima montagem possa contar com um orçamento mais robusto.

⁵ Cf. LEITE, Luiza Barreto. “A propósito do Prêmio Molière”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1966, p. 6.

O espetáculo seguinte do Teatro Brasileiro de Comédia é *Vereda da salvação*, texto também de Jorge Andrade, escrito já há algum tempo, mas ainda não montado em função das dificuldades trazidas pela própria obra. A peça trata de uma comunidade de trabalhadores rurais em situação de miséria que aderem a um clima de fanatismo religioso e, em função disso, entram em confronto com as autoridades. A encenação foi assinada pelo jovem diretor brasileiro Antunes Filho e tinha no elenco artistas como Raul Cortez, Stênio Garcia, Ruth de Souza, Aracy Balabanian, Lélia Abramo e Cleyde Yáconis. O processo criativo de *Vereda da salvação* é muito particular, até mesmo pelo orçamento confortável atribuído à produção. Antunes propõe aos atores uma espécie de laboratório, fazendo que eles conseguissem vivenciar, após longas experiências, a vida desse homem pobre do campo. Como lembra Cleyde, “eram umas duas horas de trabalho de corpo, depois trabalho de gesto, antigesto, antipalavra, coisas que nem sempre eram aplicadas ao espetáculo”.⁶ No decorrer dos longos quatro meses de ensaios, o diretor ousava na construção de um trabalho de imersão e pesquisa de linguagem que certamente geraria estranhamento no espectador tebecista. A publicidade do espetáculo tenta fazer essa ousadia ser convertida em sucesso, como indica Elizabeth Azevedo: “Nos anúncios na sessão de teatro dos jornais, as chamadas são feitas em princípio como ‘obra-prima de Jorge Andrade’, depois ‘drama esmagador’, mais adiante ‘cruel, violento, chocante’”.⁷ A empreitada publicitária, entretanto, não consegue reverter o destino do espetáculo: a temporada vai de 8 de julho a 27 de agosto de 1964, resultando em um prejuízo financeiro que o Teatro Brasileiro de Comédia não consegue superar. A partir daí, é desfeita a grande estrutura que, desde 1948, representava a maior das experiências teatrais modernas no país. “O que resta dos [...] anos de atividade da casa é pouco. Os demais andares do edifício são sublocados para outras firmas, desfaz-se o arquivo, desmontam-se as oficinas de costura e carpintaria, a infraestrutura dissolve-se velozmente. Ficam a sigla, que ainda preserva um pouco de sua mágica desvanecida, um edifício depauperado e desconfortável, e memórias”.⁸

Cleyde Yáconis estava lá. Irmã daquela que fora a grande estrela do TBC e, naquele momento, já atuava em sua própria companhia — Cacilda Becker —, ela participa desta tentativa fracassada de um sucesso de escândalo nos primeiros

⁶ LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis: dama discreta*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Coleção Aplauso Perfil), 2004. p. 78.

⁷ AZEVEDO, Elizabeth. “Jorge Andrade: uma polêmica”. *Pitagoras 500*, Campinas, vol. 2, n.º 2, pp. 3-15, 2012, p. 13.

⁸ GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 216.

momentos da ditadura instaurada no país. Ao final de uma das apresentações, ela é levada para a sede do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), uma vez que seu nome constava em uma lista de agentes subversivos, e só é liberada após a intervenção de Cacilda. As crises e os golpes se sobreponham e Cleyde parece ter nítida consciência de tudo o que vivia. Quatro anos depois, em entrevista à revista *Manchete*, ela é muito precisa ao indicar qual seu principal desejo no teatro: “conseguir maior público”. Entretanto, em sua perspectiva, o público “só pode descobrir que o teatro é bom, que vale a pena, se estiver bem vestido, bem educado e bem alimentado. Assim, não se trata tanto do governo ajudar o teatro, mas do governo ajudar o próprio povo.”⁹ A atriz demonstrava acuidade ao tratar do lugar do teatro na sociedade brasileira e aos desafios maiores que envolviam os artistas e o poder estatal. Ampliar o público era sua meta, o que estava em seu horizonte desde a montagem de *Vereda*, que ela considerava “um daqueles fracassos inexplicáveis do teatro brasileiro”.¹⁰

Com o fim do TBC, ela passa a trabalhar em diferentes espetáculos. Em 1965, atua em *O homem com cartaz no peito (reco reco)*, peça inglesa dirigida por seu cunhado Walmor Chagas. Nessa montagem, ela vive uma prostituta que tem um marcante encontro com um homem de 30 anos interpretado por Francisco Cuoco. Enquanto viajava com essa peça pelo Rio Grande do Sul, Cleyde recebe o convite para ser dirigida por Ziembinski — diretor em quem confiava e com quem já trabalhara em grandes sucessos ao lado de sua irmã, como *Pega fogo* e *Maria Stuart* — e viver outra prostituta, a última criada por ninguém menos do que Nelson Rodrigues.

O BARULHO ANTES DO ESPETÁCULO

Quando a produção de *Toda nudez será castigada* teve início, Nelson vivia um momento de grande projeção de sua obra. Em abril de 1965, *Vestido de noiva* era novamente montada no Teatro Municipal, agora com direção de Sérgio Cardoso e tendo Yoná Magalhães e John Herbert no elenco. Sua peça *A falecida*, por sua vez, estava sendo filmada por Leon Hirszman e resultaria em um longa com Fernanda Montenegro que receberia muitos elogios da crítica especializada. Ao mesmo tempo, em maio daquele mesmo ano, as Edições Tempo Brasileiro publicavam o *Teatro quase completo de Nelson Rodrigues*, reunindo todas as

⁹ GHIVELDER, Zevi. “Cleide: uma atriz de 40 quilates”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24/4/1968, p. 162.

¹⁰ LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis*. Op. cit., p. 80.

suas peças, de *A mulher sem pecado* a *Toda nudez será castigada*. Outras editoras também demonstravam interesse em publicar uma seleção de crônicas lançadas na coluna *A vida como ela é...*, grande sucesso na cidade.

É neste ambiente que Aluizio Leite Garcia e Joffre Rodrigues, esse último filho do próprio dramaturgo, dão início aos trabalhos de produção da peça. Como acontecia já há muitos anos, quando se anunciarava que uma nova peça de Nelson Rodrigues seria levada aos palcos, a repercussão na imprensa era barulhenta. Imediatamente, especulações, comentários, notas, entrevistas e matérias eram publicadas e isso não deixou de acontecer no caso *Toda nudez será castigada*. O *Diário de Pernambuco*, que acompanhava atentamente a vida teatral carioca, anunciarava em abril que Nelson entregara a peça para a Companhia Eva Todor e que eles estreariam em junho, no Serrador, teatro onde, de fato, se deu a montagem, mas com outra equipe artística. Na mesma coluna, é dado o tom de toda a cobertura da montagem: “Diz-se, por outro lado, que Nelson Rodrigues passou dos limites não somente pela trama utilizada, mas também pelo desenvolvimento com uma série de situações impossíveis de serem abordadas num palco. Contudo, afirma-se que uma coisa é certa: o sucesso”.¹¹ Mais uma vez, a chegada de um novo texto de Nelson é acompanhada por comentários de que esse seria ainda mais escandaloso e violento, o que faz parte de um tipo de campanha publicitária destinada ao sucesso.

O mesmo tom é utilizado em outros momentos, como, por exemplo, quando o próprio dramaturgo relata à *Tribuna da Imprensa* a reação que os artistas do Teatro dos Sete tiveram ao ler uma primeira versão, ainda incompleta, da peça: “A repugnância do grupo foi tão limpa, tão linda, tão ensaboadas que escrevi sob o impacto dela, na certeza de que produziria uma obra-prima”.¹² Eduardo Guennes, no *Diário Carioca*, por sua vez, em uma matéria intitulada “Nudez dá confusão”,¹³ afirma que algumas das pessoas que tiveram contato com o texto diziam que ele não passava de pornografia gratuita. Formava-se, assim, em torno da peça, um clima de expectativa e curiosidade que Nelson Rodrigues sabia muito bem manipular.

Um dos aspectos do texto que repercute fortemente na imprensa é seu título. Especulações sobre a forma como Nelson nomearia sua nova peça já aparecem em jornais cariocas no início de 1965, como na *Tribuna da Imprensa*,

11 LEITE, Adeth. “Teatro, quase sempre”. *Diário de Pernambuco*, Segundo Caderno, Recife, 13 de abril de 1965, p. 3.

12 WOLFF, Fausto. “Carnaval: a nudez será castigada”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 e fevereiro de 1965, p. 2.

13 Cf. GUENNES, Eduardo. “Nudez dá confusão”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1965, p. 6.

em uma das colunas de Fausto Wolff, que relata um encontro que tivera com o dramaturgo. Na conversa que se desenrolara entre os dois, Nelson o convidara para ler seu novo texto e o crítico prometera fazê-lo nos dias de carnaval, que se aproximavam. Segundo Wolff, a obra recebera o seguinte título: *As adolescentes não são limpas*.¹⁴ Ainda nesse início de ano, em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Nelson Rodrigues apresenta outros nomes que já haviam sido atribuídos à sua nova peça — como *As mulheres não gostam de tomar banho* e *As adolescentes não gostam de cuspir* —, mas afirma que todos esses eram inventados.¹⁵ Nessa mesma matéria, ele anuncia o título definitivo por ele escolhido: *Toda nudez será castigada*. Mais uma vez, uma obra sua era intitulada de forma provocadora, que de imediato gerava curiosidade no público e passava a circular para além dos debates específicos sobre a encenação. Nos anos seguintes, serão feitos os usos mais diversos desse título, literal ou adaptado. Apenas para dar alguns exemplos de uma lista longuíssima desses usos, cito três casos: em fevereiro de 1967, a revista *O Cruzeiro* publica a foto de uma fantasia de carnaval intitulada *Toda nudez será castigada*,¹⁶ em agosto do mesmo ano, *O Globo* também usa o título da peça para nomear uma matéria sobre moda;¹⁷ já em 1968, o *Jornal do Brasil* traz uma matéria sobre nudez na Broadway com a seguinte chamada “Nem toda nudez será castigada”.¹⁸

Nelson Rodrigues, nos meses anteriores à estreia, como sempre fazia quando lançava um novo texto, vinha a público comentar sua nova obra. Nesse caso, como o título provocava grande curiosidade, esse foi de saída tratado pelo dramaturgo.

Dei à peça o título de *Toda nudez será castigada* por causa da ligação que faço entre o suicídio de Marilyn Monroe e a folhinha que a mostra nua. Nunca vi uma nudez mais humilhante, mais ofendida, mais ressentida do que a dela. E a ligação de seu suicídio é que, realmente, toda nudez será castigada [...].¹⁹

14 Cf. WOLFF, Fausto. “Carnaval: a nudez será castigada”. Op. cit., p. 2.

15 Cf. “Nelson Rodrigues castiga toda nudez feminina, mesmo com biquinis nas praias”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1965, p. 8.

16 Cf. “Carnaval de copa a copa”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1967, p. 127.

17 Cf. “Paco: toda nudez será castigada”. *O Globo*, O Globo Feminino, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1967, p. 9.

18 Cf. “Nem toda nudez será castigada. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1968, p. 10.

19 “Nelson Rodrigues castiga toda nudez feminina, mesmo com biquinis nas praias”. Op. cit., 8.

Os momentos de estreia eram aqueles em que Nelson embaralhava as tantas ideias que, em suas crônicas, podiam ser encontradas de forma mais sistematizada. Perto de levar um texto novo para o palco, entrava em cena o escritor performático que lançava para o público ideias soltas e provocativas que poderiam ser lidas das mais diversas formas, sendo capazes de mobilizar a opinião pública em torno da nova peça. Naqueles meses que antecederam a estreia, Nelson fala para diferentes jornais, produzindo sínteses sobre a trama básica do texto — “A história de um homem que se descobre, mas que é castigado pelas regras sociais [...]”²⁰ —, tratando do grande problema contemporâneo que o mobilizara a escrever sua nova obra — “nós estamos pagando pelo nosso desamor, pois a nudez não é mais exclusiva do amor”²¹ — e de seu posicionamento como autor — “É óbvio que eu sou um moralista truculento. Mas ninguém atina com esse óbvio ululante”.²² Esse último fragmento foi extraído da revista *Manchete*, que publica uma longa matéria com muitas fotos intitulada “Nelson Rodrigues: 20 anos de escândalos”. Nessa reportagem, ele faz uma caracterização geral de seus personagens com base nos princípios fundadores de seu projeto dramático, já analisado no primeiro capítulo. Segundo ele, “as minhas adúlteras são as únicas que se enforcam no cinto do marido”,²³ o que indicava que suas peças traziam figuras envolvidas intensamente em conflitos morais que poderiam contagiar o público, retirando-o de sua indiferença moderna e recolocando-o no tenso mundo cindido entre bem e mal.

A cena estava, assim, montada: o famoso dramaturgo tomava a dianteira e enchia os jornais de declarações controversas, conferindo visibilidade à sua nova empreitada; a censura, em maio daquele ano, faz elogios ao texto, apresenta pequenas restrições e libera sua montagem; a polêmica protagonista, “mulher que tem nostalgia de pureza”,²⁴ segundo seu autor, recebe elogios da crítica — Fausto Wolff afirma que ela é uma das personagens “mais bem construídas de toda a dramaturgia brasileira”.²⁵ Tudo parecia se encaminhar para uma encenação sem grandes percalços, até que a produção começou a formar a equipe artística do trabalho. Aí surgiram as dificuldades que foram, também, as grandes oportunidades dessa montagem.

20 “O castigo das regras sociais enfrenta seu primeiro ensaio”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1965, p. 7.

21 “Nelson castiga a nudez”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1965, p. 5.

22 “Nelson Rodrigues: 20 anos de escândalos”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1965, p. 123.

23 Idem.

24 “Nelson castiga a nudez”. Op. cit., p. 5.

25 WOLFF, Fausto. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 20 de maio de 65, p. 2.

O imbróglio teve início em abril, quando Geraldo Queiroz, crítico de teatro de *O Globo*, que aceitara dirigir *Toda nudez*, declina do convite e vem a público expor seus motivos em uma nota em sua coluna do jornal:

Convidado pelo autor para dirigir sua última peça, *Toda nudez será castigada*, aceitei o encargo com o propósito de poder reunir um bom elenco, ou melhor dito, intérpretes que pudessem dar conta do recado, não maltratando as intenções do autor numa representação sem convicção. Infelizmente, depois de quatro semanas de busca, não me foi possível reunir um conjunto qualificado para tanto. Por isso, no fim de semana, comuniquei ao autor e ao produtor que o meu compromisso de dirigir *Toda nudez será castigada* estava desfeito, porque tinha sido aquela, precisamente, a cláusula principal do acordo verbal. Espero, no entanto, que *Toda nudez será castigada* encontre diretor e todos os intérpretes necessários, já que se trata de uma peça que causará muita polêmica [...].²⁶

Como se percebe, Geraldo Queiroz, ao final do fragmento citado, já associa a dificuldade para formar o elenco à potencial polêmica gerada pela peça. A partir disso, a imprensa criará ainda mais expectativas em torno do texto inédito de Nelson Rodrigues. Dois dias depois do anúncio da desistência de Queiroz, o *Diário de Pernambuco* dá o tom que a cobertura do espetáculo ganhará a partir de então: “Os artistas até agora convidados sentem-se chocados diante do inferno terrível recriado pelo autor. E temem, acovardam-se ou receiam ter que subir num palco sendo obrigados a agir ou a comportar-se pelo modelo do autor”.²⁷ No mesmo tom dramático e sensacionalista, o *Diário Carioca* informa, em 27 de abril, que *Toda nudez* era “a mais forte, a mais obscena e a mais neuroticamente doente das peças de Nelson Rodrigues”.²⁸

O título de uma matéria, estampada pelo próprio *Diário Carioca*, é preciso na indicação da imagem que se formava em torno do espetáculo em produção: “Nelson assusta atrizes”. Anuncia-se, nesse texto, que Fernanda Montenegro, Tereza Rachel e Gracinda Freire haviam recusado papéis na peça e, embora nem sempre assumissem, o motivo disso era “a extrema crueza do tema e do texto, que elas consideraram inconveniente para suas carreiras”.²⁹ No dia seguinte, o

26 QUEIROZ, Geraldo. “A peça de Nelson Rodrigues”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1965, p. 8.

27 “Teatro, quase sempre”. *Diário de Pernambuco*, Segundo Caderno, Recife, 15 de abril de 1965, p. 3.

28 GUENNES, Eduardo. “Próximos lançamentos”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1965, p. 6.

29 “Nelson assusta atrizes”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1965, p. 12.

jornal segue tratando do assunto, agora na coluna de Eduardo Guennes, intitulada “Nudez dá confusão”. Ele indica que Rodolfo Mayer também não aceitara fazer um dos personagens masculinos do espetáculo e segue especulando sobre a causa de tantas recusas.

O fato é que os artistas convidados para os principais papéis da peça se negaram a trabalhar horrorizados com tanta pornografia e sujeira existentes na mesma. Dizem que nesta peça Nelson Rodrigues conseguiu suplantar todos os seus trabalhos anteriores, não em qualidade artística, mas em grossura e neuroses. Junto de *Toda nudez*, o *Álbum de família* é um catecismo de pureza, um livro infantil.³⁰

O fato é que *Toda nudez será castigada*, como *O Globo* indicou já ao longo de sua temporada, “era uma peça ‘maldita’ antes da estreia”.³¹ Nesse ambiente, Nelson Rodrigues recorre a Ziembinski, que depois de *Vestido de noiva* já montara outros tantos textos seus, inclusive o *Boca de ouro* na Polônia, um ano antes. Diante do tumulto criado, era preciso acertar e reforçar parcerias antigas, o que se dá quando o diretor lê o texto e reconhece nele uma obra de grande valor dramático. É nesse momento que Cleyde Yáconis, em Porto Alegre, recebe o convite para fazer Geni e, no próprio mês de abril, aceita o papel. Na edição de 1.º de maio, o *Jornal do Brasil* já traz uma nota indicando que Cleyde faria a peça,³² anúncio que será largamente comentado por diferentes jornais e revistas naquele momento. Segundo Geraldo Queiroz, que segue publicando em sua coluna novidades sobre a peça, Cleyde chega ao Rio de Janeiro em 4 de maio e negocia um alto salário de um milhão de cruzeiros,³³ o que indica a aposta da produção do espetáculo na concretização daquele sucesso de escândalo. Para se ter uma noção do valor desse salário, vale observar que o ingresso para o espetáculo custava 2 mil cruzeiros, ou seja, seria preciso 500 espectadores por mês apenas para pagar o salário da atriz.

Cleyde, a partir daquele momento, ganha destaque na imprensa e passa a dividir com Nelson Rodrigues o protagonismo da história em curso. Mais uma vez, é Geraldo Queiroz quem nos revela a pessoa que fizera a cabeça de atriz para aceitar viver a prostituta Geni:

30 GUENNES, Eduardo. “Nudez dá confusão”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1965, p. 6.

31 “Toda nudez será castigada e o mistério do teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1.º de julho de 1965, p. 6.

32 Cf. “Informe JB: Nudez sem censura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º de maio de 1965, p. 10.

33 Cf. QUEIROZ, Geraldo. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1965, p. 14.

Foi Cacilda Becker quem convenceu sua irmã, Cleyde Yáconis, a aceitar um papel na peça de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*. Diante da recusa quase coletiva de outras atrizes, Cacilda disse a Cleyde que o papel lhe daria oportunidade de uma apresentação com impacto sobre a plateia. É a primeira vez que Cleyde Yáconis se entrega a um papel de tal virulência dramática. Por sua vez, Cacilda Becker prepara-se em São Paulo, e possivelmente mais tarde aqui no Rio, para dizer os “palavrões” mais terríveis que uma atriz já disse em cena, em *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee.³⁴

Aquela que era considerada a maior atriz do teatro brasileiro tivera a percepção de que Geni poderia ser um presente para uma intérprete que quisesse, por meio da agressão e da violência, afirmar sua força dramática. Assim ela convence sua irmã, que estreara casualmente no TBC e nunca mais parara de fazer teatro, a fazer como ela e subir aos palcos na pele de uma personagem controversa que passa por diversas situações desagradáveis. Cleyde dá alguns depoimentos à imprensa antes da estreia, sempre demonstrando ter uma visão própria da personagem que levaria aos palcos. Para *O Globo*, a poucos dias do início da temporada, ela faz a seguinte análise: “Geni é uma mulher pura, pois só faz o que deseja, o que sente. [...] Cruel por ser verdadeira. Crua por ser verdadeira. Violenta por ser verdadeira. Esses são os principais motivos que me levaram a aceitar o papel de Geni”.³⁵ Já se expressava, aí, uma intérprete que estudava e buscava entender sua personagem, tendo controle e domínio sobre as ferramentas de seu trabalho. Assim, na véspera da estreia, Cleyde é tratada pela imprensa como uma “atriz que comprehende com grande dignidade o seu *métier*”,³⁶ como uma profissional que encarava um grande desafio e que, em função disso, merecia respeito e distinção.

A formação de um elenco de alto nível, entretanto, não faz Nelson Rodrigues deixar a controvérsia sobre sua peça de lado. Pelo contrário, era preciso manter a polêmica viva. Sendo assim, no dia 8 de maio, mais de uma semana após o anúncio de que Cleyde Yáconis faria a peça, ele dedica sua coluna esportiva publicada em *O Globo*, “À sobra das chuteiras imortais”, à dificuldade encontrada para escalar uma atriz para fazer Geni. Partindo da ideia de que o brasileiro teria uma “mentalidade subdesenvolvida”, ele narra sua longa busca por uma intérprete que aceitasse viver sua nova protagonista. Dentre as

34 QUEIROZ, Geraldo. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1965, p. 9.

35 “Cleyde Yáconis e suas razões”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1965, p. 9.

36 “Eles e elas: De espetáculos”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1965, p. 2.

recusas, ele relata até mesmo uma que fora anunciada sem que qualquer convite tivesse sido feito: “E houve o caso genial da Sra. Nathalia Timberg, que não leu a peça, nem foi convidada, mas assim mesmo recusou”.³⁷ Refletindo sobre a situação, Nelson percebe que o que estava em jogo ali era o subdesenvolvimento. Segundo ele, conteúdos desagradáveis ou mesmo palavrões eram perfeitamente aceitos pela classe artística desde que produzidos por escritores estrangeiros: “ninguém diz nada de pornografia com sotaque. Mas se um autor nativo faz o mesmo, todas as iras do subdesenvolvimento desabam sobre ele. Ali, no ‘Ginástico’, eu vi e ouvi um palavrão de Artur Miller aplaudido em cena aberta e quase carregado em triunfo”.³⁸ O argumento é reproduzido pelo autor em diferentes jornais. Ao *Jornal do Brasil*, por exemplo, afirma Nelson que o artista brasileiro “topa a pornografia traduzida e a obscenidade com sotaque, mas se a coisa é dita no nosso idioma, eles a tomam como algo profundo e mortal”.³⁹

Evidentemente, a acusação de preconceito contra o autor nacional não é bem recebida pelos artistas que não aceitaram trabalhar em *Toda nudez* e eles são provocados a também falar, ampliando o debate em torno da peça. Em 15 de maio, a revista *Fatos e Fotos* publica a matéria “A peça da discórdia”, estampando na revista uma foto de Fernanda Montenegro, Gracinda Freire e Tereza Rachel reunidas, em um clima descontraído, para um depoimento coletivo sobre o caso. Potencializando a discussão em torno da peça, as opiniões das três são divergentes. Gracinda Freire e Tereza Rachel parecem contra-atacar o autor: enquanto a primeira denuncia que Nelson Rodrigues era um “comerciante do teatro”, “o dono absoluto da indústria do sensacionalismo”,⁴⁰ a segunda é categórica em seu julgamento sobre o texto — “a peça é ruim”.⁴¹ Fernanda Montenegro, por outro lado, reconhece que *Toda nudez* seria castigada tinha potencial para escandalizar e ofender o público teatral, mas valoriza suas qualidades artísticas, rebatendo a afirmativa de Tereza Rachel: “Não admito, porém que se diga que a peça é ruim”.⁴²

Como se percebe, o assunto rendia e isso era contabilizado para a publicidade do espetáculo. Segundo uma nota publicada por *O Globo* em fins de maio,

37 RODRIGUES, Nelson. “À sombra das chuteiras imortais”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1965, p. 3.

38 Idem.

39 “Nelson castiga a nudez”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1965, p. 5.

40 CÉLIA MARIA. “A peça da discórdia”. *Fatos e fotos*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1965, p. 14.

41 Idem.

42 Idem.

os produtores propunham um *slogan* para a peça que explorasse a polêmica em torno da rejeição de diferentes atrizes ao texto: “*Toda nudez será castigada*, ou onde o dramaturgo mostra: o que as mulheres sentem; o que as mulheres pensam; o que as mulheres não dizem”.⁴³ O grande investimento na polêmica em torno da personagem e das atrizes, percorrendo todo o mês de maio de 1965, faz surgir comentários na imprensa supondo que os produtores da peça estavam insuflando artificialmente seu caráter escandaloso. Nota publicada na coluna “*Rio noite e dia*”, assinada por Mister Eco, por exemplo, no *Diário Carioca*, ainda no início de abril, imagina que o noticiário sobre a busca de Nelson por uma atriz que aceitasse viver sua nova prostituta era exagerado. Segundo ele, por pior que fosse o papel, “deve estar muito aquém daquela Ida de Mortmar que Maria Fernanda interpretou em *Victor ou As crianças no Poder*. Lembram-se da tuba? Nelson Rodrigues sabe o que faz... ”.⁴⁴

Sendo assim, quando se iniciaram os ensaios da peça, outro espetáculo já estava em curso na sociedade carioca, e este envolvia atrizes, produtores, o famoso dramaturgo, críticos, comentadores de todos os tipos. A espetacularização do escândalo estava em marcha em 4 de maio de 65, quando o diretor Zbigniew Ziembinski conduziu o primeiro encontro com o elenco, formado por atrizes veteranas (como

O Castigo Das Regras Sociais Enfrenta Seu Primeiro Ensaio



A história de um homem que se descobre, mas que é castigado pelas regras sociais, eis como se desenvolverá o roteiro de Nelson Rodrigues, que será encenado no Teatro Serrador, de junho próximo. O elenco já realizou seu primeiro encontro teatral, no palco do Teatro Serrador. Segundo o dramaturgo, o público poderá ter muita diversão, tendo agradado com o mais vivo interesse, pois se constituirá em espetáculo e original, no nosso teatro dramático. Cleilde Iaconis, Elsa São os figurantes que integram o elenco dirigido por Ziembinski. Na foto, o ensaio de “Toda nudez será castigada”, com os principais intérpretes em seu primeiro contacto com os originais da peça.

Foto do primeiro ensaio de *Toda nudez será castigada* no Teatro Serrador, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1965, p. 7

43 QUEIROZ, Geraldo. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1965, p. 7.

44 MISTER ECO, “Rio dia e noite.” *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 de abril de 1965, p. 4. O espetáculo citado foi montado no Rio de Janeiro, sob a direção de Martim Gonçalves, com elenco formado por Italo Rossi, Labanca, Napoléon Muniz Freire e Thelma Reston.

Elza Gomes e Antonia Marzullo), atores que se especializavam em papéis intensos (como Luís Linhares e Nelson Xavier), além do jovem Énio Gonçalves, escalado para viver o personagem Serginho. Ali tinha início um processo criativo que duraria dois meses e que contaria com a constante presença de Nelson Rodrigues. Desde o primeiro ensaio, como revela uma foto publicada por *O Globo* (ver página anterior), Nelson se colocava à frente do palco sobre o qual iam ganhando vida seus personagens e as situações por ele criadas.

Como já havia acontecido tantas outras vezes na carreira do dramaturgo, a explosão de um tumulto em torno de um texto por ele escrito fazia que as luzes do espetáculo do escândalo se voltassem para sua figura. Como afirma o jornalista da já citada reportagem da revista *Fatos e Fotos*, “Nelson Rodrigues, como sempre, está no centro da tempestade que se desencadeia em torno de mais uma peça sua”.⁴⁵ E assim seguia ele: à frente do palco durante os ensaios, participando ativamente dos debates na imprensa e com o dedo em riste na peça publicitária divulgada em diferentes jornais conclamando o público a participar daquela história.



Material de publicidade publicado na véspera da estreia
e que será também usado no programa da peça
Jornal do Brasil, 20 de junho de 1965, p. 15

45 CÉLIA MARIA. “A peça da discórdia”. *Fatos e fotos*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1965, p. 13.

Apostava-se, assim, na imagem de um homem velho, usando um respeitável, porém mal alinhado, terno, com a boca mole e aberta, chamando o público a assistir a verdades desagradáveis. Esse era o cartão de visitas do espetáculo, expondo a figura do conhecido autor trágico que já mobilizava a cidade há 20 anos com seu teatro sempre escandaloso. Quando a imagem de seu corpo não estava estampada nas propagandas de jornal, o que se liam eram chamadas alarmantes, como:



Primeiro anúncio da peça encontrado na imprensa,
publicado dez dias antes de sua estreia
Tribuna da Imprensa, Segundo Caderno, 11 de junho de 1965, p. 5
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

A tumultuada história deste trabalho, entretanto, já tinha outra personagem de destaque antes da estreia: a corajosa atriz que assumiu o papel recusado por tantas de suas colegas. E a parceria dessa estrela em ascensão com o antigo autor maldito se estabelece já no período de ensaios. Como relata a própria Cleyde Yáconis, Nelson estava “sempre por lá, a gente saía, ia jantar. Mas eu sou muito fechada e a relação não se aprofundou. Ele dizia ‘Minha atriz, minha atriz’ (imita a voz grossa do Nelson), mas não tive intimidade, eu sou muito difícil pra ficar íntima”.⁴⁶ A atriz fechada e tímida, entretanto, sabia que tinha um compromisso com aquele autor que a cortejava e com ela mesma: era preciso viver intensamente uma personagem cuja vida se distanciava muito da sua. Quatro anos após esta experiência, ela trata do percurso que traçou ao longo desse trabalho nos seguintes termos:

⁴⁶ LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yáconis*. Op. cit., p. 88.

Eu constatei que nunca na minha vida tinha falado com uma prostituta. Reparei que eu mesma, até aquela época, olhava para elas com o canto dos olhos. Daí, passei a observá-las; em conversa com os atores do elenco, tratei de recolher o maior material possível. Tudo isso me levou a maior empenho e ternura na composição de Geni.⁴⁷



Cleyde Yáconis e Énio Gonçalves numa cena dos personagens Geni e Serginho

Foto: Carlos Moskovics
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Empenhar-se para dar vida e verossimilhança a esta personagem escandalosa era a sua função naquela história, e todo o seu desfecho disso dependeria.

APLAUSOS, CRÍTICAS E MAIS PERFORMANCES

Na noite de 21 de junho de 1965, uma segunda-feira, houve um grande movimento na Rua Senador Dantas, no centro do Rio de Janeiro, com longas filas de carros formadas. Duas estreias mobilizavam o público: a do filme *My fair lady*, no Cinema Vitória, e a de *Toda nudez será castigada*, no Teatro Serrador. Despedia-se desse teatro, após longa temporada, a atriz Eva Todor, que ali fizera a comédia *A moral do adultério*, de Luis Iglesias, e subia ao palco a nova peça de Nelson Rodrigues, após longa expectativa.

A imprensa, como era comum, acompanhou a estreia teatral e listou os convidados mais conhecidos, descrevendo até mesmo como se vestiam alguns deles. Estavam lá Maria Urbana e Hélio Pellegrino, Lúcia e Valdomiro Autran Dourado, Lêda e Lêdo Ivo, Angela e James Irby, Wilson de Figueiredo, Beatriz Veiga, Edmundo Moniz. Otto Lara Resende não foi, e Nelson reagiu

⁴⁷ GHIVELDER, Zevi. "Cleide: uma atriz de 40 quilates". Manchete, Rio de Janeiro, 24/4/ de abril de 1968, p. 162.

com a seguinte declaração sobre o amigo: “Ausente, e toda ausência será castigada...”.⁴⁸ O *Última Hora*, ainda repercutindo a recente proibição de *O berço do herói*, por ordem expressa de Carlos Lacerda, indicou que a estreia de *Toda nudez* “contou com a presença de diversos elementos chegados ao Governador”,⁴⁹ que permitira a liberação da peça uma vez que esta seria “só imoral”,⁵⁰ não trazendo outros aspectos subversivos comuns em textos de dramaturgos engajados como Dias Gomes.

A matéria do *Jornal do Brasil* sobre as estreias da Senador Dantas, de 23 de junho, descreve uma reação extremamente favorável dos espectadores à peça: “a assistência interrompia as falas de seus personagens com aplausos inflamados e aprovaria *Toda nudez será castigada* através de bravos, ruidosos”.⁵¹ Cleyde Yáconis descreve uma cena semelhante ao tratar dessa primeira apresentação: “A estreia de *Toda nudez será castigada* foi uma loucura, o público de pé estupefato aplaudindo, gritando. Eu também era aplaudida em cena aberta praticamente toda noite [...]”.⁵² Segundo o jornal *Luta Democrática*, que criticaria fortemente o dramaturgo e a peça, uma coisa era inquestionável: aquele espetáculo representava “a consagração definitiva de Nelson Rodrigues”.⁵³

Encerrada a apresentação, o elenco, o autor e os amigos confraternizaram no restaurante Nino’s e a peça, a partir daquela noite, entrou em temporada na companhia de outros espetáculos bem-sucedidos, como *Diário de um louco*, com Rubens Corrêa, e *Depois da queda*, com Maria Della Costa.

A boa recepção do público, entretanto, não se refletiu exatamente na apreciação dos críticos profissionais, que nos dias seguintes já começaram a publicar seus textos em diferentes jornais. Dois dos críticos mais conceituados do país, um atuando no Rio de Janeiro e outro em São Paulo, fizeram diversas ressalvas à nova obra do dramaturgo. Yan Michalski, em 2 de julho, publica a primeira parte de sua crítica, ocupando mais da metade da página do *Jornal do Brasil*, o que conferia grande destaque ao espetáculo. Ele começa sua reflexão lançando a seguinte pergunta a respeito da nova peça de Nelson Rodrigues:

48 MARIA LUIZA. “Bric-à-brac”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1965, p. 7.

49 ALVIM, Thereza Cesário. “Um despacho infeliz”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1965, p. 3.

50 Idem.

51 LÉA MARIA. “As estreias da Senador Dantas”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1965, p. 3.

52 LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yáconis*. Op. cit., p. 88.

53 AZEVEDO, Almir. “Nelson Rodrigues: sórdido ou genial?”. *Luta Democrática*, Segundo Caderno, 3 de outubro de 1965, p. 3.

[...] tratar-se-á do produto de uma mente mórbida, que sente a necessidade de mostrar no palco os problemas reprimidos da sua libido para aliviar as suas tensões íntimas, através deste processo de análise *sui generis*? Ou tratar-se-á, pelo contrário, da obra de um escritor preocupado, à sua maneira, com os seus semelhantes, que visa a provocar um fenômeno de catarse nos espectadores, através da representação gigantescamente ampliada daquilo que ele acredita constituir problemas subconscientes da sua plateia?⁵⁴

Recorrendo a figuras às quais o próprio dramaturgo utilizava com frequência em seus debates teatrais — a do escritor maldito que leva para o palco suas próprias taras e neuroses, por um lado, e, por outro, a do artista que expõe graves mazelas de sua comunidade com o intuito de purificá-la —, o crítico avalia ser exagerado o aspecto monstruoso que Nelson Rodrigues dera a seus personagens nesta peça. Segundo Yan, o desejo de escandalizar a plateia burguesa fora tão grande que acabara destruindo a necessária coerência interna dos personagens.

O conteúdo mal calculado da peça, entretanto, seria veiculado por meio de uma forma teatral bem construída: “este escritor tão pueril nas suas preocupações temáticas, é um grande homem de teatro”.⁵⁵ Após uma forte crítica à trama da peça, Michalski faz uma série de elogios à carpintaria teatral rodrigueana, valorizando a dinâmica da sequência das cenas, o colorido dos diálogos e a economia de algumas situações. Em seu balanço final, ele lamenta a pretensão de que a peça fosse algo além de uma comédia de costumes, gênero no qual a pena de Nelson Rodrigues poderia produzir grandes sucessos. Nesse desencontro entre forma e conteúdo, identifica-se o “desperdício de um dos mais vigorosos talentos que já apareceram na dramaturgia brasileira”.⁵⁶

Outro crítico de reputação nacional que escreve sobre a peça é Décio de Almeida Prado, tendo assistido à montagem em São Paulo, meses depois da estreia no Serrador. Ao contrário de seu colega carioca, o paulista vê na forma teatral explorada por Nelson uma série de fragilidades. As tantas reviravoltas que a trama dá, as “passagens de um determinado estado para o seu oposto, em vez de parecerem um aprofundamento psicológico ou moral, apresentam-se apenas como o jogo de efeitos próprio do melodrama (não faltando nem o

⁵⁴ MICHALSKI, Yan. “O psicodrama de Nelson (I)”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1965, p. 2.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

clássico vilão)”.⁵⁷ Desse modo, aquilo que poderia, à primeira vista, ser tomado como um princípio psicanalítico (o de que as ações humanas escondem dentro de si uma intenção contrária ao movimento realizado), acaba se tornando um jogo de surpresas e revelações que não significam nada, levando Nelson a se divertir de forma irônica com seus personagens. A única que conseguia se revoltar contra o autor era Geni, considerada pelo crítico como “uma verdadeira força da natureza, para além de qualquer noção de bem ou de mal”.⁵⁸ Assim como a reflexão de Yan Michalski, a de Décio de Almeida Prado termina num tom de lamento, ainda que no sentido aparentemente oposto ao percorrido pelo crítico do *Jornal do Brasil* — “Nelson Rodrigues, em suas últimas peças, não parece estar mais pensando em termos de teatro: limita-se a contar a história, episódio após episódio, narrativamente, como se o palco não exigisse um mínimo de concentração dramática”.⁵⁹

Poucos dentre os críticos publicaram comentários francamente favoráveis ao novo texto de Nelson Rodrigues, como foi o caso de Alexandre Eulálio, que, logo em 23 de junho, trouxe para as páginas de *O Globo* sua apreciação elogiosa à montagem. Ele considera, de saída, que a nova peça do dramaturgo é “a mais ambiciosa das que escreveu no seu último período”,⁶⁰ conseguindo nela articular de modo ágil o trágico e o cômico. Segundo Eulálio, o “melodrama de costumes”⁶¹ rodrigueano, repleto de revelações e reviravoltas, consegue acessar os “subterrâneos da personalidade e da sociedade”,⁶² o que faz gerar um impacto significativo em um público esclarecido. A conclusão da crítica revela o resultado positivo que a peça gerou no crítico de um dos jornais que, já à época, tinha grande importância na cidade e no país: “um grande espetáculo para um texto fascinante, que se coloca entre os primeiros do seu autor, vale dizer, da moderna dramaturgia brasileira”.⁶³

Apenas outro crítico segue o tom inevitavelmente elogioso de Alexandre Eulálio: Salviano Cavalcanti de Paiva, que publica, em agosto daquele ano, no *Jornal de Letras*, o texto “O ladrão boliviano de Nelson Rodrigues e outras notícias”. Ele considera que *Toda nudez* é a peça que o dramaturgo melhor conseguiu estruturar, ganhando ares de uma obra de impacto universal

57 PRADO, Décio de Almeida. “Peça de Nelson Rodrigues no TBC”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 24 de outubro de 1965, p. 18.

58 Idem.

59 Idem.

60 EULÁLIO, Alexandre. “Toda nudez será castigada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1965, p. 10.

61 Idem.

62 Idem.

63 Idem.

e apresentando personagens sempre bem construídos, até mesmo quando não levados para a cena, como é o caso do ladrão boliviano.⁶⁴ Paiva destaca o eco das tragédias gregas nessa peça, que se utiliza até mesmo do recurso de um coro, o das tias solteironas. Por fim, também ressalta, nessa crítica, a avaliação do impacto que a peça provocava no público:

O sexo, o sexual, o psicossexual — ainda a obsessão do autor projetada nos personagens. Nas entrelinhas, esta sociedade apequenada, aburguesada, que, inclusiva, vai ver, excitada, e aplaude ou aceita, mas não recomenda, rejeita “indignada” ou abafando risinhos, as veementes e dardejantes acusações do autor.⁶⁵

Outros textos publicados naquele período também tratam da promessa de escândalo e da efetiva reação do público, dentre eles a crítica de Eduardo Guennes, publicada em 24 de julho no *Diário Carioca*. Após alguns elogios explícitos a Nelson — Guennes considera que ele é, dentre os autores brasileiros, “o que possui maior talento e vocação dramática”⁶⁶ —, o texto coloca em questão o constante uso do escândalo pelo dramaturgo em suas produções.

Seu sucesso nasceu pelo escândalo. Foi escandalizando as plateias burguesas — seu público consumidor — pelo insólito, o chocante, o grotesco e, principalmente, por mostrar nas suas peças um enorme painel de taras e inversões sexuais (não conheço nenhum personagem de Nelson Rodrigues que seja psicologicamente saudável, são todos doentes), que conseguiu uma grande legião de fãs e admiradores. Hoje, infelizmente para o próprio, o autor não consegue escandalizar mais ninguém. O público acostumou-se a vê-lo e ouvi-lo. Aparecendo na TV e escrevendo para jornais diariamente, perdeu muito do mito e da invulgaridade, que aureolava sua pessoa. O carioca, pelo menos, o aceita tranquilamente e acha uma graça enorme nas coisas que ele diz e escreve. Talvez no interior de algumas regiões do Nordeste ainda consiga chocar, não mais as plateias cariocas e paulistas. Nelson Rodrigues ainda não se apercebeu desse

⁶⁴ Fausto Wolff, em sua crítica, também afirma que os personagens de *Toda nudez será castigada* são melhores construídos do que aqueles que os antecedem na dramaturgia rodrigueana. O crítico, que confessa ter sido pouco impactado pela obra de Nelson até então, traz um texto mais sóbrio para a *Tribuna da Imprensa*, utilizando pouca ênfase tanto na avaliação de aspectos positivos como negativos do espetáculo. Cf. WOLFF, Fausto. “Toda nudez será castigada (I)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1965, p. 2; WOLFF, Fausto. “Toda nudez será castigada (II)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1965, p. 2.

⁶⁵ PAIVA, Salviano Cavalcanti de. “O ladrão boliviano de Nelson Rodrigues e outras notícias”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, agosto de 1965, p. 4.

⁶⁶ GUENNES, Eduardo. “Toda nudez será castigada (I)”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1965, p. 6.

fato e continua insistindo como se estivéssemos nos anos de quarenta. De lá até os dias de hoje, a moral burguesa sofreu grandes mudanças, tornou-se mais aberta e maleável. A própria Moral Cristã também está mais permeável e flexível. Só Nelson Rodrigues — num defasamento total — continua repetindo as mesmas coisas de vinte anos passados.

O longo trecho citado, como se percebe, traz algumas questões determinantes para este estudo. Para Eduardo Guennes, nos anos 1960, as montagens dos textos do dramaturgo perdiam a capacidade de gerar espanto no público. Se levarmos em conta que, após *Toda nudez*, Nelson ficará nove anos sem escrever peça alguma, podemos considerar essa hipótese da perda do potencial escandaloso de seu teatro e a consequente interrupção de um período muito produtivo de sua carreira, quando seus espetáculos geraram polêmicas que poderiam estar se esvaziando. Entretanto, essa questão pode ser vista de outras formas, criando importantes matizes para o debate aqui proposto.

Desde os primeiros casos de escândalo promovidos por Nelson Rodrigues, o tumulto nem sempre — ou até poucas vezes, pode-se dizer — chegou às salas dos espetáculos. Em muitas montagens, as reações indignadas eram expressas no debate público, nos jornais e nas revistas, mas, dentro dos teatros, o que se via era a adesão do público numeroso. Mesmo em casos em que a tensão entre apoiadores e críticos de uma peça chegava ao interior do edifício teatral, como ocorreu com a montagem de *Perdoa-me por me traíres*, em 1957, a confusão não durava mais do que uma noite. Nas apresentações seguintes à estreia tumultuada no Municipal, a única reação vista foi o aplauso. Aí já se expressava a fórmula do “sucesso de escândalo”, rapidamente compreendida pelo dramaturgo e por seus produtores. O escândalo deveria ser fora para que o sucesso se desse dentro.

Além disso, se, por um lado, é inegável que as mudanças comportamentais em curso nos anos 1960 levavam o teatro rodrigueano a espantar menos o público, por outro, a apatia dos espectadores era um dos aspectos mais debatidos por Nelson Rodrigues em suas crônicas, onde defendia que as artes teriam o papel de conter o avanço do processo de desumanização. Se uma moderação dos sentidos e da moral estava em marcha, esse processo era também constantemente provocado pelo dramaturgo, o que ainda gerava efeitos concretos, como a efetiva recusa de alguns artistas a trabalhar na montagem de um texto seu levado aos palcos em meados daquela década. Uma matéria publicada em *O Globo*, em 1.º de julho, traz exatamente essa questão: diante da calorosa recepção do público a *Toda nudez será castigada*, como explicar a rejeição de artistas ao texto? A resposta que se dá é a seguinte: “Para muitos, o mistério é do próprio teatro. Uma peça, alega-se, só

reveia a sua verdadeira essência no palco. A leitura nunca transmite a sua verdade anterior, a sua verdade profunda”.⁶⁷ No entanto, outra possibilidade pode ser proposta se levarmos em conta que a maquinaria de gerar escândalo construída por Nelson Rodrigues e por seus produtores ao longo dos anos anteriores continuava em funcionamento. A censura chegava a elogiar sua nova peça, nenhuma reação negativa era expressa pelos espectadores, mas o tumulto criado em torno do texto fora do teatro ainda fazia que atrizes não quisessem associar suas imagens àquele espetáculo. Além disso, como a crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva nos indica, os aplausos do público poderiam esconder uma atitude de rejeição silenciosa a tudo aquilo que era levado ao palco. De alguma forma, assim, os dois termos ainda estão lá na história dessa montagem: o “sucesso” que gera lotação do teatro e o “escândalo” que não deixa de indicar algum nível de rejeição à obra.

Se a insatisfação do público era velada, na crítica jornalística ela chegou a se expressar de forma nítida por meio de textos publicados por um personagem já habitual na história das montagens rodrigueanas: o crítico violento. Nesse caso, identifico dois deles. O primeiro, Henrique Oscar, começa sua publicação afirmando que, como acompanhava a obra de Nelson havia 20 anos, estava acostumado “às barbaridades que contêm seu enredo ou seu diálogo”.⁶⁸ Em relação à peça *Toda nudez será castigada*, ele considera que nada acrescentava ao teatro rodrigueano, apresentando “personagens lamentáveis e aberrações que são reveladas como coisas corriqueiras”.⁶⁹ Após comentários ligados a alguns aspectos mais específicos da peça, Henrique Oscar relembra um desafio que já fizera a Nelson Rodrigues: “ser capaz de escrever uma obra em que os atos se desenrolem inteiros, sem fracionamentos”.⁷⁰ Ou seja, além de se permitir, como crítico do *Diário de Notícias*, tratar de uma peça em cartaz em termos inapropriados e que não encaminham nenhum exercício reflexivo, ele considera que pode orientar, mediante um desafio, o modo como o escritor estrutura uma das marcas fundamentais de sua obra — a configuração do tempo na narrativa teatral. Se não bastasse isso tudo, ele ainda indica não saber “para que o autor escreveu a peça, que verdade quis comunicar ao público, qual o objetivo de sua obra”,⁷¹ voltando-se contra o propósito geral do trabalho em questão.

67 “Toda nudez será castigada e o mistério do teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1.º de julho de 1965, p. 6.

68 HENRIQUE OSCAR. “*Toda nudez será castigada* no Serrador”. *Diário de Notícias*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1965, p. 2.

69 Idem.

70 Idem.

71 Idem.

Efe Pinto, na *Luta Democrática*, intensifica o tom virulento contra o autor e a obra, chegando a afirmar que “a peça de Nelson Rodrigues, em exibição no Serrador, não pode ser considerada, a rigor, uma manifestação literária, porque, partindo do nada, a nada conduz”.⁷² Reafirma-se, aqui, a ideia de que *Toda nudez* é resultado de uma mente doentia e que seu resultado é dispensável e irrelevante. Esses argumentos tornam-se ainda mais danosos quando se aproximam da defesa de que a peça não merecia ser levada a qualquer palco e questionam a censura por liberá-la. Nesse caso, já se observa uma atitude que, para desqualificar uma montagem teatral, flerta com o apelo aos censores. Não por acaso, Efe Pinto, em sua desastrosa crítica, sente-se à vontade para xingar a obra que deveria ser comentada e avaliada — “a peça é mais do que imoral: é nojenta”.⁷³

O fato de sua peça ser deslegitimada em termos baixos, questionando-se o próprio sentido de sua montagem, provoca o dramaturgo a avançar em sua performance já iniciada antes do início dos ensaios. Assim, ele ativava, mais uma vez, as engrenagens de uma grande cena escandalosa que ultrapassava as fronteiras do palco do Teatro Serrador e que, como se percebe, ainda funcionava.

Ao longo da temporada, Nelson Rodrigues vem a público diversas vezes tratar de sua peça, defendê-la e explicá-la. Em 15 de julho, quando boa parte das críticas ao espetáculo já haviam sido publicadas, *O Globo* traz um pequeno texto intitulado “O autor explica porque toda nudez será castigada”. Nelson apresenta, aí, longamente, diferentes motivos que o levaram a escrever sua nova peça. Aqueles que buscavam nessa publicação uma motivação objetiva e sintética, evidentemente, se frustram. São embaralhadas no texto motivações ancestrais (ele afirma que sempre quisera escrever *Toda nudez*), situações específicas (mais uma vez, é citado o suicídio de Marilyn Monroe e o cenário da praia de Copacabana, em que o sexo se separara completamente do amor) e uma lembrança de infância (ele relata uma redação que fizera na escola tratando de um marido que assassinara violentamente a esposa). Por fim, Nelson concorda com aqueles que diziam que sua obra pode ser entendida como a reação de um menino que enxerga algo muito feio pelo buraco da fechadura.

Toda minha obra vive de um espanto que é exatamente a reação infantil. Se há uma peça espantada é *Toda nudez será castigada*. Acontece, porém, que eu não sou o único. Se não fossemos cegos para o óbvio, teríamos percebido que todo o artista é assim e repito: — nunca houve um artista adulto. Dostoevski, com

72 EFE PINTO. “*Toda nudez será castigada*”. *Luta democrática*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1965, p. 4.

73 Idem.

suas barbas faunescas, e Tolstói do fim, eram grandes meninos gagás, com o espanto intacto dos sete anos.⁷⁴

Em outros textos também assinados por Nelson ao longo da temporada, o tom de uma explicação provocadora e pouco transparente é substituído pelo de ataque aos detratores da peça. O título de uma longa matéria publicada uma semana após a estreia em *Diário de Notícias*, e reproduzida na próxima imagem, já indica essa outra atitude do dramaturgo.

AVISO DE NÉLSON RODRIGUES.

Portadores de Lesões Não Devem Assistir “Tôda Nudez Será Castigada”

NÉLSON Rodrigues avisa: “os portadores de lesões morais irreversíveis” não devem assistir a “Tôda Nudez Será Castigada”. Eles se irritarão com a minha peça, com as verdades que eu exponho e dramatizo, que são torpes, mas definitivas”.

A peça, a mais recente da fase demoníaca de Nelson Rodrigues, em cartaz no Teatro Serrador, com Cleyde Yaconis e Luiz Linhares, nos pa-

péis principais, como disse um espectador, “esta é de lascar”, mostrando o drama vivido por um viúvo, um filho, três tias que mais parecem figuras de tragédia grega, um irmão bêbedo e uma mulher de vida fácil, um padre e um médico, traz um novo Nelson Rodrigues, mais vivo, mais teatro, mais seguro.

E Nelson diz mais: “a pessoa humana assiste minhas peças e se enfurze ao tropeçar na sua

própria imagem e, aí, reage como um narciso à avessas que cospe em si mesmo”.

Há pessoas — acrescenta Nelson — que se escandalizam quando, boboca de um artista sai um palavrão. Mas quando o palavrão tem sua justificativa psicológica e dramática, neste caso é santo e nem a um anjo chocaria. Infelizmente o público brasileiro nem sempre aceita o palavrão, mesmo que legítima do

dramaturgo patrício. Os palavrões só têm entrada livre no Brasil, sem pagar nemhum ônus alfandegário, quando é traduzido. E’ como se o sotaque o purificasse e eu escandalizasse porque sou brasileiro. Arthur Miller — explica Nelson Rodrigues — tem o direito de vociferar os mais horrendos nomes feios sem escandalizar ninguém”.

Nelson diz abominar o término mensagem. Mas o que quer que se entenda por isso, ele diz que pode ser percebido no próprio título da peça, “Tôda Nudez Será Castigada”, quer dizer singelamente que tôda nudez sem amor, ou a própria falta de amor, há que ser expiada até a última gota de paixão e de vida.

Esta é a peça de Nelson Rodrigues, que para finalizar volta a aconselhar o que foi dito logo de entrada, nesta reportagem. O resto, o juízo, fica por conta de cada um.



Cleyde Yaconis, que vive intensamente o paixão de Gerti, ao lado de Zieminski, que é o diretor de “Tôda Nudez Será Castigada”

Matéria em que Nelson ataca os críticos de sua nova peça

Diário de Notícias, 27 de junho de 1965, 4ª seção, p. 3

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

⁷⁴ RODRIGUES, Nelson. “O autor explica porque *Toda nudez será castigada*”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1965, p. 6.

Como se pode perceber, o autor está denunciando as “lesões morais irreversíveis”⁷⁵ dos espectadores, que fariam que eles se voltassem contra a própria peça. Eis sua percepção do público e da crítica diante de *Toda nudez*: “a pessoa humana assiste minhas peças e se enfurece ao tropeçar na sua própria imagem e, aí, reage como um narciso às avessas que cospe em si mesmo”.⁷⁶ Desumanizados, desprovidos de firmezas morais, muitos na plateia do Teatro Serrador identificavam-se com as atrocidades levadas ao palco e, assim, mostravam-se incapazes de aceitar ou de se comover com a mensagem principal da peça: “toda nudez sem amor, ou a própria falta de amor, há que ser expiada até a última gota de paixão e de vida”.⁷⁷

Percebe-se, nestes textos, um dramaturgo que participa de modo ativo e criativo do espetáculo criado em torno de sua peça, tanto antes da temporada como ao longo dela. Em outra matéria, agora na *Revista do Rádio*, Nelson cria imagens ainda mais contundentes ao denunciar a hipocrisia do público brasileiro, que elogia os palavrões dos dramaturgos estrangeiros enquanto caça “a pauladas como uma ratazana obesa”⁷⁸ o escritor nacional que recorre às palavras baixas. Aqui ele também avança no modo profético como atribuía sentido à sua nova peça: “as mulheres que não se despem apenas para o amor devem saber que a qualquer momento soará a hora do castigo e então será tarde para a folha de parreira e as galochas”.⁷⁹

Não apenas na criação de ideais teatrais e no combate a outras delas Nelson Rodrigues participava do debate sobre *Toda nudez será castigada*. Se ele subiu aos palcos como ator apenas uma vez em toda a história das encenações de seus textos, em 1957, em outras tantas situações, fez sua imagem participar da espetacularização dos escândalos criados, trazendo seu corpo e seu contundente gestual para as polêmicas por ele alimentadas. Isso se observa não apenas em sua presença constante no teatro e na televisão, mas também na própria imprensa, como se pode verificar na matéria da *Revista do Rádio* aqui tratada.

75 “Portadores de lesões não devem assistir Toda nudez será castigada”. *Diário de Notícias*, 4.^a seção, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1965, p. 3.

76 Idem.

77 Idem.

78 PAIVA, Waldemir. “A nudez sem amor não tem perdão”. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n.º 825, 1965, p. 8.

79 Idem.



Matéria em que Nelson Rodrigues, gesticulando, trata de sua peça e dos seus críticos

Revista do Rádio, n.º 825

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Eis aí o autor que se abate com o que vê à sua volta e fecha-se em reflexão sobre sua máquina de escrever, que abre a boca e aponta o dedo para um mundo que apodrecia, que se prepara para atirar um dos braços em atitude de denúncia.

A constante presença física de Nelson Rodrigues na história em construção dessa montagem é notada por jornalistas, como evidencia a seguinte nota publicada no *Diário Carioca*: “Cleyde Yáconis sendo muito elogiada pelo seu desempenho em *Toda nudez será castigada*, talvez o maior de sua carreira. Mas quem aparece nos cartazes de propaganda da peça, de dedo em riste, é Nelson Rodrigues”.⁸⁰ Estava ele nos cartazes e no próprio programa da peça, sempre com o dedo em riste.

80 “Rio dia e noite”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1.º de julho de 1965, p. 6.

TEATRO SERRADOR

TÔDA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

de NELSON RODRIGUES

Aluizio Leite Garcia e Joffre Rodrigues
apresentam

de NELSON RODRIGUES

" TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA "

Personagens por ordem de entrada

| | |
|-----------------------|---------------------|
| HERCULANO | Luis Linhares |
| NAZARE | Jacryra Costa |
| FATRICIO | Nelson Xavier |
| TIA N. ^o 1 | Ela Gomes |
| TIA N. ^o 2 | Antônio Marzullo |
| TIA N. ^o 3 | Ronaldo Bell |
| GENI | Cleyde Yacchis |
| ODESIO | Olegário de Holanda |
| SERGINHO | Enio Gonçalves |
| MÉDICO | Alberto Silva |
| FADRE | Ferreira Maya |
| DELEGADO | José Maria Monteiro |

Cenário e Figurinos NAPOLEÃO MONIZ FREIRE

Direção ZIEMBINSKI

Assistente de Direção CARLOS RENAN
Assistente de Produção ROMANO DOMINGUES
Diretor de Cena S. ISAIAS
Chefe Eletricista ADILAR ELIAS
Chefe Maquinista BRÁULIO MACHES
Montagem do Cenário ELIAS CONTURSI

Elétrica LUCIANO TRIGO
Som ORACY FLORES
Contra Regras ANTONIO VIEIRAS
Regras VANILDE FIGUEIREDO
Camareira LEVY DE OLIVEIRA
Pintura do Cenário OLAC GOMES
JOSÉ M. MOREL
ANTONIO LEOPINO
MAURA PASSOS
HUMBERTO

Direção de Produção Norma Greco

Programa de *Toda nudez será castigada*
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Todo este clima de escândalo produzido em torno da peça foi questionado, ao longo da temporada, por seu próprio diretor. Zbigniew Ziembinski dá duas longas entrevistas, no final de junho, onde destaca o argumento de que o “ar de escândalo em torno de qualquer manifestação literária de Nelson Rodrigues [...] prejudica fortemente o valor intrínseco de sua obra e muito particularmente de suas peças”.⁸¹ Ao *Jornal do Brasil*, na matéria “Toda nudez é mais humana”, ele defende que Nelson poderia compor o grupo de “autores cruéis e raivosos”⁸² que, ao redor do mundo, são apreciados pelo valor humano de suas produções. Entretanto, no Brasil, onde o autor nacional era desvalorizado, uma figura maldita como a sua atraía para o teatro pessoas que “esperam apenas ouvir um palavrão ou absorver avidamente uma situação equívoca, perdendo por completo de vista a mensagem da peça”,⁸³ é o que

81 JAFA, Van. “Ziembinski sobre Nelson Rodrigues”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, 29 de junho de 1965, p. 2.

82 “Toda nudez é mais humana”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 de junho de 1965, p. 3.

83 JAFA, Van. “Ziembinski sobre Nelson Rodrigues”. Op. cit., p. 2.

Ziembinski afirma para a coluna de Van Jafa, publicada no *Correio da Manhã*. Ele defende, desse modo, que o debate em torno dos espetáculos rodrigueanos seja orientado por outros termos e por outras questões, o que tornaria possível a percepção de que *Toda nudez* é uma das melhores peças do autor, avançando pelas situações dramáticas de forma intensa e emocionante, “indo feito um furacão até o fim”⁸⁴

No debate público produzido em torno de *Toda nudez será castigada*, Ziembinski cumpre a função de uma consagrada autoridade estrangeira que sai em defesa da obra de um autor nacional e critica o modo como o público local a consome. Intencionalmente ou não, repete-se a já canonizada história da primeira montagem de *Vestido de noiva*, quando foi preciso que um artista polonês trouxesse as ferramentas corretas para colocar em cena a complexa obra do jovem dramaturgo. De fato, a montagem de 1943 era inevitavelmente convocada quando se discutia essa nova parceria de Nelson e Ziembinski. O próprio diretor volta a ela, mais à frente, ao fazer um balanço de *Toda nudez* e considerá-la “melhor do que *Vestido de noiva*”.⁸⁵ Outra referência ainda mais evidente é encontrada em uma foto publicada por *O Globo* em 1.º de julho, em que se encontram na mesma atitude, olhando para um ponto mais alto do cenário, como que vislumbrando a possibilidade de um novo teatro, o diretor Ziembinski (que é quem ergue a mão e mostra algo no palco a ser observado), o autor Nelson Rodrigues e o cenógrafo (não mais Santa Rosa, já morto, mas agora Napoleão Muniz Freire).

84 Idem.

85 MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/MEC/FUNARTE, 1995, p. 306.



Cenógrafo, diretor e autor no cenário da montagem

de *Vestido de noiva*, em 1943

Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa



Cenógrafo, diretor e autor no cenário da montagem

de *Toda nudez será castigada*, em 1965

Foto: Carlos Moskovics

Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

A mitologia da montagem original de *Vestido de noiva* também ressoa no comentário de alguns dos críticos sobre a direção de Ziembinski, tido por Fausto Wolff, por exemplo, como o “inventor do teatro nacional”.⁸⁶ Em sua avaliação, Nelson Rodrigues tivera a sorte de reencontrar com seu antigo diretor, que conseguira levar para os palcos um tipo de realismo mais complexo, capaz de revelar camadas mais profundas da vida íntima e social, o que dava uma “lição de atualidade cênica à garotada que insiste em falar de teatro dialético”.⁸⁷ Recorrendo a modos de atuação antigos, porém autênticos, e a um cenário simples, com grandes plataformas espalhadas pelo palco — que lembrava, segundo Eduardo Guennes, o famoso espaço cênico de *Depois da queda*, assinado por Flávio Império⁸⁸ —, ele conseguia um bom resultado.

Este é o tom seguido pela grande maioria dos críticos: um grande elogio à direção de Ziembinski, que conferia valor ao espetáculo apesar do texto de Nelson Rodrigues. Na segunda parte de sua crítica, Yan Michalski chega a afirmar

⁸⁶ WOLFF, Fausto. “Toda nudez será castigada (I)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1965, p. 2.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ GUENNES, Eduardo. “Toda nudez será castigada (II)”. *Diário Carioca*, DC2, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1965, p. 4.

que o texto impedia que o espetáculo fosse um dos melhores da temporada. Quanto ao diretor, seu conterrâneo, ele considera que aquela era uma das melhores de suas direções. A diferença de juízo produzida sobre o texto e sobre o espetáculo acaba-se expressando no “tijolinho” do *Jornal do Brasil*, publicado diariamente, durante a temporada, nos seguintes termos: “Nelson Rodrigues mais exacerbado do que nunca. Obsessão e mais obsessões misturadas com humor negro. — Espetáculo bastante superior ao texto”.⁸⁹

Mesmo os críticos que haviam sido muito duros ao avaliar o texto de Nelson fazem comentários favoráveis ao trabalho de Ziembinski, como é o caso de Henrique Oscar. Para ele, a qualidade da direção fazia o espetáculo não cair em um “ridículo total”.⁹⁰ Efe Pinto, por sua vez, elogia o fato de Ziembinski conseguir encontrar soluções adequadas para dispositivos ruins propostos por Nelson, como o “obsoleto recurso da narração”.⁹¹ No caso, o palco ficava no escuro enquanto a fita de Geni era escutada pelo público. Ainda assim, ele faz uma ressalva: “É uma peça barata, com reduzido guarda-roupa e quase toda desenvolvida no lupanar de Geni, cuja cama não troca nem mesmo quando ela se muda para uma casa no subúrbio com Herculano”.⁹²

Entre aqueles que publicaram elogios à nova peça de Nelson, a direção é também bem avaliada. Alexandre Eulálio, em *O Globo*, afirma que “como espetáculo, *Toda nudez será castigada* é de primeira ordem”,⁹³ enquanto Eduardo Guennes, no *Diário Carioca*, considera ótimo o trabalho de Ziembinski, o que lhe dava a oportunidade de se reparar d’*A perda irreparável*, peça que dirigira no início daquele mesmo ano e pela qual recebera críticas fortemente desfavoráveis.

Os atores e as atrizes que davam vida ao texto também receberam, de maneira geral, muitos elogios da crítica. Começando por aqueles que faziam papéis de menor destaque, os veteranos Elza Gomes e Ferreira Maia, que interpretavam, respectivamente, uma das tias solteironas e o padre, recebem apenas menções positivas por parte dos críticos. Já José Maria Monteiro e Alberto Silva, que interpretavam o médico e o delegado, são considerados fracos diante da média do elenco. O jovem ator Énio Gonçalves, que fazia Serginho, divide opiniões. Enquanto Henrique Oscar e Eduardo Guennes consideram-no uma boa revelação, Alexandre Eulálio faz uma restrição ao modo como ele construiu a grande

89 *Jornal do Brasil*. Caderno B, 31 de agosto de 1965, p. 6.

90 HENRIQUE OSCAR. “*Toda nudez será castigada* no Serrador”. Op. cit., p. 2.

91 EFE PINTO. “*Toda nudez será castigada*”. Op. cit., p. 4.

92 Idem.

93 EULÁLIO, Alexandre. “*Toda nudez será castigada*”. Op. cit., p. 10.

virada de seu personagem, e Décio de Almeida Prado apresenta pouco entusiasmo pelo trabalho do intérprete de maneira geral.

As opiniões sobre o trio de atores principais da peça são mais controversas. Nelson Xavier, que já naquele momento se especializava em personagens intensos e viscerais, é considerado exagerado por alguns dos críticos. Décio atribui esse exagero do ator, que destoava do trabalho do restante do elenco, à forte influência que Ziembinski tinha sobre ele, explicitando uma restrição ao modo como o diretor trabalhava com os atores. A crítica mais contundente àquele que vivia o vilão Patrício vem de Yan Michalski:

Nelson Xavier se prejudica mais uma vez com uma empostação excessivamente caricata do seu papel, e mais uma vez demonstra claramente a sua notável facilidade de composição. Em alguns momentos, o seu Iago dos Pobres chega a ficar patético, mas em vários outros a composição não passa da superfície.⁹⁴

Outras perspectivas são trazidas na crítica publicada no *Diário Carioca*, onde se afirma que Xavier utilizava o “método”, o que o diferenciava dos outros atores, mais “acadêmicos”.⁹⁵ Sendo assim, ele conseguiria atingir um bom resultado: “evitando compor o cafajeste ou o crápula, opta por uma linha menos brilhante, mas bastante honesta e verdadeira, do ‘decaído’”.⁹⁶ Com diferenças nas percepções e nas avaliações, temos no conjunto da crítica, como se percebe, um debate sobre as ferramentas necessárias para a vivência de situações intensas nos palcos. O programa construído pelos modernos, no âmbito da atuação, propagando a formação de intérpretes capazes de viver personagens complexos com verossimilhança, seguia em debate, era utilizado como modelo para a crítica e deparava-se com novos desafios naquele momento.

O casal Herculano e Geni, interpretado por Luís Linhares e Cleyde Yáconis, recebe os mais longos comentários da crítica, como era de se esperar. Alguns deles são francamente entusiasmados, como se observa no texto de Salvyano Cavalcanti de Paiva, que percebe, no trabalho dos dois, “em cada fala, em cada pausa, momentos sublimes de autêntica interpretação”.⁹⁷ A atriz, em particular, recebe poucas críticas negativas, sendo a mais contundente vinda de Fausto

⁹⁴ MICHALSKI, Yan. “O psicodrama de Nelson (II)”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1965, p. 2.

⁹⁵ GUENNES, Eduardo. “Toda nudez será castigada (II)”. Op. cit., p. 4.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “O ladrão boliviano de Nelson Rodrigues e outras notícias”. Op. cit., p. 4.

Wolff: “Cleyde Yáconis, excelente atriz, possuidora de uma sólida estrutura técnica, ainda está muito presa à sra. Cleyde Yáconis, o que, se é bom para uma análise humanística do problema explorado por Nelson e Ziembinski, às vezes prejudica a ação”.⁹⁸ Por essa perspectiva, Cleyde ainda atuava em um registro muito próximo de seu cotidiano, não conseguindo escapar de si mesma e viver outra pessoa tão diferente dela.

A visão de Wolff não é corroborada por outros críticos. Alexandre Eulálio, em *O Globo*, considera que, em *Toda nudez*, a atriz fazia um dos melhores trabalhos de sua carreira, conseguindo viver Geni com a veemência necessária, sem deixar de dar “o difícil relevo, cheio de sutileza, à personagem feminina central da peça”.⁹⁹ Segundo ele, a força de Cleyde Yáconis era tamanha que fazia que Luís Linhares, em uma atuação mais sóbria, ficasse diminuído no espetáculo, o que é também dito por outros críticos. Henrique Oscar, por sua vez, atribui a Ziembinski a orientação da atriz “no sentido de um desempenho excepcional”.¹⁰⁰ Ele considera que tudo o que Cleyde fazia era dotado de enorme adequação e autenticidade, atributos determinantes para uma boa atriz que se propunha a viver um papel difícil.

A lista de elogios amplia-se quando observamos a crítica de Yan Michalski, que considera Cleyde em cena plausível e sincera, só deixando “de alcançar uma autenticidade plenamente convincente quando as incoerências do texto o tornam de todo impossível”.¹⁰¹ Décio de Almeida Prado é mais enfático e passional, afirmindo o exato oposto de seu colega carioca Fausto Wolff: “Cleyde Yáconis torna a prostituta uma criação inesquecível, sempre colada ao papel, sem um instante em que a atriz não se sinta possuída por esse monstro de humanidade rudimentar imaginado por Nelson Rodrigues”.¹⁰² Finalmente, Efe Pinto, o crítico da *Luta Democrática* que se voltara violentamente contra o dramaturgo, também considera excelente o trabalho de Cleyde, sem deixar, entretanto, de articular seu elogio a uma observação maliciosa: os aplausos do público ao final da peça seriam frios.

De forma fria ou calorosa, o fato é que, por todo o país, comentavam-se os aplausos que se seguiam ao descer das cortinas. Já em meados de agosto daquele ano, por exemplo, quase dois meses depois da estreia, o *Diário de Pernambuco* publica a seguinte nota: “A atriz Cleyde Yáconis vem recebendo todas as noi-

98 WOLFF, Fausto. “Toda nudez será castigada (II)”. Op. cit., p. 2.

99 EULÁLIO, Alexandre. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 10.

100 HENRIQUE OSCAR. “Toda nudez será castigada no Serrador”. Op. cit., p. 2.

101 MICHALSKI, Yan. “O psicodrama de Nelson (II)”. Op. cit., p. 2.

102 PRADO, Décio de Almeida. “Peça de Nelson Rodrigues no TBC”. Op. cit., p. 18.

tes os maiores aplausos no Teatro Serrador, pela sua performance na peça de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*.¹⁰³ O Serrador continuava, assim, recebendo um grande público e a perspectiva era a de que a peça permanecesse em seu palco por mais tempo. O sucesso da temporada faz que Hélio Fernandes, proprietário da *Tribuna da Imprensa* à época, chegue a publicar um convite para que o presidente da República fosse assistir ao espetáculo.

Recado ao presidente Castello Branco: apesar de apregoar ‘que gosta muito de teatro’ a verdade é que, em 16 meses de governo, V. Exa. só viu realmente uma verdadeira peça de teatro: *Depois da queda*, de Arthur Miller. Como agora há uma oportunidade excepcional para V. Exa. assistir outra verdadeira peça de teatro, e esta nacional (e aí a satisfação será dupla), convido-o a assistir *Toda nudez será castigada* de Nelson Rodrigues, no Teatro Serrador. V. Exa. trará contato então com o maior dramaturgo brasileiro, e verá um dos melhores e mais sérios espetáculos já montados no Brasil em qualquer época.¹⁰⁴

No início de setembro, *O Globo* anuncia que a peça se despedia do Rio de Janeiro, mas ela ainda ficaria mais de um mês de cartaz, completando uma temporada que foi de 21 de junho a 16 de outubro de 1965. Ao longo desses quatro meses de apresentações, *Toda nudez será castigada* conviveu com outros tantos espetáculos que entraram e saíram de cartaz, como se observa nas indicações que os críticos costumavam dar para o público em suas colunas. Ainda em agosto, o *Diário Carioca*¹⁰⁵ traz sua seleção da temporada na cidade: *A dama do Maxim's* (“Can-can, num espetáculo divertido e bem montado”, na Maison de France, com Tônia Carrero e Paulo Autran), *Toda nudez será castigada* (“Ninguém pode deixar de ter uma opinião a respeito de Nelson Rodrigues. Vá, veja e opine”, no Serrador), *As inocentes do Leblon* (no Carioca), *As feiticeiras de Salém* (no Ginástico), *Flor de Cactus* (no Copacabana) e *O pagador de promessas* (no Princesa Isabel). Já no início do outubro, quando a peça encerrava seu período de apresentações na cidade, Fausto Wolff, na *Tribuna da Imprensa*,¹⁰⁶ traz sua lista de espetáculos indicados e nela consta apenas um dos citados em agosto. Eis sua seleção: *Toda nudez será castigada*, um dos espetáculos em cartaz “assistíveis, apesar de um sem número de falhas”, em que Ziembinski

103 LEITE, Adeth. “Teatro quase sempre”. *Diário de Pernambuco*, Segundo Caderno, Recife, 14 de agosto de 1965, p. 1.

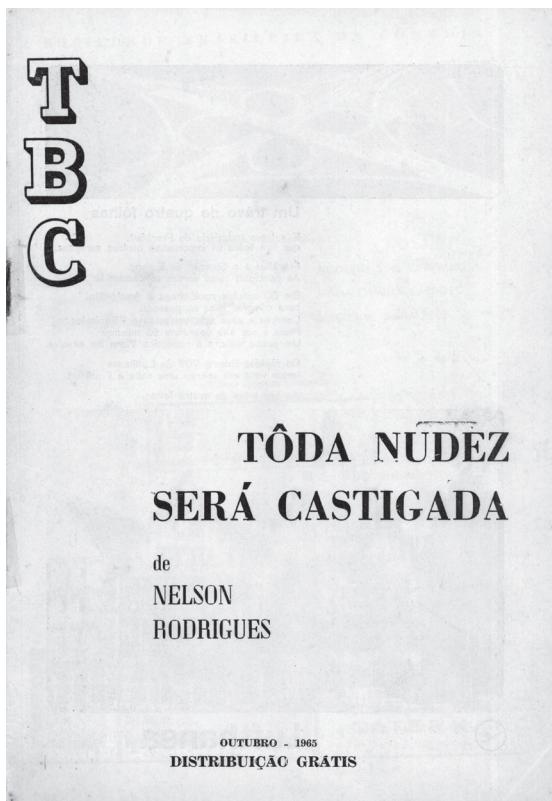
104 FERNANDES, Hélio. “Fatos e rumores”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1965, p. 3.

105 LESSA, Ivan. “TV-Teatro/Seleção”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1965, p. 9.

106 WOLFF, Fausto. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1965, p. 2.

“se recuperou plenamente”; *Mortos sem sepultura*, de Sartre, com direção de Paulo Afonso Grisolli, no Teatro de Arena da Guanabara; *O noviço*, de Martins Pena, sob a direção de Dulcina, no Serviço Nacional de Teatro; o espetáculo infantil *Música, divina música*; e, finalmente, *A dama do Maxim's*, de Georges Feydeau, que, apesar de ser considerada a “mais fraca direção do encenador italiano” Gianni Ratto, mantinha nos palcos o elenco liderado por Tônia Carrero.

Encerrada a temporada carioca de *Toda nudez*, a equipe parte para São Paulo e, em 21 de outubro, entra em cartaz no Teatro Brasileiro de Comédia, que, após a falência da companhia, passou a ser alugado para iniciativas teatrais avulsas. Nelson Rodrigues, apesar de seu declarado horror a viagens, comparece à estreia paulistana, mas deixa nítido em sua coluna no *Jornal dos Sports* que se recusara a ir de avião. “Fui por terra, de automóvel, e explico: de todos os tipos de suicídio, o que me parece mais burro é o aéreo”.¹⁰⁷



Programa da temporada de *Toda nudez será castigada*, em São Paulo, entre outubro e novembro de 1965
Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall
URL: <http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-imageviewer.pl?biblionumber=111703>
Acesso em: 15 jan. 2025

¹⁰⁷ RODRIGUES, Nelson. “Abençoad Fla-Flu”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1965, p. 4.

O impacto do trabalho na capital paulista, entretanto, é bem menor do que o visto no Rio de Janeiro. A peça fica exatos um mês em cartaz e, em 21 de novembro, assiste-se à última apresentação desse espetáculo.

Dois anos depois, em 1967, a peça de Nelson Rodrigues é remontada em Porto Alegre, pelo jovem diretor Miguel Grant. O resultado, dessa vez, é um grande sucesso, gerando um lucro de 8 milhões de cruzeiros. O espetáculo é levado ao palco do teatro Álvaro Moreyra e a imprensa local repercute muito sua estreia — quando Nelson Rodrigues foi tratado como o grande renovador da cena nacional, como um gênio teatral — e temporada. Em julho de 1967, quando Dulcina de Moraes estava no Rio Grande do Sul com o espetáculo *Oito mulheres*, ela participa de uma discussão com Grant sobre suas peças e sobre a situação do teatro, de maneira mais geral. Apesar do grande sucesso que *Toda nudez será castigada* fazia e da própria presença de uma atriz de fora em turnê pelo estado, o grande assunto debatido pelos dois artistas é, mais uma vez, a crise teatral. Sucessos de alguns espetáculos específicos não conseguiam esconder o baixo rendimento das bilheterias. Segundo Dulcina, as plateias fugiam dos teatros e seu diagnóstico para isso era mais amplo; a consagrada atriz e diretora brasileira, com seu conhecido jeito singelo e voz particular, não via na crise teatral um fenômeno circunstancial: “Mas é o mundo inteiro. É uma crise de beleza, uma crise de poesia, uma crise de amor. Então, quando no mundo não há poesia, não há beleza, não há amor, o teatro tem pouco a dizer. Tem que andar meio parado. No momento no mundo, não está havendo lugar para a beleza”.¹⁰⁸

A GLÓRIA PELO ESCÂNDALO

Desde o período de ensaios de *Toda nudez será castigada*, boa parte das atenções sobre o polêmico espetáculo voltou-se para Cleyde Yáconis, a atriz que tivera a ousadia de subir ao palco como a prostituta Geni. Ela foi procurada por diferentes jornais e revistas, deu diversas entrevistas e teve sua foto estampada em matérias as mais variadas. Nas tantas declarações dadas por Cleyde, encontra-se o detalhamento das circunstâncias que a levaram a aceitar o papel. Como já dito no início deste capítulo, ela viajava em turnê pelo Sul do país quando lhe chegou o convite para fazer a prostituta rodrigueana. Para Norma Greco, que lhe fizera a proposta inicialmente, impôs a condição de primeiro ler o texto. Entretanto, ela

¹⁰⁸ “A discussão é sobre teatro”. *Diário de Notícias*, Segundo Caderno, Porto Alegre, 30 de julho de 1967, p. 8.

acaba aceitando antes mesmo de conhecer a obra quando recebe uma carta: “Aí Ziembinski escreveu-me, dizendo que eu podia aceitar o papel. Confio muito em Ziembinski, que foi quem me lançou no teatro. E aceitei, mesmo lá de longe. Somente a 4 de maio tive a peça na mão para ler. Gostei”.¹⁰⁹ Ela achava que Geni poderia lhe proporcionar um bom reencontro com o público carioca, com quem não tinha contato havia oito anos.

Iniciou-se então um processo criativo intenso para que Cleyde pudesse viver uma personagem tão marcante, processo esse também amplamente debatido na imprensa ao longo dos ensaios, da temporada, e dos anos seguintes, quando a memória do espetáculo ainda ressoará. Em uma grande entrevista publicada quatro dias depois da estreia, no *Diário de Notícias*, intitulada “Diálogo com Cleyde Yáconis”, o repórter lhe pergunta se fora fácil construir sua personagem e ela dá a seguinte resposta: “Nunca, pois a sua complexidade dramática faz com que seja uma das mais difíceis e importantes da minha carreira. Para interpretá-la tive que pesquisar, conversar com pessoas, enfim, valer-me de tudo que melhor definisse os aspectos mais característicos da profissão de Geni”.¹¹⁰ Já se investe, aí, em uma marca da atriz que será reforçada em tantas outras reportagens e matérias daquele período: a de uma artista que, para dar verdade aos seus personagens, investigava-os a fundo e recorria às mais diferentes técnicas criativas. Para um tipo de trabalho como esse, nada melhor do que a parceria com um diretor que era tido na imprensa, naquele momento, como aquele “que tanto consegue extrair da vida interior dos atores”.¹¹¹ De fato, como Cleyde indicará em um relato posterior, foi Ziembinski quem lhe deu a principal indicação do processo de ensaios: “Esqueça que ela é uma prostituta e vamos ver o ser humano”.¹¹² Por essa perspectiva, ela, que já fizera outras duas prostitutas — em *O pagador de promessas*, texto criticado pela atriz em função de seu maniqueísmo,¹¹³ e no próprio *O homem com cartaz no peito*, com o qual excursionava no Rio Grande do Sul —, teria agora a possibilidade de entrar na complexa vida subjetiva de Geni. Seguiu-se o seguinte processo:

O pessoal do elenco me levou para a Lapa para ouvir, observar. E a grande parte das prostitutas desse nível, na metade dos anos 60, eram meninas que com doze, quatorze anos os pais botavam para fora de casa depois que elas davam

109 BRASIL, Jocelyn. “Toda nudez de Cleyde Yáconis”. *Jornal dos Sports, 2.º tempo, Rio de Janeiro*, 18 de julho de 1965, p. 3.

110 “Diálogo com Cleyde Yáconis”. *Diário de Notícias, Revista Feminina*, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1965, p. 6.

111 CARVALHO, Victor de. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1965, p. 12.

112 LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis*. Op. cit., p. 89.

113 Cf. LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis*. Op. cit., p. 86.

o tal “mau passo”. Então, mentalmente elas param nessa idade, continuam crianças na mentalidade. E elas morrem de inveja das que casam de branco, com véu, com grinalda. Por isso nos prostíbulos, os quartos delas, tem uns babinhos cor de rosa, boneca em cima da cama, a leitura delas é Grande Hotel, revista de fotonovelas, folhetim.¹¹⁴

Como se percebe, ao longo dos ensaios, Cleyde Yáconis avançava em uma interpretação particular da personagem Geni e da própria obra rodriguena. Entre junho e julho, diversas manifestações da atriz são publicadas indicando sua visão sobre as peças de Nelson, que, em suas palavras, “pinta a vida como ela é, pois não me consta que este mundo esteja cheio de anjinhos, ou que os diálogos sejam, em todos setores da vida, rigorosamente metrificados pelo bom tom”.¹¹⁵ Em outra matéria, publicada pelo *Jornal do Brasil*, Cleyde demonstra um juízo próprio sobre a função e o efeito de *Toda nudez* naquele momento em que era levada aos palcos: “é uma sacudidela na hipocrisia e na falsa moral, pois o homem é vítima de uma sociedade cheia de dogmas que ele próprio criou”.¹¹⁶ A postura autoral e propositiva da atriz fez que ela própria criasse seu figurino, colaborando com a concepção do espetáculo. Assim narra Cleyde: “Gosto de costurar e, com aquele calorão do Rio, fiz um vestidinho para ir aos ensaios. Era um tubinho de algodão vagabundo, listradinho, cor de rosa e branco. Eu chegava no teatro, punha aquela roupinha, chinelos e ensaiava”.¹¹⁷ Em um ensaio, Ziembinski reconhece que aquele vestido era perfeito para Geni e que Cleyde deveria se apresentar sem maquiagem e sem pentear o cabelo. Essa crueza gerava impacto no público: “Eles viam o ser humano que, ocasionalmente, era puta. Foi esse o espanto”.¹¹⁸

A imprensa, dessa forma, valorizava a atitude de uma atriz que tinha pensamento próprio e que controlava os rumos de sua carreira. Assim Cleyde foi descrita por diferentes jornais: “uma criatura muito inteligente, dona de enorme inspiração, dotada de uma sensibilidade à flor da pele”;¹¹⁹ “capaz de interpretar com dignidade o personagem mais sórdido (sem fugir, no entanto à marcação do autor) e mais ingênuas das figuras teatrais”;¹²⁰ sua Geni foi entendida como

114 LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis*. Op. cit., pp. 89-90.

115 BRASIL, Jocelyn. “Toda nudez de Cleyde Yáconis”. Op. cit., p. 3.

116 “Nudez vai ser recompensa para Cleyde”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1965, p. 10.

117 LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis*. Op. cit., p. 90.

118 LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis*. Op. cit., p. 91.

119 BRASIL, Jocelyn. “Toda nudez de Cleyde Yáconis”. Op. cit., p. 3.

120 “Diálogo com Cleyde Yáconis”. *Diário de Notícias*, Op. cit., p. 6.

“um desses trabalhos que se pode considerar definitivo”.¹²¹ Cleyde construía para si própria, naqueles dias, a imagem de alguém que tinha plena consciência da função do seu ofício. Em mais uma reportagem, agora publicada em *O Jornal*, ela afirma que ser atriz “é ser intérprete do pensamento do autor, é dar vida à personagem. E isto se consegue compreendendo frase por frase e percebendo o que a leva a agir e a dizer de determinada maneira”.¹²² Interessava-lhe, assim, uma compreensão profunda do funcionamento dos seres humanos, interesse que já mobilizava a jovem que fora estudar medicina, mas, por um acidente, acabou subindo aos palcos e neles ficando.

Estas duas memórias — a da jovem que estudava medicina e a de sua estreia acidental no TBC, em 1950, substituindo Nydia Lícia em *Anjo de pedra* — são muitas vezes convocadas na cobertura do espetáculo. Outro episódio de sua carreira também lembrado é sua interpretação em *Vereda da salvação*, último espetáculo do TBC dirigido por Antunes Filho. A revista *Cinelândia*, traçando um perfil de Cleyde, apresenta-a como alguém que “estuda sem parar e nunca se julga uma atriz formada”, construindo seus personagens partindo “da vida íntima para chegar à exteriorização”.

Sua grande experiência nesse terreno foi com Antunes Filho nos seis meses de ensaio de *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. Para representar os colonos pobres do interior de São Paulo a troupe estudou o ambiente em que viviam, seus hábitos, modos de falar e somente depois de repetidos exercícios foram ao palco, colonos legítimos, no andar, no tom musical de falar, rosto, olhar e gestos refletindo seu mundo interior.¹²³

Um ano depois dessa conhecida experiência teatral já chamada, à época, de “laboratório”, Cleyde Yáconis levava adiante um tipo de trabalho que exigia dela experiências fora da sala de ensaio, produção de entendimentos e juízos próprios sobre o texto, sempre colocados a serviço da vivência física de uma personagem nos palcos. A foto na página seguinte não poderia ser mais representativa de um processo desse tipo, em que a atriz tem o texto em seu colo, solicitando uma interpretação e um posicionamento, enquanto o corpo começa a se manifestar, com os braços se levantando, as mãos levadas ao pescoço e a boca se abrindo para falar de um modo muito particular. Cleyde Yáconis consolidava, de fato, com *Toda nudez será castigada*, a reputação de uma atriz devotada e consciente da grandeza e das

121 BRASIL, Jocelyn. “Toda nudez de Cleyde Yáconis”. Op. cit., p. 3.

122 “No cartaz”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1965, p. 2.

123 ROCHA FILHO, Rubem. “Nudez vestiu Cleyde de Sarah Bernhardt”. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, 1965.

dificuldades de seu trabalho. Jocelyn Brasil, jornalista que assina a reportagem “Toda nudez de Cleyde Yáconis”, que ocupou uma página inteira do *Jornal dos Sports* em meados de julho de 1965, oferece-nos um relato muito curioso a respeito da forma como se convenceu da seriedade da atriz. Ela conta que tentara conversar com Cleyde imediatamente antes de uma apresentação da peça, mas essa se recusara, alegando

precisar ficar sozinha no seu camarim ao menos 30 minutos antes das cortinas subirem. A jornalista desconfia: “Máscara — pensei eu — Essa cara é mascarada”.¹²⁴ Sua impressão inicial, todavia, é absolutamente revertida quando ela vê a atriz no palco e entende a necessidade de sua concentração antes de *lá colocar os pés*.



Cleyde Yáconis ensaiando a personagem Geni ao lado de Elza Gomes, Antonia Marzullo e Énio Gonçalves
Foto: Carlos Moskovics
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa



Outros ângulos da leitura, com a presença de Luís Linhares e do diretor Ziembinski
Foto: Carlos Moskovics
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

124 BRASIL, Jocelyn. “Toda nudez de Cleyde Yáconis”. Op. cit., p. 3.

Ninguém pode ser Cleyde e Geni ao mesmo tempo. Tem que haver uma pausa para meditação, entre a dama e a “respeitosa”. Um estado de “concentração”, que os espíritas usam quando querem emprestar o aparelho para receber outro espírito. Qualquer coisa assim. E Cleyde então nos deu uma aula sobre alguns detalhes da carreira. Falou desse estado de repouso, da influência das emoções anteriores numa interpretação etc. etc. E eu, que já era macaco de auditório de Fernanda Montenegro, de Glauce Rocha, de Teresa Rachel e da Nathalia, incluí imediatamente, no estado efeito de meus amores teatrais, a senhora dona Cleyde Yáconis.¹²⁵

O movimento expresso de modo tão pessoal por Jocelyn Brasil é o mesmo que se espalha pelas páginas de tantos jornais e revistas do Rio de Janeiro e do Brasil naquele momento: apresenta-se o tipo de trabalho desenvolvido por Cleyde Yáconis no confronto com um papel difícil e, reconhecida a seriedade e a capacidade técnica da artista, ela é alçada à condição de uma das maiores intérpretes nacionais.

Nelson Rodrigues, por sua vez, também colabora com a grande consagração da atriz que aceitara trabalhar em sua nova peça. Aquela não era a primeira vez que o dramaturgo, ao longo da campanha publicitária de uma peça sua, fazia uma série de elogios públicos a atrizes e atores que subiam em cena na pele de seus personagens, dando ampla visibilidade a eles. Formara-se, assim, um conjunto de intérpretes próximos ao autor que, no final daquele ano de 1965, foi reunido no auditório da TV-Rio para um evento de divulgação do seu *Teatro quase completo*, recém-publicado. Segundo a matéria publicada por *O Jornal*, alguns artistas leriam trechos de peças suas e, ao final do evento, ele autografaria seu novo livro. “Lá estarão Fernanda Montenegro, Cleyde Yáconis, Dinorah Brillanti, Beatriz Veiga, Milton Moraes, Luís Linhares, Oswaldo Loureiro, Fernando Torres, Ivan Candido e Carlos Perry”.¹²⁶ Cleyde juntava-se, assim, ao grupo de “intérpretes preferidos”¹²⁷ de Nelson Rodrigues, conquistando sua confiança e gratidão, além de seu reconhecimento como uma profissional distinta e dotada de grande capacidade artística.

É possível perceber que, em função da dificuldade maior para a escalação de uma atriz para fazer Geni, Nelson é até mais enfático nos elogios que faz à Cleyde Yáconis, amplamente divulgados pela imprensa. À revista *Cinelândia*, por exemplo, ele compara seu trabalho em *Toda nudez será castigada* com as

125 Idem.

126 C.V. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, 1.º de dezembro de 1965, p. 3.

127 Idem.

clássicas atuações da atriz francesa Sarah Bernhardt. O apelo à figura de grandes intérpretes estrangeiras para valorizar a performance de suas atrizes era recorrente (outras já haviam, por exemplo, sido chamadas de Duse) e, dessa vez, isso gera o título e a destacada primeira página da reportagem.



49

Matéria publicada pela revista *Cinelândia* com título referido à afirmação de Nelson sobre Cleyde Yáconis
n.º 302, 1965

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Após as duas temporadas do espetáculo, Nelson prosseguirá, sempre que solicitado, enaltecedo o trabalho e a carreira da atriz. Em 1968, em uma matéria da revista *Manchete* dedicada à Cleyde, ele se manifestará nestes termos:

Umas das minhas maiores alegrias, nos meus vinte e poucos anos de autor teatral, foi ver Cleyde Yáconis vivendo a Geni. Era exatamente aquilo que eu queria quando imaginava a personagem. Cleyde tem uma virtude que a coloca acima de tudo: a sua inteligência. Para mim, trata-se de uma atriz que desde o começo da sua carreira já tinha atingido a maioridade. Quando ela pisa em cena, é a dona do espetáculo”.¹²⁸

Como é próprio do regime de celebridade contemporâneo,¹²⁹ a formação de grandes estrelas artísticas é acompanhada pela publicização de alguns aspectos de sua vida privada, atendendo à curiosidade do público pelo cotidiano dessas personalidades. Naquele momento, de fato, muitas idiossincrasias de Cleyde Yáconis são reveladas pela imprensa: passa-se a saber que ela gosta de ler sobre o povo hebreu, que confere grande importância ao futebol, que é muito calada, que possui uma chácara em Cotia onde cria passarinhos e para onde irá após a temporada de *Toda nudez*, nas merecidas férias de três meses com o marido. Sua carreira também é relembrada naquele momento na imprensa, sendo comentados os mais marcantes dos 40 personagens por ela vividos no teatro e na televisão, além dos prêmios recebidos.¹³⁰

Todo este processo de celebração da obra e da vida de Cleyde Yáconis acabou criando, como não poderia deixar de ser, a expectativa de que seu trabalho como Geni recebesse algum prêmio teatral. Desde antes da estreia, a imprensa já especulava que a entrega da atriz para uma personagem tão controversa resultaria em algum tipo de recompensa, como afirma o *Jornal do Brasil* em uma matéria ainda de início de junho. Em agosto, por sua vez, a *Manchete* traz uma longa reportagem sobre Cleyde já prevendo que “todo sucesso será premiado”.

128 GHIVELDER, Zevi. “Cleide: uma atriz de 40 quilates”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1968, p. 32.

129 Cf. LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1850)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

130 A própria Cleyde elenca os prêmios que recebera neste trecho de uma reportagem publicada em julho de 1965: “No ano em que estreei, recebi o prêmio como revelação teatral. Em 1953, por meu trabalho em *Assim é se lhe parece* recebi o prêmio Governador do Estado. Em 1955, pela minha interpretação de Maria Stuart, o Saci. *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, me deu a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, em 1957. Em 1961, fui agraciada com três prêmios sucessivos, O Saci, Governador do Estado, e a Associação de Críticos Teatrais de São Paulo, pelos meus desempenhos em *A escada* de Jorge Andrade e *A semente* de Guarnieri. Praticamente não conheci, nestes meus 15 anos de teatro, o fracasso. Somente *Leonor de Mendença*, de Gonçalves Dias, e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, não alcançaram receptividade no público.” Cf. “Diálogo com Cleyde Yáconis”. *Diário de Notícias*, Op. cit., p. 6.

CLEYDE

todo
sucesso
será
premiado

Fezendo a heroína de *Toda Nudez Será Castigada*, Cleyde Yáconis se projetou tão firmemente que o diretor Nelson Rodrigues, que está sendo apontada como ganhadora do prêmio para o melhor ator teatral da temporada do ano, Cleyde passou oito semanas de sua turnê fazendo peças leves e comedias, pacíficas, em São Paulo e outras capitais brasileiras. No final desse período de dez meses, recebeu, certa noite em Porto Alegre, um telegrama de Nelson Rodrigues, informando-lhe que seu papel feminino em sua nova e explosiva criação, *Não Meus Amores*, havia sido considerado. E foi um ato de coragem, de sua parte, para o papel fôr recusado por tantas atrizes. Mas, na noite de estreia, depois de dez minutos de espetáculo, Cleyde Yáconis entrou em cena, já dominava o papel, passou totalmente a expressão completa dominando o palco, pacientemente rendida à seu talento e ao seu

desempenho. E assim prosseguiu até hoje, já que o texto de Nelson, associado os trabalhos de Cleyde, é capaz de desenrolar-se com tanta beleza que pode ter uma dimensão universal. Antes de *Toda Nudez Será Castigada*, Cleyde Yáconis havia sempre pagando certo "pedágio" artístico pelo fato de ser filha de Chico Xavier, que só era reconhecida em nada e, pelo contrário, sempre era ridicularizada. A verdade é que, quando da peça de Nelson Rodrigues, o Rio começou a vibrar com a voz extraordinariamente amadurecida e inconfundível, com a temporaria que se seguiu, Cleyde Yáconis sentiu a metamorfose foi, alias, o próprio Nelson Rodrigues, ao dizer-lhe: "Cleyde, tu és a minha virá". Cleyde Yáconis é a maior atriz brasileira. Agora, com seu novo trabalho, é a mais jovem ganhadora da loura anual pelo melhor desempenho feminino do teatro. Sua carreira, portanto, está mais do que confirmada.



Matéria indicando a expectativa de que Cleyde recebesse prêmios pelo seu trabalho em *Toda nudez será castigada*

Revista Manchete, 7 de agosto de 1965

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Esta expectativa intensifica-se quando alguns dos artistas que trabalhavam no espetáculo começam a ser citados por críticos em suas listas dos “melhores do ano”. Victor de Carvalho, d’*O Globo*, considera Nelson Rodrigues o melhor autor teatral de 1965 e Ênio Gonçalves, ator que fazia Serginho, a revelação dramática daquele ano. Cleyde Yáconis nem é citada por ele, que considera Glauce Rocha a melhor atriz dramática por sua atuação em *Electra*. Para Carvalho, *Pequenos burgueses*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, fora o melhor espetáculo do ano.¹³¹ Na *Tribuna da Imprensa*, Fausto Wolff, em um tom de contrariedade em relação a uma temporada em que “raros espetáculos aproximaram-se

131 CARVALHO, Victor. “Os melhores em 1965”. Op. cit., p. 7.

do que se pode classificar como arte teatral”,¹³² também considera o espetáculo de Martinez Corrêa o melhor do ano e entende que Francisco Pereira da Silva tinha escrito o melhor texto teatral da temporada, *O chão dos penitentes*. Dentre os outros autores daquele ano, entretanto, ele dá destaque a Nelson Rodrigues e João Bethencourt, por *Como matar um playboy*. Ziembinski é tido por Wolff como o melhor diretor de 1965, uma vez que conseguira “dar uma dimensão quase transcendental a um texto que, em mãos de outro diretor, seria apenas melodramático. A forma de Zimba¹³³ ressaltou um conteúdo ignorado até mesmo pelo próprio autor”.¹³⁴ Já quanto aos atores,¹³⁵ o crítico confere destaque a Nelson Xavier, mas considera Jô Soares o melhor intérprete masculino do ano, por sua atuação em *O casamento do sr. Mississipi*; não cita o trabalho de Cleyde Yáconis, considerando Glauce Rocha a melhor atriz da temporada; e, finalmente, cita Énio Gonçalves como uma revelação masculina, apesar de considerar Renato Machado, que atuara em *O noviço*, a maior delas. Yan Michalski, por sua vez, segue os colegas na preferência pelo espetáculo *Pequenos burgueses*, do Teatro Oficina, e considera que José Celso Martinez Corrêa fora o melhor diretor daquele ano, valorizando, entretanto, o trabalho de outros encenadores jovens (Antonio Abujamra e Paulo Afonso Grisolli) e mais experientes (aqui são citados Ziembinski e Gianni Ratto, por sua direção de *A dama do Maxim's*). Para o crítico do *JB*, Luís Linhares estaria entre os melhores atores do ano ao lado de Fauzi Arap, Paulo Autran, Leonardo Villar e Eugênio Kusnet, esse último seu favorito. As quatro melhores atrizes da temporada, em sua perspectiva, seriam Célia Helena (*Os pequenos burgueses*), Isabel Ribeiro (*As feiticeiras de Salém*), Glauce Rocha (*Electra*) e Cleyde Yáconis, sendo a primeira sua preferida. Finalmente, em relação aos autores, Michalski demonstra preferência por João Cabral de Melo Neto, que levara aos palcos *Morte e vida Severina*, mesmo sabendo que ele não seria premiado, uma vez que esse seu texto não era uma peça teatral. Assim, cita dois bons textos nacionais — *Chão de penitentes*, de Francisco Pereira da Silva, e *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz — e considera que as peças dos dramaturgos mais experientes da temporada — Jorge Andrade (*Ossos do barão*), João Bethencourt (*Como matar um playboy*) e Nelson Rodrigues — “se não desmerecem a fama dos três autores, também não chegam a ampliá-la”.¹³⁶

132 WOLFF, Fausto. “Os meus melhores do ano (I)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1965, p. 2.

133 Esta é forma carinhosa como os colegas se referiam a Ziembinski.

134 Idem.

135 WOLFF, Fausto. “Os meus melhores do ano (II)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1965, p. 2.

136 MICHALSKI, Yan. “Teatro cresceu em 65”. Op. cit., p. 5.

Após estas menções nos balanços da temporada de 1965 feitos pelos críticos, *Toda nudez será castigada* recebe alguns dos prêmios existentes naquele período. Nelson Rodrigues ganha o Saci, do jornal *O Estado de S.Paulo*, como melhor autor do ano,¹³⁷ e a medalha da Associação Paulista de Críticos Teatrais.¹³⁸ Além disso, ele é também agraciado com o Prêmio Molière, que, apesar de estar apenas em sua terceira edição, já era uma láurea muito respeitada no meio teatral.¹³⁹ Reforçando sua imagem de um autor intuitivo, desligado dos conflitos mundanos no ambiente artístico, Nelson parece fazer pouco caso de uma distinção tão significativa, como revela nota publicada no *Correio da Manhã*: “O teatrólogo Nelson Rodrigues recebeu o Prêmio Molière, concedido todos os anos pela Air France, mas está perguntando para todo o mundo que prêmio é esse”.¹⁴⁰

Cleyde Yáconis, como esperado desde meados de 1965, também recebe, em um almoço promovido pela Air France, o Prêmio Molière de melhor atriz. Em uma tarde de janeiro de 1966, quando a cidade ainda se recuperava de uma devastadora enchente, foram premiados Nelson, Cleyde, José Celso Martinez Corrêa, Eugênio Kusnet, Marcos Flaksman e Anísio Medeiros, os dois últimos como, respectivamente, melhores cenógrafo e figurinista do ano.

O júri do Prêmio Molière, composto por Edgar de Alencar, Fausto Wolff, Henrique Oscar, Luiza Barreto Leite, Valdemar Cavalcanti, Van Jafa e Yan Michalski, como se pode imaginar, não chegou às suas decisões sem divergências e conflitos internos. Luiza Barreto Leite dedica sua coluna do *Jornal do Commercio* de 22 de janeiro de 1966 à premiação e expõe algumas dessas divergências. Ela não revela se Cleyde havia recebido o apoio unânime de seus colegas, mas afirma que isso deveria ter ocorrido. Em sua leitura, “jamais, em tempo conhecido e não apenas este ano, houve intérprete brasileira capaz de imprimir tamanha dignidade e inclusive pureza a tão baixo nível literário”.¹⁴¹ Seguindo uma postura que já adotava havia alguns anos, a crítica é muito violenta ao se referir a Nelson Rodrigues e discorda frontalmente de sua premiação, revelando o seu voto em

137 Cf. MICHALSKI, Yan. “Panorama do teatro: A entrega do Saci”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1967, p. 3. Nessa matéria, é indicado que a premiação referente ao ano de 1965 fora entregue apenas no final de 1967.

138 Cf. C.V. “Teatro: Molière”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 1.º de abril de 1966, p. 3.

139 Os vencedores do Prêmio Molière em suas primeiras edições estão indicados a seguir. Agraciados de 1963: Jorge Andrade (autor de *A escada*), Augusto Boal (diretor de *Mandrágora*), Maria Fernanda (atriz de *Um bonde chamado desejo*), Rubens Corrêa (ator de *A escada*), Anísio Medeiros (pela cenografia de vários trabalhos) e Paulo José (figurinista de *Mandrágora*). Agraciados de 1964: Jorge Andrade (autor de *A moratória*), Gianni Ratto (diretor de *Mirandolina*), Maria Della Costa (atriz de *Depois da queda*), Armando Bogus (ator de *O ovo*), Julio Sena (cenógrafo de *O preço de um homem*) e Marie Louise Nery (pelo figurino de *Sonho de uma noite de verão*).

140 “Quatro cantos: Todo-Rio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1966, p. 10.

141 LEITE, Luiza Barreto. “A propósito do Prêmio Molière”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1966, p. 6.

outro escritor. “Escolhi como melhor autor João Cabral de Melo Neto e este é o único prêmio que lamento realmente deva ser dado errado. Poderia ter sido também Francisco Pereira da Silva, mas Nelson Rodrigues parece-me bananeira que já deu fruto”.¹⁴² Na revelação de Luiza Barreto Leite, expressa-se um mecanismo que sempre esteve em jogo ao longo da montagem de *Toda nudez será castigada*: Nelson Rodrigues concentrava em si as polêmicas e as principais críticas, estimulando-as e dando grande visibilidade ao trabalho, enquanto Cleyde Yáconis recebia amplo reconhecimento pela sua atuação em um trabalho controverso. Esse era o jogo, e ele já vinha sendo jogado há muito tempo. Em 25 de julho, por exemplo, o *Diário de Notícias* expressa a dinâmica entre autor e atriz de maneira muito transparente: “Mesmo os que não aprovam o enredo e a intenção de Nelson Rodrigues em sua nova estória, aplaudem com entusiasmo a presença de Cleyde no palco, sua seriedade profissional e seu talento”.¹⁴³ Cada um cumpria com sua função em um enredo que tinha como resultado o sucesso do espetáculo e também do dramaturgo e da intérprete, cada qual a seu modo. Ao fim e ao cabo, ambos terminam com seus prêmios em mãos.

A trajetória do espetáculo aqui apresentada, finalmente, revela uma surpreendente sequência de entrevistas, depoimentos, matérias, fotos, perfis, críticas polêmicas, tudo amplamente divulgado e publicizado, resultando numa longa temporada carioca e em premiações de grande importância. Em um tempo de duros golpes no Brasil e no teatro, um percurso como esse não era a regra. Cleyde Yáconis consegue, com este espetáculo, reorientar sua carreira e sua imagem pública por meio de um processo que a revista *Manchete*, em uma reportagem publicada ao longo da temporada no Serrador, sintetiza com precisão no trecho citado a seguir.

Cleyde passou oito anos fora do Rio, fazendo peças leves e comédias graciosas, em São Paulo e noutras capitais brasileiras. Até que, há cerca dois meses, recebeu, certa noite, em Porto Alegre, um telegrama de Nelson, oferecendo-lhe o principal papel feminino em sua nova e explosiva criação. Na manhã seguinte respondeu, aceitando. E foi um ato de coragem de sua parte, pois o papel fora recusado por inúmeras atrizes. Mas, na noite de estreia, depois de dez minutos de espetáculo, Cleyde Yáconis, que, nos ensaios, já dominara o papel, passou também a exercer completo domínio sobre a plateia, inteiramente rendida a seu talento e ao seu desempenho. [...] Antes de *Toda nudez*

142 Idem.

143 “Diálogo com Cleyde Yáconis”. *Diário de Notícias*, Op. cit., p. 6.



Trecho de uma página de anúncios dos espetáculos em cartaz, onde se encontra a divulgação das peças de Cleyde Yáconis, Tônia Carrero e Eva Todor
Diário de Notícias, 20 de julho de 1965
 Segundo caderno, p. 5

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

será castigada, Cleyde Yáconis vinha sempre pagando certo “pedágio” artístico pelo fato de ser irmã de Cacilda Becker. [...] Mas a verdade é que, depois da peça de Nelson Rodrigues, o Rio conheceu uma nova Cleyde, extraordinariamente amadurecida e inconfundível, com o temperamento teatral. Quem primeiro sentiu a metamorfose foi, aliás, o próprio Nelson Rodrigues, ao declarar, numa entrevista à televisão: ‘Cleyde Yáconis é a maior atriz brasileira’.¹⁴⁴

Constrói-se, assim, uma narrativa edificante para o caso da atriz que será largamente reproduzida nos anos seguintes: colada à imagem da irmã, ela tem a coragem de se entregar a um trabalho difícil, apresentar as ferramentas corretas para enfrentá-lo e, assim, afirmar-se como uma intérprete madura, sendo alçada pelo maior dramaturgo brasileiro à condição de maior atriz nacional. Estabelece-se um acordo tácito entre o maldito e a estrela e ele indica uma fórmula de sucesso em um ambiente teatral de intensa crise.

Naquele ano de 1965, Cleyde atingia sua glória e era observada por tantas atrizes que enfrentavam as dificuldades habituais para levar adiante suas carreiras. Enquanto ela vivia a prostituta Geni no palco do Serrador, também estavam em cartaz outras atrizes já consagradas, como Tônia Carrero e Eva Todor, à

¹⁴⁴ GHIVELDER, Zevi. “Cleide: uma atriz de 40 quilates”. Op. cit., p. 32.

frente dos divertidos espetáculos *A dama do Maxim's* e *A moral do adultério*. Tônia, em especial, tem algumas vitórias com esse trabalho, sendo considerada, naquele ano, uma revelação como produtora por *O Globo*,¹⁴⁵ além de elogiada por Yan Michalski, que entende que ela “alcança uma importante vitória pessoal no papel-título”.¹⁴⁶ Eva, por sua vez, voltava aos palcos com uma comédia de Luis Iglesias já montada e que agradava ao público que ia vê-la no Teatro do Rio. Nada se comparava, entretanto, ao impacto que o trabalho de Cleyde Yáconis causava na cidade e no país.

Como a imagem da página anterior, extraída da página de anúncios teatrais do *Diário de Notícias*, revela, as três atrizes estavam próximas naquele julho de 1965, em cartaz na mesma cidade, em teatros que ficavam a poucos quilômetros um do outro. Dividiam o mesmo público e compartilhavam a atenção da imprensa e do júri dos principais prêmios do país. Uma delas, entretanto, consegue se distinguir por meio de uma fórmula muito precisa. As outras duas observam-na e, pode-se imaginar, levam em conta a possibilidade de reproduzir aquele caminho que levou à reestruturação da carreira da colega em associação com o autor de um texto polêmico.

145 CARVALHO, Victor. “Os melhores em 1965”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1966, p. 7.

146 MICHALSKI, Yan. “Teatro: Os estrangeiros.” *Leitura*, Rio de Janeiro, maio/junho 1965, p. 64.

CAPÍTULO 4

“UMA VERDADE NOVA PARA OS BRASILEIROS”

*Escrevo com muita raiva. Não sou um teatrólogo.
Apenas um repórter deste tempo mau.*

Plínio Marcos

A TRAJETÓRIA DE PLÍNIO MARCOS RUMO À CONSAGRAÇÃO

Nos primeiros dias de 1968, o *Jornal do Brasil* cobriu a entrega do Prêmio Golfinho, oferecido pelo Museu da Imagem e do Som às personalidades de destaque do ano anterior. Plínio Marcos, apresentado nessa matéria por Yan Michalski como o “jovem dramaturgo responsável pela grande sacudidela teatral de 1967”,¹ tem sua foto estampada no jornal, na capa do Caderno B, ao

¹ “Golfinho em poucas e boas mãos”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1968, p. 1.

lado das seguintes personalidades também laureadas: Otávio de Faria, Chico Buarque, Oscar Niemeyer, Glauber Rocha e Pelé. Pelas ilustres companhias, pode-se ter uma medida da visibilidade que esse autor teatral adquiriu naquele ano de 1967, quando palcos do Rio de Janeiro, de São Paulo e de outras cidades receberam montagens de nada menos do que quatro de seus textos, vividos por experientes atores e atrizes.

A história do dramaturgo que conhece o sucesso de maneira tão avassaladora nos finais da década de 1960 começa em 1958. Em junho daquele ano, Plínio, que já tinha experiência no circo, como palhaço, é chamado para substituir um ator em *Pluft, o fantasminha*, em um festival amador em Santos, sua cidade natal. É nessa ocasião em que, aos 23 anos, ele conhece Patrícia Galvão. Ao final de uma vida marcada por episódios como o casamento com Oswald de Andrade em um cemitério, a participação na Intentona Comunista, a prisão e a tortura, a passagem pela Escola de Artes Dramática, Pagu, como era conhecida, incentivava a produção teatral local. Era a pessoa ideal para receber o texto do jovem escritor que se aventurava pelo teatro.

É justamente em 1958 que Plínio escreve sua primeira peça. Após ler uma matéria de jornal tratando da prisão de um jovem e de seu estupro pelos colegas de cela, ele escreve *Barrela*. Retratando a situação que o impactara na imprensa, o dramaturgo iniciante constrói um texto curto e ágil, repleto de palavrões e gírias, trazendo uma situação de violência crescente que chega num estupro coletivo ao final da trama. Plínio logo tenta viabilizar a montagem do texto, mas encontra muitas dificuldades. Seus parceiros do circo consideraram a peça agressiva demais e, sem muitas outras possibilidades, ele apresenta sua obra para o diretor de *Pluft*, Vasco Oscar Nunes, que a datilografa. A partir daí, nas palavras de Plínio citadas por seu biógrafo Oswaldo Mendes,² “ela sempre andava no meu bolso, toda amassadinha”.³ Em uma ocasião, quando encontra com Pagu no bar Regina, tira essa versão amassada do bolso e entrega para ela, recebendo, após sua leitura, uma reação efusiva: “Gênio! Gênio! Os diálogos são tão fortes quanto os de Nelson Rodrigues”.⁴ Para outras tantas pessoas, Pagu comenta que Plínio era um autor melhor do que Nelson.

Esta era a primeira vez em que Plínio Marcos tinha um texto seu comparado à obra e ao estilo rodrigueano. Mas não foi a única, pelo contrário. Diversos dos comentários sobre as peças de Plínio, nos anos seguintes, trarão Nelson para

² Grande parte das informações a respeito da trajetória de Plínio Marcos foram extraídas desta biografia, que é resultado de uma longa investigação sobre a vida do dramaturgo.

³ MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009, p. 84.

⁴ Idem.

a comparação. De fato, quando se observam as duas obras, muitos aspectos próximos podem ser notados: a violência como um modo muito utilizado para regular a vida dos personagens, o desejo sexual incontrolado, as situações levadas ao limite da dramaticidade, o uso de uma linguagem mais próxima do cotidiano das grandes cidades, dentre tantos outros. Também pode-se perceber como os dois artistas, em seus discursos, defendiam a ideia de que suas obras deveriam provocar algum tipo de perturbação no público. “O negócio é incomodar quem está sossegado. Nós vivemos num tempo em que os homens buscam ansiosamente fugas e escoras”⁵. Essa frase, citada por Plínio em matéria da revista *Manchete* a ele dedicada, aproxima-o de Nelson Rodrigues tanto no diagnóstico do espectador contemporâneo — fugidio, entediado, cínico — como na assumida missão de perturbar, de gerar espanto, ainda que para fins distintos.

Ao analisarmos os modos como os dois dramaturgos constroem suas autorrepresentações, evidencia-se também o caráter performático de suas atuações públicas. Ambos se dizem, de formas diferentes, figuras que destoam em um ambiente de classe média burguês, a começar por suas origens humildes. Plínio trata, freqüentemente, de um passado

Suas peças são aplaudidas pelo público e consideradas obras-primas pela crítica.
Seus personagens são marginais, gente que briga para poder amar, que grita por socorro e luta desesperadamente para viver.
Sua linguagem, cheia de gíria e palavrões, desagrada a Censura, e muitos dizem que ele não passa de um analfabeto. Roberto Freire mostra que Plínio Marcos não se ofende com isso:

**SOU O
ANALFABETO
MAIS
PREMIADO
DO PAÍS**

Fotos de José Antônio

53

Revista *Realidade*, setembro de 1968, p. 53

⁵ MARQUES, Carlos & ACUI, Carlos. “Plínio Marcos: um desafio em cada peça”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1968, pp. 136-9.

de fome que experimentara no circo. Em meados de 1967, por exemplo, *O Jornal* lhe pergunta de qual personagem circense ele sentia mais inveja quando atuava como palhaço e sua resposta é a seguinte: “Do leão, porque era o único que comia todos os dias”.⁶ Se Nelson Rodrigues dizia ser um “pobre nato”, Plínio Marcos gostava de contar que levara sua mulher para a maternidade, no momento do parto de seu primeiro filho, de ônibus, já que não tinha dinheiro para o táxi. Mais ainda, na chamada de uma grande matéria produzida sobre ele na revista *Realidade*, afirma ser um analfabeto (ver na página anterior).

Analfabeto, *office boy*, camelô, palhaço, vendedor de seus livros, canhoto: Plínio reforça todas essas idiossincrasias que a imprensa reproduz em série a partir do momento que ganha notoriedade. O caráter performático da construção de suas imagens públicas ficará evidente até mesmo nas vestimentas dos dramaturgos em suas aparições públicas. Se Nelson se notabiliza por circular com um terno fechado no calor das praias cariocas, Plínio usa roupas surradas e rasgadas em todo o tipo de ambiente que frequenta.

Voltemos, então, a Pagu. Após ler *Barrela* e considerar aquele texto melhor do que o teatro rodrigueano, ela passa a receber Plínio Marcos em sua casa, onde eram realizadas leituras de peças e se discutia teatro nos concorridos encontros ali promovidos. No ano seguinte, em 1959, ela entrega a peça a Paschoal Carlos Magno durante o 2.º Festival Nacional de Teatro do Estudante, e esse grande animador da vida teatral brasileira entusiasma-se com ela, chegando a oferecer a Plínio uma bolsa de estudos em Arcoselo, uma fazenda que ele preparava para ser um grande centro de estudos teatrais.⁷ Apesar de a bolsa não ter se efetivado, uma vez que o próprio projeto de Arcoselo não é concluído, Paschoal faz elogios públicos à peça e isso confere maior visibilidade ao seu jovem autor, oferecendo-lhe melhores condições para o projeto de colocar em cena seu primeiro texto teatral. Inicia-se aí, assim, uma longa relação entre Plínio Marcos e a censura — outro traço comum entre sua trajetória e a de Nelson Rodrigues. *Barrela* é interditada e Paschoal Carlos Magno, investido da promoção do dramaturgo, vai ao presidente Juscelino Kubitschek pleitear sua liberação. O pouco que ele consegue, entretanto, é a autorização de apenas uma apresentação da peça em Santos, o que se dá em fins de 1959.

Após essa única sessão da montagem de *Barrela*, Plínio dirige alguns espetáculos em sua cidade natal e passa a ser reconhecido na região. Escreve, então, em 1960, sua segunda peça, *Os fantoches*, texto que será reescrito algumas vezes

6 “Frases que ficaram”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1967, p. 1.

7 Cf. SOARES, Flávio Macedo. “Plínio Marcos: a navalha no teatro”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1968, p. 1.

e ganhará dois novos títulos: *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* e *Jornada de um imbecil até o entendimento*.⁸ Dessa vez, a peça — muito mais longa que *Barrela* e com um tom de teatro de tese e de militância — não tem uma boa aceitação, sendo fortemente criticada por Pagu.

No início dos anos 1960, Plínio Marcos passa a viver entre Santos e São Paulo, cidade que poderia lhe oferecer melhores oportunidades como artista. Ali, ele conhece duas pessoas que se tornariam seus grandes parceiros no mundo do teatro: Walderez de Barros, jovem estudante de filosofia com quem se casará e terá seus filhos, e Fauzi Arap, “um dos primeiros amigos de Plínio em sua chegada a São Paulo”.⁹ Com eles, experimenta uma vida teatral intensa, a princípio no Centro Popular de Cultura, um espaço de enorme efervescência intelectual e cultural naquele momento. Já em 1962, quando participava do 3.º Festival Nacional do Teatro do Estudante, em Porto Alegre, Fauzi convida Plínio para coordenar com ele o núcleo universitário do Arena, célebre teatro de São Paulo que mobilizou a classe teatral ao propor, em um espaço circular, a montagem de espetáculos em uma estética distinta do TBC, mais próximos dos problemas nacionais. Nesse núcleo, eles conseguem encenar, em 1963, *Os fantoches e Enquanto os navios atracam*, peça que tratava do impasse de um casal operário diante de uma gravidez inesperada. Essa última montagem, apesar de não ter alcançado maior impacto dentro do Arena, faz Plínio ser convidado para atuar como figurante na Companhia Teatro Cacilda Becker.

Como se percebe, em seus primeiros anos em São Paulo, Plínio Marcos frequenta, simultaneamente, os palcos de teatros engajados em busca de novas formas estéticas e, simultaneamente, a cena moderna já consagrada. De todo modo, sua participação nesses dois espaços está longe do protagonismo. Em sua primeira peça com Cacilda Becker, *César e Cleópatra*, sua “cena mais difícil era carregar Cacilda-Cléopatra enrolada num tapete”.¹⁰ Essa montagem resulta em um enorme fracasso, sendo substituída por *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz, peça na qual Plínio tem uma participação um pouco mais destacada como ator, mas pela qual recebe críticas ruins. Ele ainda atua, agora com Walderez, em *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, em 1963, e participa da escrita, em 1964, de *Reportagem de um tempo mau*, uma colagem de textos organizada por ele, Walderez, Cláudio Mamberti e Ney Latorraca, que também será proibida pela censura.

8 Cf. MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: obras teatrais*, vol. 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017, p. 210. Uma nota da edição, nesta página, apresenta os diferentes títulos dados à peça e os anos de suas versões.

9 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 142.

10 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 112.

Plínio descreve assim sua rotina naquela primeira metade da década de 1960: “Andei me virando na parte administrativa de várias companhias. Teatro de Arena, Grupo Opinião, Cia. Nydia Lícia. Mas sempre escrevia e a censura sempre proibia”.¹¹ De fato, ele “se virava”: atuava como figurante no teatro, na televisão, enquanto, no Arena, trabalhava “como vigia, administrador e batendo de frente com censores que tentaram impedir a estreia de *Arena canta Bahia*”.¹² Seu projeto de afirmação como dramaturgo, entretanto, esbarrava frequentemente na censura e em certa indeterminação de seu estilo autoral. Isso irá mudar em 1966.

Naquele ano, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri convidam-no para produzir a temporada de *Arena conta Zumbi* em Porto Alegre. Lá, longe de sua rotina em São Paulo, ele leva adiante o projeto de adaptar para o teatro o conto de Alberto Moravia, *O terror de Roma*, chegando, assim, em sua nova peça: *Dois perdidos numa noite suja*. Em uma entrevista concedida em 1968 para o *Correio da Manhã*, Plínio analisa a escrita desse texto nos seguintes termos:

Depois da *Barrela*, [...] eu fiquei oito anos fracassando sem parar. Eu escrevia peças para agradar a determinados grupos, seguindo as regras que eles ditavam, e isso só deu em fracassos consecutivos. Grupos da famosa esquerda. Aí eu resolvi partir novamente para a linha da minha primeira peça, a *Barrela*, e saiu os *Dois perdidos*. Voltei a trabalhar nesse terreno, e acho que o meu testemunho agora é muito mais importante.¹³

Ou seja, *Dois perdidos numa noite suja*, na percepção de seu autor, seria um retorno ao estilo direto e violento de sua primeira peça. Depois de *Barrela*, em textos como *Os fantoches*, *Enquanto os navios atracam* e *Reportagem de um tempo mau*, Plínio passara a reproduzir modelos do teatro engajado que faziam sua dramaturgia perder a capacidade de expor de modo cru algumas situações-limites sensíveis naquele tempo, como fora o caso do estupro na prisão. A partir de 1966, ele afirma uma marca para sua dramaturgia e passa a negar a filiação a um teatro nos moldes que o Arena propagava desde fins dos anos 1950. Quando, por exemplo, é perguntado se seu teatro é “de politização”, ele responde: “Não. É de chateação. Eu chateio quem acha que está tudo lindo”.¹⁴ Ao negar que sua

11 ABREU, Brício de. “Homens de papel – o autor”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1967, p. 3.

12 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 137.

13 SOARES, Flávio Macedo. “Plínio Marcos: a navalha no teatro”. Op. cit., p. 1.

14 “Sou o analfabeto mais premiado do país”. *Realidade*, São Paulo, setembro de 1968, p. 57.

cena seja política, Plínio Marcos se afasta de um enorme grupo de autores que, naquele momento, tinham um projeto coletivo de criação de um teatro engajado e que se apropriavam de modelos brechtianos.

Dois perdidos numa noite suja coloca em cena dois personagens miseráveis que se digladiam por um sapato. Tendo de lutar pela sobrevivência a cada dia, nunca com a certeza de que iriam conseguir o que comer, Paco e Tonho vivenciam, intensamente, “a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o ‘bem’ e ‘mal’, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo ‘caminho fácil’ do crime, o desânimo, a crueldade, a violência”,¹⁵ como relata Kátia Paranhos em um de seus estudos sobre Plínio. No entanto, os aspectos sociais trazidos para a peça não se configuram na forma de um teatro de tese, que quer apresentar ao espectador um encaminhamento racional para esses problemas, mas na exposição vertiginosa desses dados. Ainda segundo Paranhos, a peça aborda “tanto o problema social quanto o existencial”,¹⁶ em um equilíbrio que confere autenticidade à escrita pliniana.

Nelson Xavier, que atuou nas primeiras temporadas de *Dois perdidos*, enquanto viajava em turnê com o espetáculo pelo Rio Grande do Sul, deu uma entrevista para o *Diário de Notícias* em que tratou exatamente da distinção de Plínio Marcos entre os autores que produziam dramaturgia engajada. Segundo ele, Plínio seria mais preciso do que seus colegas ao retratar a realidade marginal uma vez que a vivenciara. Ele conhecia bem a linguagem dos miseráveis, dos excluídos, e poderia manipulá-la com exatidão, ao contrário de outros artistas, que acabavam por representar de modo artificial esses grupos sociais. Além disso, para Xavier, com Plínio, “o teatro brasileiro começa a mostrar o homem por dentro — toda a sua pureza ou toda a sua podridão — mas sempre seu interior e não a maneira como ele se mostra por fora”.¹⁷ Por isso, ele afirma que “Plínio Marcos é uma verdade nova para o teatro brasileiro”.¹⁸

Temos aqui, dessa forma, o movimento de um dramaturgo que pode ser aproximado daquele realizado por Nelson Rodrigues um ano antes. Quando escreve *Toda nudez será castigada*, Nelson inova ao encontrar meios mais diretos de levar para a cena episódios do cotidiano de uma prostituta dotada de

15 PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Plínio Marcos: entre o feminino e o masculino no Brasil pós-1964”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, vol. 2, n.º 21, 2013, p. 82.

16 Idem.

17 “Será esta a nova verdade do teatro brasileiro?”. *Diário de Notícias*, 2.º caderno, Porto Alegre, 3 de março de 1968, p. 6.

18 Idem.

uma vida interior repleta de camadas e de impasses. Ele opera um movimento na direção da intensificação de situações de violência expostas com base em personagens que as vivenciam de modo complexo, criando grandes desafios para seus intérpretes. E isso, como vimos, resulta em um estrondoso sucesso. Plínio, a seu modo, parece seguir essa trilha. Ao se afastar de uma escrita orientada por modelos do teatro épico, ele desloca sua obra para esse lugar onde as tensões se encontram no limite, mas dali não se chega a uma mensagem moral ou a um encaminhamento de uma solução social para os problemas. Atinge-se a própria profundidade daquela experiência e daqueles personagens. Os dois dramaturgos, assim, cada um à sua maneira, atuando no mundo teatral e observando-o, percebem a necessidade de intensificar a dramaticidade das situações construídas e de criar novas possibilidades para os atores. O resultado bem-sucedido também será semelhante.

Finalizada a escrita de *Dois perdidos*, Plínio Marcos convida Fauzi Arap para dirigir sua nova peça, indicando que ele seria o nome ideal para isso, uma vez que aquela seria uma peça para se ganhar dinheiro. A reação de Fauzi não é positiva: “Confesso que fiquei um pouco ofendido, perguntando a mim mesmo: ‘Bolas, por que é que uma peça para ganhar dinheiro é a minha cara? Por que não é a cara dele?’”.¹⁹ Assim, ele recusa dirigir o texto, mas Plínio não desiste do projeto da montagem e, para isso, decide que ele mesmo faria o personagem Tonho. Para o papel de Paco ele convida Ademir Rocha e a direção fica a cargo de Benjamin Cattan. Todos trabalhavam na televisão e o ensaio para a censura se dá em um canto dos estúdios da TV Tupi, uma vez que ainda não tinham um teatro onde montar o trabalho. Por sorte, os censores liberam a peça e, diante de dificuldade para conseguir uma pauta, eles decidem encenar o texto no pequeno palco da livraria Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole. Poucos foram os dias cedidos para apresentações, em um período próximo ao Natal (a estreia se dá em 16 de dezembro de 1966), mas o sucesso foi grandioso — eis aí o *Vestido de noiva* de Plínio Marcos. A equipe consegue atrair nomes importantes do ambiente teatral paulistano, como Roberto Freire, que escreve um texto elogioso sobre o trabalho para a revista *Sinal*, e Alberto D’Aversa, que adora o espetáculo. A visibilidade atingida rende-lhes uma nova possibilidade de pauta no Teatro de Arena — não sem pagar 70% da bilheteria para o espaço, um altíssimo percentual, especialmente tendo em vista os tantos serviços já prestados a ele por Plínio²⁰ —, o que resulta em outra temporada bem-sucedida e, dessa vez, longa. A grande

19 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 142.

20 Cf. MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 138.

consagração da peça e do dramaturgo intensifica-se pouco tempo depois, quando o espetáculo é levado para o Rio de Janeiro.

UM MERCADO DE PEÇAS ESCANDALOSAS

Fauzi Arap, que recusara o convite para dirigir *Dois perdidos numa noite suja*, foi assistir à montagem na Galeria Metrópole e ficou encantado com o que viu. Seguiu-se a seguinte situação:

Terminando o espetáculo, Fauzi foi ao camarim.

— Você tem que levar a peça para o Rio.

— Não, no Rio eu quero que você faça.

Plínio Marcos definiu ali mesmo o elenco. Fauzi faria o seu papel, Tonho, e Nelson Xavier seria o Paco.²¹

E assim foi. Nelson Xavier, que fizera o Patrício de *Toda nudez será castigada*, era um assíduo frequentador do Teatro de Arena e convivia, assim, com Plínio e Fauzi. Ele aceita o papel e, desse modo, a segunda versão do espetáculo estreia no Teatro Nacional de Comédia, no centro do Rio de Janeiro, em maio de 1967, após uma campanha publicitária que explorara bem o sucesso obtido em São Paulo. O anúncio a seguir, por exemplo, publicado em *O Globo*, traz uma elogiosa frase de Roberto Freire sobre a peça.

"VOCÊ PREFERE UM TIRO, UMA FACADA... OU UM BELISCÃO?!"

A PEÇA QUE PERMANECE EM CARTAZ EM SÃO PAULO HÁ 6 MESES

ESTRÉIA AMANHÃ, ÀS 21 HS

DE PLÍNIO MARCOS

COM FAUZI ARAP E NELSON XAVIER

(De "Os Pequenos Burgueses") (De "Toda Nudez Será Castigada")

"A PEÇA MAIS SUJA E CRUEL JAMAIS ESCRITA NO BRASIL. POR ISSO LINDA E NECESSÁRIA" — ROBERTO FREIRE

EM CARTAZ ATÉ 30 DE JUNHO no

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Av. Rio Branco, 179 — Res.: 22-0367 — Imp. até 18 anos — Amanhã, às 21 hs. — Sáb., às 20 e 22 hs. — Dom., às 18 e 20 hs.



O Globo, 18 de maio de 1967, p. 3.

21 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., pp. 142-3.

Outros fragmentos extraídos de críticas paulistanas são publicados em diferentes espaços da imprensa, como a coluna Spot-Light, de *O Jornal*, que divulga a opinião de Alberto D'Aversa sobre a peça: “uma pequena obra-prima da dramaturgia brasileira”.²² Cria-se, assim, uma grande expectativa em torno do texto montado, que, segundo Martim Gonçalves, “chegará a ser um páreo duro para o nosso Nelson Rodrigues”.²³ A referência a Nelson, mais uma vez, era inevitável.

Plínio Marcos não poderia ter encontrado um momento melhor para levar *Dois perdidos numa noite suja* ao Rio de Janeiro. Naquele ano de 1967, espetáculos que provocavam escândalo e espanto no público eram montados em grande quantidade na cidade, dando o tom da temporada. Isso chamará a atenção de críticos e analistas, que escreverão a respeito. José Maria Alves, em um texto publicado em agosto daquele ano em *O Fluminense*, identifica com nitidez o fenômeno em curso: “As peças consideradas por muitos como *fortes*, quando as mazelas sociais são vistas pelo ângulo cru e realista, ultimamente vêm sendo as preferidas dos empresários teatrais [...]”.²⁴ Ele identifica três motivos para essa tendência. O primeiro deles seria o cansaço do público “com os dramas açúcar-com-água ou com o romantismo excessivamente piegas”,²⁵ criando uma demanda por temas de maior impacto. O segundo estaria na própria censura, que, ao proibir ou cortar algumas obras, acabava produzindo a melhor publicidade para suas montagens. Por fim, Alves considera que a reação negativa de parte do público a essas peças também colaborava com seu sucesso, tornando a crítica escandalizada aos espetáculos outra espécie de peça publicitária informal. Afinal, “tudo o que é proibido, difícil e inusitado, tem o seu quê de gostoso. Daí muita gente deixar os seus escrúpulos em casa, para ver coisas que a sua própria formação desaconselha”.²⁶

Outra reflexão sobre a expansão dos espetáculos escandalosos pode ser encontrada na revista *Manchete*, também em meados de 1967, na coluna “Hoje tem espetáculo”. Ao fazer um balanço da temporada em andamento, o texto traz uma associação muito precisa entre a busca pelo escândalo e o ambiente de crise de companhias e de diversos artistas.

Depois de um período de certa desorientação, as nossas companhias teatrais voltam aos espetáculos de bom nível técnico e artístico, solidamente estrutura-

22 NELMA, “Spot-Light”. *O Jornal*, .2.º caderno, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1967, p. 3.

23 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 144.

24 ALVES, José Maria. “Tudo é espetáculo”. *O Fluminense*, Tabloide Dominical, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1967, p. 3.

25 Idem.

26 Idem.

dos. Começam, assim, a superar um período crítico, em que as *primeiras damas* dos nossos elencos chegaram a passar pateticamente uma madrugada inteira na antessala do Marechal Castello Branco, tido como amigo do teatro por ser um discreto e assíduo espectador. A substancial ajuda financeira então dada às companhias não chegou a resolver a crise, que era, principalmente, de retração do público, embora existissem outros fatores, como o alto aluguel dos teatros, os impostos exagerados, etc. Começou, então, uma corrida ao sucesso, uma frenética procura de fórmulas capazes de prender o público. E uma destas foi a dos espetáculos híbridos, com declamações, piadas, canções, textos copiados de autores famosos, nossos e estrangeiros. Vieram também as peças *engajadas* e as comédias musicais. O êxito de umas e o fracasso de outras mostraram que não há fórmula certa para o sucesso. Mas, como um resquício desse período, ainda ficou certa tendência para a conquista do público através do diálogo cru e do palavrão, elevado à quarta potência em *Quem tem medo de Virginia Woolf?*²⁷

Eis aí, de forma nítida, a associação que este livro persegue. No início dos anos 1960, o teatro carioca, de alguma forma reverberando um fenômeno nacional, depara-se com uma forte retração do público. Segundo a reflexão publicada em *Manchete*, esse processo se tornou crítico durante o período do governo Castello Branco, que ofereceu apoio a alguns artistas, mas não em proporções suficientes. Com isso, a saída encontrada foi a exploração das fórmulas que mais facilmente poderiam levar ao sucesso, e a melhor delas parecia ser o escândalo, como o caso da montagem de *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, por Cacilda Becker, em 1965, teria comprovado. Comprovação ainda maior, eu diria, seria encontrada no caso *Toda nudez será castigada*, no mesmo ano da montagem de Cacilda, quando a associação entre um autor brasileiro maldito, que intensificava os dispositivos escandalosos de sua obra, e a estrela que se afirmava como grande atriz permitiu colocar em prática esses novos dispositivos e gerou sucesso de público, visibilidade, altos rendimentos e prêmios.

O contexto dos anos 1960 de liberação de costumes favorece ainda mais o sucesso de espetáculos que tratavam de temas indigestos. Emiliano Queiroz, ator que participou do maior sucesso de escândalo do ano de 1967, encontra a metáfora certa para tratar da enorme expansão, no teatro daquele período, das temáticas da violência, da sexualidade incontida e despregrada, do uso de drogas, da prostituição, do universo gay: “Foi ali que apareceu a margarida”.²⁸ Utilizando o

27 “Hoje tem espetáculo”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1967, p. 32.

28 Entrevista de Emiliano Queiroz, exclusiva para esta pesquisa, realizada em 19 de novembro de 2021, no Rio de Janeiro.

famoso título da peça de Roberto Athayde, Queiroz nos mostra que algo novo florescia naquele período pelos palcos cariocas e brasileiros, em diálogo com outras artes e com um clima social de mudanças comportamentais. Por diferentes motivos, parecia inevitável que certos assuntos e situações chegassem aos palcos e rapidamente se espalhassem.

Yan Michalski, crítico teatral de um dos jornais mais reputados daquele momento, também analisa o fenômeno da difusão de espetáculos fortes no período, dando especial destaque para a chegada da obra de Plínio Marcos à cidade. O jovem dramaturgo conseguia trazer para a dramaturgia nacional algo ainda pouco explorado no Brasil: “ele nos mostra — com notável talento e autenticidade — personagens das camadas menos privilegiadas da nossa escala social tais como eles realmente são, sem pretender nunca fazer deles abstratos objetos ou agentes de uma hipotética luta de classes”.²⁹ Yan, dessa forma, corrobora as tantas falas em que Plínio Marcos indicava que não queria mais reproduzir os mecanismos de uma dramaturgia engajada que acabava por objetivar os personagens populares. O crítico considera que, ao mostrar esses personagens “como eles realmente são”, o efeito de produção de uma crítica social poderia ser ainda mais intenso. “É claro que a sua obra é uma denúncia — mas uma denúncia objetiva e altamente saudável — que se enquadra perfeitamente numa das grandes missões do teatro: a de nos fazer refletir sobre certas realidades *desagradáveis* que nos cercam, e que por comodismo ou covardia temos tendência a aceitar como normais ou inevitáveis”.³⁰ Daqui surge uma questão fundamental para a compreensão de um mercado de espetáculos escandalosos que surgia no Rio de Janeiro. É preciso afirmar que essas montagens se filiavam a um programa de modernização da cena nacional que ganhara força 20 anos antes, na década de 1940. As equipes responsáveis por esses trabalhos não deixam dúvida sobre essa filiação. Além disso, não se viam, nessas encenações, escolhas como a ruptura com a quarta parede, a troca de personagens entre os atores, a presença de um narrador, de um coro, ou de qualquer voz narrativa externa ao diálogo entre os personagens, ou seja, elas não operavam com os tantos tipos de distanciamento inspirados na estética de Bertolt Brecht e que faziam sucesso entre jovens artistas ligados ao teatro engajado, como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Do mesmo modo, não se buscavam ali as inovadoras formas de desconstrução da cena que começavam a orientar produções ligadas à chamada contracultura, tão forte nos anos seguintes com a emergência da Tropicália. Os espetáculos que, naquele momento, provocaram ou buscaram

29 MICHALSKI, Yan. “A censura: Rainha Vitória ressuscitou?” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 de junho de 1967, p. 2.

30 Idem.

provocar escândalo, mantinham a busca pela ilusão cênica, a proposta de uma fusão do ator com o personagem e a escolha por uma trama verossímil, balizas que estruturaram o programa do teatro moderno no Brasil. Paulo Francis, outro crítico de muito destaque no período, em um texto produzido também em 1967 e igualmente sobre o tema dos escândalos teatrais, é feliz ao produzir a seguinte síntese: “O teatro moderno caracteriza-se pela franqueza de expressão”.³¹ E essa máxima orientava os espetáculos aqui analisados, dentre os quais *Dois perdidos numa noite suja* se inclui. Eles não recorriam nem à caricatura bem-humorada do teatro antigo, nem à tipologia muitas vezes esquemática da dramaturgia engajada. Montavam-se textos orientados pela verossimilhança, com personagens individualizados e atores que buscavam os meios necessários para construir sua “vivência”, termo caro à tradição stanislavskiana à qual os artistas do moderno teatro brasileiro frequentemente recorriam. De algum modo, aquele era um teatro realista, como foi grande parte do teatro moderno no Brasil. No máximo, hiper-realista, uma vez que explorava situações de alta tensão que podiam beirar o absurdo. Em um cenário em que o teatro moderno tinha que dividir seu público com algumas novas e antigas tendências teatrais, em que era visto por muitos como superado, elitista e já chamado pejorativamente de “teatrão”, radicalizar seu programa com a exposição de situações limite era uma aposta. Maria Helena Werneck, estudando esse mesmo período, trata da “eclosão de poéticas cênicas e dramatúrgicas de intensa radicalidade, fenômeno que deslocou para novos patamares a precária tradição realista nos palcos brasileiros”.³² Era precisamente esse o deslocamento que se operava na tradição moderna e realista, em um movimento de evidente radicalização.

Nesse ambiente, a aposta no escândalo gerou, de fato, grandes sucessos para artistas com experiência na cena moderna. Nelson Rodrigues, um ano após a montagem de *Toda nudez será castigada*, participa de mais um sucesso de escândalo: a primeira encenação de sua peça *Álbum de família* pelo Teatro Jovem, sob a direção de Kleber Santos. Após uma censura de 21 anos, o terceiro texto do dramaturgo, repleto de situações de incesto, é finalmente liberado. A publicidade do espetáculo resgata polêmicas do momento da censura, em 1946, o que, evidentemente, gera curiosidade e plateias lotadas. Perto dali, no Teatro Princesa Isabel, em Copacabana, também estreia, em meados do ano, outra peça com potencial escandaloso, *Queridinho*, texto do inglês Charles Dyer que abordava o tema gay em uma situação particular vivida por dois personagens, aqui interpretados por Jardel Filho

31 FRANCIS, Paulo. “Moralismo & moralidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1967, p. 6.

32 WERNECK, Maria Helena. “Realismo e palavra brutal: Harold Pinter no Brasil”. *Sinais de cena*, Lisboa, n.º 9, 2008, p. 70.

e Sérgio Viotti. É também em Copacabana, no Teatro Gláucio Gil, que estreia, em junho de 1967, outro espetáculo polêmico sobre o qual vale um comentário mais detido em função da repercussão que gerou. Trata-se de *A volta ao lar*, de Harold Pinter, com direção de Fernando Torres e elenco formado por Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Ziembinski, Cecil Thiré, Delorges Caminha e Paulo Padilha. O texto do dramaturgo inglês — mais um inglês que trata de temas delicados sendo trazido para os palcos cariocas nesse momento — desenvolve-se a partir da chegada de Lenny, um professor de filosofia, à casa de seu pai Max, velho açougueiro rústico e grosseiro, para quem não mandava notícias havia anos. A casa, em uma região pobre de Londres, era habitada por quatro homens que falavam muitos palavrões e tratavam-se de maneira violenta, em um ambiente de forte decadência financeira. Lenny aparece de surpresa com sua esposa, Ruth, e isso altera toda a dinâmica do lar. No surpreendente desenrolar da trama, acaba-se descobrindo que a mulher já havia se prostituído, assim como a falecida mãe de Lenny, criando um paralelismo entre a aparição daquela jovem e o retorno da história da mãe morta. Rapidamente, Ruth é seduzida pelos cunhados e eles a convidam para viver naquela casa com eles, onde poderiam agenciá-la na prostituição, proposta que lhe interessa e em torno da qual ela cria toda uma negociação. Os censores, como se pode imaginar, pouco preparados para a análise mais rigorosa de obras teatrais, não admitiram a quantidade de palavrões do texto, mesmo sendo essa uma peça de sucesso no exterior. Fernanda Montenegro, que vive Ruth nesse espetáculo, relata em sua autobiografia as estratégias que os produtores adotaram na negociação com d. Solange, uma conhecida censora do período:

Propusemos a possibilidade de uma barganha. Quais ‘palavrões’ d. Solange suportaria? Era uma questão de vida ou morte para nós. Um dos primeiros a ser cortado seria ‘olho do cu’. Ziembinski, indignado, esgotado, com lágrimas nos olhos, suplicou: ‘D. Solange, por favor, eu lhe suplico, não corte o meu ‘olho do cu’ que a senhora acaba com meu papel! É a partir desse meu ‘olho do cu’ que o meu personagem se apresenta como realmente ele é e todo o clima da peça se transforma’. E assim começou a permuta ‘este palavrão por aquele’, ‘aquele ali por este’, ‘este aqui por aquele lá’. Após essa luta, conseguimos que a peça fosse proibida para menores de 21 anos. Um milagre. Estreamos com críticas maravilhosas e plateias lotadas, atuantes, com protestos violentos – contra e a favor.³³

³³ MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, ato, epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 177-8.

De fato, o público reagia aos palavrões e às obscenidades faladas no palco do Gláucio Gil. Léa Maria, em sua coluna do *Jornal do Brasil*, considera que *A volta ao lar* seria um “verdadeiro acontecimento, em termos de Brasil”³⁴. Segundo a colunista, a seguinte situação se dera no teatro: “na metade do segundo ato, um grupo retirou-se, indignado. Durante a encenação, alguns gritavam ‘é demais!’ e outros ‘isto é a vida!’, enquanto uns achavam ‘maravilhoso’, outros esbravejavam ‘repugnante’”.³⁵ Eis aí a efetivação do escândalo, com o público se levantando e manifestando-se durante o espetáculo, contra e a favor. Em tais situações, Fernanda Montenegro conta o que a equipe fazia: “parávamos a apresentação até que tudo se acalmasse, e então recomeçávamos, sem nos pronunciarmos, pois nunca quisemos fazer um duplo espetáculo”.³⁶ Esse foi o resultado daquela que foi considerada por Yan Michalski, em sua crítica ao trabalho, “uma produção exemplarmente corajosa e uma peça fadada, como poucas, a provocar apaixonadas controvérsias”.³⁷ Nessa mesma crítica, Yan afirma que o subtítulo da peça poderia ser *Seis perdidos numa noite suja*, já indicando o impacto que a peça de Plínio Marcos, que estreara um mês antes de *A volta ao lar*, tivera na cidade, sendo tomada como uma referência entre os tantos espetáculos fortes em cartaz. A montagem do texto de Pinter, finalmente, cumpre a temporada no Gláucio Gil e é levada para o Teatro Mesbla, atraindo mais uma vez grande público. Ela ainda segue em turnê para São Paulo, onde enfrenta dificuldades maiores com a censura, que chegou a fazer, inicialmente, 52 cortes no texto.³⁸

Além das reações vindas dos censores e diretamente do público, outra repercussão do espetáculo, de maior vulto, se deu nos jornais cariocas, entre agosto e outubro daquele ano: um enorme debate sobre o uso do palavrão chamou às falas os mais diversos nomes da vida intelectual da cidade. Em 15 de agosto de 1967, a capa do Caderno B do *Jornal do Brasil* já é dedicada ao tema, com o seguinte título “Palavrão: falem baixo por favor”.³⁹ A matéria, ainda genérica, indica que o uso frequente de palavras baixas no cinema e no teatro vinha gerando discussão e protestos de parte do público em espetáculos como *Dois perdidos numa noite suja*, *Volta ao lar* e *Queridinho*. Mais à frente, em sua coluna no

34 “Léa Maria”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1967, p. 3.

35 Idem.

36 MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, ato, epílogo*. Op. cit., p. 178.

37 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Volta ao lar”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1967, p. 10.

38 Cf. “Ruthinéa de Moraes: teatro necessita de Gama e Silva”. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 de março de 1968, p. 3.

39 “Palavrão: falem baixo por favor”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1967, p. 1.

Correio da Manhã,⁴⁰ Paulo Francis afirma que Maurício Joppert da Silva, autor de uma coluna sobre engenharia, liderava uma verdadeira cruzada contra o palavrão no teatro. O crítico se posiciona contrário a esse movimento, indicando que seus mentores são ignorantes e que não conhecem nada de teatro, nem mesmo as tragédias antigas, repletas de temas desagradáveis.

Dois dos pensadores mais atuantes no mundo católico daquele período vêm a público se manifestar. Em 7 de outubro, Alceu Amoroso Lima, membro da Academia Brasileira de Letras, havia já mais de 30 anos naquele momento, concede uma entrevista ao *Jornal do Brasil*⁴¹ em tom moderado. De saída, posiciona-se contra a censura prévia aos espetáculos, considerando que o público é quem deveria julgá-los. Quanto aos palavrões, não os vê como um problema em si. O mais importante é que os palcos recebessem textos de qualidade estética. Ao longo da entrevista, ele reconhece que o uso de palavrões poderia ser apelativo e acabar fortalecendo um comércio mais baixo no mundo do teatro. Entretanto, seria preciso analisar cada caso e não produzir juízos genéricos sobre o assunto. No dia seguinte, o *Diário de Notícias* publica um texto de Gustavo Corção sobre o mesmo tema que começa nesses termos:

Falo de oitiva, porque não vou ao teatro há nem sei quantos anos. O motivo de não ir eu ao teatro não vem ao caso neste artigo, e creio que nunca o virá em artigo nenhum. O que me move nestas linhas é o fato de ter ouvido dizer, por todos os muito amigos em quem confio, que o teatro é agora uma espécie de passatempo que se caracteriza pelo número de palavrões que dizem os atores, e pelas inconveniências que sugerem.⁴²

O assunto, como se percebe, mobiliza não apenas o público teatral; alguém que confessa não ir ao teatro há anos também gasta parte de sua tinta com a controvérsia em curso. Em sua perspectiva, o uso excessivo de palavrões naquela temporada revelava um movimento maior de “grande crise de nossa civilização”.⁴³ O teatro, como diversas outras expressões artísticas, mostrava as baixezas humanas sem iluminar suas grandezas, o que distorcia o retrato produzido sobre o homem. Esse movimento é assim resumido pelo autor: “Nós vivemos um tem-

⁴⁰ FRANCIS, Paulo. “Moralismo & moralidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1967, p. 6.

⁴¹ LIMA, Alceu Amoroso. “A palavra baixa no teatro alto”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1967, p. 4.

⁴² CORÇÃO, Gustavo. “O teatro e seus desconcertos”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1967, p. 2.

⁴³ Idem.

po de glorificação da mesquinharia. Em todos os setores, na religião, na política, nas artes, o homem se rebaixa com um comprazimento misterioso e sinistro”.⁴⁴ Ao contrário de Alceu, que, de fato, assumia posturas mais progressistas dentro da Igreja, Gustavo Corção produz argumentos para a condenação do uso dos palavrões no teatro, alimentando a campanha em curso.

Do outro lado da trincheira, reuniu-se um número muito expressivo de intelectuais e artistas que obtiveram espaço significativamente maior na imprensa carioca. Uma das primeiras manifestações publicadas nesse sentido foi a de Yan Michalski. Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, o crítico trata do caso opondo o palavrão utilizado pelos artistas modernos ao palavrão praticado no teatro antigo e considera que o primeiro seria mais legítimo. Ele chega a afirmar que, caso a campanha “concentrasse o seu fogo sobre os espetáculos de revista, que há muito se vêm especializando na mais grossa obscenidade, gozando para tanto de uma inexplicável tolerância e cumplicidade da censura, teria todo o meu aplauso”.⁴⁵ Como crítico assumidamente moderno, capaz até, como se viu, de redirecionar a crítica conservadora para os antigos, Yan considera que as baixezas faladas e expostas em espetáculos como *A volta ao lar* e *Dois perdidos numa noite suja* deveriam ser entendidas no interior de propostas artísticas consistentes, ao contrário do que se via no teatro de revista ainda sobrevivente na cidade. Essas “obras densas e intensamente polêmicas”⁴⁶ eram assistidas por muitos jovens, que sabiam que poderiam enriquecer intelectual e humanamente ao se confrontarem com suas mensagens. “Os jovens não se deixam dominar pelos preconceitos, e sabem que o fato de ouvir alguns palavrões ditos num palco não lhes prejudicará a sensibilidade moral, não fará deles pessoas humanamente menos ricas, menos válidas”.⁴⁷

Nos dias e nas semanas seguintes, a peça com Fernanda Montenegro ganhou enorme destaque na imprensa. A imagem da atriz, na pele da personagem polêmica, chegou a ser estampada em uma grande reportagem da revista *Manchete* que tratou do escândalo, do público, da crise do teatro moderno e de tudo mais o que estava em questão naquele momento.⁴⁸

44 Idem.

45 MICHALSKI, Yan. “Ameaças inaceitáveis”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1967, p. 2.

46 Idem.

47 Idem.

48 Cf. GHIVELDER, Zevi. “Fernanda Montenegro: o sucesso de um escândalo”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1967, pp. 90-3.



Foto de Fernanda Montenegro na atitude da personagem Ruth, de *A volta ao lar*

Revista Manchete, 16 de setembro de 1967, p. 90-91

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Seguiu-se, na imprensa, uma verdadeira enxurrada de manifestações a favor da liberdade dos artistas de teatro e da legitimidade do uso do palavrão. Nelson Rodrigues, como não poderia deixar de ser, considera que um vocabulário mais chulo seria justificado caso utilizado em peças teatrais que dele necessitassem esteticamente. Além disso, em seu estilo sarcástico, faz o seguinte alerta às católicas que combatiam as peças fortes da temporada: “É bom lembrar a estas religiosas senhoras que o palavrão também é filho de Deus”.⁴⁹ Clarice Lispector, na mesma lógica, entende que “há peças de teatro, como *A volta ao lar* [...] ou *Dois perdidos numa noite suja* [...], que simplesmente não poderiam passar sem o palavrão por causa do ambiente em que se passam e pelo tipo dos personagens”.⁵⁰ A lista dos que se voltam contra aquela que foi chamada por Yan Michalski de uma “guerra santa contra o palavrão”⁵¹ é longa, reunindo Millôr Fernandes (o tradutor de *A volta ao lar*), Dias Gomes, Henrique Oscar, Carlos Drummond de Andrade,

49 “Linguagem no teatro”. *Jornal dos Sports*, Sol, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1967, p. 7.

50 LISPECTOR, Clarice. “Dos palavrões no teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1967, p. 2.

51 MICHALSKI, Yan. “A censura: Rainha Vitória ressuscitou?”. Op. cit., p. 2.

dentre tantos outros. Argumentava-se, repetidamente, que o teatro não poderia camuflar as mazelas sociais do país por meio de uma linguagem suave, além do fato de que o uso de palavras baixas vinha dos gregos, de Shakespeare, de Gil Vicente, o que as legitimava.

Este foi o ambiente que a primeira montagem de Plínio Marcos no Rio de Janeiro encontrou. Como se pode imaginar, nada melhor do que uma temporada marcada por peças polêmicas e uma ampla campanha na imprensa sobre o uso do palavrão no teatro para se receber um texto nacional sobre dois miseráveis que se xingam, se batem e quase se matam. O sucesso foi gigantesco: a peça deixou o Teatro Nacional de Comédia ainda com fila na porta, foi para o Teatro Opinião, em Copacabana, e chegou-se a especular que ela poderia representar o Brasil no Festival Mundial de Teatro em Istambul.⁵² Quando a ditadura militar intensificava seus mecanismos repressivos, manter o teatro em discussão, mesmo entre aqueles que não o frequentavam, era uma estratégia fundamental. *Dois perdidos numa noite suja* alimenta esse grande debate, sendo comentada por nomes destacados da vida pensante brasileira. Plínio Marcos ganhava rapidamente muita visibilidade e, nesse cenário, percebia que era preciso avançar e levar aos palcos uma nova peça, possivelmente ainda mais impactante.

AFIANDO A NAVALHA

O início de 1967 representou um dos períodos mais profícuos da carreira de Plínio Marcos como dramaturgo. Naqueles primeiros meses do ano, ele reescrevia a sua peça *Enquanto os navios atracam*, agora com o título *Quando as máquinas param*, e já trabalhava em um novo texto sobre o universo dos catadores de lixo das grandes cidades, a que chamaria mais adiante de *Homens de papel*. É nesse momento, em um arroubo, segundo seu biógrafo,⁵³ que ele dedica três noites à escrita de uma peça curta sobre uma prostituta, seu cafetão e um ajudante afeminado que se digladiavam no pequeno quarto de prostíbulo. Cacilda Becker é uma das primeiras a ler a nova peça, intitulada *Navalha na carne*, e faz o seguinte comentário: “Incrível! Conhece vinte palavrões e consegue escrever uma peça!”⁵⁴ O texto era, realmente, formado por um conjunto numeroso de palavrões e xingamentos, dando protagonismo a uma das personagens que mais escândalo causara na história dos espetáculos escandalosos no Brasil, a prostituta.

52 Cf. “Dois perdidos continuam na noite”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1967, p. 7.

53 Cf. MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 158.

54 Cf. MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 53.

Plínio entusiasma-se com sua nova obra e decide montá-la com uma companhia recém-formada, o Grupo União, composto originalmente por Ruthinéa de Morais, Paulo Villaça, João José Pompeo, Jairo Arco e Flexa, Edgard Gurgel Aranha e Tereza de Almeida. Enquanto *Dois perdidos numa noite suja* estourava como um grande sucesso no Rio de Janeiro, eles, em São Paulo, faziam as primeiras leituras do texto e planejavam um programa duplo — uma vez que *Navalha na carne* era um texto curto, imaginaram colocá-la em cartaz com *O incrível caso do Sr. Georg*, de Joe Anthony West. Todos esses planos, entretanto, são interrompidos em 19 de junho, quando é publicada a portaria do coronel Florismar Campelo proibindo a encenação do texto em todo o território nacional. O documento afirmava que a peça “contém uma profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez, além de ser desprovida de qualquer mensagem construtiva”.⁵⁵

Plínio Marcos tenta recorrer do ato de interdição e trava, com um dos agentes da censura, um absurdo diálogo que será relatado por ele a diversos jornalistas ao longo de toda a sua carreira:

CENSOR — Sua peça foi proibida porque é pornográfica e subversiva.

AUTOR — Pornográfica?

CENSOR — Sim, porque tem palavrões.

AUTOR — E subversiva?

CENSOR — Sim, porque você sabe que não pode botar palavrão, e continua botando.⁵⁶

O fato é que Plínio ganhava muita visibilidade como um artista maldito e pornográfico, tornando-se, nas palavras de uma colunista de *O Jornal*, “o autor proibido por excelência, talvez até por hábito dos censores”,⁵⁷ o que dificultava a reversão da decisão tomada.

A proibição de *Navalha* gera uma repercussão imediata nos jornais. Alguns dias após a portaria, Yan Michalski escreve um longo texto denunciando que a censura brasileira se guiava por ideais puritanos e até mesmo vitorianos, ao mesmo tempo que agia de modo arbitrário, o que, evidentemente, criava graves problemas para os realizadores teatrais. Em um tom de inconformismo com a interdição à nova peça de Plínio Marcos, ele afirma que “no terreno da censura

55 “Campelo diz por que vetou *A navalha*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1967, p. 16.

56 “O que é censurável no Brasil?”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1968, p. 19.

57 NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1967, p. 3.

teatral, o Brasil figura, hoje em dia, entre os países mais totalitários e retrógrados do mundo”.⁵⁸

De São Paulo, também vêm críticas contundentes aos modos como os censores agiam. Sábato Magaldi, do lugar de um crítico e professor de teatro já consagrado, permite-se afirmar que os censores leram o texto de uma maneira superficial, não percebendo estarem diante de uma “obra de arte autêntica”⁵⁹ que não buscava chocar o público de forma gratuita. Pelo contrário, a peça, ao denunciar “uma realidade que precisa ser corrigida, [...] acabaria por resguardar a sociedade de males que a solapam”.⁶⁰ Vinha à tona, assim, o argumento tantas vezes utilizado em casos de escândalos teatrais no Brasil: as baixezas levadas aos palcos poderiam expurgá-las, de formas diferentes, da realidade social. Recorria-se, mais uma vez, a um sentido purificador e moralizador do teatro escandaloso. Na mesma página do conceituado Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*, Anatol Rosenfeld publica o texto “Navalha na nossa carne”, corroborando a ideia de que a peça era uma verdadeira obra de arte e afirmando que, nela, “o obsceno subordina-se a intenções e valores elevados e exerce uma função significativa no contexto total”.⁶¹ Poucos dias depois dessa publicação, é a vez do crítico de *O Globo*, Martim Gonçalves, sair em defesa do texto e apelar às autoridades. Afinal, se *Álbum de família*, que ficara proibida por 20 anos, pôde ser montada, também seria possível “reconsiderar o julgamento sobre a peça de Plínio Marcos”.⁶²

Outra manifestação contra a interdição de *Navalha na carne* veio de Cacilda Becker. Ela agendou, para o dia 3 de julho, uma leitura da peça com o Grupo União em um pequeno teatro que montara em sua própria casa, na esquina da Avenida Paulista com a Rua Peixoto Gomide. Cacilda convidou grandes nomes da vida cultural paulistana e, de forma provocativa, enviou também um convite para o ministro da Justiça Gama e Silva. Como comenta Anatol Rosenfeld, em texto⁶³ publicado poucos dias depois da leitura, na qual esteve presente, a grande atriz brasileira repete uma estratégia já utilizada em diversos momentos da história: a produção de apresentações privadas de peças proibidas nos teatros, permitindo que elas se tornassem conhecidas por artistas e intelectuais. Esse já fora o caso, por exemplo, de *Os espectros*, de Ibsen, na Alemanha de Guilherme II.

58 MICHALSKI, Yan. “A censura: Rainha Vitória ressuscitou?”. Op. cit., p. 2.

59 MAGALDI, Sábato. “Documento dramático”. *O Estado de S.Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15 de julho de 1967, p. 3.

60 Idem.

61 ROSENFIELD, Anatol. “Navalha na nossa carne”. *Suplemento Literário*, São Paulo, 15 de julho de 1967, p. 3.

62 GONÇALVES, Martim. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1967, p. 6.

63 ROSENFIELD, Anatol. “Navalha na nossa carne”. Op. cit., p. 3.

O evento na casa de Cacilda é um sucesso e, nos dias seguintes, a imprensa carioca anuncia que Plínio chegaria ao Rio de Janeiro para uma nova leitura de *Navalha na carne*, agora no Teatro Opinião. Essa também seria uma sessão privada, com lista fechada de convidados, e organizada por Ricardo Cravo Alvim. O objetivo do novo evento, programado para o dia 17 de julho, “seria recolher depoimentos que depois de selecionados seriam inseridos ao processo que será submetido ao Ministro da Justiça, nesta altura a única autoridade competente — no sentido jurídico — para liberar a peça”.⁶⁴ No caso dessa leitura carioca, entretanto, as autoridades reagiram. Quando os convidados começaram a chegar ao teatro — a imprensa relata que havia entre 400 e 500 pessoas no local —, encontraram agentes policiais enfileirados na calçada, impedindo a entrada. Os presentes, dentre eles figuras conhecidas do meio teatral, como Sergio Britto e Bárbara Heliodora, argumentavam que uma leitura já havia sido feita na casa de Cacilda Becker⁶⁵ e que aquela sessão não seria pública, sem a venda de ingressos para o público. Nenhum dos argumentos surtiu efeito, criando-se uma situação de tensão: “uma pequena multidão obstinava-se a permanecer diante do teatro onde seria mostrada a peça do autor paulista. Carros da polícia rondavam a casa numa sinistra advertência. Carros de reportagem encostados ao meio-fio completavam o impasse”.⁶⁶ Plínio Marcos, no meio da confusão, “fumando furiosamente e vestido inteiramente de preto”,⁶⁷ não se intimidava e dava a seguinte declaração aos jornalistas: “não me conformo com o veto, irei ao ministro da justiça para solicitar reconsideração, se nada conseguir estou disposto a me dirigir ao presidente e até à própria ONU para defender o direito de expressão”.⁶⁸

Toda aquela cena foi narrada em detalhes por diferentes jornais e revistas, criando ainda maior curiosidade sobre a nova peça do autor que, como as matérias também anunciam, já estava sendo traduzida para o francês e preparada para uma publicação especial pela Editora Senzala. A *Tribuna da Imprensa*, no dia 18 de julho, chega a dar uma chamada de capa para a censura à leitura, ocupando boa parte da primeira página do importante jornal carioca. No dia seguinte, curiosamente, a capa desse e de todos os outros jornais da cidade seria dedicada à morte, em um acidente de avião, do ex-presidente Castello Branco,

64 “Censura contra a navalha”. *Jornal dos Sports*, Cultura JS, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1967, p. 1.

65 Cf. “Censura impede convidados do Museu da Imagem de ver peça *A navalha na carne*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1967, p. 18.

66 “Censura contra a navalha”. *Jornal dos Sports*, Op. cit., p. 1.

67 Idem.

68 “Censura usa polícia para impedir peça”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1967, p. 2.

que, àquela altura, já entregara o poder para a chamada “linha dura” militar, com a qual os artistas teriam muito menor espaço para negociações.

A noite de 17 de julho, entretanto, não terminou com a volta para casa dos convidados para a leitura interditada. Os organizadores do evento e os artistas envolvidos decidiram tentar encontrar uma solução com algum nome de peso do teatro carioca. Procuram, então, a atriz Tônia Carrero. Naquele dia, segundo o relato de Tônia a Simon Khoury, ela não sabia da confusão em andamento no Teatro Opinião, mas já admirava a obra de Plínio Marcos, uma vez que assistira a *Dois perdidos numa noite suja* e gostara muito do trabalho. Ela propõe, então, uma solução:

Eram cinco horas da tarde. Como eu tinha uma casa imensa e fechada em Santa Tereza, com uma porção de refletores e material de cena guardados, coloquei a mansão à disposição deles. Às sete e trinta da noite já havia um público enorme subindo a ladeira que ia dar na minha casa — veja como o povo estava ansioso, ávido por algo novo e diferente [...].⁶⁹

Sendo assim, a casa de Tônia Carrero — que ficava em frente ao Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno, palco de momentos decisivos no processo de modernização da cena brasileira — recebeu, naquela noite, um numeroso e variado público composto por “atores, autores, gente de vários setores artísticos, grã-finos, vedetes, até cronista social”.⁷⁰ Segundo Henrique Oscar, crítico teatral que lá esteve, havia também parlamentares na casa, participando de “uma noite extremamente interessante e viva, que valeu também como manifestação contra a arbitrariedade de se insistir em cercear a livre expressão do pensamento e da criação artística”.⁷¹

Tendo em vista a multidão que se dirigiu à casa, foi preciso fazer duas sessões de *Navalha na carne*. Hélio Fernandes, que também compareceu ao evento, relata, em sua coluna da *Tribuna da Imprensa*, que chegaram a passar 600 pessoas pela casa de Tônia naquela noite, o que o obrigou a assistir ao trabalho sentado em um pequeno espaço apertado que lhe restara no chão. Os atores quase não conseguiam se mover, ficando restritos a uma área mínima para a atuação.⁷²

69 *Bastidores I*. Depoimentos prestados a Simon Khoury. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p. 96.

70 “Léa Maria”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1967, p. 3.

71 OSCAR, Henrique. “*Navalha na carne*: a peça e a proibição”. *Correio da Manhã*, 2.ª seção, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1967, p. 2.

72 Cf. FERNANDES, Hélio. “*Navalha na carne*: um drama sobre a rotina desumana”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1967, p. 1.

Segundo o *Jornal dos Sports*, havia ali “um clima de excitação, de perigo, de catacumbas romanas”.⁷³ Todos conseguiam, a partir do gesto corajoso de Tônia Carrero, conhecer um texto que fora proibido por policiais naquele mesmo dia. “É claro também que a burguesia”, segue a matéria, “sente uma vaga atração, impreciso fascínio por personagens *bas-fond*”,⁷⁴ especialmente em um momento que os palavrões já se tornavam habituais e a proteção moral que a censura queria dar à sociedade não fazia mais tanto sentido.

Todo este clima formado resultou em um estrondoso sucesso. Yan Michalski, ali presente, fez grandes elogios, alguns dias depois, ao elenco paulista e ao autor da obra.⁷⁵ Hélio Fernandes também se posicionou contra a censura ao espetáculo e elogiou o modo como Plínio Marcos retratava uma realidade que, essa sim, deveria ser combatida.⁷⁶ Encida, famosa colunista da imprensa carioca, também publicou uma impressão semelhante, indicando que, ao sair da leitura, foi indagada por alguém nesses termos: “mas tudo isso existe mesmo, inclusive o vocabulário. Por que então proíbem?”⁷⁷ O clima geral era de consternação com a proibição de uma obra que conquistava naquela noite, segundo o jornalista do *Jornal dos Sports* ali presente, “um lugar entre as melhores peças brasileiras que se escreveram nesse país desde os tempos de Anchieta”.⁷⁸ Aquelas duas primeiras apresentações de *Navalha na carne* no Rio de Janeiro representavam, assim, um momento decisivo da consagração literária de Plínio Marcos. E os artistas com ele envolvidos nesse projeto também poderiam usufruir da fama conquistada. Ainda no mês de julho, o *Correio Braziliense*, publicado a mais de mil quilômetros do Rio de Janeiro, ecoava o impacto da peça para Plínio e para a atriz que viveria a prostituta por ele criada: “Nunca, em toda história do teatro brasileiro, uma peça nacional foi tão comentada como *Navalha na carne*, de autoria de Plínio Marcos. Ao mesmo tempo, nunca o nome dos únicos três intérpretes esteve tão em evidência, principalmente da atriz Ruthinéa de Moraes, a única intérprete feminina da obra”.⁷⁹

Tônia pôde ver tudo aquilo dentro de sua própria casa: a multidão subindo as ladeiras de Santa Teresa, o público assistindo espremido aos atores que

73 “Censura contra a navalha”. *Jornal dos Sports*, Op. cit., p. 1.

74 Idem.

75 MICHALSKI, Yan. “Navalha na peça”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1967, p. 2.

76 Cf. FERNANDES, Hélio. “*Navalha na carne*: um drama sobre a rotina desumana”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1967, Segundo Caderno, p. 1.

77 ENEIDA. “Encontro matinal”. *Diário de Notícias*, 2.ª seção, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1967, p. 3.

78 “Censura contra a navalha”. *Jornal dos Sports*. Op. cit., p. 1.

79 “Ruthinéa, a atriz proibida”. *Correio Braziliense*, 3.º caderno, Brasília, 30 de julho de 1967, p. 3.

se apertavam em um canto da sala, o sucesso prometido, a afirmação daqueles artistas no seu meio. Naquela noite, saindo de um fracasso teatral, Tônia Carrero teve uma ideia.

O MONSTRO DE OLHOS AZUIS

Quando Tônia Carrero e Plínio Marcos se encontraram, naquela noite de 17 de julho de 1967, na mansão de Santa Teresa, eles viviam momentos muito diferentes de suas carreiras. Enquanto ele, após quase dez anos de teatro, começava finalmente a ser conhecido pela crítica e por um público mais amplo, ela já tinha quase 20 anos de uma trajetória como atriz de enorme sucesso e visibilidade. Nascida em 23 de agosto de 1922 (exatos dez anos após o nascimento de Nelson Rodrigues), em uma família de militares com significativa atuação na vida nacional, Mariinha, como era chamada em seu círculo familiar, teve a primeira experiência no teatro profissional brasileiro em 1949. Naquele ano, após uma temporada em Paris com seu marido Carlos Thiré, quando estudou teatro com Jean-Louis Barrault, Tônia passou a integrar a recém-fundada companhia Fernando de Barros. Sua primeira montagem foi a de *Um deus dormiu lá em casa*, “uma pírueta curiosa de Guilherme Figueiredo, com o mitológico encontro de Júpiter e Alcmena”,⁸⁰ na perspicaz descrição de Maria Thereza Vargas. Tônia fazia Alcmena e Júpiter foi vivido por aquele que se tornaria um de seus grandes parceiros no teatro, Paulo Autran. Com ele, ainda no início dos anos 1950, no Rio de Janeiro, monta três textos de autores nacionais: *Helena fecha a porta*, de Accioly Neto; *Amanhã se não chover*, de Henrique Pongetti; e *Don Juan*, de Guilherme de Almeida.⁸¹

O fim da companhia Fernando de Barros fez que Tônia Carrero e Paulo Autran partissem para São Paulo. Ele passa a trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia e ela assina contrato com a Vera Cruz, empreendimento cinematográfico decorrente do TBC que lhe dará a oportunidade de se tornar conhecida pelo grande público. “Eu era o que a Regina Duarte é hoje, em termos de televisão”, afirma Tônia. “Não podia sequer atravessar a rua que uma multidão me cercava. Havia uma pessoa encarregada de responder às cartas dos admiradores, porque

⁸⁰ VARGAS, Maria Thereza. “Tônia Carrero: sessenta anos de teatro”. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de & BULHÕES DE CARVALHO, Ana Maria (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008, p. 220.

⁸¹ Cf. PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2010, pp. 289-90.

eu sozinha não dava conta do recado”.⁸² Formava-se ali a imagem da atriz popular e muito bonita, famosa pela cor de seus olhos, o “monstro de olhos azuis”, termo que ela usa para dar título a seu livro de memórias.

O sucesso no cinema acaba tornando inevitável sua atuação no célebre palco do Teatro Brasileiro de Comédia, mesmo que a presença de Tônia ali instalasse um constrangimento e uma tensão: ela e Cacilda Becker disputavam o mesmo homem, o diretor Adolfo Celi, que chegara da Itália em 1949. O primeiro trabalho de Tônia no TBC foi por ele dirigido, a montagem de *Uma certa cabana*, de André Roussin, em 1953. Além dessa, fez outras peças com a companhia, sendo a de maior destaque uma dirigida por Ziembinski: *Cândida*, de Bernard Shaw, em 1954.

Dois anos depois, Tônia Carrero decide fazer um movimento mais ousado e, como tantas outras atrizes e atores que passaram pelo TBC, funda uma nova companhia, em parceria com Adolfo Celi, que logo se tornará seu marido, e Paulo Autran. A Companhia Tônia-Celi-Autran foi o primeiro grupo profissional assumidamente moderno sediado no Rio de Janeiro. Eles iniciam suas atividades em 1956 e lançam, naquele ano, uma espécie de texto programático, assinado por Adolfo Celi, em que fica explícita essa adesão do grupo ao programa do teatro moderno brasileiro. Celi afirma, nesse texto-manifesto, que a companhia seria orientada pelos “ideais de elevação do padrão do espetáculo teatral”,⁸³ posicionando-se, assim, do lado contrário do teatro de linhagem cômica e popular, ainda tão forte no Rio naquele momento. Operando nessa oposição, ele segue: “Não é verdade que o público prefira a chanchada ao teatro sério. O caso é que é mais fácil fazer uma chanchada do que teatro sério; e muitas vezes textos de categoria foram representados numa forma até correta, mas fria e acadêmica, sem sangue, deixando que ele falasse por si”.⁸⁴ Vindos do TBC, aqueles artistas buscavam aumentar o lance da aposta pelo teatro moderno, que tinha no diretor uma figura central, que se orientava pela montagem de um repertório de alta qualidade literária e que propunha um longo trabalho de preparação dos atores. Nessas condições, acreditava Celi, o público passaria a se interessar pelo teatro e lotaria as salas de espetáculo. Em poucas palavras, o diretor sintetiza, ao final do texto de fundação da companhia, o seu lema: “Temos horror à improvisação”.⁸⁵

82 *Bastidores I*. Depoimentos prestados a Simon Khoury. Rio de Janeiro. Leviatá, 1994, p. 38.

83 CELI, Adolfo. “A companhia Tônia-Celi-Autran” apud ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Cia. Tônia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 31.

84 CELI, Adolfo. “A companhia Tônia-Celi-Autran.” Op cit., p. 32.

85 CELI, Adolfo. “A companhia Tônia-Celi-Autran.” Op cit., p. 34.

Em 6 de março daquele ano, a Companhia Tônia-Celi-Autran entra em atividade em alto estilo, em um coquetel de lançamento com a presença do presidente Juscelino Kubitschek e com o patrocínio de uma entidade formada por sua esposa Sarah, as Pioneiras Sociais. No dia seguinte, estreia seu primeiro espetáculo, *Otelo*. Ainda naquele ano, levam ao palco um espetáculo potencialmente escandaloso gerando um dos grandes sucessos da carreira de Tônia Carrero: *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre.

Logo no início da trajetória da companhia, o discurso de valorização de um teatro sério e “de arte” depara-se com a dificuldade de seu sustento somente com esse tipo de montagens. Adota-se, assim, uma estratégia comum aos grupos modernos: a alternância entre “peças de maior ousadia e impacto cultural com aquelas de maior apelo comercial”.⁸⁶ Assim foi, e eles passaram a conviver com a instabilidade da alternância entre espetáculos que geravam prejuízo e alguns sucessos que lhes garantiam sobrevida. Já em 1958, apenas dois anos após a sua fundação, a companhia, segundo Tônia Carrero, “estava naufragando, era um fracasso atrás do outro. Estábamos engasgados, sem dinheiro, e *Calúnia* nos tirou do fundo do mar”.⁸⁷ O texto de Lilian Hellman, encenado no Teatro Mesbla, gera um dos maiores sucessos do grupo, mas já funcionava como um daqueles trabalhos que vinha para cobrir o prejuízo de tantos outros. *Dois na gangorra*, de William Gibson, também cumpre essa função. Na busca por inovação, a companhia promove concursos de dramaturgia nacional e lança peças marcantes, como *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins.

A chegada dos anos 1960, definitivamente, não trouxe boa sorte para o grupo. Logo em 1961, a renúncia do presidente Jânio Quadros criou uma instabilidade difícil de ser enfrentada pelas companhias. “Os teatros são obrigados a fechar suas portas por total ausência de público, ausência mesmo de transeuntes que lhes contemplam os cartazes; a burguesia, a classe média, o povo das cidades caem no vácuo”.⁸⁸ Jânio fizera generosas promessas para os artistas e, para Tônia Carrero, especificamente, anunciara a construção de um teatro, projeto que ela alimentou por muitos anos acreditando ser uma forma de driblar dificuldades da produção teatral. Todas essas promessas, entretanto, foram deixadas de lado com uma curta carta-renúncia que jogou o país em um ambiente de alta tensão. Somado a isso, a companhia passava por problemas internos, uma vez que, entre seus fundadores, o clima se transformara. Nas palavras de Tônia, em 1961,

86 PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. Op. cit., p. 297.

87 *Bastidores I*. Op. cit., p. 40.

88 ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio*. Op. cit., p. 77.

“Adolfo Celi me trocou por uma mulher mais jovem”.⁸⁹ O país vivia uma crise política que acabaria resultando em um golpe de Estado, poucas eram as enceanações da Companhia Tônia-Celi-Autran que geravam lucro significativo e as relações entre seus artistas eram quase insustentáveis. Logo, foi inevitável que o grupo não sobrevivesse ao ano de 1962, quando foi levada ao palco do Teatro Ginástico sua última peça, *Tiro e queda*, de Marcel Achard.

O fim da companhia representa um novo momento na carreira de Tônia. Ela, como não poderia deixar de ser, continua produzindo e atuando em espetáculos, além de manter a estratégia de oscilar peças de maior apelo popular e propostas mais densas artisticamente. Em 1965, experimenta um grande sucesso com *A dama do Maxim's*, uma comédia de Georges Feydeau dirigida por Gianni Ratto com um numeroso elenco que contava com importantes nomes do teatro nacional, como Berta Loran, Jacqueline Laurence, Monah Delacy e o próprio Paulo Autran. No ano seguinte, entretanto, a montagem de uma peça sobre a Lei Seca nos Estados Unidos — *Os corruptos*, de Lilian Hellman — resulta em um estrondoso fracasso: “o desastre foi total. Aqui no Rio, cada sessão tinha uns vinte e poucos gatos-pingados, no máximo 30 pessoas”.⁹⁰ Naquele momento de crise das bilheterias, uma aposta errada como essa poderia ser fatal.

Era esse o momento que ela vivia quando os membros do Grupo União a procuraram buscando uma solução para o impasse com a leitura de *Navalha na carne*. Tônia Carrero repete, naquela noite, o gesto de Cacilda Becker, levando para sua própria casa um texto proibido pelas autoridades e, ao mesmo tempo, admirado por intelectuais e artistas. Afirmava, assim, como sua antiga rival o fizera em São Paulo, sua coragem em um momento político tenso. O enorme impacto daquelas duas apresentações domésticas, entretanto, fez que outro gesto lhe ocorresse: o da irmã de Cacilda, Cleyde Yáconis, que, dois anos antes, colocara sua carreira à prova ao aceitar interpretar a prostituta escrita por um autor polêmico. O resultado, como já era amplamente sabido, havia sido um enorme sucesso. A mesma possibilidade estava colocada, agora, para Tônia.

89 *Bastidores I*. Op cit. p. 71.

90 *Bastidores I*. Op cit. p. 84.

CAPÍTULO 5

UM COMENTÁRIO SOBRE OS TEXTOS E O MUNDO¹

Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana — a única — está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

Jorge Luís Borges

¹ Uma versão preliminar das questões tratadas neste capítulo já foi publicada em um texto de minha autoria. Apresento, aqui, uma adaptação dessa publicação anterior, com a inserção de diversos trechos inéditos e a supressão de outros tantos fragmentos. Cf. GUSMÃO, Henrique Buarque de. “Textos, atrizes e públicos. Uma proposta de leitura das personagens Geni e Neusa Sueli a partir da estrutura de suas peças e do campo teatral no momento de suas produções. In: BRANDÃO, Tania; GUSMÃO, Henrique & ALEIXO, Valmir. *Teatro e sociedade. Novas perspectivas da história social do teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

ESTRUTURAS TEXTUAIS

No início do século XX, em diferentes círculos intelectuais, ganhou força o ideal de criação de um modo de análise dos textos que se desligasse de todo de qualquer perspectiva subjetiva ou histórica. Na Rússia, o famoso movimento formalista criou uma agenda de trabalho centrada no estudo das formas literárias descoladas de seus conteúdos e significados. Boris Eichenbaum, em um texto que funciona como uma espécie de manifesto do movimento, apresentou o desejo “de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário”.² A possibilidade de uma análise dos textos em si, de seus aspectos arquitetônicos e morfológicos (para utilizar duas metáforas muito recorrentes) atravessou o século XX, ganhando mais força em momentos específicos (como na onda estruturalista), sendo problematizada em outros, mas gerando um legado que chega até o hoje. Afinal, como estudar literatura e não se sentir seduzido pela observação das formas narrativas, pelo que está ali, no texto, gravado no papel? Se, atualmente, por um lado, a ideia de uma autonomia das formas literárias já foi muito criticada e revista, por outro, algum tipo de imanência da literatura ainda nos seduz. É essa possibilidade de uma análise estrutural dos textos que inspira uma leitura mais detida de *Navalha na carne* em tensão com *Toda nudez será castigada*. O texto de Nelson Rodrigues volta ao foco, mas de modo distinto como se operou no segundo capítulo, quando interessava a articulação da peça com diversos aspectos do projeto dramático de seu autor. Aqui importa observar como as estruturas dos dois textos apresentam proximidades e distanciamentos, o que é necessário para a sequência deste livro.

Início com as diferenças. As duas peças, escritas em um período muito próximo — meados dos anos 1960 —, possuem alguns aspectos formais significativamente distintos, a começar pelos espaços onde evoluem as respectivas ações dramáticas. Enquanto *Toda nudez* apresenta cenas que se desenvolvem numa casa de família, noutra casa no subúrbio, no quarto de uma prostituta, na rua, na delegacia, no consultório médico, em uma igreja, e ainda em outros ambientes, *Navalha na carne* tem toda a sua ação concentrada num único espaço: o quarto de um prostíbulo pobre. O tempo da ação também se configura de forma muito distinta nas duas peças. As situações do texto de Nelson Rodrigues — caracterizado por ele como uma *Obsessão em 3 atos* — desenrolam-se ao longo de alguns meses na forma

² EICHENBAUM, Boris. “A teoria do método formal”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura. Textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2013, p. 33.

de *flashback* a partir da gravação de Geni, enquanto *Navalha na carne*, por sua vez, apresenta para o público uma única sequência de alguns minutos — Plínio Marcos chama seu texto de *Peça em um ato: 50 minutos de emoção*.

O número de personagens de *Toda nudez* — 12 — é também muito superior ao de *Navalha na carne* — 3. Da mesma forma, diferenciam as duas peças os grupos sociais representados por meio desses personagens. No texto de Plínio Marcos, as três figuras colocadas em cena experimentam uma situação de penúria financeira, girando a própria ação dramática em torno do roubo de uma pequena quantia de dinheiro que a prostituta Neusa Sueli deixara para Vado, seu cafetão, em uma mesa de cabeceira. Nesse ambiente, como ressalta Alcir Pécora na apresentação que faz ao texto, “com personagens lutando diariamente pela sobrevivência, a única lei admitida universalmente é a do individualismo radical”.³ Praticamente não há referências a outros grupos sociais, mais abastados, com exceção do momento que Neusa Sueli relata o contato que tivera com um cliente naquele mesmo dia: “Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida”.⁴

Em *Toda nudez será castigada*, Geni, que começa a peça como uma prostituta pobre, parece ter uma situação social um pouco melhor do que aquela dos personagens da peça de Plínio. Há alguma indicação disso quando Patrício, personagem que demonstra ter intimidade com Geni, fala para seu irmão Herculano que ela fez científico e que o espaço no qual trabalha é um “rendez-vous de gabarito”.⁵ Em outra cena, é ela própria quem conta para Patrício que dera a entrada em um apartamento. “Na planta. Vai ter reajustamento, o diabo. Sabe quanto é a entrada? E tenho que dar o dinheiro na semana que vem. O homem disse que não esperava um minuto”.⁶ Por mais que a situação a coloque em seu limite financeiro, é pouco verossímil imaginar que os personagens de *Navalha na carne* dessem entrada em qualquer apartamento, uma vez que eles experimentam intensas disputas por uma pequena quantia, lutam pela sua sobrevivência imediata, marcando uma diferença entre os estratos sociais baixos representados nas duas peças. Geni parece distante do cotidiano do chamado lumpemproletariado, categoria já tantas vezes associada ao teatro de Plínio Marcos.

3 PÉCORA, Alcir. “Pomba roxa”. In: MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: obras teatrais: pomba roxa*. Organização de Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 18.

4 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. In: MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: obras teatrais: pomba roxa*. Organização de Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2017. p. 78.

5 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 168.

6 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 166.

Além disso, em *Toda nudez* a referência a uma média burguesia não está somente em comentários da protagonista, alguns de seus personagens pertencem a esse grupo social. Isso se evidencia logo na primeira cena da peça, quando Herculano chega em casa e, antes de saber que Geni, agora sua esposa, se suicidou, é recebido por uma criada negra que o chama de “Dr. Herculano”.⁷ O pertencimento a essa pequena e média burguesia, nessa peça e em tantas outras de Nelson Rodrigues, gera um tipo de comportamento particular nos personagens, expressando uma espécie de repulsa ao sexo e ao prazer sexual que ganha traços caricatos nas três tias solteironas de Patrício e Herculano. Elas chegam a cheirar as cuecas do sobrinho para verificar se ele tem desejo sexual. Serginho também apresenta um tipo de ojeriza histérica em relação ao desejo: usa luto fechado, vai todos os dias ao cemitério visitar o túmulo da mãe e queria ter morrido com ela. O próprio Herculano apresenta traços desse comportamento marcado pelo pudor, revelando para o filho que tem “horror de mulher que diz palavrão”.⁸ De fato, uma das principais tensões da peça gira em torno da luta desse homem saído de uma família recatada que se encanta por uma prostituta que pouco controla suas pulsões. Quando ele pede que ela fale menos palavrão, Geni reage da seguinte forma: “Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra”.⁹ Segundo ela, esses pudores nada mais seriam do que “fricotes de bicha!”.¹⁰ Ao longo da trama, entretanto, ela tem a possibilidade de se transformar e até mesmo ingressar naquela família, abandonando a prostituição.

Tal possibilidade não é oferecida a Neusa Sueli em nenhum momento de sua trajetória. Mais ainda, em *Navalha na carne*, os mecanismos de controle das pulsões e dos instintos, tão próprios da pequena burguesia suburbana, sequer são citados. Na história criada por Plínio Marcos, vive-se, de forma radical, uma situação limite, de enorme precariedade e violência que impedia qualquer tipo de contenção. Na luta pela pequena quantia de dinheiro desaparecida, desenha-se uma realidade social dura e, certamente, impactante para uma plateia burguesa. Isso chama muito a atenção dos mais diferentes críticos teatrais que analisam o texto de Plínio. Sábatu Magaldi, por exemplo, afirma: “Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a

7 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 159.

8 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 175.

9 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 193.

10 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 194.

ao público na crueza da matéria bruta”.¹¹ Segundo ele, alguns analistas chegaram a considerar que a peça era “antiestética” em função da ausência dessas lentes e da economia verbal utilizada, acusação que ele refuta ao considerar que esses seriam, justamente, aspectos estilísticos escolhidos pelo autor. Milton de Moraes Emery, crítico de reputação muito distinta da de Sábato, escrevendo no jornal popular *Luta Democrática*, parece aproximar-se dessa acusação contra Plínio, ao afirmar que ele não teria “a preocupação de fazer literatura”.¹² No entanto, em seu texto, isso ganha um tom elogioso, uma vez que o crítico considera que, em *Navalha na carne*, “não há a frase demagógica. Há o fato lançado no palco. O fato é como que colhido naquele instante e que vibra como um peixe que tiramos da água e que se debate para viver”.¹³ Como se percebe, os analistas identificavam na peça um modo de representação que buscava expor de forma direta e exata, por meio do ritmo intenso e do vocabulário agressivo dos personagens, as tensões de pessoas que viviam no limite de suas existências. Eis aí a marca autêntica de Plínio Marcos, que criará uma identidade para sua obra.

As tantas diferenças entre os dois textos não impedem, certamente, que observemos aproximações significativas entre eles. Uma delas está no ambiente em que ocorrem algumas das cenas de *Toda nudez será castigada* e toda a ação de *Navalha na carne*: o quarto onde a prostituta atende seus clientes. Na peça de Plínio Marcos, esse é “um sórdido quarto de hotel de quinta classe”.¹⁴ Já no texto de Nelson, o quarto de Geni apresenta-se para o público com a cama desarrumada e o travesseiro no chão após as noites que Herculano passara lá. Nos dois espaços, a presença de um “garçom afeminado”¹⁵ marca a ação, com maior ou menor destaque. Em *Toda nudez*, Odésio tem presença ligeira e apenas serve Geni. Já em *Navalha na carne*, Veludo tem uma participação bem maior, tendo ele executado a principal ação que mobiliza a trama: o roubo do dinheiro que Neusa deixara para Vado. Nos dois casos, tanto Veludo como Odésio estabelecem relações de violência com os outros personagens da peça. Geni, ao perceber que Odésio está interessado em Herculano, que dorme nu, ameaça bater nele, que reage da seguinte forma: “Você não é meu pai, pra me bater. Nem meu pai, que era meu pai, me batia! Xinga, mas não bate! Tá?!”.¹⁶ Neusa Sueli e Vado,

11 MAGALDI, Sábato. “Documento dramático”. *O Estado de S.Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15 de julho de 1967, p. 3.

12 EMERY, Milton de Moraes. “Destques da semana”. *Luta Democrática*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1967, p. 6.

13 Idem.

14 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 48.

15 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 170.

16 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 171.

por sua vez, são extremamente agressivos nos modos como tratam Veludo — ele é chamado de “bichona”, “veado nojento”, “veado de merda”¹⁷ —, e também no trato físico.

A violência como um modo de regulação dos conflitos e das relações é uma das marcas que aproxima diversas das situações das duas peças. Não é apenas Veludo quem sofre violência física e verbal na peça. Geni e Neusa Sueli sofrem e praticam diversos tipos de agressão, são xingadas das formas mais variadas. Herculano, no momento de maior virulência contra Geni, chama-a de “vagabunda” e diz que ela “está debaixo de tudo”.¹⁸ Neusa Sueli, por sua vez, já começa a peça sendo empurrada, tendo o braço torcido e, ao longo da trama, é chamada por Vado de “filha da puta”,¹⁹ “vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça!”.²⁰ As ameaças de violência física também são constantes, apresentando-se como formas de resolução de traições, de tentativa de sedução não desejada, de golpes. Vado, ao desconfiar que a prostituta não estava lhe dando o dinheiro recebido com os clientes, fala para ela: “Se tentar me engrupir, te arrebento todos os dentes com uma mucada”.²¹ Neusa Sueli, por sua vez, supondo que uma colega falara mal dela para Vado, planeja: “Corto a cara dela com giletê”.²² A navalha, no caso da peça de Plínio Marcos, é um objeto recorrentemente utilizado para ameaçar os interlocutores das três figuras que circulam por aquele quarto. Também são evidentes, nos dois textos, situações em que os personagens divertem-se brincando de ridicularizar o outro, como na longa sequência em que Vado toma o baseado de Veludo e faz o personagem se humilhar por um trago, sem sucesso. Estabelece-se, assim, a marca da relação perversa, rústica e grosseira, que conforma boa parte das situações dramáticas.

Plínio Marcos, desse modo, traz para sua peça, de forma mais concentrada e explícita, alguns dispositivos que, em *Toda nudez será castigada*, e, de maneira mais geral, na obra de Nelson Rodrigues, constituíam suas tramas. A violência como um regulador da vida social, a perversão, o palavrão, já usados por Nelson em tantos dos seus textos, aparecem, em *Navalha na carne*, utilizados em excesso, no limite de suas possibilidades. E daí se chega a “uma estranha poesia”,²³ expressão utilizada por Yan Michalski em sua crítica à peça. Ele também observa

17 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 58.

18 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 172.

19 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 51.

20 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 53.

21 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 52.

22 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 50.

23 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: *Navalha na carne*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 67, p. 10.

a habilidade do dramaturgo para construir um conflito e promover, com base nele, uma escalada impressionante das tensões entre os personagens, o que já estava na evolução do enredo de *Dois perdidos numa noite suja*.

Quando observamos as continuidades entre *Toda nudez será castigada* e *Navalha na carne*, entretanto, é inevitável que uma semelhança mais forte salte aos olhos: os modos de conformação de suas respectivas protagonistas. Geni e Neusa Sueli, por mais que construídas em peças de estruturas diferentes, parecem fruto de propostas estéticas muito aproximáveis. Isso merece ser observado com maior atenção.

A FUNÇÃO-PERSONAGEM

A ideia de uma ciência da literatura, capaz de analisar a imanência dos textos fora de sua relação com os condicionantes históricos, sociais e subjetivos, encontra no personagem um dispositivo frutífero para análise. Já entre os formalistas russos, Iuri Tinianov encabeça uma disputa contra a recorrente abordagem do personagem “no sentido ontológico de um ser real”.²⁴ Afinal, em um texto, os personagens não seriam nada além de um som, de um conjunto de signos organizado de uma determinada maneira; eles seriam aquilo que, tempos depois, Roland Barthes chamaria de “seres de papel”.²⁵ Essa perspectiva ganha uma contribuição decisiva com Vladimir Propp, que identifica, entre os numerosos personagens dos contos populares russos, um número limitado e repetitivo de funções. Por esse modo de ver, o personagem passa a ser observado como uma peça no interior de um jogo com regras específicas definidas nas lógicas dos textos.²⁶

Estas proposições podem orientar nosso debate sobre Geni e Neusa Sueli, personagens em torno das quais giram as tramas de *Toda nudez será castigada* e *Navalha na carne*. É possível pensar a construção de suas figuras baseando-se em dispositivos que constroem características próprias para elas e, ao mesmo tempo, colocam-nas em relação com outros personagens, cumprindo funções específicas no decorrer das peças. Assim pode-se encontrar onde e como ambas se aproximam. Comecemos, então, por traços particulares das duas prostitutas

²⁴ Apud POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 45.

²⁵ BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 50.

²⁶ Philippe Hamon sistematiza, em um texto clássico sobre análise de personagens, estas tantas injunções textuais que conferem identidades aos diferentes personagens literários. Cf. HAMON, Philippe. “Pour un statut sémiologique du personnage”. *Littérature*, n.º 6, 1972.

expressos aos longos dos textos. Um primeiro deles seria o estabelecimento de limites, por ambas, a propostas promíscuas. Quando Patrício diz que tem uma novidade para Geni, ela reage da seguinte forma: “Outra surubada eu não faço, por dinheiro nenhum”.²⁷ Um pouco mais à frente, ela afirma: “Eu não sou como as outras”.²⁸ Neusa Sueli, por sua vez, quando tira Veludo do quarto, impedindo que Vado levasse adiante uma brincadeira sádica com ele, diz para o primeiro: “Eu tenho moral”.²⁹ As duas revelam, assim, um limite ético para o mundo da prostituição, no qual estão inseridas e, ao mesmo tempo, apresentam um cansaço em relação à vida que levavam, criando uma tensão entre suas atividades profissionais e seus desejos e valores.

Forma-se, com isso, um espaço para que as personagens apresentem uma vida interior repleta de impasses e de questões profundas sobre si mesmas. Geni, em um momento limite, afirma: “Não sei por que nasci! [...] Merda de vida!”.³⁰ Neusa Sueli, por sua vez, coloca-se a questão que Alcir Pécora considera hamletiana: “Poxa, será que sou gente?”.³¹ Outros analistas, no momento das primeiras montagens de *Navalha na carne*, também dão destaque a essa fala da prostituta. Anatol Rosenfeld,³² por exemplo, considera que a pergunta por ela formulada seria kantiana, enquanto Sábato Magaldi vê na indagação uma “bonita nostalgia da transcendência”.³³ Os tantos comentários sobre a mesma fala indicam a importância desse momento no texto, justamente por trazer à tona uma complexidade da personagem em um ambiente violento e rústico, o que cria um tipo de contradição tão marcada na obra de Plínio Marcos.

Em um mesmo movimento de esgotamento e cansaço de um cotidiano duro, Neusa Sueli e Geni acabam produzindo desejos e idealizações por outra vida que pudesse lhes gerar satisfação. A personagem de Plínio Marcos releva isso quando diz: “A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desfarrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí”.³⁴ Geni, por sua vez, mostra-se explicitamente apaixonada por Herculano e essa paixão representa a chance de transformação dela mesma, de superação da dureza de sua existência. Ambas as personagens,

27 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 163.

28 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 167.

29 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 72.

30 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 180.

31 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 78.

32 ROSENFELD, Anatol. “Navalha na nossa carne”. *O Estado de S.Paulo*. Suplemento Literário, São Paulo, 15 de julho de 1967, p. 3.

33 MAGALDI, Sábato. “Documento dramático”. Op. cit., p. 3.

34 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 78.

dessa forma, por mais que profundamente desgastadas com suas vidas, conseguem expressar seus desejos de modos intensos. O próprio desejo sexual, apesar do desgaste que suas atividades profissionais gerava, é nitidamente expresso por elas em diferentes situações. Em *Navalha na carne*, no final da trama, Neusa Sueli prende Vado no seu quarto e, com a navalha em punho, diz que ele será obrigado a satisfazê-la: “Não é meu cafetão? [...] Você não vai se arrancar! [...] Nós vamos trepar. [...] E vai ter que ser gostoso”.³⁵

Geni também apresenta, em diversos momentos da peça, seu desejo sexual de modo intenso, como na situação em que Herculano deixa-a sozinha por alguns dias em uma casa do subúrbio enquanto tentava convencer sua família do casamento dos dois. No instante em que ele volta para essa casa e reencontra-a, Geni está desesperada. Diz ela: “A mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem!”.³⁶ Em *Toda nudez*, a força do desejo sexual da protagonista articula-se com uma vontade de amar — e é na tensão entre o sexo e o amor que se desdobra a trama principal da peça, como já visto. Geni, ao longo de sua trajetória, vai conquistando a possibilidade de amar, o que a transforma. Ao final da peça, ela se vê apaixonada por Serginho e, purificada, incapaz de falar um palavrão.

Neusa Sueli, em um ambiente e em uma trama muito diferentes das de Geni, não se aproxima da experiência de uma situação amorosa, mas, em um momento do texto, apresenta a possibilidade de articular sua forte atração sexual por Vado com uma experiência emocional mais fina.

VADO — Por que me atura? Por quê? Eu sou chato pacas!

NEUSA SUELI — É mesmo. Ainda bem que reconhece.

VADO — Por que você me aguenta?

NEUSA SUELI — Porque... Porque...

VADO — Sou bom de cama?

NEUSA SUELI — É. É mesmo. As verdades a gente diz.³⁷

Além de reconhecer, no trecho, a realização sexual que tinha com o parceiro, a personagem hesita quando ele pergunta porque, afinal, ela continuava se submetendo a suas perversidades. “Porque... Porque...”. A resposta indicando que ele era bom de cama parece não dar conta das humilhações às quais ela se colocava diante dele. Fica a sugestão de mais uma camada da atração de Neusa

35 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 80.

36 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 203.

37 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 75.

por Vado, uma camada difícil de expressar, que acontecia em uma vida interior complexa e sutil, bem expressa na hesitação.

Temos, assim, duas prostitutas capazes de revelar a complexidade de suas vidas subjetivas, de expressar seus desejos e de experimentar relações afetivas mais sutis, próximas do amor. Além desses traços característicos das duas personagens, já muito aproximáveis, é possível, no desenrolar das tramas, encontrar mais similaridades entre suas figuras. Quando observados os dois enredos, percebe-se que as protagonistas são colocadas em um lugar semelhante: a da prostituta capaz de amar, mas que não consegue concretizar seu amor por conta de um personagem perverso que trama contra ela. Em *Toda nudez será castigada*, Patrício cumpre explicitamente o papel desse vilão que alimenta o amor de Geni, mas que, ocultamente, monta um plano para prejudicar Herculano. É ele quem empurra Geni para seu irmão, quem ensina-a a seduzi-lo e também é ele quem monta o plano para que ela se apaixone por Serginho. Quando, finalmente, este parte com o ladrão boliviano e abandona Geni, é Patrício quem vai ao encontro dela, em êxtase, anunciar o fracasso do amor da mulher e a vitória de sua própria vingança contra Herculano. Nesse momento, Geni “enche o palco com seus uivos”³⁸ ao mesmo tempo que Patrício vibra: “Hei de ver Herculano morrer! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!”.³⁹ Instantes depois, ela se mata.

Em um contexto muito distinto, *Navalha na carne* também traz uma situação em que a possibilidade de amor se vê bloqueada pela ação vilanesca. No caso dessa peça, o ser amado e o vilão são a mesma pessoa — Vado. As indicações de um afeto mais profundo de Neusa Sueli por Vado são muito mais econômicas do que as expressas por Geni tanto para Herculano como para Serginho. Mas há indícios de uma projeção de amor criada pela prostituta sobre aquele a quem ela chama de “meu homem”.⁴⁰ Ele, entretanto, age de forma muito cruel com Neusa Sueli. Chama-a de velha, duvida que ela tenha 30 anos — diz que teria pelo menos 50 —, fala que ela não consegue mais dinheiro porque não atraía os clientes, refere-se à mulher como a “vovó das putas”,⁴¹ dentre outros tantos insultos. Em um momento, pede que Neusa Sueli repita por diversas vezes que ele só ficava com ela em função do dinheiro, fazendo a mulher chorar, indicando tanto a humilhação sofrida como a frustração que ele provocava em seus sentimentos mais profundos. Em outra situação ainda mais violenta, Vado tira sua maquia-

38 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 237.

39 RODRIGUES, Nelson. “Toda nudez será castigada”. Op. cit., p. 237.

40 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 69.

41 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 73.

gem, diz que ela parece ter cem anos e, finalmente, realiza a seguinte ação: “pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele”.⁴² A ação perversa, aqui, aproxima-se mais diretamente da atitude de Serginho no hospital, que relembraria à Geni sua condição de prostituta e coloca-a diante de sua realidade mais crua. Neusa Sueli, por sua vez, no final da peça, reage e tranca a porta, prendendo Vado no quarto. Revela seu desejo por ele: “Estou louca de vontade de você”.⁴³ Exige que os dois tenham uma relação sexual, ameaçando-o com a navalha: “Vado, se você dormir, eu te capo, seu miserável!”.⁴⁴ Ele muda sua postura, indicando que suas atitudes perversas buscavam a manutenção do interesse das mulheres por ele — “Judio de mulher para elas gamarem”⁴⁵ —, ao que Neusa Sueli reage com a seguinte fala: “Não precisa nada disso”.⁴⁶ Segue um momento em que Vado reconhece que até então só estava brincando com ela e tenta seduzir a mulher, que se vê rapidamente envolvida a ponto de não notar que ele resgata a chave do quarto e sai despedidamente. Quando Neusa Sueli cai em si, já está sozinha no quarto. O desejo que ele despertara nela — profundo, a ponto dela não perceber seu golpe — foi uma peça de sua estratégia para conseguir recuperar a chave e sair. Assim como Geni, Neusa Sueli também berra diante da porta do seu quarto quando percebe que fora enganada a partir do uso de seus sentimentos mais caros. Segue-se um final melancólico: “Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche”.⁴⁷ Não temos, aqui, o fim trágico de *Toda nudez será castigada*, quando a protagonista se suicida, mas, com efeitos menos radicais, Neusa Sueli também experimenta a frustração de Geni, que teve seu desejo usado e atravessado por um vilão em busca de vantagens materiais, gerando sofrimento para as duas mulheres. Aí está o motivo principal dos dois textos, que por ele se aproximam e, por meio dele, desenrolam-se para um final marcado por frustração e desamor.

42 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 79.

43 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 81.

44 Idem.

45 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 82.

46 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 82.

47 MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. Op. cit., p. 83.

TEXTOS FEITOS PARA ENTRAR EM CAMPO

A relação entre os textos e o mundo no qual foram feitos nem sempre é evidente e, certamente, merece ser pensada fora de opções simplificadoras. Por um lado, a tentativa de se entender e analisar os textos sem nenhuma relação com seus mundos de produção já foi tida por muitos como um tipo de utopia que atravessou o século XX. Afinal, o que está no papel só ganha sentido quando se depara com um olho, dotado de modelos e de valores condicionados historicamente. As formas textuais, no limite, não funcionam se atiradas em um espaço vazio, fora de qualquer olhar, logo, de alguma perspectiva. Ao mesmo tempo, o mundo não explica facilmente o modo como uma obra de arte se configura. Como não experimentar insatisfações diante da afirmação de que o artista é um historiador ou de que se pode entender a sociedade em que ele viveu mediante a observação de suas obras? Francamente, é pouco... A relação entre o mundo e os textos, aqui no caso da literatura, merece mais e já foi explorada de modo aprimorado por diferentes intelectuais.

Pierre Bourdieu oferece algumas chaves importantes para se pensar essa tensão, propondo modos de articulação entre aspectos formais e, chamemos, extraformais dos textos. Em uma feliz formulação do sociólogo, encontrada em *As regras da arte*, ele trata de uma dupla existência da forma artística, tantas vezes pensada de maneira isolada por diversas perspectivas “internalistas”: ela “existe de alguma maneira duas vezes, nas coisas e nos cérebros”.⁴⁸ Ambos — coisas e cérebros — funcionam em estreito diálogo com o campo cultural do qual são produtos. Assim, é no microcosmo social no qual produtores e consumidores de arte ocupam posições e travam disputas que se criam as condições para que as obras ganhem formatos particulares e os cérebros configurem-se de modo a apreciar essas formas. Segundo o sociólogo, “quando as coisas e as disposições estão imediatamente harmonizadas, isto é, quando o olho é produto do campo ao qual se aplica, tudo aí parece como imediatamente dotado de sentido e de valor”.⁴⁹

Por esta perspectiva, sempre relacional e dinâmica, é possível pensar a compreensão da *forma em campo*, ou seja, de como o ambiente social encaminha a produção de novas formas e como essas formas tornam-se instrumentos de disputa no interior desses próprios campos, agindo sobre eles. Por essa via, pode-se

48 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 323.

49 Idem.

propor uma interpretação para a similaridade dos dispositivos teatrais utilizados por Nelson Rodrigues e Plínio Marcos em um mesmo período. De fato, chama a atenção, em uma leitura paralela de suas peças, essa proximidade. As duas protagonistas criadas por esses artistas, prostitutas que começam suas trajetórias em quartinhos pobres, apanham, falam palavrões, expõem o desejo sexual de modo cru e intenso, exibem o corpo de maneira ousada, mas também experimentam vivências subjetivas complexas por meio da frustração do amor. Tal proximidade, como vem se sustentando neste livro, não é casual. Ela revela a estratégia comum de dramaturgos que oferecem as ferramentas necessárias, naquele momento, para serem vividas por grandes atrizes em cena. O cenário de crise do projeto de um teatro moderno brasileiro exigia fórmulas que garantissem o sucesso e a distinção. Os dois dramaturgos estavam muito atentos ao mundo teatral em que viviam — Nelson Rodrigues, há mais de 20 anos, e Plínio Marcos, é possível imaginar, depois do sucesso de *Dois perdidos numa noite suja*, teve uma melhor possibilidade de observar e entender seu campo de atuação. Naquele momento, Plínio recorre a uma fórmula dramatúrgica que já gerara um grande sucesso.

É importante ressaltar que não se trata aqui, evidentemente, de propor que Plínio Marcos copiara Nelson Rodrigues. Ele tinha estilo suficiente para invalidar qualquer afirmativa nesse sentido. Mais do que isso, ele cria modelos dramatúrgicos inovadores que servirão de referência para outros tantos jovens dramaturgos que comporão a chamada “geração de 69”. Leilah Assumpção, Isabel Câmara, José Vicente, Consuelo de Castro, todos esses artistas encontrarão na obra de Plínio especificidades que lhes inspirarão. Além disso, como visto anteriormente, as diferenças entre as duas peças são notórias.

Mas, como a análise interna dos textos pode nos mostrar, dispositivos comuns são acionados e revelam algo que fala dos textos e fala do mundo. As duas peças aqui analisadas podem ser tomadas como possibilidades oferecidas a grandes atrizes (com trajetórias e imagens públicas muito distintas, é forçoso afirmar), em um momento de crise do campo no qual atuavam. Eis aí a harmonização das coisas — dos textos — e das disposições — dos artistas e do público —, sempre mediadas por arranjos sociais específicos. A forma encontrada por Nelson Rodrigues e por Plínio Marcos, naquele mesmo momento, parece responder a uma configuração particular de um campo teatral e o uso dessa forma provoca repercussões particulares nesse próprio campo. Assim, ela ganha um sentido imediato, atraindo atenções e sendo utilizada em diferentes propostas estilísticas. Tal uso será, de fato, intenso. Em 1968, logo após o sucesso das montagens de *Toda nudez será castigada* e *Navalha na carne*, Norma Bengell também buscará sua consagração, vivendo mais uma prostituta que enfrenta uma relação

abusiva e um caso de amor frustrado, agora escrito pelo jovem Antônio Bivar. As proximidades eram observadas na época e comentadas na imprensa, como se percebe na nota publicada no *Jornal do Brasil* no momento daquela montagem: “Aliás, por suas inúmeras semelhanças com *A navalha na carne*, a peça *Cordélia Brasil* já está sendo apelidada na classe teatral de *Barbeador elétrico*”.⁵⁰ O jogo era jogado, observado e comentado. É disso que se trata: de um jogo, no qual a forma dramatúrgica cumpre um papel e entra na disputa. Por entre textos, atrizes e públicos, é possível encontrarmos algumas dinâmicas que nos tiram do fetiche da forma pura, mas que, por outra perspectiva, sócio-histórica, podem potencializar o encanto que as formas artísticas nos provocam.

50 MARIA, Léa; COLASANTI, Marina & LEONAM, Carlos. “Léa Maria, Marina Colasanti e Carlos Leonam”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1968, p. 3.

CAPÍTULO 6

UMA NAVALHA QUE BRILHA

“Navalha na carne” continua a ser o grande sucesso e discussão do momento no Rio. O Teatro Maison de France tem as suas lotações esgotadas todos os dias por um público que aplaude de pé os artistas. Em todo o canto do Rio se discute a peça.

Brício de Abreu, em *O Jornal*, 9 de novemnro de 1967

DECISÃO TOMADA

Menos de um mês após a leitura na casa de Santa Teresa, Martim Gonçalves publica, em sua coluna do jornal *O Globo*, a seguinte nota:

Tônia Carrero está mesmo decidida a montar a peça de Plínio Marcos — *A navalha na carne*. A atriz e empresária ficou entusiasmada com a representação privada que os atores paulistas fizeram em sua casa. É uma peça com três personagens apenas e onde Tônia tem que disfarçar toda a sua beleza sob o aspecto

de uma grande decadência. Os outros dois seriam Nelson Xavier e Reinaldo Loyo.¹

Naquele agosto de 1967, ainda se especulava muito sobre a montagem — a própria formação do elenco não será a indicada na nota, Reinaldo Loyo não fará a peça, e sim Emiliano Queiroz —, mas o mais importante é que Tônia Carrero havia tomado uma decisão.

Logo após a leitura, muito impactada pelo seu sucesso, ela pediu o texto para Plínio Marcos. Em suas palavras,

Li, estudei atentamente e passei pro meu filho, dizendo: ‘A peça não é má, mas é meio degradante’. No dia seguinte, Cecil me procurou muito entusiasmado e disse: ‘Mãe, essa é a peça da sua vida’. Essa justiça eu quero fazer ao Cecil. Ele disse mais: ‘Está na hora da sua carreira ser sacudida, você precisa mostrar a que veio’.²

O objetivo principal da montagem estava já colocado: a transformação na imagem e na carreira da grande estrela por meio da produção de um grande escândalo teatral. A fracassada montagem de *Os corruptos* — a primeira levada por Tônia ao Teatro Maison de France, que ela se comprometera a ocupar por alguns meses — só favorecia esse projeto. Cecil Thiré, que naquele momento estava em cena com outro grande escândalo — *A volta ao lar*, ao lado de Fernanda Montenegro, Sergio Britto e Ziembinski —, pareceu entender bem o momento e a possibilidade que sua mãe tinha em mãos. Como Tônia relata em uma matéria publicada pelo *Jornal do Brasil*, após 17 anos de trabalho como atriz, “havia chegado a um impasse muito sério, a ponto de pensar em largar o teatro”.³ Tinha medo de repetir formas prontas e “de ficar gagá e démodée”.⁴ Segundo ela, Cecil, “um profissional de teatro muito mais completo do que eu”,⁵ foi quem lhe deu o alerta e, como se percebe, ofereceu também o antídoto. Era a hora de voltar a apostar nos autores nacionais, o que ela já havia feito na Companhia Tônia-Celi-Autran, lançando escritores como Osman Lins. Mas, agora, o investimento era em uma geração que criava situações limite de violência e de intensidade sexual.

1 GONÇALVES, Martim. “Teatro: Tônia decidida”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1967, p. 14.

2 *Bastidores I*. Depoimentos prestados a Simon Khoury. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, pp. 96-7.

3 “Uma navalha que virou bálsamo”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 67, p. 4.

4 Idem.

5 Idem.

A decisão de Tônia Carrero, entretanto, cria um impasse, uma vez que Plínio Marcos já havia montado um elenco para sua nova peça e fizera apresentações privadas. Ele reluta em conceder os direitos a ela, mas Tônia tem um argumento forte: “Posso tentar liberar a peça, mas só vou ter esse trabalho se você me ceder o texto para eu representá-lo”.⁶ Eles chegam a um acordo: Tônia poderia montar a peça em todo o país, menos no estado de São Paulo, onde o Grupo União teria os direitos sobre o texto. Seriam, assim, duas montagens do mesmo texto ainda inédito de Plínio Marcos. Mas, para que tudo isso desse certo, era preciso resolver o problema com a censura.

Com o acordo firmado, Tônia vai à luta e sua batalha é acompanhada de perto pela imprensa naqueles meses. A prestigiada colunista Nelma, em sua coluna n’*O Jornal*, publica a seguinte nota em 10 de agosto: “Tônia Carrero joga todo o seu prestígio (que é imenso) tentando conseguir a liberação da peça em um ato de Plínio Marcos, *A navalha na carne*, que foi proibida pela censura paulista e depois, em segunda instância, pela censura federal”.⁷ De fato, a atriz fez questão de tomar à frente de uma campanha contra a interdição da peça. Era ela, que tinha trânsito entre militares, quem ia pessoalmente ao ministro da Justiça, Gama e Silva. “Durante três meses, fui quase diariamente ao seu gabinete. Às vezes sozinha, às vezes em companhia do Plínio Marcos, gastei todos os argumentos”.⁸ O fato de ser Tônia Carrero quem solicitava a liberação da peça fazia a diferença, uma vez que “ela se constituiu numa espécie de vacina contra a alegação de que se tratava de um texto pornográfico. Afinal, ela era uma *lady*”.⁹

A decisão sobre a aprovação do texto, ainda assim, não foi rápida. Gama e Silva toma para si a responsabilidade pelos destinos da obra e, no início de agosto, a Coluna do Castello, publicada no *Jornal do Brasil*, anuncia que ele optara por manter a interdição. “Ao pessoal de seu gabinete disse: ‘Vou chamar a Tônia Carrero e vou ler, eu mesmo, a peça para ela. Não creio que ela tenha coragem de dizer as coisas que estão aí escritas’”.¹⁰ No dia seguinte, a fala do ministro repercute no mesmo jornal, agora em um texto assinado por José Carlos Oliveira, que ironiza Gama e Silva por sua formação cultural precária. Ele vê em sua atitude “certa psicologia muito em moda desde abril de 1964. O ministro deseja ler em voz alta, palavra por palavra, o texto que não entregará à apreciação do

6 *Bastidores I*. Op. cit., p. 97.

7 NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 967, p. 3.

8 *Bastidores I*. Op. cit., p. 97.

9 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009. p. 167.

10 “Coluna do Castello”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/8/1967, p. 4.

público”.¹¹ Oliveira compara o ministro aos algozes das feiticeiras, que, antes de matá-las, queriam saber detalhes sobre suas vidas, em uma espécie de júbilo por aquilo que seria eliminado na sequência.

Esta história, como se sabe, não acabou ali. Tônia insistiu com Gama e Silva, que, segundo ela,

sempre vinha com aquele blá-blá-blá: ‘Como, Tônia Carrero, você, uma mulher tão linda, tão elegante, tão inteligente, querendo fazer um negócio tão escaboroso?’ ou ‘Você é a rainha das comédias; como poder querer fazer uma ignomínia dessas?’ O homem me cantou, adulou, ponderou [...].¹²

A queda de braço se seguiu por todo aquele agosto. Em 23 daquele mês, Tônia comemora seu aniversário com o elenco de *Os corruptos*, peça mantida em cartaz até que a questão com a censura se revolvesse, ainda insegura quanto aos rumos do seu próximo projeto.

Três dias depois, entretanto, a coluna Ibrahim Sued Informa, n’*O Globo*, traz a seguinte nota: “O ministro Gama e Silva liberou para maiores de 21 anos a peça de Plínio Marcos *Navalha na carne*, que será representada em fins de setembro no Teatro Maison de France, com Tônia, Fauzi Arap, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier. Tônia ficou deslumbrada com o ato do ministro”.¹³ Os jornais cariocas, em fins de agosto, tratam diariamente do caso, especulando sobre a decisão do ministro e sobre seus motivos. Na *Tribuna da Imprensa*, Joaquim da Silva entende que Gama e Silva liberara a peça “para ‘melhorar a sua imagem’ nos meios intelectuais e artísticos”.¹⁴ Já o *Correio da Manhã*, em uma matéria crítica ao amadorismo dos responsáveis pela censura teatral, que tomavam decisões e as revertiam na sequência, entende que o ministro optou pela liberação “entregando o texto a uma famosa atriz a quem considera incapaz de fazer um espetáculo obsceno”.¹⁵ De fato, segundo o relato de Tônia, publicado em sua biografia, Gama e Silva pesava em sua decisão o fato de que montagem seria feita por ela, mas se mostrava contrariado com sua decisão. Teria dito ele:

11 OLIVEIRA, José Carlos. “O ministro e a navalha”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 9/8/1967, Caderno B, p. 3.

12 *Bastidores I*. Op. cit., p. 97.

13 SUED, Ibrahim. “Ibrahim Sued informa”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26/8/1967, p. 3.

14 SILVA, Joaquim da. “Notícias não confinadas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22/8/1967, p. 4.

15 “Censura”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23/8/1967, p. 6.

Pois bem, minha senhora. Não fosse seu prestígio junto ao público eu não hesitaria, ouviu bem? Agora a responsabilidade será sua. Quero ver o que acontece à sua carreira quando o ‘seu público’ ouvi-la pronunciando estas palavras de baixo calão. Uma prostituta! A Sra. vai se arrepender. Não diga que não avisei!¹⁶

A liberação da peça apenas para maiores de 21 anos também provocou uma série de comentários críticos na imprensa carioca. Havia ali algumas contradições indefensáveis, como o fato, lembrado por Yan Michalski, de um jovem de 18 anos poder ser censor, mas não ter direito a assistir a alguns trabalhos no teatro.¹⁷ Oscar Ornstein, empresário teatral de muito prestígio entre os artistas, alguns meses depois desse imbróglio, também lança um longo texto no *Jornal do Brasil* tratando do caso de *Navalha na carne* e indicando outro paradoxo evidente.

O que não é comprehensível é que uma pessoa entre numa livraria, compre por oito cruzeiros novos um livro como, por exemplo, *Sexus*, de Henry Miller, que já se encontra na quinta edição, sem que lhe seja exigida uma certidão de nascimento. Este livro, que é pornográfico ao extremo, circula entre jovens adolescentes de ambos os sexos, até mesmo nos colégios. Enquanto isso ocorre, a Censura se choca com *Navalha na carne*, *Roda viva*, *O rei da vela* e outros espetáculos. Certamente o critério é errado.¹⁸

A partir da liberação do texto, era preciso se chegar logo à estreia, antes de qualquer reviravolta. No mês de setembro, observa-se uma corrida para colocar no palco o novo e discutido texto de Plínio Marcos em suas duas versões. O elenco paulistano — composto por Ruthinéa de Moraes, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha — sai na frente. Em 11 de setembro, estreiam *Navalha na carne* no Teatro Maria Della Costa, com repercussão nacional. Do Recife, Adeth Leite noticia que, antes da primeira apresentação, Plínio Marcos se dirigiu ao público e disse que a censura trouxera muitos problemas financeiros para a montagem, fazendo que o cenário ali apresentado fosse composto de objetos que haviam conseguido mediante empréstimo: apenas “uma cama, uma penteadeira, um ca-

16 CARVALHO, Tania. *Tônia Carrero: movida pela paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, 2009, p. 128.

17 Cf. MICHALSKI, Yan. “Panorama do Teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1967, p. 7.

18 ORNSTEIN, Oscar. “Um teatro para o público que não quer ouvir verdades”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1968, p. 4.

bide autoportante e uma cadeira".¹⁹ Isso não impede — ou talvez até colabore — o sucesso da montagem nos meses seguintes, que faz apresentações em Taubaté, Santo André, São José dos Campos, São Caetano do Sul, volta para a capital no Teatro Oficina e, depois, no Teatro Itália, ganha o Prêmio Yasigi da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), no valor de um milhão de cruzeiros.²⁰ Em 1969, o trabalho segue com as apresentações, agora com Silvana Lopes na pele da prostituta Neusa Sueli, sendo mantidos os outros papéis com Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha, que, como se noticia, saía do palco machucado e sangrando, tamanha a sua entrega às situações de violência.²¹

A atriz Maria Della Costa, em parceria com seu marido e produtor Sandro Polônio, entra também nesta corrida pela estreia de textos escandalosos que marca o setembro de 1967, avançando nos ensaios de *Homens de papel*, peça que Plínio Marcos havia acabado de escrever. O elenco carioca de *Navalha na carne*, por sua vez, intensifica a preparação do espetáculo no final do mês, quando Nelson Xavier e Fauzi Arap encerram a temporada de *Dois perdidos numa noite suja* para se dedicar aos ensaios do trabalho novo.²² Em 20 de setembro, os primeiros anúncios já são encontrados nos jornais da cidade.

A expectativa em torno desta estreia era enorme. Se, em *Toda nudez será castigada*, a história das tantas atrizes que haviam recusado o papel de Geni levou todos os olhos a se voltarem para aquela montagem e para a atriz escalada, agora, a conquista das atenções se deu a partir da luta contra a censura. O texto de Nelson Rodrigues nem chegou a ser proibido em 1965. Dois anos depois, entretanto, o cenário era outro, o presidente era da "linha dura", a ditadura intensificava seus mecanismos repressivos e os dispositivos de censura tornavam-se mais presentes na vida teatral. Tônia Carrero soube fazer uso disso, dando visibilidade ao caso de interdição de *Navalha na carne* e, com isso, criando enorme curiosidade para seu novo trabalho.

Ainda em agosto, quando não tinha certeza de como seria a formação do elenco da peça, já se especulava sobre o impacto que aquele papel teria na carreira de Tônia. Em coluna, já citada, de Nelma, ela lança as perguntas que se faziam naquele momento:

19 LEITE, Adeth. "Teatro, quase sempre". *Diário de Pernambuco*, 2.º caderno, 17 de setembro de 1967, p. 3.

20 VIANA, Hilton. "Teatro-Show-Business". *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 4 de janeiro de 1968, p. 2.

21 Cf. VIANA, Hilton. "Teatro". *Diário da Noite*, Segundo Caderno, São Paulo, 22 de janeiro de 1969, p. 6.

22 Cf. MICHALSKI, Yan. "Panorama do Teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21 de setembro de 1967, p. 7.

Será uma virada de 180 graus no repertório de Tônia, ainda mais violenta que a de Fernanda Montenegro com *A volta ao lar*. Será que Tônia está mesmo disposta a fazer o papel de “prostituta” ou se limitaria a produzir o espetáculo? É um passo delicado na carreira da atriz e da empresária Tônia Carrero, inclusive porque o sucesso de bilheteria nem sempre acompanha o “teatro de escândalo”. Se precisa completar o tempo que lhe falta no contrato da Maison de France, por que não remontar um dos seus muitos sucessos, como *Profundo mar azul*?²³

Chamando para si a atenção ao travar uma batalha contra o ministro da Justiça pela retirada da interdição do texto, Tônia Carrero aumenta ainda mais os questionamentos sobre sua atitude ao subir ao palco vivendo uma prostituta. Pressões lhe chegavam de todo lado, como relata a seguir:

até os pais do meu marido, que eram da mesma geração do Gama e Silva, vieram encher a cabeça dele, e, na véspera da estreia, o César exigiu: ‘Você não vai dizer palavrão nenhum. Isso, além de ser apelação, é de mau gosto, uma agressão ao público. Em vez de dizer ‘puta’ vai dizer ‘vaca’ ou ‘mulher da vida’, e em vez de dizer ‘merda’ vai dizer ‘droga’. Respondi: ‘Agora é tarde, já entrei nisso até o pescoço, agora vou até o fim’. E fui.²⁴

Até mesmo aqueles que acompanhavam teatro profissionalmente duvidavam do êxito de toda a campanha de Tônia para poder subir aos palcos, apanhlar, falar muitos palavrões e viver de forma intensa uma mulher como Neusa Sueli. Fausto Wolff, crítico da *Tribuna da Imprensa*, emite a seguinte opinião: “Pessoalmente, creio — e espero estar errado — que Tônia embarcou na canoa errada. Não me parece que o papel seja para ela. Enfim, veremos”.²⁵ Sim, veremos.

A RADICALIZAÇÃO DO MODERNO

Mais de 50 anos após os ensaios da versão carioca de *Navalha na carne*, poucas informações restam desse processo. Se as temporadas subsequentes foram acompanhadas de perto pelas imprensas carioca e nacional e geraram numerosos vestígios, o trabalho de criação da montagem da peça não deixou muitos rastros.

23 NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1967, p. 3.

24 *Bastidores I*. Op. cit., p. 97.

25 WOLFF, Fausto. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, 2.º caderno, 25 de agosto de 1967, p. 3.

Os poucos que temos, entretanto, nos trazem indicações valiosas e que merecem ser vistas com atenção.

É preciso, aqui, voltar a uma discussão, já iniciada anteriormente, sobre os modelos teatrais que conviviam e concorriam naquele período. Em meados de 1967, o chamado “teatro antigo” ainda era muito atuante no Rio de Janeiro, trazendo aos grandes jornais da cidade espaços próprios, por exemplo, para a divulgação do teatro de revista. Estavam ainda em atividade grandes nomes dessa tradição popular e cômica, como Dercy Gonçalves, Oscarito e Procópio Ferreira. Ao mesmo tempo, um teatro engajado, que buscava reformular a cena, seja pela temática social, seja por novos modos de construção teatral, representado por grupos como o Arena e o Opinião, já estava consolidado na cena cultural. É também nessa segunda metade dos anos 1960 que começa a aparecer no Brasil uma proposta de teatro de vanguarda. Naquele momento, ao redor do mundo, os textos Antonin Artaud faziam sucesso entre artistas jovens, grupos como o Living Theatre ganhavam repercussão internacional e Jerzy Grotowski já abandonava as salas de teatro para experimentar outros modos de encontro entre o espectador e o ator. A onda forte da contracultura, que no teatro iria gerar espetáculos menos orientados pelo sentido produzido por um texto e mais ligados à experiência sensorial do contato entre artistas e público, começava a chegar ao Brasil e geraria trabalhos marcantes muito em breve, no final da década de 1960, como *Roda viva*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, com os cenários de Hélio Eichbauer, que se tornariam um emblema do tropicalismo, e *O balcão* e *Cemitério de automóveis*, ambos produzidos na parceria entre Victor Garcia e Ruth Escobar.

Entre estas três perspectivas, estava o programa do teatro moderno, enfrentando uma série de crises, como a falência de tantas companhias e do próprio Teatro Brasileiro de Comédia. A proposta de um teatro centrado no respeito a um repertório de qualidade, montado por atores dotados de técnicas capazes de convencer o público da veracidade das situações vividas e organizado pela figura de um diretor, em uma relação forte com o chamado “realismo”, era vista por muitos como superada. Esse cenário é fundamental para se entender as escolhas feitas pelos artistas de *Navalha na carne* em seus ensaios e as estratégias seguidas.

Como já dito, o próprio texto de Plínio Marcos fora associado pelos analistas teatrais daquele momento à tradição da dramaturgia moderna. Se, por um lado, Sábato Magaldi considera que as peças de Plínio Marcos “deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas”,²⁶ por outro, Yan Michalski considera que elas “não se afastam das concepções formais do naturalismo, noto-

26 MAGALDI, Sábato. “Documento dramático”, *O Estado de S.Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15 de julho de 1967, p. 3.

riamente afastadas da vanguarda teatral. No entanto, mesmo dentro deste aparente conservadorismo formal, Plínio Marcos consegue ser intensamente inovador, pela paixão e pela compaixão que animam suas obras”.²⁷ Ou seja, se aquela não era uma dramaturgia imediatamente associada à ideia corrente do teatro moderno e realista em função da intensidade das situações e do tipo de personagem apresentado, sua estrutura não era estranha à da dramaturgia moderna. Ao levar para a cena prostitutas e miseráveis, Plínio Marcos não deixava de seguir uma evolução dramática coerente e de construir personagens orientados pela verossimilhança. Como afirma Nelson Xavier, Plínio conseguia “mostrar o homem por dentro — toda a sua pureza ou toda a sua podridão — mas sempre seu interior e não a maneira como ele se mostra por fora”.²⁸ É possível perceber, assim, nessa dramaturgia, a manutenção de alguns dos pressupostos básicos do programa moderno (como a tentativa de construção de uma interioridade psicológica complexa dos personagens), mas agora radicalizados. É compreensível: em um cenário em que se buscava superar o teatro moderno, seus defensores tentam radicalizar suas propostas, aproximando-se de situações violentas e mais difíceis de serem vividas. Esse era o movimento feito pelos tantos artistas que construíam o que já foi chamado aqui de um mercado de espetáculos escandalosos e que será intensificado pelos envolvidos na montagem de *Navalha na carne*.

A estratégia é observada e comentada pelos críticos que analisam a encenação. Dois deles, muito atuantes no período, refletirão sobre a peça, lançando mão de juízos sobre o próprio teatro moderno. O primeiro é Fausto Wolff, que, em sua crítica à *Navalha na carne* publicada na *Tribuna da Imprensa*, faz um histórico do teatro realista no mundo e no Brasil. Segundo ele, essa era, inicialmente, uma manifestação própria da burguesia, que, ao longo do tempo, foi incorporando novos temas e questões que não necessariamente representavam mais esse grupo social. No Brasil, traços desse movimento da ampliação temática do realismo foram observados, mas não obtiveram bons resultados.

Alguns autores nacionais, saídos do Teatro de Arena, tentaram criar um teatro naturalista que retratasse os problemas dos favelados, dos operários etc., e a aproximação máxima da realidade social alcançada foi a troca de pronomes da terceira para a segunda pessoa do singular (tu ama eu, négo e etc.). Não pretendo invalidar essas tentativas salutares, mas não há dúvida de que os persona-

27 “Golfinho em poucas e boas mãos”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1968, p. 1.

28 “Será esta a nova verdade do teatro brasileiro?”. *Diário de Notícias*, 2.º caderno, Porto Alegre, 3 de março de 1968, p. 6.

gens resultavam falsos, produtos híbridos de uma ideologia política alimentada por uma ética moralista. Da mesma forma, as tentativas didáticas feitas com Brecht, no Brasil, ou as tentativas de aplicar o seu método na encenação de outros autores, resultaram artificiais.²⁹

Wolff, assim, faz uma defesa do teatro realista no Brasil. Em sua perspectiva, o realismo — ou o “drama psicológico”, termos usados por ele de forma equivalente e associados ao programa moderno do teatro nacional —, apesar de já desgastado nos Estados Unidos e na Europa, ainda era incipiente no Brasil e teria a possibilidade de transformar a sua sociedade. Portanto, o momento não era o de abraçar as perspectivas do teatro épico ou mesmo de trazer para os palcos nacionais os novos ventos do teatro de vanguarda. Tentativas nesse sentido teriam fracassado ou até feito sucesso não pelos méritos da obra montada, mas por seu exotismo, como fora o caso da boa temporada de *Marat/Sade*, que tinha no seu numeroso elenco artistas como Rubens Corrêa e Eugênio Kusnet. “Se *Marat/Sade* agradou no Brasil, foi pelo inusitado que proporcionou à plateia que — garanto — não entendeu bulhufas. E um espetáculo que choca a plateia, mas que ela não entende, pode ser tudo (bonito, estranho, engraçado etc.), menos transformador e ministrador de justiça”.³⁰ Fausto Wolff, dessa forma, antes de iniciar seus comentários específicos sobre a montagem do texto de Plínio Marcos, faz essa longa reflexão sobre a função do teatro moderno no Brasil, defendendo seu desenvolvimento e entendendo que *Navalha na carne* estaria em consonância com esse movimento que ele considerava necessário.

No mesmo sentido, vão alguns comentários de Adeth Leite, crítico que, do Recife, situa a montagem em um período de evolução do teatro moderno, mais preocupado com “um estudo e uma análise dos problemas humanos e da própria vida atual”.³¹ Segundo ele, o que se observava era a busca por situações cênicas e textos que dessem conta de aprofundar a representação séria das relações humanas, o que sempre esteve no centro do programa do teatro moderno.

A própria Tônia Carrero fará diversos depoimentos buscando afirmar esta filiação moderna do espetáculo e de sua própria carreira. Em suas palavras, “intuitivamente, tinha uma modernidade maior que grande parte dos meus colegas. Eu me situava muito bem no teatro moderno e tinha uma capacidade maior para

29 WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (I)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1967, p. 1.

30 Idem.

31 LEITE, Adeth. “Evolução, escândalos e palavrões”. *Diário de Pernambuco*, 2.º caderno, 4 de novembro de 1967, p. 3.

entender e fazer o teatro realista”.³² Vinda do TBC e da sua própria companhia, a Tônia-Celi-Autran, de fato, Tônia não poderia negar suas origens. Assim como Cleyde Yáconis, ela tinha se formado no interior do programa teatral moderno e não iria romper com ele em um momento de crise. A hora era de reafirmar aquele teatro como um produtor de conteúdos sociais relevantes, o que ela faz de modo explícito, em meados de 1967, na imprensa: “Precisam compreender os menos avisados que o teatro moderno não é apenas um simples divertimento, mas sim o veículo de mensagens, filosóficas ou sociais [...]”.³³ No entanto, esse teatro teria um modo próprio de produzir essas mensagens, também apresentado por Tônia na mesma reportagem: a nova peça, “não nego, é violenta, mas verdadeira sem falsos preconceitos, mostrando a vida como ela é (com licença de Nelson Rodrigues)”.³⁴ Vemos assim, a protagonista do espetáculo sair em defesa do modelo teatral que o colocava de pé. Tônia Carrero situa a si mesma como uma atriz moderna, defende o tipo de conteúdo produzido por esse teatro moderno, elogia o seu modo de representação (que exigiria, até mesmo, que a prostituta falasse palavrões, mesmo que isso confrontasse uma plateia elitista) e traz a referência, inevitável, daquele que era considerado o fundador da modernidade teatral brasileira. Por esse discurso, percebe-se que as posições estavam tomadas, e são elas que vão orientar os rumos da sala de ensaios.

Assim, antes mesmo da liberação do texto, sem a certeza de que a peça poderia ser levada a público, o elenco começou a se reunir em um curioso espaço cedido para a produção do espetáculo: o “salão de uma igreja na praça Serzedelo Corrêa, em Copacabana”.³⁵ Ali, o trabalho era conduzido por Fauzi Arap, que fora indicado por Plínio Marcos a Tônia Carrero. Fauzi tinha formação de engenheiro, mas acabou encontrando o Teatro Oficina e, a partir disso, não largou mais os palcos. Naquele momento, tinha experiência como ator, estava em cena em *Dois perdidos numa noite suja* e se arriscara na direção apenas em um trabalho experimental a partir de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. Era visto pela imprensa como um diretor tímido e humilde,³⁶ mas dotado de “um talento especial para conduzir atores”.³⁷ Seu primeiro encontro com Tônia foi marcado pela desconfiança mútua, como ela relata em uma matéria do *Jornal do Brasil*.

32 *Bastidores I*. Op. cit., p. 54.

33 “Tônia: palavrão às vezes é necessário”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1967, p. 8.

34 Idem.

35 MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 166.

36 Cf. “Fauzi, diretor, ex-ator (por enquanto)”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1969, p. 2.

37 GONÇALVES, Martim. “O teatro carioca em 1967”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, p. 9.

Conversamos duas horas, e no fim ele disse: “Pensei que você fosse me convidar para dirigir”. E eu: “Não sei ainda se vou convidá-lo”. Fauzi respondeu: “Se você me convidar, também não sei se aceitarei. Em todo caso, vamos conversar outra vez?”. Aí sentamos de novo, conversamos outra vez, e finalmente Fauzi disse: “Bom, se você me convida, eu aceito”, e eu: “Acho que vou convidá-lo, sim”. Depois desse tatear, desse medo inicial, tudo foi fácil.³⁸

Feito o convite, convite aceito, o trabalho tem início e Tônia revela, em outro relato à imprensa, a estranheza inicial das primeiras propostas do diretor: “senti que seu método de trabalho era totalmente diferente do que conhecera anteriormente”.³⁹ Entretanto, por meio de uma série de exemplos de procedimentos levados adiante por Fauzi Arap naquela sala de ensaios, percebe-se que os princípios que orientavam sua direção não eram distintos daqueles utilizados por tantos diretores estrangeiros que fizeram o teatro moderno avançar no Brasil, como o próprio Adolfo Celi, ex-marido e diretor de Tônia em diversos trabalhos. Em seu próprio depoimento, publicado no *Jornal dos Sports*, logo após a estreia de *Navalha na carne*, o diretor do espetáculo indica a orientação geral do seu entendimento do fenômeno artístico: “A arte exige uma introspecção, uma disposição de autoconhecimento que nem sempre, devido às condições em que vivemos, temos a possibilidade de buscar em nosso trabalho cotidiano profissional”.⁴⁰ Ou seja, ele defende um trabalho do ator sobre si, termo determinante na tradição stanislavskiana que vivia, naquele período, um momento forte de sua entrada no Brasil. Com a chegada da tradução dos livros do diretor russo para o português, percebia-se a adequação de suas propostas ao projeto de modernização do teatro e, mais especificamente, dos atores, fazendo que o nome de Constantin Stanislavski passasse a ser mais frequente, a partir de então, do que o de Louis Jouvet quando se tratasse da arte da atuação. É com base em sua obra que alguns termos utilizados desde as primeiras experiências modernas por artistas de teatro passam a ganhar mais rigor, como “introspecção”, utilizado por Fauzi na defesa de uma descoberta profunda da obra e do personagem.

O processo de ensaios de *Navalha* recorreu ao uso de diversos dispositivos capazes de despertar vivências intensas e mergulhos subjetivos nos atores. Exemplos específicos nos são dados por Emiliano Queiroz. Ele relatou que conhecera

38 “Uma navalha que virou bálsamo”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967, p. 4.

39 “Tônia: Agora vou parecer velha como a mãe de meu filho Cecil em uma peça”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1969, p. 6.

40 “Fauzi Arap mostra P. Marcus”. *Jornal dos Sports*, Sol, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1967, p. 6.

Fauzi Arap no Teatro Oficina, em um treinamento que faziam com Eugênio Kusnet, não por acaso um dos grandes divulgadores de Stanislavski no Brasil no período. Lá, Fauzi se surpreendeu com o trabalho de Emiliano e convidou-o para viver o Veludo na nova peça de Plínio Marcos. Já no convite, ele indica a leitura que sua direção queria dar àquele personagem: “Eu quero um cara que faça o Veludo de uma maneira que ele não tenha medo do cafetão. Eu quero eles pau a pau”.⁴¹ Com isso, ele buscava fugir de um dos maiores temores de qualquer diretor moderno: a construção de tipos fáceis, estereotipados e sem qualquer resquício de vida interior, o que seria uma tentação para o ator que vivesse aquele serviçal afeminado. Entretanto, como indicado em uma reportagem de outubro de 1967 de *O Jornal*, “Emiliano conseguiu dar uma dimensão de gente ao Veludo”⁴² e reconheceu a habilidade de Fauzi Arap para conduzi-lo a uma verdade daquele personagem. Nessa mesma matéria, o ator dá um exemplo de uma indicação bem precisa que o diretor lhe dera no período de ensaios.

Nas cenas em que eu apanhava, ele me disse: imagina um estrangeiro que fala enrolado, ao levar uma surra falará muito mais enrolado. Comecei então a dar uma dimensão mais humana ao personagem e terminei vivendo-o integralmente. Vi que não era possível representar um papel tendo-se vergonha dele, pois a integração exige uma aceitação, não se deve tomar uma posição crítica⁴³.

Eis aí um exemplo de um procedimento stanislavskiano na direção de Fauzi Arap: a associação entre uma cena da peça e uma situação menos óvia. Ao propor a Emiliano a imagem do estrangeiro apanhando e falando enrolado, ele tenta tirá-lo dos lugares esperados de representação e trazer marcas autorais para sua performance, sempre buscando produzir no espectador crença e senso de verdade.

Outros dispositivos foram relatados na entrevista, como a solicitação de repetição de algumas frases e palavras do texto pelos atores. Segundo Emiliano Queiroz, isso atendia a uma demanda específica da produção, que precisava que a montagem tivesse mais de uma hora de duração, mas também produzia novos sentidos para a peça e criava densidade psicológica na relação entre os três personagens. Todas essas invenções próprias da encenação, ainda de acordo com o

⁴¹ QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão*, no Rio de Janeiro, em 19 de novembro de 2021.

⁴² “Emiliano, da telenovela ao palco”. *O Jornal*, 3.º caderno, Jornal da TV, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1967, p. 7.

⁴³ Idem.

ator, eram absolutamente respeitadas por Plínio Marcos, que não fazia cobranças ao diretor ou ao elenco e pouco frequentava os ensaios.

O trabalho de Fauzi Arap com Tônia Carrero, como se pode imaginar, gerou comentários mais frequentes na imprensa da época. Logo após a estreia, em um relato para a revista *Manchete*, a atriz apresenta o desafio que a personagem Neusa Sueli lhe impunha: “despir-me da minha própria individualidade e colocar-me na pele da personagem central da peça. Creio ter conseguido isto. Sinto-me dentro da trama de *Navalha na carne*, sem qualquer sofisticação — que em mim é quase um cacoete; esqueci as boas maneiras e até desaprendi o modo elegante de andar”.⁴⁴ A criação dessa vivência de uma personagem distante com frescor e espontaneidade, fora dos lugares-comuns da personalidade da intérprete — trabalho determinante para uma atriz comprometida com o programa teatral moderno —, fora conquistada com base em uma série de procedimentos propostos pelo diretor. “Fauzi Arap me fez andar de ônibus, ir à Lapa, andar naquelas bibocas, observar a cara daquelas mulheres, o jeito delas e treinar uma linguagem popular, onde as palavras saem incompletas, tipo: — O que você está pensando que eu só?”.⁴⁵ Chama a atenção a semelhança entre esse relato de Tônia e o de Cleyde Yáconis, que também foi orientada por seu diretor a ir para o mundo conhecer a realidade da prostituição e, a partir disso, construir uma vivência crível da personagem. A ideia do “laboratório” para atores, difundida no mundo por Jerzy Grotowski na perspectiva da continuidade das pesquisas de Stanislavski, como se percebe, ganhava força por aqui em um momento em que as premissas de um teatro moderno se radicalizavam. Mais do que um modo verossímil de viver um personagem no palco, era preciso ir para as ruas e experienciar seu cotidiano, aperfeiçoando, assim, os modos de vivência oferecidos ao público.

Esse era o movimento que se fazia naquele momento, e ele gera forte impacto em Tônia Carrero, que revela ter sido transformada pela direção de Fauzi Arap. Ela conta, em diferentes publicações, que, nos ensaios do espetáculo, ele lhe dera “tudo para que fizesse a personagem”,⁴⁶ assim como “descobriu para mim um linguajar novo, suprimindo inúmeros vícios que me cercavam e o estre-

⁴⁴ PELTIER, Luzia. “A navalha na carne”. *Manchete*, Manchete Espetáculos, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1967, p. 103.

⁴⁵ Apud VARGAS, Maria Thereza. “Tônia Carrero: sessenta anos de teatro”. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de & BULHÓES DE CARVALHO, Ana Maria (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008, p. 226.

⁴⁶ CARVALHO, Tania. *Tônia Carrero: movida pela paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, 2009, p. 60.

lismo que tinha adquirido”.⁴⁷ Um processo como esse, inevitavelmente, levava a um enorme envolvimento pessoal da atriz com o trabalho, outra marca corrente nos artistas modernos de teatro. O nível de engajamento de Tônia nos ensaios e na temporada deixava marcas notadas por uma repórter do *Jornal do Brasil* que fora entrevistá-la e assim descreve suas impressões da atriz naquele encontro:

exhausta, abatida, queixando-se de dores no corpo (o que não espantarão aqueles que viram *Navalha na carne*), ainda não totalmente recuperada do período de tensão nervosa que atravessou na época dos ensaios e da estreia, mas radiante com o sucesso e com a consciência de estar realizando um trabalho válido e importante [...].⁴⁸

Emiliano Queiroz também tem uma lembrança forte da atitude da atriz naquele processo criativo: “Ela estava enlouquecida para fazer aquela peça. Ela queria fazer de qualquer jeito, ninguém ia impedir a Tônia de fazer a peça”.⁴⁹ Esse ânimo a fazia estar à frente de todos os cuidados com o espetáculo. Ela era a responsável até mesmo por cortar os cabelos de Emiliano de modo a deixá-los do tamanho adequado para que pudesse puxá-los em cena.

Fauzi Arap, por sua vez, também se encanta pelo trabalho de Tônia, superando em definitivo a desconfiança que tivera em relação a ela no início das negociações para sua entrada na peça. Em matéria de 1969, quando iria dirigí-la pela segunda vez, agora no espetáculo *Falando de rosas*, de Frank Gilroy, com Cecil Thiré e Jardel Filho no elenco, ele relata o que pudera descobrir sobre Tônia no processo de ensaios de *Navalha*: “o ser humano que ela é. Antes, só conhecia o seu lado superficial, as suas futilidades de vida social”.⁵⁰ A partir do momento em que a dirigira, descobrira uma artista engajada e uma atriz talentosa.

Outros aspectos dos ensaios também corroboram a tese aqui defendida de que aquele processo criativo era orientado pela radicalização de propostas teatrais modernas, intensificando os efeitos realistas da construção cênica. Se observamos a concepção do figurino, assinado por Sara Feres, fica evidente a tentativa de levar para o palco objetos cotidianos que ajudassem a instaurar o ambiente daqueles personagens. Emiliano Queiroz leva algumas de suas próprias roupas para

⁴⁷ ELIAS, Nacif. “Tônia falando de rosas”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1969, p. 1.

⁴⁸ “Uma navalha que virou bálsamo”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967, p. 4.

⁴⁹ QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão*. Op. cit.

⁵⁰ “Tônia: Agora vou parecer velha como a mãe de meu filho Cecil em uma peça”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1969, p. 6.

que fossem trabalhadas pela figurinista e um par de chinelo ordinário. Quanto ao figurino de Tônia, ele é descrito pela própria atriz da seguinte forma:

Uma saia, uma blusinha que minha mãe rejeitou; o sapato foi um sapato de cena, usado por Margarida Rey, era vermelho. Empobreci-o, botei uma tirinha de pelica vermelha amarrando. Ficou mais de puta, mais pobre. Usei uma bolsinha e... eu tirava dela um batonzinho triste... era meio roxinho... uma coisa tão barata! O cabelo era pintado. A raiz era preta. Uma pobreza... não dava para retocar... era muito feio... cabelo absolutamente lavado...⁵¹

O despojamento e a absoluta simplicidade dos objetos e das vestimentas favoreciam a entrada subjetiva dos atores no universo explorado por Plínio Marcos. O mesmo se dava com os cenários, também concebidos por Sara Feres. Como relata Emiliano Queiroz, o marido de Tônia, César Thedim, foi em busca de materiais de demolição com Sara Feres e eles trouxeram para o palco uma porta e uma parede que serviram de base para a construção de todo o espaço, onde chegava a funcionar uma pia na qual Neusa Sueli podia lavar sua calcinha. Tudo era sem cor, rústico e dava o clima certo para o ambiente de um quarto de prostíbulo pobre.

Outra colaboração relevante para os ensaios foi a do coreógrafo Klauss Vianna, em seu “primeiro trabalho de preparação física de atores”⁵². Tônia Carrero, num relato concedido a Joana Ribeiro, especialista na atuação de Klauss, reconhece a importância dele nesse processo de transformação por ela vivido. “A gente chegava uma hora antes do diretor, e com o Klauss a gente trabalhava, trabalhava, trabalhava. Me ajudou muito para o Navalha, eu deixei cair toda a mentira e entrei numa realidade atroz, não é? Era uma realidade que eu nunca nem tinha conhecido. Eu fazia uma prostituta do mais baixo calão”.⁵³ Eis aí outra dimensão fundamental para a construção da cena moderna: a ideia da encarnação, da capacidade física de viver situações estranhas ao cotidiano do intérprete. Klauss Vianna era a pessoa certa para conduzir este processo.

Ao longo do mês de setembro de 1967, a peça era montada com base no trabalho destes tantos profissionais e das premissas teatrais modernas que os orientavam. Chegou-se, em um determinado momento, a uma proposta de início do espetáculo com a leitura de um texto de Carmem Silva, uma ativista

51 Apud VARGAS, Maria Thereza. “Tônia Carrero: sessenta anos de teatro”. Op. cit., p. 226.

52 MENDES, Oswaldo. Bendito maldito. Op. cit., p. 166.

53 TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. “Com ele eu ia muito mais longe. Entrevista com Tônia Carrero”. Revista TKV, vol. 1, n.º 4, 2019, p. 67.

com nítidas posições em defesa da mulher. Como lembra Emiliano Queiroz, o fato de o texto de Plínio ser curto exigia uma série de inserções pela direção e uma delas foi essa leitura, feita ainda com as cortinas fechadas. Como se estabeleceu nos ensaios, o pano subia, seguia-se a frenética sequência de acontecimentos intensamente vivida pelos atores, até se chegar ao final, que Fauzi Arap assumia ter pegado da montagem paulista, de Jairo Arco e Flexa: “coloquei uma gravação de Clementina de Jesus. Quando Neusa Sueli pegava o sanduíche de mortadela e levava à boca, [...] Tônia congelava o gesto e eu tirava o som. E naquele silêncio, a imagem fixa, a luz se apagava”⁵⁴. Nos ensaios, esperava-se que, nesse momento final, o público vibrasse em aplausos e consumasse o esperado sucesso.

O SUCESSO ANUNCIADO

Semanas antes da estreia de *Navalha na carne*, a expectativa pelo espetáculo já era intensa na imprensa carioca. A luta de Tônia pela liberação da peça era comentada por diversos jornais, e ainda circulavam rumores de que a montagem poderia ser proibida caso as condições impostas não fossem respeitadas. Brício de Abreu, em sua crítica logo após a estreia, cita “ameaça até do General Freitas, Chefe da Segurança Pública Nacional, de intervir na apresentação, caso Tônia desobedecesse às decisões terríveis da censura”⁵⁵.

O elenco e os produtores da peça também se precaviam contra a campanha moralista em curso, que reagia à onda de palavrões e temas polêmicos levados aos palcos. A uma semana da estreia, um longo relato de Nelson Xavier foi publicado por *O Globo* e, ali, ele indica um sentido purificador da peça: “Os ensaios me estão dando a certeza de que o espetáculo vai ser alguma coisa de muito violento, assim como quando uma parcela de verdade suja assume toda a sua crueza para poder ser limpa”⁵⁶. O ator volta, dessa forma, ao argumento de que a perversidade e a violência levadas para a cena poderiam gerar no público um efeito de purgação e de salvação, adquirindo a obra uma função social particular. Eis aí a ideia de purificação pelo encontro com a atrocidade, debatida de modo tão consistente por Nelson Rodrigues em uma perspectiva católica particular e, pelo visto,

⁵⁴ MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. Op. cit., p. 168.

⁵⁵ ABREU, Brício de. “*Navalha na carne e a verdade*”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 7/10/1967, p. 3.

⁵⁶ “A arte em poucas palavras: marginal é quem faz arte e cultura no Brasil”. *O Globo*, Caderno Ela, Rio de Janeiro, 30/9/1967, p. 2.

utilizada por diferentes vozes e em diferentes espaços. Dois meses antes, Anatol Rosenfeld, que assistira à leitura na casa de Cacilda Becker, também recorreu a ela: “*Navalha na carne* é um golpe de navalha na nossa carne; é um ato de purificação, justamente por causa de sua violência agressiva”.⁵⁷

Ao longo da temporada, este tipo de defesa da peça é propagado até mesmo por colunistas, como Mauro Braga, que, na *Tribuna da Imprensa*, sustenta ser aquela uma peça “a que todos os pais deviam levar seus filhos, pois o fundo moral é admirável”.⁵⁸ Tônia Carrero também vem a público defender sua montagem dos ataques sofridos pela onda moralizadora, mas concentra mais seus argumentos na pertinência do uso dos palavrões do que no suposto aspecto purificador da peça; segundo, ela, os xingamentos proferidos no palco “nada têm de chocantes ou imorais: estão muito bem colocados e são necessários na peça, já que ela se desenrola num ambiente de gente que fala assim”.⁵⁹

No decorrer de toda a história desta montagem, que é longa, como se verá, o argumento de que a peça cumpria uma função social edificante será retomado diversas vezes. Podemos encontrá-lo, por exemplo, na turnê do espetáculo pelo Sul do país, já em 1968, em uma entrevista de Emiliano Queiroz ao *Diário da Tarde*. Diante da resistência de uma tradicional sociedade paranaense à peça, ele informa ao público local: “*Navalha na carne* não é uma peça pornográfica ou imoral: imoral, terrível, deprimente, é a chaga social da prostituição”.⁶⁰ Invertendo a crítica moralista à peça, ele vai para o ataque e pede que a reação escandalosa se volte para o fenômeno social retratado em cena: “Tônia Carrero, Nelson Xavier, eu e Plínio Marcos estamos dando o nosso recado. Se você é cego, surdo ou mudo, ou covarde, o problema é seu”.⁶¹

Assim, a associação entre censura e reações escandalizadas com as notícias que circulavam sobre a montagem gerou uma enorme visibilidade para o espetáculo ainda em ensaios, o que foi largamente observado e comentado por aqueles que cobriam a vida teatral carioca. Ainda em julho de 1967, José Maria Alves, em sua coluna de *O Fluminense*, é sucinto ao tratar do destino do novo texto de Plínio Marcos: “não há melhor publicidade de uma peça quan-

57 ROSENFELD, Anatol. “Navalha na nossa carne”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15/7/1967, p. 3.

58 BRAGA, Mauro. “Painel.” *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31/10/1967, p. 4.

59 “Mulher é sempre notícia”. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 15/10/1967, p. 2.

60 “Emiliano: *Navalha* nada tem de imoral”. *Diário da Tarde*, Curitiba, 9 de outubro de 1968, p. 2.

61 Idem.

to a censura vetá-la”.⁶² Nelma vai na mesma direção, indicando o impasse em que os censores viviam e que se explicitava no caso *Navalha na carne*: “Desde Adão e Eva que os pobres mortais têm uma queda especial por tudo que é proibido. A censura não comprehende isto ou, se comprehende, não pode evitar o boomerang”.⁶³ Algum tempo depois da estreia, ao fazer um balanço daquele projeto artístico, Carlos Kroeber, seu produtor, reconhece que o cenário em que conviviam a campanha pela moralização do teatro e o impasse com a censura gerou “uma onda de promoção em torno da peça e nos permitiu economizar uma boa parte da nossa verba de publicidade”.⁶⁴

Evidentemente, o fato de ser Tônia Carrero a protagonista desta grande história só aumentava o interesse por ela. Afinal, a estrela, aquela mulher linda, preparava-se para estrear a trama mais violenta de um autor que, segundo se anunciava, “no futuro vai tecer muitas teias de aranha na obra de Nelson Rodrigues”.⁶⁵ Em agosto, a mais de um mês da estreia, a coluna social assinada por Zilka Serzedello Machado, na *Tribuna da Imprensa*, já adiantava para seus leitores imagens de uma cena em ensaios: “em determinada hora, Tônia aparece sem maquillage e com os cabelos inteiramente molhados. O autor do banho em questão é Nelson Xavier, que enfia a cabeça da atriz numa bacia cheia de água”.⁶⁶ Já se podia visualizar, assim, a imagem da atriz que abandonava seu tipo comum de personagem para mergulhar em um mundo desconhecido proposto por um dramaturgo maldito. Além de descrições como essa, os jornais também publicavam fotos de ensaio, com os atores ainda sem seus figurinos definitivos em cenas fortes, com Tônia Carrero tendo seus cabelos puxados por Nelson Xavier ou jogada no chão diante de um cigarro de maconha disputado pelos dois outros personagens. A seguir, seguem fotos publicadas por três jornais diferentes a poucos dias da estreia.

62 ALVES, José Maria. “Tudo é espetáculo”. *O Fluminense*, Tabloide Dominical, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1967, p. 3.

63 NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1967, p. 3.

64 “Uma navalha que virou bálsamo”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967, p. 4.

65 CARLOS ALBERTO. “Televisão”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1967, p. 2.

66 MACHADO, Zilka Serzedello. “Tribuna Social”. *Tribuna da Imprensa*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1967, p. 1.



Tribuna da Imprensa, 29 de agosto de 1967, p. 8
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil



Tribuna da Imprensa, 29 de agosto de 1967, p. 8
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil



Tônia Carrero, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier na montagem de *Navalha na carne* que estreou em 1967, no Rio de Janeiro.

Foto: Carlos Moskovics.
Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Diante de tamanha expectativa, a dez dias do início da temporada, alguns jornais já trouxeram os primeiros anúncios da peça, com o nome da grande estrela no topo da peça publicitária. Dias depois, essa mesma peça será acrescida da expressão criada por Plínio Marcos para caracterizar seu texto: “1 hora de emoção e violência”. O público era, assim, provocado e convidado para aquela que já era uma grande promessa do ano teatral.



Anúncio da estreia de *Navalha na carne*
Didírio de notícias, 4.^a seção, 8 de outubro de 1967, p. 2
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil



Anúncio com acréscimo da expressão utilizada por
Plínio Marcos para classificar sua peça
Correio da Manhã, Segundo Caderno,
17 de outubro de 1967, p. 6
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Ao longo da temporada, outros tantos tipos de peças publicitárias são divulgados em diferentes jornais, alguns com a seguinte indicação: “Proibido até 21 anos”. Nesses casos, o anúncio da rigorosa censura aparece em letras maiores do que as utilizadas para anunciar o nome de Tônia Carrero, reforçando a ideia da exploração da interdição como estratégia publicitária do espetáculo.

Finalmente, em 3 de outubro, a peça estreou no Teatro Maison de France. Naquela terça-feira, o espetáculo foi feito em benefício da 26.^a Enfermaria da Santa Casa de Misericórdia e os convidados também puderam assistir a um desfile de moda, conforme noticiado pelo *Jornal do Brasil* dias antes: “A Boutique Barbarella vai realizar, na ocasião, um desfile com criações para a primavera-verão, antes e depois do espetáculo, no próprio Teatro Maison de France. Ingressos à venda na bilheteria do teatro e na Barbarella”.⁶⁷ Segundo Ibrahim Sued,⁶⁸ Tônia Carrero aproveitaria a ocasião para homenagear o ministro Gama e Silva, reforçando, ao mesmo tempo, seu trânsito com a alta cúpula do governo e sua história de luta contra a censura.

67 “Serviço Feminino”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28/9/1967, p. 4.

68 “Ibrahim Sued informa”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3/10/1967, p. 3.

Nos dias seguintes, diferentes notas publicadas em jornais revelam o enorme sucesso daquela noite. Colunas sociais listaram os convidados presentes, indicando forte adesão da alta sociedade carioca ao espetáculo. Martim Gonçalves fala de uma estreia “com muito sucesso e muito espanto”,⁶⁹ enquanto a coluna Artes e artistas, do mesmo jornal *O Globo*, é mais específica em relação ao gosto do público — “Maior aplauso na estreia de *A navalha na carne*: quando o Nelson Xavier dá uma surra em Tônia Carrero...”.⁷⁰ Emiliano Queiroz, por sua vez, é mais incisivo ao tratar da reação do público naquele 3 de outubro: “Eu fiz umas 70 peças na minha vida e eu não vi uma estreia tão consagradora, nunca. Em nenhum momento da minha carreira”.⁷¹ Segundo ele, por diversas vezes os atores foram aplaudidos em cena aberta, fazendo que o entusiasmo daquele primeiro público anunciasse uma temporada bem-sucedida.

Nos dias seguintes, como era de se esperar, a maior parte dos comentários publicados nos jornais e revistas são dedicados à Tônia Carrero. Segundo Ruy Porto, o público a aplaude de pé, ela “acaba com o baile”.⁷² Comenta-se que a atriz “continua bonita, mesmo fazendo força para ser vulgar em *A navalha na carne*”,⁷³ e que ela “consegue sobrepujar a dificuldade do papel para o que lhe falta, inclusive, o *physique du rôle*”.⁷⁴ A consagração da atriz por aquele trabalho é rápida. Dez dias depois da estreia, Brício de Abreu considera que o grande sucesso da peça já fazia que Tônia passasse a ser “considerada forte candidata ao Prêmio Aéreo da *Air France*, como ao troféu da Revista do Rádio”,⁷⁵ possibilidade de que será repetida seguidamente pelo crítico nos meses seguintes.

Como era habitual em casos de sucesso e de grandes escândalos, aspectos da vida privada da atriz envolvida no caso são revelados a um público curioso por sua figura. Em 7 de outubro, a coluna de Léa Maria, Marina Colasanti e Carlos Leonam, publicada no *Jornal do Brasil*, dedica um longo texto à Tônia, apresentando sua carreira e seu cotidiano, listando seus amigos, descrevendo sua casa em Cabo Frio e trazendo os motivos que levaram-na a decidir viver aquele polêmico papel. Segundo ela, que também mistura sua carreira com seus objetivos pessoais, *Navalha na carne* cumpria um evidente papel em sua vida: “Hoje, eu me dedico ao trabalho para alcançar um equilíbrio emocional. Para entender melhor

69 GONÇALVES, Martim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9/10/1967, p. 10.

70 “Artes e artistas”. *O Globo*, Caderno Ela, 7/10/1967, p. 4.

71 QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão*, Op. cit.

72 PORTO, Ruy. “Rio norte-sul”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6/10/1967, p. 5.

73 “Jornal da mulher”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 6/10/1967, p. 5.

74 MENEZES, Walda. “*Navalha na carne* não dói”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 8/10/1967, p. 2.

75 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 13/10/1967, p. 3.

a vivência do amor. Quem não consegue esse equilíbrio torna o amor uma forma de neurose".⁷⁶ Tônia também revela personagens que gostaria de viver no palco — Lady Macbeth, Joana D'Arc, Santa Joana — e, finalmente, a coluna traz também uma grande caricatura sua, que se destaca naquela página do cobiçado Caderno B.

Em outras tantas matérias, diferentes fotos de Tônia são publicadas: naquele outubro de 1967, dificilmente um consumidor de jornais e revistas passaria despercebido por seu trabalho na peça de Plínio Marcos. Em uma imagem curiosa publicada no *Jornal do Brasil*, por exemplo, ela aparece ao lado de Negrão de Lima com a parte de cima do seu figurino despojado e exibindo um largo sorriso. A intimidade e a proximidade da atriz, ainda nos trajes

da prostituta Neusa Sueli, com o governador da Guanabara, que assim se deixou fotografar, revelam um dos momentos fortes da vitória de Tônia Carrero naquela empreitada. Negrão de Lima, ocupando um dos cargos mais importantes da República, fora até o teatro, disse que não se espantara com os palavrões e que se admirara com a interpretação da atriz.

Também continuaram sendo publicadas fotos de Tônia apanhando e sofrendo em cena, assim como outra caricatura, agora assinada por Lan, que retratou o elenco completo da montagem.



A CORAGEM E O PALAVRÃO

Os palavrões não chocaram o Governador Negrão de Lima. Os palavrões usados na peça A Navalha na Carne, que o Governador assistiu esta semana. "O chocante seria ver uma personagem como a que você, Tônia, interpreta,

Jornal do Brasil, Caderno B,
15 de outubro de 1967, p. 3.
Coluna Léa Maria.

⁷⁶ LÉA MARIA; COLASANTI, Marina & LEONAM, Carlos. "Em busca da conquista". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1967, p. 3.

Exausta, abatida, queixando-se de dores no corpo (o que não espantaria aqueles que viram Navalha na Carne), Tônia Carrero finalmente recuperada do período de tensão nervosa que atravessou na época dos ensaios e da estréia, mas radiante com o sucesso e com a consciência de estar realizando um trabalho valioso e importante. Para Carrero, é preciso analisar, no intervalo entre as duas sessões dominicais, o fenômeno que Navalha na Carne representa na sua vida e na sua carreira.

— Você conheceu a noite lata em busca do autor nacional, desde os tempos da Companhia Tônia-Cell-Autran, quando realizávamos concursos, procurando revelar talentos novos. Eu, por causa do meu tipo físico, tive sempre muitas dificuldades em entrar na dramaturgia brasileira, pelo menos nas peças folclóricas, cheguei, por exemplo, a fazer Lisboa, de Osmar Lins — mas o que tinha em que ver com aquela mocinha nordestina, filha de um delegado de polícia do interior?

Mas, além da busca do autor nacional, havia também, para mim, pessoalmente, uma busca muito mais importante. Depois de 17 anos de carreira, dos quais 12 deles dedicados ao teatro, eu havia chegado a um impasse muito sério, a ponto de pensar em largar o teatro. Seni, necessidade de fazer um teatro que fosse uma forma de expressão, e não só de representação, de peça pra pôr, de determinar a maneira de interpretá-la, eu procurava fazer esse tipo de teatro, mas a minha busca era nebulosa, não dava resultado. Comecei a ceder:

“Fiz várias peças que não podiam ser nem dizer satisfação — isso sem falar nos desastres o teatro de balévar em si que estavam me sentindo cada vez mais perdida. Havia em mim uma sensação que precisava se alimentar de terra e de gente que viesse buscá-la; eu sózinha não conseguia, não era uma mulher de teatro suficiente para sustentar esse tipo de coisa. Meu filho é um profissional de teatro muito mais completo do que eu, e foi no convívio com ele que eu me dei conta do perigo que corria de ficar gaga e demacrada e, em vez disso, ficar só lançando messes no teatro. O contato com Plínio Marcos foi então, fundamental para mim, porque é sim, é uma coisa nova, um marco, uma renovação, e todos nós temos que ir atrás de gente como ele, para saber de que vão querer nos tratar. Vou dizer que acho que se deva repetir a fórmula Navalha na Carne — mas não no momento presente esse trabalho foi para mim aquela compressa exata no momento exato da dor e da ferida que sentimos que resolvemos momentaneamente, mas que permanecem sem solucionar.”

Outra coisa que Navalha na Carne me revelou foi que não se pode fazer teatro procurando colaboradores à última hora. Agora só o quanto depende do nosso dia-a-dia, das coisas cotidianas. Krober, da mesma forma, conta de agora em diante dependerá da presença do diretor Fáuzi Arap, e como depende da presença do co-rotegra-regra Severino Mendes, da guarda-roupa Flórida Xavier, da montagem Eliane Constanti — pessoas com quem eu já havia trabalhado há muitos anos, e em cuja companhia me sinto como dentro de uma família que eu tivesse selecionado, me sinto em casa. Este intercâmbio de gente para gente, estas afinidades são muito importantes, e é só no convívio diário que a gente pode descobrir se elas existem; e quando existem, a gente não quer mais se largar. É como o casamento. O teatro é arte do amor, e a gente tem que estar sempre junto com o amor, assim tem mais possibilidades de acer-

UMA “NAVALHA” QUE VIROU BÁLSAMO



Tônia, Xavier e Emiliano vistos por Lan em A Navalha na Carne

tar ambos também não aceita sempre: garantia absoluta não existe, e talvez seja isto que torne o nosso trabalho tão fascinante.”

O COMPORTAMENTO DO PÚBLICO

Falando dos receios que a atitude do público lhe inspirou antes da estréia, e das alegrias que a reação desse público lhe trouxe desde então, Tônia Carrero descreve:

“Houve, como você sabe, poucos antes da estréia, aquela nefanda campanha em defesa de posições hipócritas e falsas. Achou que attitudes como essa existem em todos os países, todos nós conhecemos a importância da América Latina, por exemplo, e, como muitas vezes as colas aqui constituem um reflexo daquilo que acontece lá, era normal que um dia tivéssemos de enfrentar esse problema. Mas de repente, a campanha, que eu criou uma onda de protesto em torno da peça, nos permitiu economizar uma boa parte da nossa verba de publicidade. Eu sabia, porém, que havia muita gente assustada — minha família, meus amigos, e que era natural que eu fizesse, firmar alguma declaração de responsabilidade que assegurasse que havia assumido. Fizemos uma pré-estréia discreta, em benefício de uma enfermaria, com apenas 200 convites vendidos, o público reagiu muito bem, com muita felicidade e cêdo, e todos nós começamos logo a criar confiança. A vesperal de quinta-feira, tradicionalmente prestigiosa pelo público feminino, costuma constituir o termômetro de uma temporada: ora, na primeira quinta-feira tivemos uma platéia quase só de homens

descamisados, que apreendiam de fragilidades do sistema-echoon. Houve poucos aplausos, os espectadores estavam obviamente desorientados, confusos. A nossa bilheteria, que entendeu do assunto, me disse que nesta peça não teria o meu público. No entanto, no segundo dia, voltaram o público comigo a ficar mais misturado, e da terceira semana em diante o teatro passou a ficar cheio de senhoras e de moças, tinha acabado o tabu da peça. Daí em diante, a gente se levanta, vai embora, acha essa atitude normal e compreensível, mas não temos tido qualquer manifestação de protesto, contrariamente ao que acontecia, há anos, quando eu estava no elenco. Entre Quarto Poder, Em competição com a opinião do público que mal se surprende e impressiona é a manifestação de um certo sadismo: como houve sufocada, pelo poder feminino em casa, como há homens assistidos por suas mulheres, a um nível que é só identificável subconscientemente a uma mãe, esposa, sogra ou tia velha que elas querem agredir e não conseguem! Há uma quantidade de homens que rolam de rir de satisfação toda vez que vêem uma mulher agredida pelas elas, tanto que faz. No início, essa reação me perturbava, mas acabou por resultar positiva para o meu desempenho, pois me obriga a interiorizar mais o meu trabalho, para dominar as risadas.”

PLÍNIO, O CHICO BUARQUE DO TEATRO

“Evidentemente, Plínio Marcos não é o único autor nacional — continua Tônia — pois temos

vários outros muito bons; mas há uns dez anos não nascia um novo autor de teatro, capaz de revolucionar a nova dramaturgia; e lembrando TV eu perguntava: onde está o Chico Buarque da Holanda? Ele é o Chico Buarque nascido, e ele se chama Plínio Marcos. Ele, felizmente, não se trata de um fenômeno isolado. O próprio Plínio me disse: ‘Quem é que está enganado? Nós estamos enganados, nós somos um grupo de autores, eu nasci do contato com pessoas que estão procurando a mesma coisa que eu, e você vai ver que daqui a pouco todos vão aparecer.’ Fauzi Arap me deu uma peça de um jovem paulista de 18 anos, chamado José Vicente: é um texto de extrema beleza. Gênio, é lindo. Você já leu a peça de Antônio Biyar, O Comégo É Sempre Difícil, Vamos Tentar Outra Vez? É ótima, e ela já está escrevendo outra.”

Plínio Marcos é o oposto de um gênio endeuulado, ele é uma personalidade fascinante. Não tenho medo de dizer que ele é o maior autor dos assuntos de has-fond que tem abandonado até agora. Ele é muito jovem, e por enquanto está escrevendo sobre o seu passado; com o prestígio que está adquirindo, vai escrever sobre gente com a qual vai passar a conviver: vai ser realista, vai frequentar as aldeias, vai escrever sobre o ambiente em que Plínio olha para uma pessoa e a retrata. Assim, ele vai escrever sobre um outro tipo de sociedade — talvez daqui a três ou quatro anos, não há pressa: ele vai seguir aquela curva normal do talento que desabrocha e para o qual tudo que ele vive é material, é ser matéria-prima e emoção.”

O FUTURO: TEATRO VIVO

“Estamos fundando um novo grupo — revela Tônia Carrero: Fauzi Arap, eu, Carlos Krober, Biyar e provavelmente o mestre Ilídio Célio Thirl. O grupo vai chamar-se Teatro Vivo e vai montar peças de teatro vivo. Para começar, Fauzi vai dirigir a peça de Biyar, e a seguir Krober encenará o maravilhoso texto de José Vicente. Eu não entrarei nestas duas primeiras montagens: a peça de José Vicente tem sóméticos papéis masculinos, e quanto ao papel de Telma Reston, feminino, único do texto de Biyar, eu pedi a Fauzi que me desse o papel — mas o diretor, numa demonstração de autoridade e honestidade que acho admirável, considerou que Telma Reston era uma atriz mais adequada do que eu para o papel e escolheu-a para o elenco, ao lado de Hélio Art.

“Tônia Arap tem uma militância extraordinária na interpretação do texto, e também uma rara capacidade de interpretar o ator, através daquilo que o ator lhe oferece. Quando Plínio Marcos me aconselhou Fauzi para a direção de Navalha na Carne, eu não tive nenhuma objeção com ele, e o chamei para conversar. Conversamos duas horas, e no fim ele disse: ‘Pensei que você fosse me convidada para dirigir.’ E eu: ‘Não sei ainda se vou convidá-lo.’ Fauzi respondeu: ‘Se você me convidar, também não sei se aceitarei. Eu só aceito se vamos conversar outra vez!’. Ai, eu fui embora, conversamos outra vez, e finalmente Fauzi disse: ‘Bom, se você me convida, eu aceito!’, e eu: ‘Acha que vou convidá-lo, sim.’ Depois desse tatear, desse mèdico inicial, tudo foi fácil. Fauzi tem uma personalidade fascinante, nunca reclama de nada, responde a todas as perguntas do ator, tem uma enorme segurança dentro de que quer. Foi um ambiente de trabalho divino, cheio de lucidez e tranquilidade, e creio que o resultado final, o espetáculo, reflete isso. Você não acha?”



Tônia Carrero (numa interpretação admirável) e Nélson Xavier, personagens de Plínio Marcos em *Navalha na Carne*, em cartaz de sucesso no Teatro Maison de France

TEATRO V. J.

SÓ NA TÉRCA-FEIRA estreou *O Inspector Geral de Gondomar*, no Teatro Grupo Opinião, que na quinta já dava récita para a crítica dramática.

Correio da Manhã, 5.º caderno,
15 de outubro de 1967, p. 3.
Acervo da Fundação Biblioteca
Nacional – Brasil

Nas tantas imagens de Tônia Carrero que circulavam naquele momento, sempre chamava a atenção a guinada que a atriz promovia em sua carreira ao subir aos palcos na pele de uma prostituta pobre e sofrida. Estava em jogo, mais uma vez, a tensão entre sua imagem pública já estabelecida — de mulher bonita, requintada, que frequentava altos círculos sociais — e a da personagem que ela decidira fazer. Trata-se de uma dinâmica entre “putas e grã-finas”,⁷⁷ expressão utilizada por Heloisa Pontes para se referir tanto ao trabalho de Tônia como ao de Cleyde Yáconis ao fazer Geni. O jogo, de fato, era o mesmo e teria resultados ainda mais consagradores para Tônia Carrero. Em uma grande reportagem publicada pela revista *Manchete*, em 14 de outubro, explicita-se a aposta de Tônia, que ecoava o movimento feito por Cleyde e Nelson Rodrigues dois anos antes: a diva, a dama elegante, a grande atriz está ao lado da prostituta que berra diante de uma cena de violência no quarto de um prostíbulo pobre e degradante.

77 PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2010, p. 334.



PLÍNIO MARCOS, o autor mais discutido do ano, volta a chocar o público com sua nova peça Interpretada por Tônia Carrero

A NAVALHA NA CARNE



Aí fui de fofó, em algumas instâncias desigual, e quando a garrafa de Tônia Carrero acabou vencendo: "Natalia, se desculpa, mas a ideia de Plínio Marcos, foi realmente libertadora e me encantou, sem que se omitisse o mérito de suas preciosas leituras nacionais e estrangeiras. Encantando a Neurápolis, pretendendo redimir o palete", disse, com um sorriso de triunfo, no desmastro de Plínio Marcos, não é um tanto prazitudo, mas um tanto orgulho, de que a autêntica clássica dramatúrgica em que se desenvolveu a trama da peça.

Tânia, Nélisse Xavier e Emilia Quirós numa das cenas

do nosso tempo, com devoção mais profunda, da submissão disciplinada à disciplina do diretor. "Foi preciso aceitar o destino de Filipe Maron, fato, desapego de sua personalidade. O destino é sempre atraente, da minha própria individualidade e colocar-me na pele da personagem central da peça. Creio ter conseguido isso. Sempre fui fascinado por Narizinho na *Carmem*, um querido sofisicador — que em mim é quase um ecarte; esquerdi as bau-matadeiras e até desapareci o meu lado direito. Para alguns, isto poderia significar uma exegese na minha arte de representar, mas quem prima assim é porque desconhece que fazer teatro é só ser o vilão ou o herói de um drama.

autir, mas a dos personagens."

O cenário de Nevalka res, que soube reconstituir, do palco, um pouco desse mundo quase misterioso e submundo. Uma criseza nelas integrar os personagens e viverá e de frustração, que surgiu durante o desenvolver de

Carvalho na Corte: "Logo nas
seus primeiros dias, 'verificamos que o público
era uma das mais pessoais, mais
intimistas e mais confidenciais perso-
nalidades da televisão de atualidade.'

e dos seus conselheiros, que
o desafio de Plínio Marcos.

Manchete, 14 de outubro de 1967, p. 103.

Matéria assinada por Luzia Peltier

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Ao longo da temporada de *Navalha na carne* no Rio de Janeiro, outra grande atriz também sobe aos palcos com um texto de Plínio Marcos e busca promover a mesma guinada em sua carreira e imagem pública. Trata-se de Maria Della Costa, artista igualmente reconhecida por sua beleza e por seu engajamento com a proposta de modernização da cena nacional (basta dizer, aqui, que a companhia fundada por ela e por Sandro Polônio em 1948, o Teatro Popular de Arte, é considerado um dos marcos fundadores do teatro moderno profissional no Brasil). Em São Paulo, a atriz recebera a montagem de *Navalha na carne* do Grupo União em seu teatro e decidira encenar um texto que seu autor acabara de escrever: *Homens de papel*, uma história criada com base em personagens que viviam de catar lixo nas ruas de uma grande cidade. O dramaturgo autoriza a montagem, exigindo que Jairo Arco e Flexa a dirigesse. As estreias de *Homens de papel* e da versão carioca de *Navalha na carne* se dão na mesma semana de outubro de 1967, o que, segundo nota publicada no *Correio da Manhã*, deixou Plínio Marcos feliz. Afinal, “as duas grandes louras do teatro

brasileiro”,⁷⁸ com suas aparências *hollywoodianas*, estrearam peças suas em um intervalo de poucos dias. Não era pouca coisa para um escritor que conhecia o sucesso de modo tão repentino.

Em novembro, a imprensa começa a divulgar a temporada carioca da peça de Maria Della Costa no Rio de Janeiro. Em 22 daquele mês, Léa Maria noticia que a atriz — uma “star do teatro nacional [...], rejuvenescida, cheia de charme e de *glamour*, uma das mais belas mulheres do país”⁷⁹ — viera mostrar ao público da cidade a mais nova peça do “revolucionário autor paulista”.⁸⁰ A associação entre a bela estrela e o maldito, o autor de temas polêmicos, era o grande mote dessa empreitada, o mesmo utilizado por Tônia na peça ainda em cartaz quando da chegada da outra loura. Eram duas estrelas e um mesmo autor maldito dividindo as atenções dos jornais e das revistas da cidade. Dessa forma, era inevitável que o comentário de uma peça levasse a observações sobre a outra montagem. Brício de Abreu, por exemplo, anuncia os dois espetáculos nos mesmos termos, destacando a violência das cenas e a qualidade da interpretação.

Para quem gosta de violência e impacto, temos no Maison de France a Cia. Tônia Carrero, com *Navalha na carne* [...]; e também no João Caetano temos Maria Della Costa com *Homens de papel*. Duas peças violentas e do mesmo autor, Plínio Marcos, ambas com excelente interpretação, dentro da violência e do escândalo.⁸¹

Por vezes, as próprias peças publicitárias se encontravam, explicitando a concorrência que marcava aquele mercado de espetáculos escandalosos capaz de gerar sucesso, visibilidade, rentabilidade e consagração de atrizes.

78 “O que dizem, o que fazem”. *Correio da Manhã*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1967, p. 5.

79 LÉA MARIA. “Uma estrela chega ao Rio”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1967, p. 3.

80 Idem.

81 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1967, p. 3.



Seção “Teatros”

Diário de Notícias, 2.ª seção, 1.º de dezembro de 1967, p. 4

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

A temporada carioca de *Homens de papel* teve início em 24 de novembro no Teatro João Caetano e durou dez dias. Segundo relato publicado por *O Jornal*, “sociedade, críticos e estudantes formavam uma plateia que aplaudiu longamente o espetáculo. E Maria, emocionada, manifestava que considera este seu melhor trabalho”.⁸² Mais uma vez, a baixeza e a densidade das cenas tornavam possível a afirmação do trabalho artístico de uma intérprete. E, como não podia deixar de ser, a matéria segue na comparação com Tônia Carrero, que, igualmente, “atua em outra peça de Plínio — *Navalha na carne* — e que se considera realizada com seu trabalho atual”.⁸³

Bírio de Abreu estivera presente nesta estreia e, apesar da reclamação de que a refrigeração do teatro falhara em uma noite de casa cheia, fez numerosos elogios ao espetáculo. Lembrou a seus leitores que, em São Paulo, os críticos apreciavam muito o trabalho e o público aplaudia Maria Della Costa em cena aberta seguidamente. Em sua avaliação, fazendo aquele personagem miserável,

82 “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1967, p. 9.

83 Idem.

ela “tem um dos seus melhores momentos como atriz”.⁸⁴ Entretanto, a recepção à curta temporada no Rio de Janeiro nem sempre seguiu o rumo elogioso trilhado por Brício de Abreu, um crítico muito encantado com a figura das grandes estrelas. Yan Michalski avalia o espetáculo de modo muito distinto. Ele considera que Plínio escrevera seu novo texto com muita pressa, no embalo de dois grandes sucessos, o que resultou em uma peça “demagógica, falsa, melodramática, piegas”.⁸⁵ Quanto à montagem, sua crítica também é dura ao considerar que o diretor Jairo Arco e Flexa “mergulhou, com a maior desenvoltura, no pitoresco gratuito, e não chegou em nenhum momento perto de uma procura de verdade humana”.⁸⁶ Maria Della Costa também não é bem avaliada por Yan, que caracteriza sua atuação como falsa.⁸⁷

A presença de outra atriz moderna no Rio de Janeiro fazendo Plínio Marcos não diminui em nada o impacto que Tônia Carrero provocava naquele mundo teatral e na própria sociedade, de maneira mais ampla. Pelo contrário, a convivência com uma antiga colega que não conseguia obter o seu sucesso de público e crítica reforçava a consagração de Tônia e a divulgação de seu trabalho. Sempre que se falava de uma, como visto, era preciso citar a outra. E, em uma ocasião, as duas foram chamadas a se manifestar em conjunto. Trata-se da matéria “Encontro com as duas Marias de Plínio Marcos”, publicada no *Correio de Manhã* em dezembro de 1967, quando elas estavam em cartaz no Rio de Janeiro e foram confrontadas com as mesmas quatro perguntas. Destaco, dentre elas, a primeira e a terceira: “Vocês sempre foram conhecidas como as atrizes mais glamourosas do Rio e de São Paulo, como se sentem tendo que de repente abdicar desse glamour, em favor da composição de personagens tão distantes da beleza?” e “Quando vocês se propuseram a interpretar as peças de Plínio Marcos, houve quem tentasse dissuadi-las disso, devido à crueza do texto?”.⁸⁸ O fato de serem as duas submetidas a esses mesmos questionamentos revela uma opinião pública que via de forma comum o movimento feito por elas. Ambas buscavam deixar de lado suas imagens de belas atrizes para viver personagens desagradáveis e, para isso, enfrentavam grandes dificuldades, colocando à prova suas carreiras. Era isso que o público percebia e, nesse sentido, elas eram abordadas pela imprensa.

⁸⁴ ABREU, Brício. “Homens de papel - II”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1967, p. 3.

⁸⁵ MICHALSKI, Yan. “Homens de papel”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1967, p. 10.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Cf. MICHALSKI, Yan. “Homens de papel pintado”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1967, p. 2.

⁸⁸ FREITAS, Marise Miranda. “Encontro com as duas Marias de Plínio Marcos”. *Diário de Notícias, Revista Feminina*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1967, pp. 6-7.

As respostas à primeira pergunta tomam rumos distintos. Maria Della Costa busca afirmar-se como uma atriz que já passara por desafios semelhantes ao vividos por ela naquele momento: “Não é a primeira vez que eu faço ou crio um personagem feio fisicamente. Toda atriz que se preza deve entrar no personagem sacrificando tudo em proveito do mesmo. É o que estou fazendo neste momento criando Nhanha, na peça *Homens de papel*”.⁸⁹ Eis aí um evidente comprometimento da atriz com o programa teatral moderno, que tinha como um de seus aspectos fundamentais a transformação do ator no personagem por meio da experiência de sua vida interior. Tônia, por sua vez, dá a seguinte resposta: “Para se ter prazer renovado ao fazer teatro, é preciso mudar constantemente de gênero. Glamour não é gênero, é exigência de certos papéis. Se até hoje não tinha abdicado dele, juro que também não me faz falta”.⁹⁰ Essa resposta, como se percebe, vai mais no sentido da afirmativa de versatilidade e da busca por novos estilos, o que, curiosamente, é visto como uma necessidade para que se tenha prazer no teatro. Possivelmente, isso fala mais de uma realidade do mundo teatral brasileiro do que de uma marca subjetiva da atriz. No Brasil, especialmente naquele momento, era preciso que os artistas sempre se reinventassem, sempre inovassem, caso não quisessem cair no ostracismo e, possivelmente, encerrar suas carreiras. O prazer da mudança seria, no caso, o prazer da própria continuidade de um trabalho, que, sem a constante reinvenção, não poderia continuar a existir em razão da frágil institucionalidade do teatro em nosso tecido social.

As respostas à terceira pergunta são ainda mais divergentes. Maria Della Costa nega ter enfrentado resistências quando decidira montar *Homens de papel*, “pelo contrário, montei Plínio Marcos para fazer o que ele diz: incomodar os que estão sossegados”.⁹¹ Já Tônia afirma sua atitude corajosa diante dos obstáculos que se impuseram: “E quantos! E como! Foi preciso coragem, humildade e amor ao texto, realmente de primeira ordem, de Plínio Marcos”.⁹² Por fim, a penúltima pergunta buscava a opinião das atrizes sobre o dramaturgo que montavam enquanto a última queria saber se elas haviam se assistido e o que acharam do trabalho uma da outra. Evidentemente, os elogios a Plínio são enormes: Della Costa destaca sua “luta pela liberdade de expressão dentro do teatro brasileiro”⁹³ e Tônia afirma que “ele é o Chico Buarque de Holanda do teatro nacional”.⁹⁴

89 FREITAS, Marise Miranda. “Encontro com as duas Marias de Plínio Marcos”. *Diário de Notícias*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1967, pp. 6-7.

90 Idem.

91 Idem.

92 Idem.

93 Idem.

94 Idem.

As entrevistas terminam com breves reconhecimentos recíprocos e trocas sucintas de elogios entre elas.

O encontro de diferentes montagens de textos de Plínio Marcos por duas grandes atrizes no Rio revelava uma temporada teatral de muitos sucessos e muitos escândalos. *Homens de papel* e *Navalha na carne*, como já visto, não eram os únicos. A dois dias da estreia de Tônia, o *Jornal do Brasil*, em sua seção “Vamos ao teatro”, traz as peças publicitárias dos espetáculos em cartaz e mostra que *Navalha* subiria aos palcos com outros trabalhos que também promoviam debates e reações. Lá estavam os anúncios de Álbum de família, de Nelson Rodrigues, e *A volta ao lar*. Eles faziam parte de um “chamado teatro verdade (*A volta ao lar*, *Queridinho*, *Quem tem medo de Virginia Woolf*, *O versátil Mr. Sloane*) [que] domina os palcos em todo o mundo”,⁹⁵ como se comentava na imprensa do período. Também se destacava, naquela temporada, a montagem de textos nacionais. Nas peças de divulgação ao lado, além de Nelson e Plínio, também se observa a presença de Jorge Andrade, com a remontagem de sua *A moratória*. Além deles, naquele ano também haviam sido montados Millôr Fernandes — *A viúva imortal* — e Ariano Suassuna — *A pena e a lei*. Entretanto, dentre essas tantas montagens de escândalos e de textos nacionais, ou por vezes de textos brasileiros escandalosos, *Navalha na carne* consegue se destacar, sendo a grande montagem daquela temporada.

O sucesso fora tão grande que resultara no anúncio de uma edição especial da peça ainda em 1967, o que representava uma consagração evidente dentro dos valores do teatro moderno, que tinha no texto um eixo da construção do espetáculo. Em 20 de outubro, no mesmo mês da estreia de Tônia e Fauzi Arap, Valdemar Cavalcanti,⁹⁶ em sua coluna literária, anuncia que a Editora Senzala publicaria *Navalha na carne*. Essa edição foi considerada um marco na produção editorial brasileira, uma vez que o texto era todo entrecortado por desenhos da



Jornal do Brasil, Caderno B, 1.º de outubro de 1967, p. 2

95 NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1967, p. 3.

96 CAVALCANTI, Valdemar. “Jornal Literário”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1967, p. 2.

montagem paulista da peça, fazendo que a imaginação do leitor pudesse ser atra- vessada pelas cenas da encenação em um projeto gráfico muito criativo e ousado. Em 1968, o livro é lançado em São Paulo, em 15 de março, no Teatro Oficina,⁹⁷ com a presença de Plínio Marcos, e no Rio de Janeiro, em abril, na Livraria En- trelivros, em Copacabana.⁹⁸

Entre os artistas modernos, de fato, a peça é muito bem recebida, com pou- cas exceções, dentre as quais está Henriette Morineau, atriz francesa considerada uma espécie de professora para tantos intérpretes nacionais. Ela, entretanto, não via com bons olhos a nova onda de produção dramatúrgica que se voltava para temas desagradáveis e, após assistir à *Navalha na carne*, não vai cumprimentar Tônia, preferindo enviar-lhe uma carta redigida em francês. O *Jornal do Brasil*, no início de dezembro, publica sua tradução na coluna de Léa Maria.

Minha querida Tônia: sua interpretação e de todos os três é notável sob todos os pontos de vista. O trabalho de Fauzi, excelente. É lamentável... tanto esfor- ço e talento a serviço de um teatro totalmente negativo, de vez que a imagina- ção esgotada dos autores modernos não imita senão o que há de mais sórdido e sem esperança na vida, da qual nós não atingimos os cumes, mas experimen- tamos um maligno prazer em partilhar a lama. Desculpe-me não ter ido ao seu camarim ontem à noite, mas eu não podia. Com toda amizade, H. Morineau.⁹⁹

Dias depois, Adeth Leite também publica, no *Diário de Pernambuco*, a íntegra da carta de Madame Morineau e uma nota enviada por Tônia, em que reconhece todos os méritos da colega francesa — segundo ela, uma “uma reno- vadora e precursora do teatro moderno, quase considerado ‘de escândalo’ no Brasil”¹⁰⁰ — e explica que autorizara a publicação da carta, “por motivos publicitiários”,¹⁰¹ com o consentimento de sua autora.

Outras reações vindas do meio teatral e reticentes à montagem foram ex- pressas por Bibi Ferreira, que se declarou “chocada com os palavrões”¹⁰² que ouvira na peça, e pelo diretor do Serviço Nacional de Teatro, Meira Pires, que

97 Cf. MONTERRI, “Roteiro Noturno”. *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 9 de março de 1968, p. 2.

98 Cf. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1968, p. 9.

99 LÉA MARIA. “O contra e o pró”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 1.º de dezembro de 1967, p. 3.

100 LEITE, Adeth. “Teatro, quase sempre”. *Diário de Pernambuco*, 2.º caderno, Recife, 16 de dezembro de 1967, p. 9.

101 Idem.

102 MACHADO, Gilka Serzedelo; MOURA, Pedro. “Colunão”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1968, p. 8.

questionou, de forma mais ampla, o próprio movimento de renovação do teatro a partir da representação de situações violentas e obscenas. “O teatro atual, disse ele, é o incêndio da polêmica crua, é o palavrão dramatizando a crueldade... Sem comentário”.¹⁰³

Estas foram, entretanto, reações pontuais, e sempre comentadas como evidentes exceções que fortaleciam o sucesso do trabalho. A própria Léa Maria, ao publicar aquela dura carta contra a montagem, faz a seguinte ressalva: “Enquanto Mme. Morineau execra os modernos autores brasileiros, Jean-Louis Barrault manda dizer a Plínio Marcos que está interessado em montar *Navalha na carne*, aguardando apenas que o tradutor, Gui Brytygier, termine o trabalho”.¹⁰⁴ Os indícios do sucesso são nítidos, para além da publicação do texto e de sua repercussão internacional. No final de outubro, quando estava perto de se completar um mês da estreia, Brício de Abreu, que acompanhou de perto aquela montagem, indica que o Teatro Maison de France seguia com sua sala completa, a peça era aplaudida de pé e os produtores precisavam agendar duas sessões em um mesmo dia para dar conta da procura do público.¹⁰⁵ Dois meses depois, em dezembro, o comentário de Brício sobre a peça parecia o mesmo: “O que é certo é que a Maison de France fica lotada diariamente com um público que aplaude de pé o elenco e o autor”.¹⁰⁶ Nem mesmo o Festival da Canção, concorrido e histórico evento que mobilizou a cidade e o país justamente em outubro de 1967, esvaziando diversos teatros, foi capaz de afastar o público daquela montagem do texto de Plínio Marcos.

Todo este sucesso resultava, evidentemente, em um lucro significativo para seus realizadores. Muito se especulou a esse respeito na imprensa carioca. Brício de Abreu, em meados de novembro de 1967, indica que “*Navalha na carne* está faturando 18 mil cruzeiros novos por semana no Maison de France”.¹⁰⁷ Fausto Wolff, já no início de 1968, publica a seguinte nota: “O empresário que mais fatura no Rio de Janeiro, no momento atual, é César Thedim, de *A navalha na carne*. Comenta-se à boca-grande que já entraram mais de 200 milhões para a bilheteria [...].”¹⁰⁸ Os valores podem divergir, os críticos faziam contas de formas diferentes, mas uma coisa não se discutia: “a peça de Plínio Marcos está fazendo a maior média de espectadores já registrada no Brasil em matéria de teatro”.¹⁰⁹ A

103 DOMINGUES, Heron. “Heron Domingues com as notícias”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 de outubro de 1967, p. 8.

104 LÉA MARIA. “O contra e o pró”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1.º de dezembro de 1967, p. 3.

105 Cf. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1967, p. 3.

106 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1967, p. 3.

107 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1967, p. 3.

108 WOLFF, Fausto. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1968, p. 9.

109 “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1967, p. 9.

procura pelo espetáculo, as filas na porta, os aplausos calorosos mostravam que, naquela peça, manifestava-se, de forma expressiva e numerosa, o público, sem o qual o teatro não tem sentido. Ele merece, aqui, um comentário mais longo.

O PÚBLICO

Qualquer exercício de reflexão sobre o teatro e sua história com visada sociológica não pode deixar de observar o público. Se tomamos o teatro como um fenômeno social, marcado por um conjunto de relações e interdependências, não se pode prescindir daquele agente que está presente desde o primeiro ensaio e desde a primeira palavra escrita pelo dramaturgo na expectativa dos artistas: o espectador. E ele estava em questão naquela temporada de 1967, quando muito se discutiu a respeito da recepção e das condições de produção do teatro em um ano tão particular para seus artistas, trazendo dados mais específicos que devem ser observados.

Esta discussão, trazendo à tona aspectos muito diversos do comportamento e da formação do público carioca, pode ser encontrada em diferentes lugares. Comecemos com um longo texto publicado por Martim Gonçalves em *O Globo* em fins de 1967, quando o crítico e diretor fez um balanço do ano teatral. O ponto de partida é o mesmo da avaliação da temporada de dois anos antes realizada por Yan Michalski e citada em capítulo anterior: a onipresente crise teatral. Segundo Martim Gonçalves, “fala-se sempre que o teatro está em crise. Na verdade, o nosso teatro vive desamparado, em pleno subdesenvolvimento”.¹¹⁰ Nesse ambiente, a possibilidade de casas cheias e de grandes bilheterias dependeria do acaso. Na avaliação do crítico, os sucessos mais comuns no Rio de Janeiro dividiam-se em dois casos:

Via de regra, são as peças do chamado ‘teatro digestivo’, principalmente do Teatro Copacabana, com estreias e astros de televisão encabeçando o elenco, que conseguem manter-se mais tempo em cartaz. Ou então são as peças apelativas, que atraem o espectador da Zona Sul. Às vezes, uma peça faz sucesso indiretamente, não pelo seu valor intrínseco, mas, por exemplo, pela onda de publicidade que levanta a sua proibição inicial pela censura. *Volta ao lar* e *Navalha na carne* são exemplos típicos.¹¹¹

¹¹⁰ GONÇALVES, Martim. “O teatro carioca em 1967”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, p. 9.

¹¹¹ Idem.

Como se percebe, mais uma vez, a estratégia para a atração do público pelo escândalo e pelo sensacionalismo não passava despercebida pelos observadores da cena teatral. Em um ambiente onde a censura se intensificava e surgiam campanhas moralizadoras contra o palavrão e a obscenidade no teatro, ficava ainda mais evidente o modo como os artistas buscavam garantir a presença dos espectadores no teatro.

Yan Michalski, no início de 1968, debate esta reação de certos setores da sociedade aos novos temas explorados pelos artistas de teatro também trazendo para a discussão o público. Segundo ele, essa grande campanha moralista que se formara no ano anterior sustentava-se em um pressuposto absurdo, o de que “os 0,03% da população brasileira que chegam a assistir a um grande sucesso teatral possam realmente exercer uma influência concreta e negativa sobre os outros 99,7%”.¹¹² Os números são contundentes: o público teatral era irrisório, mesmo nos grandes centros culturais brasileiros. E se, por um lado, como indica Yan, é pouco crível que esses espectadores tão pouco numerosos pudessem alterar modos de comportamento e crenças da grande maioria que não ia ao teatro, por outro, é curioso observar como os casos de escândalo envolviam essa grande maioria no mundo do teatro, mesmo sem o frequentar. Eis aí mais uma estratégia e um dispositivo colocado para funcionar no mercado de espetáculos escandalosos em ação naquele período. Na falta de um grande público, seria fundamental que os ausentes se envolvessem, de algum modo, na vida teatral, gerando maior visibilidade e rentabilidade para essas peças.

Emiliano Queiroz, que viveu esta história por dentro, trata das reações negativas à montagem de *Navalha* nos seguintes termos: “geralmente as manifestações eram das pessoas que não iam ao teatro, eram na porta do teatro”.¹¹³ Configura-se, aqui, uma fronteira física que separa o espaço de dentro do teatro do espaço de fora. Fora, manifestavam-se os católicos, os moralistas, parte dos 99,7% que não ultrapassavam a fronteira da porta da casa de espetáculos. Dentro, os 0,03% gostavam da obra ou encontravam pouco espaço para manifestar suas insatisfações. Esse era o jogo que mantinha funcionando as engrenagens capazes de gerar sucesso. De fato, diversas indicações da imprensa já sobre a estreia de *Navalha na carne* revelam esse ambiente de aprovação à peça dentro do teatro. Walda Menezes, por exemplo, observa assim o comportamento do público da Maison de France: “as opiniões variam e enquanto alguns casais (poucos) idosos abaixavam a cabeça, como que envergonhados com os impropérios proferidos

¹¹² MICHALSKI, Yan. “O teatro *imoral*, ou os corcundas por persuasão”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30 de março de 1968, p. 4.

¹¹³ QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão*, Op. cit.

pelos atores [...], outros aplaudiam freneticamente cada solo”.¹¹⁴ Impunha-se o sucesso, os poucos escandalizados ficavam diminuídos diante das constantes sequências de aplausos. Léa Maria, tratando da noite da estreia, destaca que “*patronesses e amigos das patronesses* surpreendentemente não se impressionaram — pelo menos na aparência — com os palavrões do texto. Aceitaram-nos, aplaudiram-nos e entenderam-nos como ‘linguagem poética’. Bom sinal”.¹¹⁵

Ao longo da temporada, manteve-se o mesmo sentimento de que a peça agradava àqueles que se dispunham a assisti-la, ainda que, de início, as situações de violência e de exposição do desejo sexual pudessem assustar. Brício de Abreu, em sua coluna teatral, faz uma publicação curiosa no início de 1968, quando a peça já era exibida em um segundo teatro carioca.

“Resolvemos fazer uma reportagem com o maior sucesso de 1967, que a nossa Tônia Carrero, com Nelson Xavier e Emiliano Queiroz, está apresentando no Teatro Gláucio Gil. E, apanhamos este flagrante quase no final de um ato, na plateia. Estes espanhados com a peça, tão bem interpretada a ponto de os emocionar e escandalizar, depois desandaram a bater palmas. Mas as caras valem por uma mensagem de êxito. E é por isso que *Navalha na carne* é o grande sucesso do ano!”¹¹⁶

Em um raro momento de foco na reação do público estampada num jornal, os quatro espectadores (que possivelmente posaram para a coluna de Brício, forjando o espanto que buscava retratar), têm os olhos esbugalhados, mas provavelmente cederiam ao aplauso no final. Essa era a reação que a imprensa divulgava e, no mesmo movimento, estimulava no público. Ir assistir à *Navalha na carne* significava se abrir para a



Foto do público espantado de *Navalha na carne*, que aplaudiria o espetáculo ao final

Coluna “Teatro”, de Brício de Abreu
O Jornal, 2.º caderno, 7 de janeiro de 1968, p. 3.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

¹¹⁴ MENEZES, Walda. “*Navalha na carne* não dói”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1967, p. 2.

¹¹⁵ LÉA MARIA. “Léa Maria”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1967, p. 3.

¹¹⁶ ABREU, Brício de. “Teatro.” *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1968, p. 3.

experiência de cenas fortes que, ao final, geravam o reconhecimento de seu valor artístico.

De algum modo, esta transformação do espectador ao longo da apresentação equivale a um movimento, também indicado nos jornais, de mudança do público no decorrer da temporada. Em uma longa reportagem publicada pelo *Jornal do Brasil* sobre a peça, afirmou-se que, na primeira apresentação vesperal de quinta-feira, o teatro recebeu muitos homens “desacompanhados, com aparência de frequentadores de *cinema-cochon*”.¹¹⁷ Rapidamente, entretanto, esse perfil de espectador foi mudando e senhoras passaram a assistir ao espetáculo, fazendo o tabu em torno dele cair. Segundo a matéria, poucas pessoas iam embora ao longo da apresentação e uma reação específica chamava a atenção de Tônia Carrero: o sadismo de alguns homens que riem do sofrimento de sua personagem. Em suas palavras, “no início, essa reação me perturbava, mas acabou por resultar positiva para o meu desempenho, pois me obrigou a interiorizar mais o meu trabalho, para dominar as risadas”.¹¹⁸ Em outra matéria tratando da reação do público à peça, publicada por Van Jafa no *Correio da Manhã*, os mesmos risos são comentados, mas com a indicação de sua diminuição no decorrer da peça, reforçando a ideia de uma mudança do público durante os meses em que o espetáculo esteve em cartaz. “Gente de bem e desprevenida chega a rir das primeiras cenas. Julgam estar diante de mais uma comediazinha de costumes, com sal e pimenta. Pouco a pouco os risos vão murchando e até o pobre Veludo, no auge da badalação, infunde respeito”.¹¹⁹

Ou seja, tanto ao longo da temporada como na evolução de cada apresentação, a peça ganhava respeito e admiração artística por parte do público, o que representava uma enorme vitória de seus realizadores. Dois anos depois da estreia de *Navalha na carne*, Tônia Carrero, em uma matéria dedicada ao espetáculo *Hair* e à questão da nudez em cena, discute o movimento que acreditava ter feito com sua peça. Segundo a atriz, o teatro brasileiro era frequentado por um público burguês, o que colocava dificuldades para que alguns temas se impusessem nos palcos, mas ela reconhece ter conseguido superar essas dificuldades: “Acho que tive um grande triunfo quando fiz *Navalha na carne*, porque convenci a burguesia de que aquilo não era imoral. Foi o grande serviço que eu fiz”.¹²⁰

117 “Uma navalha que virou bálsamo”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 67, p. 4.

118 Idem.

119 JAFA, Van. “A vida nua e crua”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 1.º de novembro de 1967, p. 2.

120 “Atores afirmam: nudez no contexto da ação é válida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1969, p. 5.

Tônia considerava-se, assim, vitoriosa em sua aposta de levar a um público conversador uma peça que afrontava seus costumes. A percepção de que agradaava aos espectadores fora anunciada ao longo da temporada, na entrevista já citada aqui com ela própria e com Maria Della Costa. A segunda pergunta lançada para as duas atrizes foi a seguinte:

Creio que com os anos de trabalho, vocês conquistaram um público que acompanha as suas carreiras, com a mesma assiduidade com que um menino assiste filmes de Tarzan. É um público acostumado com a Tônia bela e inteligente, e a Maria elegante e glamourosa. Como reage este público diante da Tônia prostituta e da Maria apanhadora de papel?¹²¹

A resposta de Tônia é breve: “Agradavelmente surpreso, julgo eu”.¹²² Dois meses depois de estrear, ela já afirmava uma atitude por parte do público receptiva a um trabalho escandaloso. Maria Della Costa, por sua vez, traz outra percepção.

O público em geral gosta de me ver nos personagens fortes; porém, com uma certa elegância, como foi em *Depois da queda*. Há um impacto ao me verem neste personagem. Infelizmente o público ainda não está completamente maduro (teatralmente falando) para separar estas duas coisas: a beleza e o trabalho artístico.¹²³

A diferença entre os modos de avaliação das duas atrizes que faziam, para um mesmo público, peças fortes de um dramaturgo maldito pode ser explicada pelo impacto distinto que cada um dos espetáculos gerou. *Navalha na carne* foi um enorme sucesso, seguiu sua temporada com um público numeroso e com altos rendimentos, como visto. *Homens de papel* tem outra trajetória, ficando poucos dias em cartaz e gerando uma recepção crítica polêmica. Isso pode explicar os motivos que levaram Maria Della Costa a chamar o público teatral brasileiro de imaturo para apreciar um trabalho artístico.

Entretanto, outros sentidos podem ser encontrados na fala de Della Costa. A aposta no escândalo não necessariamente resultaria em um amadurecimento do público teatral, que passaria, então, a ter maiores condições de apreciar uma obra

¹²¹ FREITAS, Marise Miranda. “Encontro com as duas Marias de Plínio Marcos”. *Correio da Manhã*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1967, pp. 6-7,

¹²² Idem.

¹²³ Idem.

forte e violenta pelo seu valor artístico. Em um grande sucesso, como o de *Navalha na carne*, a impressão de provocar uma mudança nos espectadores teatrais poderia se impor, como revelam as falas de Tônia. Entretanto, o próprio sucesso poderia disfarçar um fato que não se deve negligenciar: interessava mais ao público o sensacionalismo do que o valor artístico da obra. Martim Gonçalves percebe isso quando trata de *A volta ao lar*: “O sucesso da peça foi devido mais ao número de palavrões que às qualidades reais da obra de H. Pinter, o autor inglês mais representado no momento”.¹²⁴ Aí estabelecia-se uma polêmica entre os críticos. Maria Jacintha, por exemplo, vai na contramão de Martim ao identificar, naquele ano, o surgimento de uma “plateia brasileira adulta e lúcida”,¹²⁵ capaz de avaliar o valor de uma obra polêmica e pouco convencional para os padrões burgueses.

Afinal, este mercado de espetáculos escandalosos que se tornava mais visível no ano de 1967 gerava maior capacidade de apreciação artística do público ou apenas apelava a um gosto oculto pela baixeza? A resposta a essa pergunta não é simples e, talvez precise ser colocada em outros termos para ser respondida com maior precisão, afinal, ela pode se encontrar no pouco acessível fundo das consciências. No final deste livro, concluído o percurso aqui realizado, será possível uma avaliação dos efeitos dessa grande onda de peças fortes que esperava transformar a dinâmica teatral do país e a carreira de tantos artistas. Se não for factível responder aos efeitos provocados no gosto e nas capacidades do público, certamente poderá ser debatido um sentido desse movimento e alguns de seus efeitos no campo teatral. Deixemos isso para o final.

Outra questão sobre o público de teatro no Rio de Janeiro e no Brasil, também muito discutido naquele momento, era a mudança de seu perfil. Mais uma vez, é Martim Gonçalves quem descreve, de maneira perspicaz, o espectador burguês tradicional de espetáculos, que tinha preferência pela primeira sessão dos sábados:

o público das bonecas, das dondocas bem vestidas e bem penteadas, acompanhadas dos seus respectivos maridos, muitíssimo chateados com a ideia de assistir a uma peça. Ouvi-se muitas vezes esse diálogo entre pessoas que já estão sentadas, esperando que comece o espetáculo: — “Como é mesmo o nome da peça?” — “Não sei... Deixa eu ver o programa”. Alienação total.¹²⁶

124 GONÇALVES, Martim. “O teatro carioca em 1967”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, p. 9.

125 JACINTHA, Maria. “O caso de *Navalha na carne* e outros casos”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1967, p. 5.

126 GONÇALVES, Martim. “O teatro carioca em 1967”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, p. 9.

Esse espectador inculto, desinteressado dos assuntos artísticos e atento aos *status* que a ida ao teatro poderia lhe conferir perdia espaço para um público jovem, que poderia não ter dinheiro para assistir a espetáculos frequentemente, mas engajava-se naquilo que podia ver. Luiza Barreto Leite, também entusiasmada com esse novo público que frequentava especialmente as montagens que ousavam nos temas escolhidos ou na estética vanguardista, identifica que, nas poltronas dos teatros, “uma juventude ávida e afoita se afirma com o ritmo do tempo”.¹²⁷

Outros tantos artistas percebiam o mesmo movimento. Em uma grande matéria assinada por Ruy Castro na revista *Manchete*, no início de 1968, fez-se uma admirável avaliação do teatro naquele momento. Em torno de uma pequena mesa do Museu da Imagem e do Som foram colocados Plínio Marcos, Bárbara Heliodora, Paulo Autran, Tônia Carrero, Gianni Ratto, Maria Clara Machado e Yan Michalski. Dentre as tantas questões levantadas, estava a do público. Paulo Autran faz a seguinte afirmativa: “Quando Tônia e eu começamos a fazer teatro, a plateia era toda de adultos. Hoje em dia, pelo menos 50 por cento da plateia são de estudantes”.¹²⁸ Evidentemente, uma cifra como essa precisaria de estatísticas mais controladas para ser tomada de modo seguro. Por outro lado, se, em uma mesa como aquela, nenhum dos presentes confrontou o número apresentado pelo ator, pode-se imaginar que um significativo aumento dos jovens nas plateias teatrais estava em curso. Tratava-se, assim, da mudança da paisagem de um público de teatro moderno estabelecida há alguns anos, o que alterava a própria dinâmica desse teatro.

Isso não era pouca coisa. Paulo Autran, avançando no seu argumento, articula essa mudança do público a outras tantas transformações em processo no teatro. Segundo ele, naquele momento, a difusão da televisão trazia consequências visíveis, uma vez que ela

absorve todo o público da chanchada e do teatro de *boulevard*, e nos obriga a fazer coisas mais sérias. Antigamente, as famílias saíam de casa para ir ao teatro fazer a digestão, com coisas leves ou que falassem de desavenças conjugais sem consequências. Hoje em dia, eles têm isso na televisão todo dia. O teatro tem agora meios próprios: o público vai lá para sofrer um impacto, pela grandeza do texto ou pela violência do espetáculo. E é preciso que este espetáculo tenha alguma coisa fora do comum, para que o público deixe sua televisão desligada.¹²⁹

127 LEITE, Luiza Barreto. “Um autor se afirma e nasce uma atriz”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1967, p. 11.

128 CASTRO, Ruy. “Manchete debate: o teatro em questão”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 d fevereiro de 1968, pp. 44-9.

129 Idem.

Como se nota, na perspectiva do grande ator em atuação nos palcos da época, uma parte do público passara a consumir em casa obras que antes só estavam acessíveis no teatro. Isso é visto como um tipo de evolução, uma vez que o teatro não tinha mais compromisso com o entretenimento ligeiro, agora largamente disponível nos canais de televisão. Ele passa a ser, assim, um lugar para espetáculos complexos, fortes e até mesmo agressivos, buscados por outro tipo de público, certamente muito mais jovem e engajado.

O otimismo evidente na fala de Paulo Autran também é encontrado em discursos de outros homens de teatro da época. O próprio Yan Michalski, presente no grupo da reportagem de *Manchete*, faz, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, um balanço muito positivo do ano da estreia de *Navalha na carne*: “Não há dúvida de que a temporada teatral carioca de 1967 ficará na história como a melhor dos últimos anos.”¹³⁰ Em sua perspectiva, aquele também era um momento de intensas mudanças no mundo do teatro e elas geravam ótimos espetáculos. Juntando-se aos que viam com entusiasmo as tantas transformações no cenário teatral da época, Cícero Sandroni, em sua coluna no *Correio da Manhã*, faz um elogio explícito aos frequentadores de teatro: “O público carioca está ficando tão civilizado que, apesar da grande quantidade de peças em cartaz, alguns teatros têm a lotação completa mesmo nos dias de vacas magras, isto é, às terças e quartas-feiras”.¹³¹ Maria Jacintha, por sua vez, sobe ainda mais o tom ao ver naquele ano de 1967 “características de uma nova era”¹³² do teatro brasileiro. Na sua avaliação, naquele momento, espetáculos de boa qualidade podiam gerar impacto na sociedade, o que não fora possível nos anos 1940, quando o grupo Os Comediantes tinha dificuldade para emplacar uma peça de qualidade na cidade. Segundo ela, quase 30 anos depois, “o povo já sabe que o teatro é coisa importante, que não é só divertimento”,¹³³ o que explicava o sucesso de *Navalha na carne*. A montagem do texto de Plínio Marcos assinada por Fauzi Arap, em sua opinião, dilacerava o público, mas, após algum tempo, ele teria condições de perceber a qualidade da montagem e refletir sobre os dramas que ela apresenta.

Todo este otimismo da classe teatral, entretanto, não escondia os evidentes problemas que se impunham à produção de espetáculos naquele período. Essas tantas dificuldades também foram discutidas, por exemplo, por Martim

130 MICHALSKI, Yan. “Panorama do teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1967, p. 3.

131 SANDRONI, Cícero. “Quatro cantos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1967, p. 9.

132 JACINTHA, Maria. “O caso de *Navalha na carne* e outros casos”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1967, p. 5.

133 Idem.

Gonçalves em seu balanço do ano de 1967, em que o crítico revela que os espetáculos, em geral, não conseguiam ficar mais do que três meses em cartaz, que a manutenção de contratos com os teatros era sempre difícil, que o aluguel dessas casas de espetáculos era caro e, ainda por cima, faltava ao Rio de Janeiro uma interlocução mais forte com o poder público, como a Comissão Estadual de Teatro havia conseguido em São Paulo. Luiza Barreto Leite, por sua vez, ao ganhar o Prêmio Estácio de Sá de 1967, também faz uma comparação entre Rio de Janeiro e São Paulo que desfavorecia muito a primeira cidade: “Sem dinheiro não se faz nada e São Paulo é o grande parque industrial do país. A grande diferença é que os paulistas, não tendo praia e outras belezas naturais, vão ao teatro”.¹³⁴ Igualmente, no debate promovido por Ruy Castro na revista *Manchete*, a ideia de uma crise teatral é associada àquele que, ao fim e ao cabo, é a grande razão de ser dos espetáculos: o público. Gianni Ratto faz, ali, a seguinte confirmação: “Tanto hoje como há dez anos atrás, uma peça de sucesso arrasta 50 mil espectadores”.¹³⁵ Naquela década, a população brasileira cresceria sensivelmente, os grandes centros urbanos receberam migrantes de todas as partes do país, a urbanização se intensificou, mas o número de espectadores de um sucesso teatral era o mesmo. Além disso, como lembra Yan Michalski, as produções aumentavam, o que fazia o pequeno público se dividir, não sendo possível haver espectadores suficientes para todos os espetáculos em cartaz. Aí parecia, finalmente, residir o grande entrave para o desenvolvimento do teatro no Brasil. O público não aumentava, não acompanhava o crescimento das grandes cidades, não era suficiente para manter as produções em curso. Sem ele, todos os problemas elencados se agravavam e diferentes estratégias precisavam ser montadas. Ele é a peça fundamental para se contar essa história.

NAVALHA AOS OLHOS DA CRÍTICA

Um espetáculo com tamanho impacto como *Navalha na carne* não poderia deixar de receber a atenção dos tantos críticos em atuação na cidade naquele momento. Foram oito as críticas publicadas entre outubro e novembro de 1967. Nelas, diversos aspectos da montagem foram colocados em questão, dentre eles a sua relação com o público, cuja discussão, como vimos anteriormente, ganha-

¹³⁴ “MIS elege Plínio Marcos e Luísa Barreto Leite os melhores do teatro em 67”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1967, p. 10.

¹³⁵ CASTRO, Ruy. “Manchete debate: o teatro em questão”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1968, pp. 44-9.

va corpo em outras partes da imprensa. Não havia uma unanimidade entre os críticos sobre o modo como se dava esse encontro do espectador carioca com a peça de Plínio Marcos e duas grandes perspectivas que dividiam artistas e comentadores teatrais são reproduzidas nas críticas. A primeira delas aparece mais evidente em Martim Gonçalves, que considera que o *Maison de France* atraía “um grande público, ávido (mesmo quando pretende negar) de sensacionalismo e que se diverte vendo-se maltratado”.¹³⁶ Como já visto, o crítico de *O Globo* alinha-se com aqueles que consideram que os espetáculos escandalosos faziam sucesso menos pelo seu valor artístico e mais pelo apelo aos temas obscenos. Van Jafa, em sua crítica publicada no *Correio da Manhã*, também parece reforçar esse ponto de vista, indicando que parte do público, segundo ele de modo indevido, ria das situações expostas “como se se tratasse de *humour* negro, quando simplesmente se trata da vida que ninguém ignora que existe, como também ninguém faz nada para que mude a vigente ordem social”.¹³⁷ Desse modo, para uma parte, ao menos, do público, a peça não gerava nenhum impulso de mudança social e ainda reforçava certo sadismo burguês.

Brício de Abreu entende de outra forma a entrada daquela obra em seu ambiente social. Para ele, a intensidade das cenas poderia até espantar os espectadores, mas não os escandalizaria, uma vez que o “riquíssimo diálogo do autor e o valor extraordinário de seus intérpretes”¹³⁸ garantia a adesão do público e a correta apreciação estética da encenação. Yan Michalski mostra-se mais próximo dessa interpretação, observando nesses termos a reação da plateia: “*Navalha na carne* é uma peça à qual se assiste com a respiração presa, e a cujo fascínio não escapa nem o público mais conservador *a priori* menos disposto a enfrentar cara a cara a crueldade e a violência dessa *tranche de vie* passada num hotel suspeito de terceira categoria”.¹³⁹ Desse impacto, entretanto, Yan não destaca o estranho riso, mas sim os entusiasmados aplausos, corroborando a ideia de uma apreciação estética da peça adequada. Fausto Wolff é o crítico que parece radicalizar mais a ideia de que *Navalha na carne* poderia ter um efeito transformador no público, uma vez que esse tinha a capacidade de reconhecer as situações vividas no palco e se sentir responsável por elas. Segundo ele, em face da miséria exposta

136 GONÇALVES, Martim. “Teatro: *A navalha na carne*”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1967, p. 6.

137 JAFA, Van. “*Navalha na carne*”. *Correio da Manhã*, 5.º caderno, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1967, p. 2.

138 ABREU, Brício de. “A interpretação de *Navalha na carne*”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1967, p. 3.

139 MICHALSKI, Yan. “Uma navalha que brilha”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1967, p. 2.

pelos atores, “todos nós temos a nossa parcela de culpa, principalmente, por causa do nosso sujo moralismo, falsamente cristão”.¹⁴⁰ Desse modo, Wolff convoca seus leitores a assistirem à peça e a experimentarem a mensagem que o contato com ela poderia gerar.

O texto de Plínio Marcos, objeto de comentário de todos os críticos, também não gerou um juízo unânime. De maneira geral, seu valor foi reconhecido, mas ressalvas apareceram em algumas das críticas. O próprio Fausto Wolff começa seu texto deixando nítido que não considerava Plínio Marcos um gênio e que muito de exagero havia na afirmativa, recorrente, de que “nada se fez no teatro brasileiro antes dele”.¹⁴¹ Segundo o crítico, Plínio soubera escolher um caminho certo para sua dramaturgia e colhia, naquele momento, os resultados. Martim Gonçalves também não tem muito entusiasmo ao tratar da nova peça do dramaturgo, considerando-a pior do que *Dois perdidos numa noite suja*. Para ele, muitas peças inglesas também se propunham a retratar realidades violentas, mas conseguiam ir além disso, gerando obras de grande valor. *Navalha na carne*, ao contrário, em sua opinião, “não passa de brilhante exercício documentário”.¹⁴² O texto até tentaria revelar a interioridade de seus personagens, sem grande sucesso.

Outros críticos, entretanto, revelaram muito mais adesão à nova peça de Plínio Marcos. Van Jafa, no *Correio da Manhã*, considera que Plínio estreara como um autor de inequívoca habilidade dramatúrgica e, naquele momento, “retorna pleno e côncio de suas qualidades, afirmando seu talento e confirmando sua vocação”.¹⁴³ *Navalha na carne* representaria, assim, um movimento de intensificação da obra do dramaturgo, trazendo mais violência e maturidade para os palcos. Brício de Abreu, seguindo o tom elogioso que sempre utilizava para tratar da peça, valoriza a verdade das falas e dos diálogos do texto. Para além do elogio aos aspectos formais da peça, outros críticos buscam entender sua filiação estética, elogiando-a por essa via. Yan Michalski, em uma segunda crítica à montagem,¹⁴⁴ cujo título foi usado para nomear este capítulo, chama a atenção para a relação do texto de Plínio com a tradição realista. Pela sua perspectiva, o realismo agonizava nos grandes centros culturais mundiais, o que representava um ganho para o teatro. Livres das exigências do gênero, os artistas poderiam ser mais criativos e afastarem-se da necessária verossimilhança de situações par-

140 WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (II)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1967, p. 1.

141 Idem.

142 GONÇALVES, Martim. “Teatro: *A navalha na carne*”. Op. cit., p. 6.

143 JAFA, Van. “*Navalha na carne*”. Op. cit., p. 2.

144 Cf. MICHALSKI, Yan. “Uma navalha que brilha”. Op. cit., p. 2.

ticulares expostas em cena. O teatro brasileiro, entretanto, ainda não vivia esse momento, e boa parte das críticas sociais levadas à cena eram feitas sob o modelo realista — seria o caso de *Eles não usam black-tie* e *Navalha na carne*. Henrique Oscar faz uma análise semelhante à de seu colega do Jornal do Brasil e dela tira uma conclusão: o realismo não seria uma “fórmula fatal e definitiva, nem a solução final”, mas uma “etapa indispensável e mesmo benéfica na evolução de uma dramaturgia em desenvolvimento como a nossa”.¹⁴⁵ Sendo assim, a montagem do texto de Plínio Marcos — considerado por ele como pior do que *Dois perdidos* — cumpriria com uma função primordial no quadro da vida teatral brasileira: “a comunicação de certas experiências, observações e enfoque de situações e dados de uma sociedade no estágio em que se encontra atualmente a nossa”.¹⁴⁶

A direção de Fauzi Arap recebe elogios eloquentes de diferentes críticos. Isabel Câmara, que escreve um longo texto sobre a peça no *Jornal dos Sports*, chama a atenção para o ritmo e o movimento que o diretor conseguira dar ao espetáculo, de rara força plástica: “cada tapa, cada palavrão, cada gesto desesperado é um grito muito alto, um gesto esticado, uma correria”.¹⁴⁷ Em sua opinião, Fauzi conseguiu promover um excelente trabalho de construção interior dos personagens, conferindo verdade às situações vividas, o que fazia ele se tornar, a partir daquela obra, “um diretor dos mais importantes no teatro brasileiro”.¹⁴⁸ Yan Michalski corrobora o elogio de Isabel Câmara, considerando que o trabalho realizado por Fauzi “foi feito de dentro para fora, e o comportamento exterior dos personagens, muito autêntico e bem observado nos menores detalhes, aparece sempre como a consequência direta de uma densa vivência interior.”¹⁴⁹ Assim como outros críticos, Yan atribui o excelente desempenho de Tônia Carrero ao seu encontro com o diretor, capaz de valorizar as sutilezas e os silêncios de um bom texto dramático.

Nunca vi Tônia Carrero tão totalmente entregue a uma personagem tão afastada da **imagem Tônia Carrero**, tão sensível; e confesso que por mais que os seus grandes momentos dramáticos me tenham emocionado, a lembrança mais forte que guardarei do seu desempenho é a das suas cenas de segundo plano,

¹⁴⁵ OSCAR, Henrique. “*Navalha na carne* no Maison de France”. *Correio da Manhã*, 2.ª seção, 10 de outubro de 1967, p. 2.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ CÂMARA, Isabel. “Isabel Câmara vê a *Navalha*: grito da miséria”. *Jornal dos Sports*, Sol, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1967, p. 6.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ MICHALSKI, Yan. “Uma navalha que brilha”. Op. cit., p. 2.

quando, com gestos apenas esboçados ou com discretas reações fisionômicas, ela traduz a poética e atormentada alma de Neusa Sueli.¹⁵⁰

Por esses motivos, o crítico do *Jornal do Brasil* também considera que Fauzi Arap, em sua direção de *Navalha na carne*, “ascende ao primeiro time dos jovens diretores brasileiros”¹⁵¹ Afirmativas grandiloquentes como essa também serão encontradas nas críticas de Brício de Abreu — “A direção da Fauzi Arap não poderia ser melhor nem mais verdadeira”¹⁵² —, de Martim Gonçalves — “Fauzi Arap é um ótimo diretor de atores”¹⁵³ —, de Henrique Oscar e de Luiza Barreto Leite.

Dentre as poucas restrições feitas ao trabalho do diretor, está sua escolha por começar a peça com a leitura de um texto de Carmem Silva, que, segundo alguns dos críticos, destoaria o restante do espetáculo. O texto parecia cumprir com a função de uma explicação a tudo o que se seguiria na cena, o que seria descabido. Fausto Wolff, após um elogio ao “corretíssimo tempo psicológico no diálogo entre os três atores”,¹⁵⁴ chama a atenção para o fato de que, caso as propostas stanislavskianas fossem levadas a cabo de modo estrito, seria “inaceitável que no bordel não se ouvissem vozes, ruídos, brigas fora da ação interrompendo a própria”.¹⁵⁵ Além dessa ressalva, Wolff, na mesma crítica, também apresenta outros tantos problemas da montagem de *Navalha na carne*, o que diferencia seu texto do de seus colegas da imprensa. Em sua visão, o espetáculo teria sido “concebido em tom de *Maison de France*”,¹⁵⁶ ou seja, suavizado para a alta burguesia que ocupava suas poltronas. Isso teria impedido que se revelasse, de forma mais radical, como ele vira na montagem paulista do texto, “o horror, a selvageria, a sordidez, a solidão em que estão atolados os personagens de Plínio Marcos.”¹⁵⁷ Desse modo, o espetáculo acabava exibindo “uma prostituição classe média, um rufianismo classe média e até mesmo um cenário classe média”.¹⁵⁸ Em suas palavras, “Tônia ainda é muito bonita, Nelson boa-pinta, jovem e saudável, e Emílio Queiroz, no homossexual, um pouco rua Alice demais, quando deveria ser

150 Idem.

151 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: *Navalha na carne*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1967, p. 10.

152 ABREU, Brício de. “A interpretação de *Navalha na carne*”. Op. cit., p. 3.

153 GONÇALVES, Martim. “Teatro: *A navalha na carne*”. Op. cit., p. 6.

154 WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (II)”. Op. cit., p. 1.

155 Idem.

156 Idem.

157 Idem.

158 Idem.

Mangue”.¹⁵⁹ Dessa forma, a encenação conseguia produzir alguma selvageria, mas precisaria de muito mais para fazer emergir o universo evocado por Plínio Marcos. Por fim, Fausto Wolff convoca seus leitores a assistirem à peça, mas não promete que eles recebam, como era de se esperar, “uma navalhada no subconsciente”.¹⁶⁰ Garantia, no máximo, “uma saudável e utilíssima bofetada”.¹⁶¹

Ao contrário de Wolff, os outros críticos elogiam de modo irrestrito o trabalho de Nelson Xavier, como Vado, e de Emiliano Queiroz, como Veludo. Até mesmo Brício de Abreu, que assume não gostar dos trabalhos de Emiliano na televisão, afirma que ele se reabilitara em *Navalha na carne*, em uma atuação plena de verdade. O trabalho de Nelson Xavier é ainda mais valorizado por Brício, que considera sua interpretação do personagem marcada pelo talento e pelo vigor, por sutilezas sem as quais “cairia ele na porca imoralidade de palavrões estudos em uma falsa interpretação. Um grande ator”.¹⁶² Na mesma linha, Yan Michalski considera que Nelson Xavier alcançava “o mesmo nível do seu inesquecível desempenho em *Dois perdidos*”¹⁶³ e que “Emiliano Queiroz desempenha o delicado papel com dignidade e profunda verdade humana, sem descambiar para o pitoresco fácil”.¹⁶⁴ Para um crítico comprometido com o programa de consolidação de um teatro moderno no Brasil, como era Yan, um juízo como esse era valioso. Finalmente, os cenários e figurinos de Sara Feres receberam poucos comentários, em geral, positivos. Yan Michalski considera-os adequados, enquanto Van Jafa elogia aquela cenografia “de um realismo fotográfico”.¹⁶⁵

Boa parte da atenção dos críticos, como não podia ser diferente, voltou-se para Tônia Carrero. Reunidas todas as críticas publicadas ao espetáculo, é inevitável a percepção de sua consagração entre os profissionais do teatro. Se o autor maldito ao qual ela se associara gerara controvérsia entre os críticos, o destino da estrela que vivia sua personagem é bem diferente. Mais uma vez, na lógica da associação entre estrelas e malditos, repete-se uma parte do jogo que também fora jogado em *Toda nudez será castigada*: o autor polêmico dividia a crítica e a estrela reunia-os em sua glória. Até mesmo Fausto Wolff, que vira tantos limites no espetáculo, não economiza ao analisar o trabalho da atriz. “Tônia Carrero merece um prêmio pelo seu desempenho, sua coragem, sua vontade de acertar e principalmente pela

159 WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (II)”. Op. cit., p. 1.

160 Idem.

161 Idem.

162 ABREU, Brício de. “A interpretação de *Navalha na carne*”. Op. cit., p. 3.

163 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: *Navalha na carne*”. Op. cit., p. 10.

164 Idem.

165 JAFA, Van. “*Navalha na carne*”. *Correio da Manhã*, 5º caderno, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1967, p. 2.

afirmação do que ela, realmente, é: uma artista no sentido mais alto da palavra”.¹⁶⁶ Sua crítica, publicada na capa do caderno de cultura da *Tribuna da Imprensa*, vem acompanhada de uma grande foto de Tônia apanhando e sofrendo, o que ilustra seu argumento de que ela estaria se afirmando como atriz e intérprete.

Outras críticas também trazem fotos do espetáculo, como a publicada em *O Globo* por Martim Gonçalves. Nessa imagem, bem diferente da estampada na *Tribuna da Imprensa*, Tônia, com os ombros suspensos, toca o peito de Nelson Xavier com a mão aberta, encosta nele seu rosto e fecha os olhos, expressando de modo delicado o amor que vivia por aquele homem que a maltratava e por quem guardava, em um ambiente hostil, um sentimento puro. No texto, Martim Gonçalves afirma que a atriz vivia “o papel mais audacioso de sua carreira”.¹⁶⁷ Indo na mesma direção, Van Jafa considera ser aquela “a melhor interpretação de sua carreira”.¹⁶⁸ Segundo ele, “Tônia Carrero está admirável. Despojada de sua beleza, de seu maneirismo e de sua graça, vive uma Neusa Sueli de uma maneira extraordinária”.¹⁶⁹ Henrique Oscar se junta aos dois outros críticos para tomar aquela como a melhor atuação de Tônia e destaca o argumento, utilizado por Van Jafa, do afastamento da atriz de sua própria beleza. “Não temeu ficar feia nem sórdida, e quanta pungência há na sua composição, que mostra miséria e revolta, conquistando, ao mesmo tempo, piedade, compressão e até simpatia!”.¹⁷⁰ Brício de Abreu, que desde os ensaios já acompanhava com entusiasmo o trabalho de Tônia, também utiliza termos muito elogiosos para tratar dele em sua crítica, e Yan Michalski ressalta as várias qualidades da atriz que foram necessárias para que aquele espetáculo subisse ao palco.

Tônia Carrero está de parabéns por vários motivos: pela bravura com que lutou pela liberação da peça; pela coragem, que não deve ter sido pequena, de enfrentar o papel de Neusa Sueli; pelo talento que deixou patente em todos os detalhes do seu desempenho e pela lucidez com que soube escolher a sua equipe — uma equipe que conseguiu fazer de *Navalha na carne* o melhor entre tantos bons cartazes que temos atualmente na cidade.¹⁷¹

166 WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (II)”. Op. cit., p. 1.

167 GONÇALVES, Martim. “Teatro: *A navalha na carne*”. Op. cit., p. 6.

168 JAFA, Van. “*Navalha na carne*”. Op. cit., p. 2.

169 Idem.

170 OSCAR, Henrique. “*Navalha na carne* no Maison de France”. Op. cit., p. 2.

171 MICHALSKI, Yan. “Uma navalha que brilha”. Op. cit., p. 2.

Por fim, Isabel Câmara e Luiza Barreto Leite ressaltam o quanto aquela peça conferia um novo estatuto ao trabalho de Tônia. A primeira, em seu texto publicado no *Jornal dos Sports*, afirma que “sua carreira de atriz toma de repente um rumo exato, estrutura-se, alça-se. É impressionante”.¹⁷² Barreto Leite, por sua vez, em um texto em tons quase ufanistas, destaca o quanto Tônia soubera representar o povo brasileiro, abrindo o espaço para a criação de um novo teatro nacional. Ela é entendida, assim, como “uma estrela que a tempo soube saltar de sua torre, transformando-se em gente e, como tal, em uma das mais modernas e vibrantes atrizes da nova geração”.¹⁷³ Por essa perspectiva, *Navalha na carne* teria possibilitado o nascimento de uma nova atriz no corpo de uma musa já muito conhecida do público, mas agora capaz de enfrentar os maiores desafios políticos e artísticos. Seguindo o espírito entusiasmadamente elogioso de sua crítica, Luiza Barreto Leite encerra-a cumprimentando aqueles que tornaram possível o importante movimento processado por aquela montagem: “Parabéns à atriz que nasce. Parabéns ao Fauzi Arap, o diretor que soube descobrir essa atriz, sob a capa da estrela. Parabéns ao César Thedim, o produtor que soube apoiar sua mulher na busca da revelação encontrada na personagem de Plínio Marcos”.¹⁷⁴

A CONSAGRAÇÃO DEFINITIVA E A NOVA TÔNIA

Pouco mais de um mês após a estreia de *Navalha na carne* no Maison de France, já se começa a anunciar o fim da temporada naquele teatro, que passaria por reformas e, em função disso, precisaria interromper as apresentações de uma peça que fazia enorme sucesso. Ao longo do mês de novembro, a procura pelo espetáculo continua alta e só se encerra essa primeira temporada em 3 de dezembro, com reestreia marcada para poucos dias depois, agora no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana. Na coluna de anúncios de *O Jornal*, chegam a ser publicadas duas peças publicitárias da obra, uma em cima da outra, a primeira anunciando o fim das apresentações no Maison de France e a segunda chamando o público para “o maior sucesso de 67”, já sem a necessidade de sequer trazer o nome de

172 CÂMARA, Isabel. “Isabel Câmara vê a *Navalha*: grito da miséria”. Op. cit., p. 6.

173 LEITE, Luiza Barreto. “Um autor se afirma e nasce uma atriz”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1967, p. 11.

174 Idem.

Tônia Carrero. A expressão *Navalha na carne* já era suficiente para passar a mensagem da divulgação. Ao mesmo tempo, em outros jornais, dois meses após a estreia, continuavam sendo estampadas as cenas de violência da peça, o que as tornava já habituais para os consumidores da imprensa carioca.

**HOJE, ÚLTIMO DIA no
TEATRO MAISON DE FRANCE**

NAVALHA NA CARNE

TÔNIA CARRERO
NELSON XAVIER
EMILIANO QUEIROZ
HOJE 18 e 21,30 H — Reservas: 52.3456
ESTREIA DIA 6, NO TEATRO GLÁUCIO GIL

de Plínio Marcos

Proibido até 21 anos

O MAIOR SUCESSO DE 67

NAVALHA NA CARNE

ESTRÉIA DIA 6 DE DEZEMBRO NO
TEATRO GLÁUCIO GIL

Serviço de Teatros do Dep. de Cultura da
Secret. de Educação e Cultura da GB.
RES. INF. 37-7003

Dois anúncios de *Navalha na carne*
publicados na coluna “Teatros e boites”.
O Jornal, 3 de dezembro de 1967, p. 10.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil



Foto de uma cena violenta do espetáculo, com Tônia Carrero ameaçando Emiliano Queiroz com uma navalha diante de Nelson Xavier
Foto: Carlos Moskovics. Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.
Esta foto foi publicada por Martim Gonçalves, em sua coluna em *O Globo*, 8 de dezembro de 1967, p. 6.

A temporada no Gláucio Gil, iniciada em 6 de dezembro, também é muito bem-sucedida, atraindo numerosos curiosos para o teatro. Em meados daquele mês, a seção “O jornal do carioca”, publicada em *O Jornal*, traz a seguinte nota: “*Navalha na carne*, ao chegar aos três meses de apresentações, continua a lotar o Teatro Gláucio Gil. Pelo que Nelson Xavier jantava satisfeito anteontem no Cervantes, comentando as delícias do sucesso”.¹⁷⁵ Naquele mesmo dia, no mesmo jornal, Brício de Abreu, que lançava pequenos comentários sobre a peça frequentemente, também se refere àquela temporada nesses termos: “espetacular sucesso de sensacionalismo brutal”.¹⁷⁶ O próprio Brício, na véspera do Natal de 1967, indica que, apesar das festividades de final de ano, “o Teatro Gláucio Gil todas as noites tem fila”.¹⁷⁷

Quando o ano termina, a peça faz um pequeno intervalo, até mesmo porque Tônia enfrentou pontuais problemas de saúde que foram comentados na imprensa — Yan Michalski pondera que era evidente que ela precisava estar com a saúde perfeita para fazer aquele trabalho.¹⁷⁸ De todo modo, no início de 1968, as filas voltavam a ser vistas na porta do Teatro Gláucio Gil e os aplausos eram dali também escutados. Nova interrupção se dá com o Carnaval, quando Tônia Carrero viaja para Cabo Frio, e, ainda em fevereiro, as apresentações em Copacabana chegam ao fim, com o elenco já anunciando apresentações em outros estados do país. Naquele fevereiro de 1968, eram outros os espetáculos que dividiam com *Navalha na carne* a atenção do público carioca, mas, como se pode perceber no anúncio a seguir, as tendências gerais que orientavam a cena nacional eram as mesmas.

175 “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de , p. 8.

176 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1967, p. 3.

177 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1967, p. 3.

178 MICHALSKI, Yan. “Panorama do Teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1968, p. 3.

Teatros

«ISSO DEVIA SER PROIBIDO» — Comédia de Braulio Pedrosa e Valmôr Chagas. Direção de Gianni Ratto. Com Cacilda Becker e Valmôr Chagas. COPACABANA — (57-1818) — Horário: 20 e 22.30 horas.

«A FALSA CRIADA» — De Marivaux. Direção de Antônio Pedro. Com Betti-Faria, Cláudio Marzo. CARIOCA — (25-9915) — Horário: 20.15 e 22.30 horas.

«VENTO NOS RAMOS DE SASSAFRAS» — De René de Obaldia. Com Henriete Morneau, Mário Brasini e Márcia Rodrigues DULCINA — (32-5817) — Horário: 20 e 22.30 horas.

«BLACK-OUT» — Direção de Antunes Filho. Com Eva Vilma, Raul Cortez, Geraldo Del Rei. MAISON DE FRANCE — (52-3456) —

— Horário: 20 e 22.30 horas. **«A NAVALHA NA CARNE»** — Texto de Plínio Marcos. Direção de Fauzi Arap. Com Tônia Carrero e Nelson Xavier. GLAUCIO GIL — (37-7003) — Horário:

20.15 e 22.15 horas.

«O REI DA VELA» — Direção de José Martinez. Com Renato Borghi, Liana Duval, Fernando Peixoto. JOÃO CAETANO — (43-4276) — Horário: 21.15 horas.

«O SEGUNDO TIRO» — De Robert Thomas. Direção de Benedito Corsi. Com Márcia de Windsor, Cecil Thiré. GINASTICO — (42 5421) — Horário: 20 e 22.30 horas.

«OH QUE DELICIA DE BONECAS» — «Espetáculo de travesti». Com Rogéria RIVAL — (22-2721) — Horário: 20 e 22 horas.

«DURA LEX SED LEX, NO CABELO SÓ GUMEX» —

De Oduvaldo Viana Filho. Direção de Gianni Ratto. Com Italo Rossi, Gracindo Junior e Adriana Prieto. MESBLA — (42-4880) — Horário: 20.15 e 22.15 horas.

«O INSPECTOR GERAL» — Direção e adaptação de Benedito Corsi. Com Dulcina de Moraes, Graça Melo, Paulo Gracindo, Sueli Franco, Telma Restan. OPINIÃO — (36-3497) — Horário: 20.30 e 22.30 horas.

«RODA VIVA» — Comédia musical de Chico Buarque de Holanda. Com Marlete Severo, Heleno Prestes e Antônio Pedro. PRINCESA ISABEL — (37-3537) — Horário: 20 e 22.30 horas.

«QUANDO AS MÁQUINAS PARAM» — De Plínio Marcos. Com Miriam Miller e Luís Gustavo JOVEM — (26-2569) — Horário: 18 e 21.30 horas.

Temporada carioca no momento em que *Navalha na carne* deixa os palcos.

O Jornal, "Teatros", 2.º caderno, 3 de fevereiro de 1968, p. 6.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Os princípios do teatro moderno orientavam alguns dos espetáculos em cartaz: enquanto Cacilda Becker e Walmor Chagas encenavam uma comédia no Teatro Copacabana, sob a direção de Gianni Ratto, Antunes Filho montava, com Eva Wilma e Raul Cortez, *Black-out*, que seria um dos grandes sucessos daquele ano. Plínio Marcos emplacara mais uma peça sua, agora no Teatro Jovem: *Quando as máquinas param*, com Miriam Mehler e Luiz Gustavo. O teatro que já podia, naquele momento, ser considerado de vanguarda, compõe a temporada com dois espetáculos dirigidos por José Celso Martinez Corrêa: *Roda viva* e *O rei da vela*. Finalmente, a cena engajada também está presente na temporada, com a peça *Dura lex, sed lex, no cabelo só gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho.

Neste cenário, a última sessão do espetáculo no Rio de Janeiro tem tamanha procura que, como Hilton Viana noticia no *Diário da Noite*, em 22 de fevereiro de 1968, chegou a haver tumulto na porta do teatro.

Terminou com gente querendo ingressar no teatro à força a carreira de *A navalha na carne* na interpretação de Tônia Carrero, no Teatro Gláucio Gil. Em

São Paulo o texto continua fazendo grande sucesso no Oficina. Tônia gostaria de continuar com a temporada, mas no Rio não há teatros vagos.¹⁷⁹

Como indica a nota, aquele que já era considerado o maior sucesso teatral da cidade em dez anos,¹⁸⁰ não conseguia uma casa de espetáculos para se apresentar. A saída era fazer a peça circular pelo Brasil, menos, evidentemente, pelo estado de São Paulo, onde a montagem de Ruthinéa de Moraes continuava a fazer sucesso em diferentes cidades e na própria capital. De todo modo, a temporada carioca encerrava com um espantoso êxito de público e de bilheteria. Nos jornais cariocas, continuava-se calculando e especulando sobre os lucros da peça, chegando-se a diferentes conclusões: em *O Jornal*, falava-se que, no Maison de France, o espetáculo rendera mais de 60 milhões e que se lucrara ainda mais em Copacabana;¹⁸¹ uma nota do *Correio da Manhã* afirmava que essa mesma quantia fora faturada apenas no mês de novembro;¹⁸² e, finalmente, o *Jornal do Brasil* indicava que valor semelhante fora conquistado no primeiro mês da peça.¹⁸³ O certo é que o lucro era alto e isso também gerava diversos comentários, ampliando a repercussão da peça.

Logo após o encerramento da temporada no Gláucio Gil, iniciam-se as viagens do espetáculo pelo Brasil. Como se pode imaginar, em outras cidades do país, o impacto de um trabalho repleto de palavrões e centrado no tema da prostituição poderia ser muito maior do que aquele visto nas suas maiores capitais, além de se preverem novos problemas com a censura. Ao mesmo tempo, seguindo a lógica já testada no Rio de Janeiro, tudo isso poderia favorecer a publicidade e a curiosidade em torno do espetáculo. Assim foi em Brasília, primeira cidade onde chega a peça, estreando em 1.º de abril no Teatro Martins Penna. Já em março, o *Correio Braziliense* trazia um anúncio da montagem que destacava-se na página do jornal, prometendo uma grande estreia na capital do país. De fato, a expectativa pela peça era grande e, segundo o comentário publicado no próprio *Correio Braziliense*, muito se falava sobre ela “nas rodas sociais dos encontros de domingo. Todos dispostos a assistir à Tônia Carrero, ‘linda de morrer’, em seu

179 VIANA, Hilton. “Teatro-Show-Business”. *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 22 de fevereiro 1968, p. 2.

180 Cf. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1968, p. 3.

181 Cf. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1967, p. 1.

182 Cf. SANDRONI, Cícero. “Quatro cantos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1967, p. 9.

183 LÉA MARIA, “Léa Maria”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro. 23 de novembro de 1967, p. 3.

melhor desempenho teatral... ”.¹⁸⁴ Garantiu-se, dessa forma, o sucesso do espetáculo na cidade.

Na sequência, o elenco parte para Belo Horizonte, onde se temia a ação da censura e reações mais intensas por parte de um público católico e moralista. Entretanto, ao contrário do esperado, nas palavras do produtor Carlos Kroeber, na estreia, “não houve nenhuma manifestação da tradicional família mineira contra a apresentação da peça”.¹⁸⁵ Mais do que isso, Yan Michalski noticia, em maio de 1968, que, “no Teatro Marília, a curta temporada de *Navalha na carne* resultou triunfal: todas as noites tiveram de ser colocadas cadeiras extras, para atender ao enorme público desejoso de assistir ao belo espetáculo dirigido por Fauzi Arap”.¹⁸⁶ Trazendo mais detalhes, Walda Menezes indica que Tônia estava radiante com a procura e a receptividade do espetáculo, tendo recebido “homenagens da sociedade local e cartas de representantes da Tradicional Família Mineira, aplaudindo a sua iniciativa de montar a peça que vale tanto pelo texto como pela primorosa atuação do elenco”.¹⁸⁷ Segundo o *Diário do Paraná* publicará alguns meses depois, essa carta fora assinada pela senhora Aurita Machado “sob o título *Obrigado, Tônia*, exaltando a filosofia moralizante da *Navalha na carne*”.¹⁸⁸ Ainda na capital mineira, a encenação foi filmada por Miguel Faria, que integrou partes de seu registro para o documentário *Arte-Comunicação*, futuramente premiado no Festival de Belo Horizonte.

Um incidente marcou a última apresentação no Teatro Marília, relatado nestes termos pelo *Correio da Manhã*:

No espetáculo de encerramento, com o teatro repleto, um espectador — mais tarde identificado como um juiz do interior — levantou-se na plateia e passou a xingar em altos brados todo o elenco, protestando contra a liberdade de linguagem da peça de Plínio Marcos. O espetáculo foi interrompido e a atriz Tônia Carrero chegou a chorar afirmando que nunca passara por nada semelhante em toda a sua vida teatral.¹⁸⁹

184 “Migalhas”. *Correio Braziliense*, Caderno 2, Brasília, 3 de abril de 1968, p. 3

185 “Mineiro verá *Navalha na carne*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1968, p. 15.

186 MICHALSKI, Yan. “Panorama do Teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1968, p. 3.

187 MENEZES, Walda. “Cartaz”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1968, p. 2.

188 “*Navalha na carne* foi liberada e atores agradecem”. *Diário do Paraná*, 2.º caderno, Curitiba, 1.º de outubro de 1968, p. 1.

189 “Protesto em Minas contra Plínio Marcos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.º de maio de 1968, p. 7.

Emiliano Queiroz também relata que, em Belo Horizonte, manifestantes colaram cartazes na porta do teatro protestando contra a imoralidade e a pedrastia.¹⁹⁰ Reproduzia-se, assim, naquela cidade, a lógica que já se estabelecera no Rio de Janeiro e também foi levada para outras localidades por onde a peça passou: as reações pontuais contra a imoralidade da obra apenas fortaleciam a curiosidade em torno dela, levando para os teatros um numeroso público definitivamente interessado em ver a grande estrela apanhando e apresentando sua melhor performance.

Dois perdidos numa noite suja também foi levada ao Teatro Marília, agora com Emiliano Queiroz dividindo a cena com Nelson Xavier, enquanto se organizava a ida de *Navalha na carne* para Salvador. Na capital baiana, a estreia no Teatro Vila Velha atraiu grandes nomes da cultura do estado, como Dorival Caymmi e dona Canô. No mês seguinte, em junho, a peça foi para o Recife e lá também foi bem recebida por figuras célebres do estado pernambucano, como indica a nota “Navalhada” publicada em um jornal do Rio Grande do Norte:

[...] a peça de Plínio Marcos foi delirantemente aplaudida por Dom Hélder Câmara, no Recife. De pé, o arcebispo de Recife e Olinda batia palmas, entusiasmado com o trabalho do autor paulista (que deu muita dor de cabeça à censura). Padre Hélder dizia: ‘Água forte assim vale mais do que dez conferências e vinte sermões’, acrescentando: ‘Os artistas que criaram *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja* continuam navalhando a insensibilidade da gente, que tudo é vivido e real’.¹⁹¹

Nos meses de julho e agosto de 1968, não houve apresentações da peça, até que em fins de setembro, como noticiou Rosita Tomás Lopes,¹⁹² Tônia Carrero ofereceu, no Rio de Janeiro, um coquetel para se despedir dos amigos, uma vez que partia em nova turnê, agora para o Sul do Brasil. Nessa região, as dificuldades encontradas pelos artistas para a realização da peça foram maiores. Em Curitiba, a primeira cidade em que chegam, os atores de cara enfrentam o problema da interdição do Teatro Guaíra, onde o trabalho seria apresentado. Autoridades fecharam a casa de espetáculos alegando a necessidade urgente de reformas na rede de iluminação, mas ficou a impressão de que aquela atitude visava, no fundo, im-

190 QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão*, Op. cit.

191 “Zero Hora”. *O Poti*, 2.º caderno, Natal, 16 de junho de 1968, p. 3.

192 LOPES, Rosita Tomás. “Informa”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1968, p. 1.

pedir as apresentações da montagem do texto obsceno de Plínio Marcos.¹⁹³ Seguiram-se, assim, atos de protesto de artistas e jovens, que formaram diferentes comissões (de estudantes, atores e intelectuais) para estudar o caso e pressionar as autoridades.¹⁹⁴ Manifestos foram lançados, a imprensa curitibana acompanhou o caso de perto, provocando o já conhecido tumulto e burburinho antes da peça subir aos palcos. No dia 1.º de outubro, o *Diário da Tarde* anunciou que Tônia Carrero e Paulo Autran, que também estava de passagem com um espetáculo pela cidade, foram recebidos pelo governador Paulo Pimentel, que se comprometera a liberar o teatro para as apresentações já agendadas, ficando garantidas a estreia de *Navalha na carne* para o dia 3 daquele mês e as dez apresentações subsequentes.¹⁹⁵ Tônia mostra-se agradecida à intervenção direta do governador e dá declarações garantindo o caráter edificante da peça: “O público sai torturado, mas leva para casa uma mensagem de amor. Dou minha palavra de atriz, de mulher e de mãe: não tenham medo”.¹⁹⁶ Ao mesmo tempo, ela valoriza seu trabalho de composição no espetáculo, fruto de “um longo amadurecimento, nestes 19 anos de carreira”,¹⁹⁷ reafirmando discursos comuns e recorrentes em situações escandalosas como aquela. A sequência dos acontecimentos também é a esperada, com a aclamação do público e os altos rendimentos — segundo se noticiou, a peça rendeu 22 mil cruzeiros novos líquidos.¹⁹⁸

Do Paraná, a trupe seguiu para Porto Alegre, onde novos obstáculos se colocaram à realização da temporada. Na capital gaúcha, o cenário era especialmente tenso em razão da recente passagem do espetáculo *Roda viva* pela cidade, quando seus artistas chegaram a ser agredidos. Em função do clima de insegurança decorrente, muitos produtores cancelaram apresentações por lá. O *Jornal do Brasil* chega a anunciar que Tônia tinha decidido não passar mais pela cidade com *Navalha na carne*,¹⁹⁹ o que acaba não ocorrendo. A atriz solicitou reforço da proteção policial ao secretário de Segurança do Rio Grande do Sul e esse reagiu atacando a peça que causara perturbação no estado:

193 Cf. “Guaíra interditado para não mostrar a *Navalha na carne*”. *Diário do Paraná*, 2.º caderno, Curitiba, 28 de setembro de 1968, p. 1.

194 Cf. SOARES, Samuel. “O jornal nos estados”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1968, p. 7.

195 Cf. “*Navalha* vem e a crise do TG acaba”. *Diário da Tarde*, Curitiba, 1.º de outubro de 1968, p. 2.

196 “Militares gaúchos pedem e censura proíbe *Roda viva* por ‘incitar à subversão’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1968, p. 10.

197 Idem.

198 Cf. “Em poucas linhas”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 de outubro de 1968, p. 3.

199 Cf. “Militares gaúchos pedem e censura proíbe *Roda viva* por ‘incitar à subversão’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1968, p. 10.

o povo gaúcho é culto, aprecia o teatro honesto e sabe bem distinguir o artista verdadeiro do pseudoartista, os que querem se aproveitar do belo meio de comunicação, como o é o teatro, para fins nem sempre honestos, como foi o caso de *Roda viva*, um espetáculo totalmente distorcido, visando unicamente a ofender a sensibilidade do gaúcho.²⁰⁰

De todo modo, foi montada uma ação especial para a estreia de *Navalha na carne* no Teatro Leopoldina, em 5 de novembro, e a temporada transcorreu com um bom público, mas não sem incidentes mais graves. Segundo o relato de Emiliano Queiroz para esta pesquisa, a orientação dos produtores foi a de que os artistas não deveriam sair sozinhos à rua em Porto Alegre, o que ele próprio não obedeceu. Queiroz relata que chegara a ir a uma boate na cidade e, nesse local, foi abordado por um homem que se dizia jornalista e que queria fazer uma entrevista com ele. No dia seguinte, o ator recebeu o suposto jornalista em sua suíte do hotel (Tônia Carrero, como ele conta, sempre instalava os atores muito bem em suítes), começa a conversar com ele e dá-se um final surpreendente para aquela situação: um funcionário do hotel “entrou com a chave mestra e... pegaram a bolsa dele, abriram, ele estava com arame, torquês, tudo para me torturar. Você acordava com esses sustos”.²⁰¹ Além disso, Emiliano Queiroz também se lembra que motos passavam na porta do teatro soltando bombinhas e que o elenco chegara a ficar preso em um restaurante em função de um cerco do Comando de Caça aos Comunistas.

No final de 1968, *Navalha na carne* já passara, como se viu, por diferentes estados brasileiros e ganhara projeção em todo o país. Possibilidades de montagem do texto fora do Brasil também foram aventadas, ainda mesmo na temporada carioca. As informações são desencontradas e nenhuma parece ter sido levada adiante: noticiou-se que Plínio Marcos já assinara contratos com teatros em Portugal e na Argentina,²⁰² que argentinos foram assistir à peça e convidaram Tônia para uma temporada em seu país,²⁰³ que outro convite para uma temporada na Alemanha fora feito ao elenco,²⁰⁴ e que um jovem estudante de cinema chamado Guilherme Pedrocca cogitava filmar na Argentina o texto de Plínio,

²⁰⁰ “Tônia exigiu garantias para *Navalha na carne*”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1968, p. 8.

²⁰¹ QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão*, Op. cit.

²⁰² Cf. “Artes e artistas”. *O Globo*, Caderno Ela, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1967, Caderno Ela, p. 4.

²⁰³ Cf. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1967, p. 3.

²⁰⁴ Cf. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968, p. 3.

que já estava sendo traduzido para o espanhol por Elida Gay Palmer, esposa do cineasta Alberto D'Aversa.²⁰⁵ O interesse de estrangeiros pelo texto do autor maldito também faz que a montagem paulista, do Grupo União, receba uma proposta para levar a peça para o Uruguai.²⁰⁶

Tal impacto da peça acabaria, inevitavelmente, tornando *Navalha na carne* um título obrigatório nos balanços do final do ano teatral de 1967 feitos pelos principais críticos de teatro do Rio de Janeiro. Assim foi com Yan Michalski, que nos primeiros dias de 1968 publicou sua avaliação do ano anterior valorizando muito a atuação de Plínio Marcos no mundo teatral e destacando, igualmente, as montagens de Jorge Andrade e a importância histórica da primeira encenação tardia de Álbum de família, de Nelson Rodrigues. Ao hierarquizar os espetáculos de um ano que, em sua perspectiva, havia sido excelente para o teatro, entretanto, Yan não hesita ao colocar duas montagens de Plínio no topo de sua lista, que segue esta ordem: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Oh, que delícia de guerra*, *Rastro atrás*, *O olho azul da falecida*, *Marat-Sade*, *O barbeiro de Sevilha*, *O bravo soldado Schweik*, *Volta ao lar* e *Édipo rei*.²⁰⁷ Walda Menezes, em sua coluna que não era dedicada a assuntos teatrais, decide publicar também uma lista dos melhores do ano e acaba reforçando a consagração de Plínio Marcos como o grande nome de 1967. Ele seria, em sua opinião, o primeiro nome dos “grandes do teatro em 1967”.²⁰⁸ Assim como Yan, ela considera *Dois perdidos* seu melhor texto, seguido de *Navalha na carne*. E avança a colunista em sua avaliação: Tônia Carrero teria tido seu melhor desempenho naquele ano e Fauzi Arap fora o melhor diretor. Colocadas na ponta do lápis as avaliações dos críticos da cidade, como o fez o *Jornal do Brasil* no penúltimo dia do ano, percebe-se que *Dois perdidos numa noite suja* foi melhor recebido do que *Navalha na carne*, uma vez que dois dos avaliadores utilizados pelo jornal na montagem de seu ranking — John Procter e Valmir Ayala — deram cotações baixas para o segundo espetáculo. As boas avaliações dos outros críticos, entretanto, garantiram à montagem o oitavo lugar em um ano de peças muito bem avaliadas pelos especialistas e pelo público. A controvérsia fazia parte do jogo e, certamente, reforçava o sucesso que naquele momento já era indiscutível.

205 Cf. CARVALHÓES, A. “Brasil e Argentina de mãos dadas no cinema”. *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 26 de março de 1968, p. 1.

206 Cf. VIANA, Hilton. “Teatro-Show-Business”. *Diário da Noite*, Segundo caderno, São Paulo, 21 de novembro de 1968, p. 6.

207 Cf. MICHALSKI, Yan. “Teatro: O balanço de uma boa temporada”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1968, p. 2.

208 MENEZES, Walda. “Cartaz”. *O Jornal*, 3.º caderno, 31 de dezembro de 1967, p. 2.

| | Bárbara Heliodora | Fausto Wolff | Henrique Oscar | John Procter | Valmir Ayala | Yan Michalski | MEDIA |
|-------------------------------|-------------------|--------------|----------------|--------------|--------------|---------------|-------|
| DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA | ***** | ***** | ***** | | *** | ***** | 4,6 |
| MARAT/SADE | ***** | | *** | ***** | *** | *** | 4,0 |
| OH, QUE DELÍCIA DE GUERRA | **** | *** | **** | *** | *** | *** | 3,33 |
| A EXCEÇÃO E A REGRA | | ** | ***** | | | | 3,33 |
| RASTO ATRAS | | ** | **** | **** | | *** | 3,25 |
| O DIAMANTE DE GRA MOGOL | *** | **** | **** | | | ** | 3,25 |
| QUERIDINHO | ** | ***** | **** | * | ***** | ** | 3,16 |
| NAVALHA NA CARNE | **** | *** | ***** | * | ** | **** | 3,16 |
| VOLTA AO LAR | ** | **** | *** | | *** | ** | 3,0 |
| A MEGERA DOMADA | * | *** | **** | | | ** | 3,0 |
| O OLHO AZUL DA FALECIDA | * | **** | **** | | | *** | 3,0 |
| O BRAVO SOLDADO SCHWEIK | *** | *** | **** | * | ** | ** | 3,0 |
| O BARBEIRO DE SEVILHA | | ** | **** | | | *** | 3,0 |
| ÚLCERA DE OURO | * | ** | *** | ***** | | ** | 2,6 |
| ISSO DEVIA SER PROIBIDO | | **** | *** | ** | *** | * | 2,6 |
| O VERSATIL MR. SLOCANE | * | *** | *** | **** | *** | * | 2,5 |
| ÉDIPO REI | ** | *** | *** | | | ** | 2,5 |
| O FARDÃO | ** | *** | *** | ** | | ** | 2,4 |
| VERAO | * | **** | ** | | * | * | 1,8 |
| A OPERA DE TRES VINTENS | | * | ** | * | ** | * | 1,4 |

Ranking dos melhores espetáculos na avaliação dos seguintes críticos: Bárbara Heliodora, Fausto Wolff, Henrique Oscar, John Procter, Valmir Ayala e Yan Michalski.

“No teatro, o ano dos dois perdidos”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 de dezembro de 1967, p. 7.

Dois anos depois, no final de 1969, quando um balanço da década teatral foi feito pelo *Correio da Manhã*,²⁰⁹ *Navalha na carne* estava lá, lembrado como um dos melhores espetáculos dos últimos dez anos.

A consagração de Plínio Marcos e das montagens de seus textos no ano de 1967 torna-se mais evidente quando observamos os diferentes prêmios teatrais referentes àquela temporada. A láurea de maior destaque no período, o Prêmio Molière, não tinha abrangência nacional, sendo feitas premiações separadas para o Rio de Janeiro e para São Paulo. Em abril de 1968, foram anunciados os vencedores paulistas do prêmio: Plínio Marcos, como melhor autor, por *Navalha na carne*; Berta Zemel foi considerada a melhor atriz do ano por sua atuação em *O milagre de Ann Sullivan*; Renato Borghi ganhou o prêmio de melhor ator por sua performance em *O rei da vela*; pelo mesmo espetáculo José Celso Martinez Corrêa foi eleito o melhor diretor do ano; e Augusto Boal levou o prêmio de autor revelação do ano por seu texto *Arena conta Tiradentes*. Essa última premiação gerou estranhamento em Martim Gonçalves, uma vez que Boal escrevia para teatro já há muitos anos naquele momento, diante do

209 Cf. “Década nacional”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1969, p. 19.

que pergunta o crítico: “Revelou-se muito tardiamente, não acham?”.²¹⁰ Como se observa, apenas Plínio foi premiado pela montagem paulistana, apesar de Ruthinéa de Moraes ter sido também votada por alguns jurados do Molière, não conseguindo, entretanto, superar Berta Zemel, como circulou pela imprensa da época.

A montagem de Tônia Carrero teve maior destaque no Molière carioca, cujos vencedores foram conhecidos poucos dias depois do anúncio de São Paulo. Plínio também ganhou o prêmio no Rio de Janeiro, mas por *Dois perdidos numa noite suja*, uma vez que o regulamento da premiação impedia que um artista fosse laureado duas vezes por uma mesma obra. De todo modo, o autor de *Navalha na carne* era o premiado. Não se podia negar que a importância daquela montagem no Rio de Janeiro pesara em sua escolha, até mesmo quando já fora ele o vencedor do prêmio em São Paulo. Além disso, Plínio recebeu todos os votos dos jurados, o que era muito raro e foi muito comentado pelos debatedores do mundo teatral. Outra unanimidade foi Tônia Carrero, considerada melhor atriz de 1967 por toda a banca do Prêmio Molière no Rio de Janeiro, composta por Brício de Abreu (*O Jornal*), Henrique Oscar (*Diário de Notícias*), Martim Gonçalves (*O Globo*), Van Jafa (*Correio da Manhã*), Yan Michalski (*Jornal do Brasil*) e um representante da Air France. Estavam fora do Rio de Janeiro e não votaram Edigar de Alencar, Fausto Wolff e Luiza Barreto Leite.²¹¹ Além de Plínio e Tônia, foram premiados Martim Gonçalves (pela direção de *Queridinho*), Sérgio Viotti (como melhor ator, também em *Queridinho*), e Hélio Eichbauer (cenógrafo e figurinista de *Verão*).²¹²

Yan Michalski, compondo a banca de jurados, dedicou uma de suas colunas no *Jornal do Brasil* a esta edição do prêmio, elogiando o fato de um regulamento ter sido produzido, mas criticando a Air France, empresa promotora do Molière, por indicar um representante para o júri. Nesse texto, após frisar a unanimidade formada em torno de Plínio Marcos e Tônia Carrero, algo notável, ele relata que votara em Fauzi Arap como melhor diretor e em Nelson Xavier como melhor ator do ano, revelando que outros artistas de *Navalha na carne* também foram cotados para o prêmio.²¹³

210 GONÇALVES, Martim. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1968, p. 14. As informações sobre o Prêmio Molière em São Paulo foram retiradas dessa mesma coluna.

211 Cf. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8 de junho de 1968, p. 5.

212 Cf. “Notícias a jato”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1968, p. 5.

213 Cf. MICHALSKI, Yan. “Molière 67: uma visão crítica”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1968, p.2.

Em 10 de junho de 68 deu-se a festa das premiações. Era uma segunda-feira, dia de folga para os artistas em cartaz no final de semana, o que permitia uma presença maior da classe teatral na noite da entrega de um badalado prêmio de teatro no Rio de Janeiro — a bem da verdade, aquele era o único prêmio teatral atribuído na cidade no momento, outros tradicionais não mais existiam, indicando, mais uma vez, a intensificação da crise teatral vivida. Nesse dia, Martim Gonçalves dedicou sua coluna à Tônia, relembrando sua trajetória nos palcos cariocas. Em 1950, ganhara seu primeiro prêmio no Rio de Janeiro, como atriz revelação por sua estreia em *Um deus dormiu lá em casa*. Depois dessa, fora laureada apenas em São Paulo, em diversas ocasiões, com destaque para a montagem de *Entre quatro paredes*, quando recebeu os prêmios Saci, Governador do Estado e o da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Dezoito anos depois, ela finalmente era agraciada com um prêmio no Rio de Janeiro, o que o tornava especial. Tônia faz questão de se referir, naquela coluna, à sua luta contra a censura e aos jovens companheiros de trabalho, especialmente ao diretor Fauzi Arap, sem o qual, segundo ela, jamais teria sido possível chegar à vivência de Neusa Sueli e, consequentemente, à premiação.²¹⁴

Naquela noite, foi feita uma apresentação de *O burguês fidalgo*, texto traduzido por Stanislaw Ponte Preta e vivido por Paulo Autran, que fez a seguinte avaliação do comportamento do público: “Acho que a plateia não riu muito, no começo da peça, por causa da tensão em que se encontrava”.²¹⁵ De fato, havia um clima pesado entre os artistas. Era junho de 1968, a ditadura intensificava seus mecanismos de controle sobre setores mais críticos da sociedade e, no período, a classe artística voltava-se contra isso. Um momento de grande visibilidade, como a entrega do Prêmio Molière, poderia ser aproveitado para um ato de protesto, o que acabou acontecendo. Plínio Marcos não tinha chegado ainda na hora em que seu prêmio de melhor autor do ano foi anunciado e, segundo o relato de Brício de Abreu, ele

incumbiu o jovem ator Renato Borghi de recebê-lo, coisa combinada para que pudesse o jovem, em atitude deselegante, em uma solenidade realizada em uma Casa pertencente a uma instituição estrangeira, e onde os convidados eram, na sua maioria franceses, ler em tom de “meeting” uma proclamação “soit disant”,

²¹⁴ Cf. GONÇALVES, Martim. “Tônia e o Prêmio Molière”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de junho de 1968, p. 10.

²¹⁵ LÉA MARIA. “Molière revolucionário”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1968, p. 3.

enviada pelos artistas de São Paulo, contra o governo e a censura, em termos violentíssimos.²¹⁶

Léa Maria, que também cobriu o evento, publicou um trecho do texto lido por Borghi: “O ministro da justiça é mentiroso. O grupo de trabalho formado para examinar o problema da censura reuniu-se, apresentou no final uma série de resoluções e nenhuma foi cumprida. [...] A classe deve mesmo é apelar para a violência, válida em casos como esse”.²¹⁷ Evidentemente, um grande mal-estar se instalou na plateia e, na sequência, Tônia Carrero foi receber seu prêmio, fazendo um discurso muito diferente do anterior: “Eu não sabia desse manifesto. Acho que há maneiras de se conseguir as coisas, através da não-violência”.²¹⁸



Tônia Carrero recebendo o Prêmio Molière por sua atuação em *Navalha na carne*.
Jornal do Brasil, 12 de junho de 1968, Caderno B, p. 3.

Após os discursos, Plínio Marcos chegou no evento, muito atrasado, reforçando sua imagem de artista marginal, desinteressado das solenidades oficiais e de formalidades como a pontualidade.

216 ABREU, Brício de. “Distribuição do Molière”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1968, p. 5.

217 LÉA MARIA. “Molière revolucionário”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1968, p. 3.

218 Idem.

Outros prêmios também foram recebidos pelo dramaturgo entre 1967 e 1969, período em que suas peças ganharam enorme destaque no país. Nos últimos dias de 1967, foram anunciados os vencedores dos prêmios Golfinho e Estácio de Sá. Pelo primeiro, concorriam Plínio Marcos e Millôr Fernandes, pela sua tradução de diferentes obras teatrais, e pelo segundo prêmio estavam indicadas Luiza Barreto Leite, pela organização do I Seminário de Dramaturgia da Guanabara, e Tônia Carrero, pela luta contra a censura à *Navalha na carne*.²¹⁹ Tônia não ganha, ao contrário de Plínio, que é agraciado com a premiação oferecida pelo conselho de teatro do Museu da Imagem e do Som, em janeiro de 1968, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Além desse prêmio, o dramaturgo recebeu o da Associação Paulista de Críticos Teatrais, pelo conjunto de sua obra, e o Governador do Estado, também de São Paulo, por *Navalha*. Finalmente, já em 1969, novamente por *Navalha na carne*, ele recebe o Prêmio Jabuti, na categoria Teatro.²²⁰

Também podemos observar que o impacto do espetáculo ia além do restrito círculo do mundo teatral. Antes mesmo da estreia da montagem, em setembro de 1967, ela já aparecia na seção “O jogo do dia-a-dia”, do *Jornal do Brasil*. Em um jogo de perguntas e respostas certamente consumido por um público mais amplo do que o teatral, é lançada a seguinte questão:

Uma campanha contra o palavrão nos espetáculos teatrais foi iniciada na última semana e rebatida por um grupo de atores e diretores de teatro, que se reuniram para protestar. Uma das peças que estabeleceram o início da polêmica foi *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, autor que verá encenada brevemente uma outra peça sua:

- a) *Um uísque para o rei Saul*
- b) *A navalha na carne*
- c) *O demasiado e o bastante*²²¹

No mês seguinte, *O Jornal*, também em uma seção de jogos — “Palavras cruzadas” —, pergunta a seus leitores o nome do autor de *Navalha na carne* ao mesmo tempo que os interroga sobre o novo imortal da Academia Brasileira de Letras e a idade do papa Paulo VI.

²¹⁹ Cf. VERENA, Carmem. “Jornal da mulher”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, p. 5.

²²⁰ Cf. CAVALCANTI, Valdemar. “Jornal Literário”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1969, p. 9.

²²¹ “O jogo do dia-a-dia”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1967, p. 8.

damento. 2 — Além de outro, de mais.

TESTES

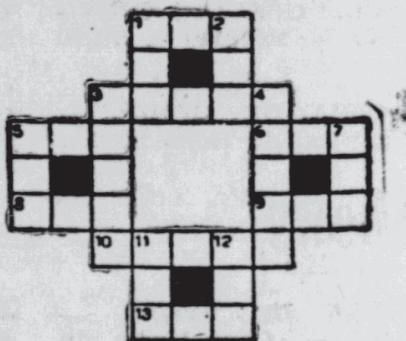
Col. de Karl Kirsch — GB

- 1 — Quem é o autor da discutida peça "A Navalha na Carne"?
- 2 — Qual é o mais novo imortal da Academia Brasileira de Letras?
- 3 — Qual a idade do Papa Paulo VI?

CHARADAS SINTÉTICAS

Col. de Anônimo de Aperibé —
Aperibé — RJ

- 1 — O PREÇO do ESPAÇO DE TEMPO está no "vaso sagrado".



N.º 890 — NOVATOS
HORIZONTAIS: 1 — Casal. 3 —

"Palavras cruzadas", *O Jornal*, 2.º caderno, 25 de outubro de 1967, p. 4.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Mais adiante, em 1969, o vestibular da Escola de Comunicação da UFRJ também lança a seus candidatos uma questão relativa à montagem: “Quatro peças de autores nacionais causaram agitação recente no Brasil: *Navalha na carne*, *Roda viva*, *O rei da vela* e *Doutor Getúlio*. Quais os criadores de seus textos?”.²²²

Ou seja, a peça era discutida e comentada em diversos espaços, saindo das fronteiras do mundo teatral, restrito e em crise naquele momento. Esse é um dos maiores indicadores do sucesso da montagem. Também é possível observar que o texto de Plínio Marcos repercute fortemente no ambiente literário, o que não era habitual para uma peça de teatro. Em meados de 1968, a publicação de *Navalha na carne* aparece na lista dos cinco livros nacionais mais vendidos em São Paulo e, no mesmo ano, o *Jornal das Letras*, importante publicação carioca dedicada à literatura, traz na capa de uma de suas edições, com muito destaque, uma foto de Tônia, Emiliano e Nelson. Revela-se, assim, o quanto as lideranças daquele campo se voltaram para o teatro a partir da montagem do texto de Plínio Marcos.

²²² “Comunicação tem prova para teste”. *Jornal dos Sports*, Escolar JS, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1969, p. 5.

A partir daquele espetáculo, a vida de seus artistas muda. Plínio Marcos ganha muito dinheiro e sua rotina é subitamente transformada. O dia a dia dos atores passa a contar com episódios próprios de uma grande história de sucesso e suas carreiras ficam marcadas por ela. Nas estreias de seus próximos espetáculos, a cobertura jornalística sempre irá se referir a *Navalha na carne*,²²⁴ cuja memória terá lugar de destaque na descrição da trajetória de seus artistas. Ao mesmo tempo, o fato de a peça ter sido filmada ainda em fins dos anos 1960, por Braz Chediak, com elenco composto por Glauce Rocha, Jece Valadão e o próprio Emiliano Queiroz, reforça a lembrança da montagem dirigida por Fauzi Arap, mantendo-a viva e em discussão.

O maior impacto gerado entre os artistas do espetáculo, certamente, é vivido por Tônia Carrero, a diva que optou por subir aos palcos na pele de uma prostituta sofrida. No último dia de 1967, a atriz apareceu nas retrospectivas feitas por diferentes jornais como uma das figuras de destaque do ano. *O Jornal*, naquele 31 de dezembro, lançou para as personalidades mais marcantes dos últimos 12 meses as seguintes perguntas: “1. O que espera de melhor do ano que vem chegando? 2. O que receia de pior em 68? 3. Qual a sua opinião sobre os anos bissextos?”.²²⁵ Tônia foi uma das ouvidas e deu as seguintes respostas: “1. Espero de melhor todos os prêmios que me prometeram por causa de meu trabalho em *A navalha na carne*. 2. De pior não espero nada. 3. Uma quiromante disse que em 68 eu ganharia o meu teatro próprio”.²²⁶ Ao lado de personalidades públicas de grande destaque, Tônia falava como uma atriz consagrada, esperando seus prêmios e sonhando com seu teatro, onde poderia encenar livremente o repertório desejado, projeto que nunca chegou a ser concretizado.

A poucas horas da chegada de 1968, o *Jornal do Brasil* também apresenta Tônia como uma das “mulheres que foram notícia em 67”,²²⁷ ficando atrás somente de Elis Regina, que se casara naquele ano, e da primeira dama, Iolanda Costa e Silva. Tônia é apresentada como “uma mulher bela, serena e alinhada”,²²⁸ que, como muitos comentavam, “passou de estrela a atriz”²²⁹ com a

224 Isso pode ser observado com nitidez na estreia do espetáculo *Catarina da Rússia*, que contava com Emiliano Queiroz no elenco, ao lado de Tereza Rachel. Cf. “Tereza e Emiliano: em defesa de Catarina, naturalmente”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1969, p. 2.

225 “Esperando 1968”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1967, p. 1.

226 Idem.

227 CHATAIGNIER, Gilda. “As mulheres que foram notícia em 67”. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1967, p. 3.

228 Idem.

229 Idem.

montagem de *Navalha na carne*. O *Correio da Manhã*, no mesmo sentido, coloca Tônia ao lado de Antônio Callado, Chico Buarque, Delfim Netto e Dom Hélder Câmara, tendo se firmado “como a primeira dama do nosso teatro com a sua magistral atuação em *A navalha na carne* [...]”.²³⁰ Naquela edição do mesmo jornal, agora na Revista Feminina,²³¹ são apresentadas as mulheres com maior destaque em diferentes áreas. Tônia está lá como a representante do mundo teatral, sendo escolhida por Henrique Oscar como a personalidade do ano, por levar a peça proibida para sua casa em Santa Teresa, liberá-la da censura e montá-la como empresária e atriz.

Estava estabelecida, dentro e fora do campo teatral, uma nova imagem de Tônia Carrero. Uma reportagem do *Jornal dos Sports*, de fins de outubro de 1967, já trazia de forma evidente a transformação em curso. Segundo o texto, ela era uma intérprete “que estávamos acostumados a assistir quase que por hábito, uma atriz que, hoje podemos dizer, tinha muitos mais vícios do que desempenho”.²³² Com *Navalha na carne*, essa percepção sobre ela se alterara completamente, “como se por trás da atriz que antes se conhecia, existisse aquela maior, muito maior, que ainda não tivera a oportunidade para mostrar. É algo assustador, grande, maravilhoso”.²³³ Em entrevista concedida a Clarice Lispector, no início de 1969, Tônia reconhece que Neusa Sueli era, dentre as personagens que já interpretara, sua preferida e que ela possibilitara não só revelar sua capacidade dramática, como a superar a imagem da mulher bonita.

Aceitando que eu tenha nascido uma mulher bonita, admito que esse fato tenha interferido no meu amadurecimento artístico. Porque eu fui mocinha que sempre sentia um impacto diante de minha beleza. Eu já tinha uma vantagem inicial, e sentia que de mim exigiam muito pouco mais do que isso: negavam-me. Isso naturalmente se refletiu no teatro, sobretudo em relação à crítica teatral. [...] Levei minha vida toda para provar a mim e aos outros que a coisa não era essa.²³⁴

230 DOMINGUES, Heron. “Hoje é dia dos que foram maiores em 67”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1967, p. 6.

231 Cf. “As mulheres do ano novo”. *Correio da Manhã*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1967, p. 7.

232 “Teatro: O brilho da navalha”. *Jornal dos Sports*, Cultura JS, Rio de Janeiro, 20 d outubro de 1967, p. 6.

233 Idem.

234 LISPECTOR, Clarice. “Diálogos possíveis com Clarice Lispector: Tônia Carrero”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1969, pp. 72-3.

Com *Navalha na carne*, ela teria podido, finalmente, se colocar à prova para o público e para os especialistas, dando a tão esperada virada em sua carreira. Na associação com o autor maldito, na busca pela situação teatral obscena e espan-tosa, foi possível obter o reconhecimento e o alto estatuto artístico. Em 1969, em uma entrevista para *O Pasquim*, Norma Bengell explicita como o modo de se olhar para Tônia Carrero se transformou com aquela peça: “eu respeito muito o trabalho dela, pois vinte anos de teatro não é mole, não. Mas só passei a respeitar a Tônia como atriz quando ela fez *Navalha na carne*”.²³⁵ Era inevitável o reconhecimento de que, gostando-se ou não da peça, do texto, do autor, dos palavrões, a atuação de Tônia impunha-se como valorosa naquele momento, ou, nas palavras de Yan Michalski, “eclipsa, de certa forma, tudo o que as suas colegas fizeram no decorrer do ano”.²³⁶

O impacto daquilo tudo foi tamanho que, segundo o relato da atriz, afetou-a psiquicamente. Após um período de grande alegria com a personagem, ela começa a se “sentir triste, cansada, deteriorada, desesperada mesmo. Precisei até de auxílio de psiquiatra. Não conseguia mais dormir por causa da peça”.²³⁷ Ela chega a fazer consultas com Inês Besouchet, mas segue apostando na promoção de espetáculos com temáticas desagradáveis: já em 1968, sua companhia estreia, no Gláucio Gil, *Juventude em crise*, dirigida por Cecil Thiré. Uma crise pessoal ao longo de um grande sucesso escandaloso só reforçava atributos de uma grande atriz: a intensa sensibilidade e a suscetibilidade diante das dores do mundo.

No interior do mercado de espetáculos escandalosos formado em meados dos anos 1960 no Rio de Janeiro, *Navalha na carne* teve grande destaque. Todas as engrenagens possibilitaram uma extraordinária visibilidade para a montagem desde muito antes de sua estreia, e a parceria entre a estrela e o maldito autor nacional gerou um resultado ainda maior do que aquele que, dois anos antes, foi alcançado pela bem sucedida parceria entre Nelson Rodrigues e Cleyde Yáconis. Os dispositivos foram os mesmos: o maldito afirmou-se como maldito, criando controvérsia em torno de sua imagem e sua obra; e a estrela afirmou-se como grande atriz, de modo incontestável. Tônia ganha, com esse trabalho, “dinheiro, prestígio e respeito”,²³⁸ algo não tão comum naquele mo-

235 “Norma: não saio de moda porque não sou estrela”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1969, p. 8.

236 MICHALSKI, Yan. “Teatro: O balanço de uma boa temporada”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1968, p. 2.

237 *Bastidores I*. Op. cit., p. 127.

238 *Bastidores I*. Op. cit., p. 97.

mento para os que viviam do teatro. A partir dali, ela pôde sonhar não só com uma sequência de sua carreira que contasse com maior adesão dos críticos e conhecedores do campo, mas também com a possibilidade de estar à frente de uma escola de teatro que incentivasse as artes em toda a América Latina. Daquele momento em diante, a imagem da diva não viria mais desacompanhada da prostituta que se apresentou ao público trajando um figurino rústico. As fotos a seguir, publicadas em reportagens que tratavam do mesmo tema — a entrega do Prêmio Molière para ela — revelam as duas imagens que, a partir de *Navalha na carne*, passam a se sobrepor quando se fala de Tônia Carrero. A mulher linda e famosa que, demonstrando habilidade artística, transforma-se na personagem que apanha, sofre, xinga e é xingada, conseguiu promover, na associação com o autor polêmico que se atrasava para a célebre premiação de sua obra, um sucesso de escândalo que superou todas as dificuldades enfrentadas pela produção teatral naqueles anos.

Elá acha que o teatro se aprende na escola e que o autor é o mais importante. Mas a censura nem sempre entende isso.

UM MOLIÈRE PARA TÔNIA



Tânia recebeu um Prêmio Mário de Andrade da Fundação Mário de Andrade, oferecido pela Air France. Acredita que eu tenha sido o grande responsável por essa premiação, porque eu sempre tive

deve ser, e nel que posso romper com a elaboração de gente que comanda consegui.

modo bem amplo. Nopcs de treino devem ser obrigatórios desde a escola primária: uma exposição coerente da vida, uma postura e expressão corporal profetas que são importantes em qualquer profissão. Se este é o aprendizado básico, há a aspecto cultural e o diversitário. S' precisa conhecer os clássicos, mas numa liso cultural para

contador e evolução de toutes as rotas, que não se encontra nem plantas já formadas de base. Precisava chamar para esta escola não só o gente que queria fazer roteiro, mas também os interessados em qualificação social. Precisava promover confraternizações, não só entre os autores, galeristas de pinturas, bibliotecas. Meus primeiros públicos, portanto, 4 dias local de trabalho: cada leitorismo, até mesmo um leitorismo, que pensava eficiência.

o pedreiro deitava de no. Mas não ofendeu os cidadãos de Salvador.

— Sua Fazenda, em vez da uma trajo de santo, comeu, disse José, que é de Pau, Bento Pedro e Jóvio. E mostraram também a obra trajo de São Pedro de Alcântara.

— Quando entrou Flávio para sancionar a carta de Dom Pedro II, sentiu-se bate. Ele disse: «Esper, saet para aí que aí vai o diajor do meu povo». O que deveu a rechaçou ao prefeito e que a saída de novo saiu negra aguda sinal calha uma expectativa, como já o esperavam todos. Um dia depois, quando Flávio entrou, os rapazes fizeram manifestação. Só com Tom, Vitorino e João Giller, a ministra adquiriu uma forma adequada para a sua saída. O que é que o Flávio fez? Que o autor de dom de Brasil só é presidente para uns derradeiros episódios no

Teste principéio é com a difusão da ideia beneditina e, nesse sentido, indica que os monges devem viver em reclusão no mundo.

— E o autor que deixa esse racionalismo para o misticismo? Cada época tem seu autor, preocupado com os problemas da existência e com a vida. Encantado com as coisas silenciosas, com as suas profundas influências. Nós temos sido, talvez, mais fogos a essa percepção, e, assim, uns constataram e outros pensaram. Aqueles que constataram eram os que provavam a correspondência ao real, descrevendo o passado, e os outros faziam hipóteses sobre o futuro. O que é que se deve ver nos peixes no palco. A maioria da arte é destinada a instruir ou a divertir, publicar questões que interessam ao grande público, a sua família, sua amizade ou seu vizinho. Há muito gosto, por exemplo, no Brasil, que pode parecer estranho, mas que é de grande parte das pessoas. E a novela é escrita para pregar lições e novidades encantadoras e é destinada a respeito de peixes que



Essa teatro e assistiu ao
successo do filme, Cecília, cito os enver-
gondos de Thais Carrara.
Mas ela prometeu no painel,
disposta sempre a "dizer quem está
fazendo uma palavrada nova".

Meu a pega que Tintis realmente desejava morrer é A Cadeira, de Tolstoi, na qual trabalhou ao lado da filha Cecília Tintis, no

mento no texto da *Crônica* Chávez, o papel de uma sede interrompida, que se encontra a acentuar qualquera melancolia em suas conceções extrínsecas. Ela é sempre negativa da vida. Foi-me da pena ver que Círculo encerra como dístico de textos, *lamentando em Crise*, de Ferdinand Boeckner, e mostra a proposta de censura, de Vergara, que parece uma previsão distorcida. A pena,

que passou uma pausa de quase 10 anos, apresentada por um grupo de jovens como Ana Maria Magalhães, Tati Medina e Ari Coden, longe como atriz Vana Barroso Lete, mencionou que vem de uma família de gente de teatro. A estreia é a 6 de julho.

Sólo a Peñíscola Maltrato, díjole que las medidas implementadas en su comarca, tanto por él y sus vecinos, actualmente, no les iban, como porque le permitían tener poco monto quedado. Una balsa, por ejemplo, que crece lentamente, sea ésta Cerdal, "permite que el agua sea una presión, compresión, apretado y vapor, que se desvía de su curso natural".

no sobre e fui surpresa, de sara. "Nis é um amor?" Thais avisou também Adelio Celso, que está filmando no Brasil depois de al-

— Gostei de encontrar a respondeu-
-se pelo filha. Achou que Celi tem assim
- um grande encanto. Quando mencionou
- a Companhia Teatro Celi-Antunes, te entrou
- encorajando um riso, que originou fortes
- risadas. Foi aqui mais amedrontado e
- este que malhou sua ambição de escrever.
- De modo a não se ir, mas Fábio
- Antunes, Margarida Rez, Cláudia Costa e
- Cecília Guinle, quando Laureano, Sé-
- gundo Coimbra, Maria Clara e tanta
- outra gente, fizeram a festa no dia
- anterior de Celi, para quem apresentaram
- primeiros esboços de suas peças e disseram:
- Celi deixou o Brasil para escrever
- suas histórias.

Pergunta ao Theis é feita:

— Quem é feita? Há muito a fizer
Quero eu dizer imitadamente folha, mas é propriamente incompleta. A vida é para ser vivida a cada momento, consumada sempre, incorporando idades novas que hontem abusou de mim se desfazendo, mas reforma, causa todo

... que se desfizesse, na visão, com todo ardo. E precisei muito querer voltar falando suas palavras novas. E a única coisa que pode fazer você adotar uma nova nova é conhecer bem uma que passou.

Revista Manchete, 29 de junho de 1968, pp. 126-7.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

AMANHÃ A ENTREGA DO MOLIÈRE

SÉRA entregu amanhã, segunda-feira, às 21 horas, em festa que terá lugar no Teatro Municipal de Paris, o Prêmio Molière de 1967, que lauros aqueles que mais se destacaram no teatro apresentado no Rio de Janeiro no ano passado. Os distinguidos com este quinto Prêmio Molière são: autor da melhor peça nacional — Plínio Marcos («Dinis perdidos numa noite suja»); melhor atriz — Tonina Carrero («Avalanche no Colégio»), tendo ambos sido encenados no anelimido; de melhor diretor — Martim Gonçalves («Queridinho»); melhor ator — Sérgio Vitti («Queridinho»); melhor cenógrafo e figurinista — Hélio Elschauer («Verão»).

O Prêmio Molière consta de uma estatueta de prata, cópia de que é exposta em Paris, e de um diploma que indica quem se destaca no teatro na capital francesa e de uma passagem de ida e volta a Paris, nos aviões da entidade patrocinadora, com opção para Londres ou Roma. O prêmio é concedido por uma comissão de críticos do Imprensa, que também tem um representante da Alta France. O espetáculo amanhã é uma reprise de gala para a qual é exigido traje de rigor e com benefício da Sociedade Francófona de Beneficência.

Após a entrega dos prêmios, em que o diretor do Departamento de Imprensa e Relações Públicas da embaixada da Luis de Abreu, conta com a colaboração da atriz Vanda Lacerda para as apresentações, terá lugar a representação pela Companhia Paulo Autran da peça de Molière «Burguês Fidalgo», na tradução de Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), dirigida por Ademar Guerra, que como protagonista tem Paulo Autran. Será também a vez de Vanda Lacerda imprimar sua especialização desse espetáculo que acaba de estrear. Depois, haverá a habitual ceia, com degustação de vinhos e queijos franceses, no 18º andar (terraço) da Maison de France.

Nesta oportunidade vale a pena lembrar os prêmios concedidos nos quatro anos an-

teriores. O Prêmio Molière de 1963 foi assim atribuído: autor — Jorge Andrade («A Escada»), diretor — Augusto Boal («A Mandragora»), atriz — Fernanda Montenegro, Bondon de Chagas («Desafio»), ator — Rubens Correia («A Escada»), cenógrafo — Anísio Medeiros («O Círculo de Giz (Cacauziano)»), figurinista — Paulo José («A Mandragora»). Entanto o prêmio ainda não compreendendo a passagem; juntamente com a estatueta era entregue uma quantia em dinheiro: com menor prêmio, uma viagem.

Os premiados de 1964 foram: Jorge Andrade («A Moratória»), diretor — Gianni Ratto («Mirandolina»), atriz — Maria Della Costa («Depois da Queda»), ator — Armando Bogus («O Ovo»), cenógrafo — Júlio Sena, («O Preço de um Homem»), figurinista — Marie Lavoie («A Escada»), passagem — («Verão»). Ainda nesse ano não havia a passagem, mas a quantia em dinheiro foi elevada para duzentos e cinquenta mil cruzeiros velhos.

Em 1965 receberam o Molière no Rio: autor — Nelson Rodrigues («Toda Nüde Será Castigada»), diretor — José Celso Martinez Correia («Pequenos Burgueses»), atriz — Ana de Hollanda («A Escada»), figurinista — Ester Kupfer («Pequenos Burgueses»), ator — Eugênio Kusnet («Pequenos Burgueses»), cenógrafo — Marcos Flaxman («A Vida Impressa em Dólares»), figurinista — Anísio Medeiros («Pequenos Burgueses» e «Electra»). Já para o prêmio desse ano a Alta France substituiu a quantia em dinheiro pela passagem de ida e volta a Paris.

O Molière correspondente a 1966 foi atribuído a: autor — Odilonardo, Vilma Billiken e Ferreira Gullar («Se corre o bicho pega, se ficar o bicho come»), diretor — Maurice Vaneau («Quem tem medo de Virginia Woolf?»), atriz — Fernanda Montenegro («O Homem de Princípio no Fim» e «A Mulher de Todos Nós»), ator — Renato Borghi («Amandine»), figurinista — Ana Flávia Imperio («Amandine» e «Os Inimigos»).

FIM DE «O MUNDO MUSICAL»

Terminam, hoje, domingo, 9, as apresentações no Teatro de Arena do Grupo Opinião as apresentações do eshow «O Mundo Musical de Baden Powell», que além do violonista Baden Powell conta com a participação da cantora Márcia, do Conjunto Vocal 004, do flautista Franklin, do ritmista Alferdinho, do baterista Hélio Lino e de Ernesto no contrabaixo.

PREMIADA



Tônia Carrero como Neusa Sueli na peça "Navalha e Carne", de Plínio Marcos, desempenho pelo qual mereceu, por unanimidade, o Prêmio Molière de 1967, como melhor atriz, que receberá amanhã.

Diário de Notícias, Caderno 2, 9 de junho de 1968, p. 2.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

CAPÍTULO 7

UMA ATRIZ APALHAÇADA E UM DRAMATURGO DISCRETO

Sei que é isso que gosto de fazer. Pegar uma peça séria, drama, dramalhão, alta comédia, e interpretar do meu jeito.

Dercy Gonçalves

ESCÂNDALOS EM SÉRIE

No início de 1968, os escândalos teatrais já tinham se tornado uma tendência na cena carioca. A temporada de *Toda nudez será castigada* e a aclamação de Nelson Rodrigues e Cleyde Yáconis podem ser tomados como o início de uma longa série de espetáculos desagradáveis que lotaram as casas de espetáculo da cidade entre 1965 e 1967: Cacilda Becker vem ao Rio de Janeiro com seu *Quem tem medo de Virginia Woolf?*; Fernanda Montenegro provoca a censura e reação conservadora com *A volta ao lar*; Tônia Carrero faz enorme sucesso com *Navalha na carne*; Maria Della Costa também traz um texto de Plínio Marcos

para os palcos cariocas (*Homens de papel*); *Álbum de família* é montado após mais de 20 de anos de proibição; *Quando as máquinas param* é encenada no Teatro Jovem; *Queridinho e Dois perdidos numa noite suja* também trazem temas que chocam o público tradicional.

Em 1968, como se pode imaginar, esta tendência só tenderia a se intensificar, afinal, aquele foi um ano muito particular da vida brasileira. Após quatro anos de implantação de um regime autoritário, os mecanismos de controle social se intensificavam e as reações também eram visíveis, em um ambiente de ascensão da rebeldia estudantil, de manifestações públicas contra o governo e de fortalecimento da contracultura, o que acirrava o clima tenso no país e acabaria levando à promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5) em dezembro daquele ano. Nesse cenário, o mundo teatral teve um papel de destaque, assumindo discursos libertários e reafirmando a tendência a uma cena provocadora. Parecem se juntar, naquele momento, dois grandes contextos que explicam a onda escandalosa no teatro. O primeiro seria o da grave crise teatral experimentada na década de 1960, que faz o escândalo se tornar uma estratégia eficiente, em especial, para os artistas modernos, como se vem demonstrando desde o início deste livro. O segundo contexto é o da vida política e social nacional e estrangeira. Em maio, Paris é tomada por movimentos de rebeldia que ecoam por todo o mundo; no Brasil, o assassinato do estudante Edson Luis desencadeia uma série de protestos grandiosos; paralelamente, uma revolução nos costumes estava em marcha; tudo isso criando um sentido forte para a figura do artista rebelde e inconformado. Essa conjunção de contextos se dá em 1968.

Naquele ano, novos espetáculos escandalosos estrearão e provocarão debates na cidade. Norma Bengell montará o texto *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, reproduzindo o clima de confinamento e violência presente em *Navalha na carne*. Não por acaso, na imprensa a peça será chamada de *Barbeador elétrico*, como já dito aqui, mostrando como se referiam a esses espetáculos em uma relação entre eles, afirmindo-se um estilo daquele conjunto de obras. Perto da estreia de Norma Bengell, Eva Todor leva aos palcos um texto controverso de Jorge Andrade: *Senhora na boca do lixo*. Essa segunda montagem merece nossa observação mais detida.

Muitos dos espetáculos até aqui citados — com destaque para *Toda nudez será castigada* e *Navalha na carne*, analisados em detalhe — reforçam a aliança entre atrizes em busca de consagração artística e dramaturgos, afirmando suas imagens malditas, em um modo consagratório próprio. Ambos ganhavam, em uma associação que se repetirá. Nos dois casos, as atrizes têm origem na tradição teatral moderna, passam pelo TBC, são dirigidas por encenadores estrangeiros e

dedicam-se a um repertório moderno. Também nesses exemplos, os dramaturgos investem na figura do artista pouco aceito socialmente, polêmico e desagradável. Eva Todor não é esse tipo de atriz e Jorge Andrade tampouco é esse gênero de dramaturgo. Entretanto, a história de *Senhora na boca do lixo* seguirá a trilha dos outros espetáculos já aqui estudados. O texto causará polêmica pelas situações controversas expostas, encontrará problemas com a censura, o sucesso será enorme, o dramaturgo não terá unanimidade entre os críticos e a atriz será aclamada pela densidade de seu trabalho. Ou seja, a trama continuava a dar certo, mesmo com personagens que não se alinhavam ao perfil esperado. Em um ano de rebeldia e de grandes tumultos, tudo levava ao fortalecimento da história de peças desagradáveis que enchiam os teatros, extravasando os tipos que estavam no início desse enredo. Vejamos, então, neste capítulo, os dois personagens que protagonizaram o último caso a ser aqui estudado.

AS GAIATICES DE EVA

Eva Todor nasceu em 1919, na Hungria. Antes de sua família deixar a Europa, em função do avanço dos regimes totalitários pelo continente, ela subiu aos palcos pela primeira vez na Ópera Real Húngara, onde seu jeito gaiato já se revelou para um público que, pela primeira vez, riu dela. No Brasil, para onde emigra aos oito anos, as risadas provocadas por ela seriam incontáveis. Sua família, de origem judaica, inicialmente se instala em São Paulo e não desiste de desenvolver as habilidades artísticas da menina. Sendo assim, ela participa de uma seleção no Rio de Janeiro para trabalhar em uma peça de Oduvaldo Vianna, *A canção da felicidade*, com Dulcina de Moraes. Em virtude de seu forte sotaque, não é aprovada, mas acaba chamando a atenção de alguns profissionais do teatro carioca por sua intimidade com o palco e pela desenvolta performance física de uma menina tão jovem. Assim, Eva relata como começou a trabalhar no Brasil, em 1932: “fui contratada por Francisco Serrador, dono do circuito de cinemas Serrador, para fazer alguns números de dança ao vivo, nos cinemas, ao término das sessões”.¹ Dois anos depois, Manoel Pinto contrata-a para o Teatro Recreio, também no Rio de Janeiro (que, futuramente, Eva reconhece ter sido o seu “celeiro”²), onde tem sua estreia nas revistas, participando da montagem de

1 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor: o teatro da minha vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Coleção Aplauso), 2007, p. 27.

2 KHOURY, Simon. *Bastidores: Paulo Autran, Eva Todor, Milton Moraes, Vanda Lacerda*. Rio de Janeiro: Letras e expressões, 2001, p. 232.

Há uma forte corrente contra você, com texto de Freire Jr. e Luis Iglesias. Como indica Tania Brandão, esse título referia-se ao nome de uma marcha de Carnaval muito popular no Rio de Janeiro daquele período, de autoria de Francisco Alves e Orestes Barbosa, e a montagem contava com grandes nomes do universo revis-teiro: “Itália Fausta, Aracy Cortes, Oscarito, Afonso Stuart, Manoel Vieira, Ítala Ferreira, Pedro Dias, para citar os de maior sucesso popular num elenco numeroso”.³ Nesse espetáculo, como relembrava a própria Eva, “eu dançava, cantava e representava, e iria tomar parte no espetáculo como menina prodígio”.⁴

A carreira precoce da menina desenvolve-se rapidamente nos anos 1930: já em 1935, ela conquista o título de “rainha das atrizes”. No teatro de revista, Eva ganha fama ao criar, com Pedro Dias, um número de rasteira — enquanto eles dançavam, o ator lhe dava um golpe que a fazia cair no chão de modo irreverente. A cada sessão de um espetáculo, era preciso que ela repetisse o número três vezes.⁵ O sucesso nas revistas, nos primeiros anos de seu trabalho, já revela uma das marcas da carreira de Eva Todor: a intensa disposição para o trabalho. “Eu participei de uma porção de revistas durante uns três ou quatro anos, não parava, não tirava férias, eram revistas, operetas, burletas”.⁶

Em 1935, Eva se casa com um dos autores da primeira revista na qual atuou: Luis Iglesias. Ele, aos 30 anos naquele momento, experimentava uma carreira exitosa no teatro. Nos anos 1920, trabalhara em grandes companhias de revista como diretor artístico e autor, tendo estabelecido colaborações com Jardel Jércolis, Freire Jr., Margarida Max e Manoel Pinto. Um dos maiores sucessos de Conchita de Moraes, mãe de Dulcina, fora escrito por Iglesias — *Onde estás felicidade?* —, assim como Jaime Costa fora bem-sucedido com dois textos seus — *Último Guilherme* e *A guerra dos deuses*. A partir do casamento, feito por procuraçao, Iglesias pode ser considerado, na expressão criada por Angela Reis, “o grande ideólogo da carreira de Eva Todor”.⁷ Ele escreve peças para ela, adapta outras, orienta-a em sua performance. Segundo a própria atriz, Iglesias “moldou o meu caráter, fortaleceu a minha integridade e me transformou numa profissional dedicada e com confiança em mim”.⁸

³ BRANDÃO, Tania. “O ator e o olhar: Eva Todor, gestus social, gestus histórico”. In: FONTANA, Fabiana Siqueira & GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 245.

⁴ KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 208.

⁵ Cf. KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 233.

⁶ KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 238.

⁷ REIS, Angela. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 58.

⁸ KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 189.

A parceria com Eva faz que ele leve adiante seu desejo de deixar de lado a revista e apostar na comédia. Em 1940, após uma turnê no Nordeste, eles fundam a companhia *Eva e seus artistas*, que estreia com a comédia *Feia*, de Paulo Magalhães, dirigida por Esther Leão. Com a criação da companhia, eles saem da Praça Tiradentes, a “Meca” do teatro de revista, e passem a trabalhar na Cinelândia, um local de forte produção cultural e teatral na época. Inicialmente, promovem montagens no Teatro Rival, mas acabam ocupando o Teatro Serrador, onde constroem uma história de muito trabalho e sucesso. “Minha companhia durou vinte anos consecutivos e nós trabalhávamos de primeiro de janeiro a trinta e um de dezembro”.⁹

No Serrador, Iglesias monta um repertório constituído basicamente de “comédias ligeiras e/ou românticas, com uma forte presença do melodrama”.¹⁰ O modo de produção desses espetáculos seguia o modelo do chamado teatro antigo:

atores escolhidos a partir de sua adequação prévia a uma tipologia e, ainda na década de 50, tendo um ponto entre os seus contratados; tendo um ensaiador, Eduardo Vieira, como o grande responsável pela montagem do espetáculo; e, principalmente, baseada nos dotes da estrela principal — como se pode depreender pelo próprio nome do conjunto, que evidencia a preponderância de Eva Todor sobre os outros atores.¹¹

Acionava-se, assim, a ágil maquinaria que levava para o palco textos capazes de agradar ao público com base em fórmulas prontas. Peças poderiam ser coladas em cartaz rapidamente, sob a supervisão de Eduardo Vieira, professor da Escola Dramática da Prefeitura, garantindo o rendimento máximo dos atores e da grande estrela. Iglesias trazia da revista a capacidade de adaptar textos para diferentes realidades teatrais, cortando personagens, mudando o tom de diálogos, adequando situações cênicas. E assim ele operou durante anos em sua companhia.

A companhia *Eva e seus artistas* tornou possível a convivência de grandes nomes do teatro nacional com jovens atores e atrizes que acabariam atingindo a fama. Passaram pelos seus espetáculos André Villon, Jardel Jércolis, Manoel Pêra, Elza Gomes, Henriette Morineau, Daniel Filho, Herval Rossano, Jorge Dória e Marieta Severo. Algumas das peças encenadas foram grandes sucessos na cidade, como *Lotária* (título que fazia referência ao general Henrique Lott, em um momento de seu protagonismo na vida nacional) e *Timbira*. Estabeleceu-se, assim,

9 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 224.

10 REIS, Angela. *A tradição viva em cena*. Op. cit., p. 62.

11 REIS, Angela. *A tradição viva em cena*. Op. cit. p. 28.

no Teatro Serrador, entre 1943 e 1963, uma produção teatral com características próprias, um empreendimento voltado para o gosto do público e ali também, pode-se afirmar, surgiu um gênero específico de atuação.

Naqueles anos, tornou-se comum a referência ao “gênero Eva”. Ela mesma define-o nos seguintes termos: “era comédia, não era besteiro. Eu fazia comédia fina, com textos muito bem elaborados. E tinha a minha graça pessoal, além da graça do texto e das situações. Era um gênero fino e familiar, de menina-moça”.¹² Através dele, Eva explorava todas as possibilidades que uma personagem feminina poderia ter no contexto das peças encenadas e da leve linguagem com a qual se operava. O papel da ingênua, vivido por ela, ganhava toques de malícia e de humor, conferindo-lhe uma marca própria. Tania Brandão, em uma operação de arqueologia do gênero de atuação criado e desenvolvido por Eva Todor, encontra diferentes camadas que lhe davam sustentação. Uma primeira seria a possibilidade que os artistas da época tinham de revelar rapidamente os principais traços dos personagens. “Pensamentos e emoções precisavam ser materializados com exatidão, na mímica facial e nas atitudes corporais”,¹³ e Eva encontrara as ferramentas adequadas para isso em manuais de atuação com os quais tivera conhecimento e no contato com os grandes nomes do chamado teatro antigo, que dominavam essa habilidade. Com isso, ela também lançava mão “das artimanhas do ator cômico, personalizado, um arsenal de armas demolidoras do bom mocismo, arte atribuída aos apalhaçados, espécie de artistas-objeto, *coisas de palco livres*”.¹⁴ Encontrava-se, assim, no trabalho da atriz, uma articulação original entre a elaborada caracterização de tipos preestabelecidos com a palhaçaria, o que fazia sua presença no palco ser rapidamente reconhecida, conferindo-lhe identidade e distinção. Outras articulações pessoais e aprimoradas também são encontradas por Brandão nessa busca pelo gesto da atriz, como o que ela chama de uma “curiosa alquimia”: “a naturalização do corpo que dança, aproximado assim do gesto cotidiano, e a formalização (enobrecimento) dos recursos naturalistas da comédia, aproximado, assim, do gesto de civilização, não cotidiano”.¹⁵ Como se percebe, Eva era hábil em transformar as ferramentas que tinha, adaptando-as ao gosto do público e provocando seu riso e simpatia.

Ao longo dos mais de 20 anos da companhia *Eva e seus artistas*, nem todas as montagens ganharam um tom agradável e leve. Eventualmente, como Eva Todor afirma, “eu fazia uma peça para mostrar que também podia interpre-

12 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor*. Op. cit. p. 47.

13 BRANDÃO, Tania. “O ator e o olhar”. Op. cit. p. 239.

14 BRANDÃO, Tania. “O ator e o olhar”. Op. cit., p. 241.

15 BRANDÃO, Tania. “O ator e o olhar”. Op. cit., p. 247.

tar outros estilos”.¹⁶ Nesse espírito, foi montada *Lili do 47*, na qual ela fazia a prostituta Maria do Céu, “a mais infeliz de todas as personagens interpretadas pela atriz”.¹⁷ Em 1946, a companhia também coloca em cartaz *Cândida*, uma adaptação do texto de George Bernard Shaw, em que Eva viveu, aos 26 anos, uma personagem que tinha dez anos a mais do que ela, algo muito raro em sua carreira. A densidade da trama, entretanto, fez Luis Iglesias considerar necessário adaptar uma série de situações escritas pelo dramaturgo irlandês, alterando o perfil de personagens e modificando o final da peça. Em reação a essas mudanças no texto, Décio de Almeida Prado publica uma crítica indignada n’*O Estado de S.Paulo*, enquanto o próprio Shaw escreve uma carta para o grupo contente com o fato de que, pela primeira vez, esse seu texto fizera sucesso.

Montagens como estas eram, de todo modo, exceções. Preponderavam, no Teatro Serrador ocupado por Eva e Iglesias, as comédias ligeiras em que a grande estrela podia colocar em prática seu gênero, no qual, ela confessa, “sou a primeira-dama”.¹⁸ Interpretando a seu modo, Eva afirmava-se como uma atriz intuitiva e distante de modelos, tão fortes entre os atores modernos, que buscavam construir uma identificação psicológica entre o intérprete e o personagem. Simon Khoury, entrevistando a atriz, pergunta se algum dos personagens interpretados por ela poderia afetar sua vida pessoal, ao que ela responde de modo categórico:

Nada, nada, nada. [...] Sei que tudo aquilo é ficção e mesmo que o personagem seja calcado em fatos reais, eu sei que biológica e intelectualmente sou diferente de todos, em milhares e milhares de moléculas. Minhas personagens nem são deixadas no meu camarim, eu as encontro a alguns metros da minha entrada em cena. No palco, perto dele.¹⁹

Pouco afeita a identificações com o personagem, interpretando ingênuas com recursos de palhaçaria, Eva fazia um enorme sucesso. Como ela relembra, “durante as mais de duas décadas que ficamos no Serrador, tínhamos espetáculos de segunda a segunda. De janeiro a janeiro”.²⁰ Em outros relatos, ela mostra-se orgulhosa de ter um “público constituído de seis gerações”²¹ e de ter produzido um impressionante número de peças na cidade: “umas cento e sessenta, cento

16 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor*. Op. cit., p. 52.

17 REIS, Angela. *A tradição viva em cena*. Op. cit., p. 102.

18 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 286.

19 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 260.

20 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor*. Op. cit., p. 53.

21 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 183.

e setenta, pouco menos de duzentas”.²² Eis aí uma conquista que, segundo Eva Todor, “nenhuma outra atriz conseguiu”.²³ Além disso, a companhia fez três temporadas em Portugal e uma na África, também atingindo grande sucesso e dando a Eva fama para além do Atlântico. No cinema, onde ela teve participações bem menos numerosas, uma cena se tornou memorável. No filme *Os dois ladrões*, dirigido por Carlos Manga em 1960, Oscarito, com o mesmo modelo de vestido usado por Eva Todor, na frente de uma moldura vazia para a qual ela olhava, reproduz todos os gestos da atriz, simulando ser sua imagem projetada em um espelho.

A fama e a figura de Eva Todor, como se percebe, estavam fortemente ligadas a um modo de atuação e de produção teatral certamente distante das perspectivas defendidas pelos artistas de teatro modernos. Ela reconhece isso com muita nitidez: “Eu sou da geração do Jaime Costa, Alda Garrido, Dulcina e Dercy Gonçalves, mas todos eles têm, pelo menos, mais vinte anos do que eu”.²⁴ A diferença de idade não impedia sua identificação e seu pertencimento ao grupo dos antigos, assumindo, com seu gênero, um tipo habitual de personagem: a mulher jovem, gaiata e cheia de artimanhas. As “jovenzinhas ingênuas”,²⁵ as “meninas de 17, 18, 20 anos”,²⁶ durante muito tempo foram o seu forte. Luis Iglesias adaptava textos e personagens para que Eva pudesse brilhar vivendo esse tipo cômico específico. Em diferentes relatos da atriz, é comum encontrar fragmentos em que ela se mostra realizada com o tipo de trabalho que marcou sua carreira, considerando-o mais exigente do que a atuação dramática, como se observa a seguir:

No meu caso, posso eventualmente fazer uma peça dramática, mas prefiro ficar no meu gênero, porque fazendo um drama, em vez de me sentir mais completa, na verdade estou dando um passo atrás. A comédia é difícil. É muito, muito mais difícil que o drama. Qualquer principiante na carreira teatral consegue fazer textos dramáticos até com uma certa facilidade. Agora, manda ele fazer humor para ver o que acontece! Acontece uma tragédia!²⁷

22 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 212.

23 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 218.

24 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 210.

25 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor*. Op. cit., p. 47.

26 Idem.

27 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 194.

Em outros momentos, menos frequentes, ela lamenta o fato de Iglesias ter tido sempre um interesse “muito mais comercial do que cultural”.²⁸ A partir disso, Eva reconhece “a única frustração que tive em toda minha vida. Como eu gostaria de montar outro Shaw, García Lorca, Molière, Arthur Miller, Tennessee Williams e tantos outros; Pirandello, meu Deus, que beleza!”.²⁹ A morte de Iglesias, em 1963, abre uma possibilidade para a superação dessa frustração. A perda de seu marido e empresário abala a atriz, que chega a pensar em não fazer mais teatro. Dois anos depois, entretanto, ela se casa com Paulo Nolding, que havia entrado para sua companhia substituindo um ator, e encena uma comédia que Iglesias deixara incompleta, sendo finalizada por Joracy Camargo — *A moral do adultério*. Nolding, que passa a administrar a carreira da atriz, considera, entretanto, que era preciso alterar as escolhas feitas por ela. Dizia ele para a esposa: “Já está na hora de parar de fazer as mocinhas”.³⁰ O casal monta um espetáculo baseado em Machado de Assis (*As viúvas do Machado*), mas era preciso ir além.

No início de 1968, Eva Todor não era a única atriz que ia em busca de uma reconfiguração de sua carreira e de sua imagem pública. Várias outras haviam trilhado esse caminho, muitas delas em associação com autores de textos desagradáveis e malditos. A fórmula já havia sido testada e dava certo, rendendo lucros e prêmios. Por mais que a carreira e o estilo de Eva fossem distintos das atrizes que fizeram aquela aposta, o caminho parecia atraente. Ela estava no momento certo para chocar seu público habitual em uma peça impactante, voltando, assim, a lotar teatros e dando um novo formato a seu trabalho. Faltava encontrar um dramaturgo em busca de maior impacto com suas peças.

JORGE ANDRADE, O CICLO E A PEÇA

Jorge Andrade nasceu em 1922, na cidade de Barretos, no interior de São Paulo, onde passou sua infância em um típico ambiente rural. Aos 28 anos, em 1950, ele decide abandonar a fazenda Coqueiros, propriedade de sua família, onde trabalhava como fiscal de café, e ganhar o mundo, partindo de vez do Brasil. Antes de colocar esse plano em prática, entretanto, uma peça de teatro altera seu destino. Ele assiste, no TBC, a *Anjo de pedra* e, encantando com o que vira, decide procurar a protagonista do espetáculo para compartilhar as impressões, os desejos difusos e lhe pedir conselhos. Cacilda Becker recebe Jorge Andrade

28 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 269.

29 Idem.

30 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor*. Op. cit., p. 67.

em sua casa e, percebendo seu talento para a produção dramatúrgica, recomenda que ele se inscreva na Escola de Arte Dramática (EAD), em funcionamento dentro do prédio do TBC, para que pudesse conhecer melhor a maquinaria do fenômeno teatral como um todo. Jorge obedece à orientação da grande atriz e, na escola de teatro, tem acesso a uma formação que será decisiva para a sua trajetória como dramaturgo, jornalista, professor e roteirista de televisão.³¹

É na EAD que ele escreve, em 1951, sua primeira peça: *O telescópio*. O texto é lido por Décio de Almeida Prado, nesse momento já um crítico de vulto em São Paulo, e recebe o Prêmio Fábio Prado, o que promove visibilidade para o jovem autor e permite que ele circule pelos ambientes frequentados pela alta intelectualidade paulistana. Jorge passa a ser recebido, a partir daquele momento, por Antonio Cândido e casa-se, em 1956, com a prima de Décio, Helena de Almeida Prado. Ainda na escola, ele escreve sua segunda peça, *A moratória*. Esse texto coloca em cena, simultaneamente, situações de tempos históricos distintos, possibilidade estilística que ele pôde elaborar lendo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. A trama trata do impacto de mudanças estruturais da sociedade brasileira na primeira metade do século XX no cotidiano de uma família. A decadência da produção cafeeira, a emergência de grandes cidades e de valores próprios de uma classe média urbana, as mudanças políticas dos anos 1920-1930, tudo isso é levado para o palco mediante conflitos de um grupo familiar que precisa deixar de lado seu estilo de vida rural em função das mudanças em curso. A peça é montada no ano seguinte por uma das principais companhias modernas do Brasil: a Companhia Maria Della Costa. A grande estrela do grupo, nessa montagem, não sobe ao palco, oferecendo o lugar da protagonista para uma jovem atriz que teve ali sua estreia profissional: Fernanda Montenegro. Gianni Ratto, diretor italiano determinante no desenvolvimento do teatro moderno no Brasil, dirige a peça entusiasmado por poder encenar um texto de um brasileiro tratando da realidade nacional.

A moratória é um grande sucesso e faz que Jorge Andrade se estabeleça como um reconhecido autor de teatro brasileiro. É possível que, naqueles meados dos anos 1950, ao escrever sua segunda peça, ele já elaborasse um projeto que desenvolveria nos anos seguintes: “criar um vasto painel épico da história nacional, em que cada peça funcionaria como uma espécie de capítulo”.³² Anos

31 Os principais marcos dessas múltiplas atuações de Jorge Andrade podem ser encontrados na completa cronologia do autor produzida por Antonio Gilberto, em seu estudo sobre a peça *Rasto atrás*. Cf. GILBERTO, Antonio. *Texto e encenação: o Rasto Atrás de Jorge Andrade*. Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019, vol. 2, pp. 1-4.

32 AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 174.

mais tarde, ele concluiria esse ciclo de dez peças intitulado *Marta, a árvore e o relógio*, reunindo textos que retratavam situações do século XVII até meados do XX, trazendo para o teatro um debate estrutural sobre a história do Brasil.³³

Após seu primeiro sucesso, já formado na EAD, Jorge vai para os Estados Unidos, onde assiste a muito teatro, chega a encontrar-se com o renomado dramaturgo Arthur Miller e volta pleno de inspiração. É nesse momento que ele terá alguns de seus textos montados pelo TBC, que vinha apostando na encenação de textos nacionais. O protagonismo que Jorge ganha na fase “brasileira” desse teatro fará avançar seu processo de consagração como dramaturgo. *Pedreira das almas*, sua chegada ao célebre palco paulistano, estreou em 1958, no bojo das celebrações dos dez anos do teatro. A direção foi de Alberto D’Aversa e a recepção do público não se mostrou tão calorosa. *A escada*, por sua vez, que estreia em 1961 com direção de Flávio Rangel, alcança o sucesso no TBC, ficando em cartaz por quatro meses. Em 1963, o Teatro Brasileiro de Comédia conhece um de seus maiores sucessos: a montagem de *Os ossos do Barão*, de Jorge Andrade. Antonio Gilberto nos dá a dimensão desse êxito: “A peça permaneceu em cartaz ininterruptamente por um ano e meio sendo vista por mais de 150 mil pessoas”.³⁴ De fato, são números pouco habituais mesmo para um teatro com a tradição do TBC. A longa temporada de *Os ossos do Barão* permite que a próxima montagem da companhia — também um texto de Jorge, agora *Vereda da salvação*, com direção de Antunes Filho — seja ensaiada por mais tempo. Como já se discutiu aqui, em capítulo anterior, o destino dessa montagem, que estreia em 1964, é muito diferente da anterior, acentuando uma crise que já se arrastava por alguns anos no teatro e resultando no encerramento de suas atividades.

Outra sorte terá o texto em 1965, quando filmado por Anselmo Duarte: a produção representa o Brasil no Festival de Cinema de Berlim, abrindo o caminho para uma repercussão internacional da obra de Jorge Andrade. Já no ano seguinte, dá-se um novo marco dessa história, com a publicação de *A moratória* nos Estados Unidos.

A próxima estreia teatral de um texto inédito de Jorge Andrade acontece no Rio de Janeiro, em 1967. Trata-se daquela que, “de todas as dez peças que fazem parte do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, é a mais autobiográfica”:³⁵ *Rasto atrás*. Após ser premiado, o texto é ensaiado por uma companhia oficial que estreia no

33 Eis as dez peças que compõem o ciclo, publicado em conjunto pela primeira vez em 1970: *O telescópio* (1951); *A moratória* (1954); *Pedreira das almas* (1957); *Vereda da salvação* (inicia a escrita em 1957 e a conclui em 1962); *A escada* (1960); *Os ossos do Barão* (1962); *Senhora na boca do lixo* (1963); *Rasto atrás* (começa a escrever em 1957 e conclui em 1967); *As confrarias* (1969) e *O sumidouro* (1969).

34 GILBERTO, Antonio. *Texto e encenação: o Rasto Atrás de Jorge Andrade*. Op. cit., vol. 1, p. 19.

35 GILBERTO, Antonio. *Texto e encenação: o Rasto Atrás de Jorge Andrade*. Op. cit., vol. 1, p. 50.

Teatro Nacional de Comédia, no início daquele ano, com direção de Gianni Ratto. A trama, que retrata diferentes momentos da vida de Vicente, uma espécie de *alter ego* de Jorge Andrade, foi mais um dos grandes sucessos que estiveram em cartaz no Rio de Janeiro em 1967. A temporada foi prorrogada, a procura pela montagem se mostrou numerosa e Jorge se tornou um dramaturgo com mais visibilidade na cidade, chamando a atenção dos artistas que lá atuavam.

Em 1969, ele encerra a escrita das últimas peças que irão compor seu ciclo de textos que tratam da história do Brasil: *As confrarias* e *O sumidouro*. Após isso, ele fica alguns anos sem escrever para teatro, só voltando a lançar um novo texto em 1977, *Milagre na cela*. Assim como Nelson Rodrigues, Jorge passa o final dos anos 1960 e boa parte dos 1970 sem produzir nenhuma peça, fenômeno que pode ter diferentes motivos, dentre eles, certamente, a acentuação da crise do teatro.

Antes de concluir o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, entretanto, Jorge Andrade escrevera uma peça que esperou cinco anos para ser encenada: *Senhora na boca do lixo*. O texto foi finalizado por ele em 1963 e, como a imprensa da época noticiou, fora produzido “especialmente para Cacilda Becker”,³⁶ que, naquele momento, já tinha sua própria companhia e continuava a encantar o dramaturgo cujos primeiros passos ela incentivara numa conversa em sua própria casa. No final do ano, a peça começou a ser ensaiada por Cacilda e alguns jornais divulgaram informações específicas sobre aquele início de trabalho, como se observa no trecho a seguir, extraído da edição de 4 de dezembro de 1963 do *Diário da Noite*:

Amanhã, às duas da tarde, no Teatro Cacilda Becker, começam os ensaios da comédia *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, que terá Cacilda Becker e Walmor nos principais papéis. A direção será de Antunes Filho e os cenários de Maria Bononi. A estreia deverá acontecer nos primeiros dias de janeiro. O elenco ainda não está completo, havendo *tests* para os interessados em pequenos papéis e figuração, a partir de terça-feira, com início às três da tarde.³⁷

Outros veículos de imprensa já anunciavam, naquele momento, que a estreia seria em 10 de janeiro de 1964.³⁸ No entanto, ainda em dezembro de 1963, o grupo desiste do projeto de montagem da nova peça de Jorge Andrade. Walmor Chagas publica, em 18 de dezembro, no *Diário da Noite*, uma carta explicando os motivos do encerramento abrupto dos ensaios. Nesse texto, ele

36 *Diário de Notícias*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1963, p. 5.

37 “Amanhã começam os ensaios”. *Diário da Noite*, 2.º caderno, São Paulo, 4 de dezembro de 1963, p. 7.

38 Cf. WOLFF, Fausto. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1963, p. 9.

reconhece a “excelente qualidade”³⁹ da peça escrita pelo dramaturgo, mas admite que aquela seria uma produção cara, até mesmo pelo grande número de personagens colocados em cena (marca da dramaturgia de Jorge, o que dificultou, não só aqui, suas montagens). Apostar em estrear uma peça como aquela antes do Carnaval, um período reconhecidamente ruim para o teatro, já era uma atitude arriscada. Quando eles descobrem que o TBC levaria *Vereda da salvação* no primeiro semestre de 1964, entendem que os riscos seriam altos demais — duas produções caras de um mesmo autor em uma cidade com público menos numeroso do que o desejado seria um desperdício. Desse modo, “pareceu-nos prudente (para todos nós) postergarmos a nossa apresentação para o 2.º período do nosso próximo ano de trabalho, de comum acordo com o autor”.⁴⁰

Ao longo de 1964, novas especulações sobre a montagem do texto por Cacilda Becker foram divulgadas na imprensa. A Revista Feminina do *Diário de Notícias*, em junho daquele ano, anuncia o repertório da próxima temporada da companhia encabeçada pela atriz:

O Teatro Cacilda Becker programou importante repertório para sua próxima temporada. “Opera de três tostões” de Bretch. “Hedda Gabber” de Ibsen e “Senhora na Bôca do Lixo” de Jorge Andrade foram as peças escolhidas.



Diário de Notícias, Revista Feminina, 14 de junho de 1964, p. 5.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

39 MATTOS PACHECO. “Teatro”. *Diário da Noite*, 2.º caderno, São Paulo, 18 de dezembro de 1963, p. 10.

40 Idem.

Poucos dias após esta publicação, entretanto, *O Jornal* traz uma nova informação, dando conta de que Jorge Andrade cedera para o TBC os diretos da montagem de sua nova peça, sem explicar por que Cacilda abandonara, em definitivo, o projeto de encenar *Senhora na boca do lixo*. A nota que divulgou essa informação termina traçando o seguinte cenário: “é possível que essa peça venha a ocupar o cartaz desse teatro ainda na presente temporada, se for curta — o que ninguém espera — a carreira de *Vereda da salvação*, cuja estreia está marcada para breve”.⁴¹ Como se sabe, todas essas expectativas foram frustradas: *Vereda* foi um enorme fracasso, o TBC faliu e *Senhora*, dessa forma, não pôde ser montada naquele momento.

Em 1965, uma nova tentativa de encenação do texto por uma produtora recém-criada pelo diretor Maurice Vaneau foi anunciada por jornais cariocas. Geraldo Queiroz, em sua coluna de teatro n’*O Globo*, deu a seguinte nota em fevereiro daquele ano:

Vaneau fundou uma produtora própria de espetáculos teatrais e inscreveu no seu repertório: *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, e *O sistema Fabrizzi*, de Robert Hossein. Pretende apresentar em São Paulo ou no Rio este repertório, contato que consiga um teatro livre.⁴²

Dos três textos programados pelo diretor, apenas *Senhora na boca do lixo* não foi encenado. No início de 1966, Van Jafa publica uma declaração de Vaneau em que ele explica que desistira de montar *Bonitinha, mas ordinária*, texto de Nelson Rodrigues que também cogitara incluir no repertório de sua produtora, porque dava preferência a espetáculos inéditos e Martim Gonçalves já montara aquela peça no Rio de Janeiro, em 1962. Quanto à *Senhora na boca do lixo*, o problema fora o prazo que Jorge Andrade lhe dera para colocar a peça em cartaz: “era muito curto”.⁴³

O dramaturgo, desse modo, mantinha em sua gaveta aquela peça, enquanto outras, concluídas depois dela, subiam aos palcos e podiam atingir o sucesso. A cada nova estreia de um texto seu, nas matérias assinadas por diferentes jornalistas e colunistas, sempre se lembrava de que um de seus textos atraía a curiosidade dos artistas, mas nunca chegara aos palcos. Evidentemente, isso gerava uma

41 C.V. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1964, p. 4.

42 QUEIROZ, Geraldo. “Coluna do Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1965, p. 8.

43 JAFA, Van. “Teatro”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1966, p. 2.

expectativa no público, tendo em vista a fama que Jorge já conquistara naquele período.

A primeira encenação de *Senhora na boca do lixo*, entretanto, só acontecerá em Portugal, em 1967. Essa não foi a primeira montagem de um texto de Jorge no país: *A moratória* já fora encenada com sucesso no Teatro Experimental do Porto e *A escada* foi levada aos palcos portugueses, em 1965, com direção de Henriette Morineau. Segundo Elizabeth Azevedo, o cenário de crise do teatro moderno brasileiro, em especial com a falência do TBC, que montara tantos textos do dramaturgo, fez que ele encontrasse em Portugal alguns grupos que se alinhavam às perspectivas tebecistas — “pelo requinte das montagens, pelo gosto da boa literatura dramática e pelo tipo de público”⁴⁴ —, levando aos palcos seus textos. “Se no Brasil o teatro tomava novos rumos (Teatro de Arena, Teatro Oficina, criação coletiva), perdia o pouco apoio oficial existente e isolava Jorge Andrade como autor, em Portugal ainda havia espaço para seus textos”.⁴⁵ Assim, em janeiro de 1967, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro estreou *Senhora na boca do lixo* no Teatro Avenida, protagonizada por Amélia Rey Colaço, atriz já estabelecida na cena portuguesa, naquele momento com 67 anos.

Na imprensa brasileira, são encontrados alguns comentários sobre a montagem e sua repercussão em Lisboa. Luiza Barreto Leite publica, em sua coluna do *Jornal do Commercio*, trechos de críticas portuguesas ao espetáculo, todas positivas. Luís de Oliveira Nunes, por exemplo, considera que “Jorge Andrade consegue muitas vezes diálogos fluentes, onde aflora uma observação psicológica ou um dom de pintura de caracteres que são, do seu trabalho, o melhor conseguido”.⁴⁶ Urbano Tavares Rodrigues, por sua vez, escreve no *Século* que aquela era uma “bela, hábil e densa peça”.⁴⁷ Artistas brasileiros viam, assim, a peça de um de seus maiores dramaturgos conhecer o sucesso em Portugal, enquanto, no Brasil, as tentativas de montá-lo eram todas abortadas. Ficava a curiosidade para a reprodução do êxito português em palcos nacionais.

Senhora na boca do lixo, de fato, era um texto com capacidade de atrair o público tanto pelo modo como sua trama se apresentava como pelo conteúdo controverso. Já no primeiro ato, é traçado o perfil de Noêmia, a protagonista em torno da qual o enredo se desenvolverá. A cena inicial se dá na sala de seu elegante casarão, na São Paulo dos anos 1960 — no ciclo de peças de Jorge, que

⁴⁴ AZEVEDO, Elizabeth. “Jorge Andrade e Portugal”. *Sinais de cena*, Lisboa, n.º 14, 2010, p. 76.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ LEITE, Luiza Barreto. “Jorge Andrade em Portugal e cursos no Brasil”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1967, p. 10.

⁴⁷ Idem.

vai do século XVII a seus dias atuais, *Senhora* pode ser entendida como um dos capítulos finais. Noêmia acabara de chegar de uma temporada de seis meses na França e conversa com sua filha Camila. Nas falas de Noêmia aparecem diversas indicações de seu perfil aristocrático e tradicional: ela diz que seu pai era parente do presidente Campos Salles, indica que sua família fora citada na Nobiliarquia de Pedro Taques, ao mesmo tempo que não entende porque a filha não pode faltar o trabalho para passar a tarde conversando com ela. A protagonista sempre vê com o horror o avanço da modernidade, reclamando das obras públicas, da fábrica que abrira em sua rua: “A vulgaridade parece que tomou conta do mundo.”⁴⁸ Mais adiante, ela afirma: “Subitamente, o mundo ficou tão desagradável. Parece que o mau gosto invadiu tudo”.⁴⁹ Noêmia já se revela, assim, uma personagem inadequada ao mundo em que vivia, comportando-se com base em modelos ultrapassados e alienando-se da realidade que a cercava, chegando a negar, até mesmo, os fenômenos sociais mais evidentes. Em um momento desse diálogo inicial, ela se pergunta: “Mas será que existe mesmo tanta miséria? Confesso que nunca vi. Há tanta exploração em torno disto”.⁵⁰

Sua filha Camila funciona, ao longo de toda a peça, como um contraponto da mãe, tentando trazê-la para a experiência concreta do presente, que já era a decadência financeira. Na oposição entre mãe e filha, a segunda demonstra boa percepção do processo de alienação da primeira: “A vida está passando e continuamos presas a um mundo que não tem mais sentido, nem pertencemos ao de hoje”. Camila, que é secretária concursada de um tribunal e namorada de um delegado, insiste que Noêmia deveria trabalhar e encarar a realidade, ao que ela responde da seguinte forma: “Para quê? O real às vezes é tão feio”.⁵¹

Para sustentar suas longas temporadas no exterior, Noêmia comprava produtos no exterior e revendia-os para senhoras ricas no Brasil. A prática contrabandista, entretanto, é feita com discrição e alguma vergonha, tanto que Noêmia finge-se surpresa para a filha quando duas amigas chegam em sua casa ávidas pelas mercadorias estrangeiras. Afirma ela, justificando-se: “Só vendo para amigas muito íntimas”.⁵² Juntas, as mulheres da alta sociedade paulistana reclamam como até mesmo a capital francesa estava sendo dominada pelos novos tempos: “Em Paris, então, ninguém é mais capaz de um gesto cavalheiro. Greves para

48 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 286.

49 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 295.

50 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 292.

51 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 287.

52 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 296.

todo lado, peças teatrais horrorosas”.⁵³ Após breve diálogo, elas correm para o quarto da amiga em busca dos produtos contrabandeados, Camila sai para trabalhar e entra em cena Simão, um decorador que Noêmia contratara para orçar uma reforma em sua casa, apesar de não ter recursos para bancá-la. Enquanto conversavam, eles são surpreendidos com a chegada do delegado Hélio, que recebera denúncias de que tanto Simão como Noêmia praticavam contrabando. É dada voz de prisão contra os dois, ela pergunta se o delegado sabe com quem estava falando e ouve dele a seguinte resposta: “Sei que é uma contrabandista. Só isto!”.⁵⁴ Com essa revelação do caráter impulsivo e incorruptível do delegado Hélio, dá-se o final do primeiro ato.

Já se estabelece, assim, nesta primeira parte da peça, um tipo de situação que Jorge Andrade experimentara em outros textos seus: “o mesmo tema da inadequação das velhas camadas senhoriais urbanas às transformações sociais pós-revolução getulista”.⁵⁵ Se *A moratória*, de um modo muito particular, já trataba dos efeitos das mudanças sociais dos anos 1930 na vida familiar e subjetiva de seus membros, *Senhora na boca do lixo* avançará no tema da falência — falência financeira, familiar, moral, psíquica, assim como trabalhada por Anton Tchekhov em diversos textos seus, com mais ênfase em *O jardim das cerejeiras*. Aqui Jorge Andrade inspira-se não apenas no dramaturgo russo, mas em tantos outros norte-americanos, como destacado por Elizabeth Azevedo, que vê nessa matriz da dramaturgia andradiana a constante articulação entre grandes tensões econômicas e a delicadeza da vida interior dos personagens.⁵⁶ Ao longo de toda essa peça, a articulação entre grandes engrenagens das estruturas sociais e personagens particulares será operada pelo dramaturgo.

A situação que dá início ao segundo ato acontece horas depois da prisão de Noêmia e de Simão. Eles são levados para uma delegacia instalada em um palacete em que, anos antes, eram oferecidos bailes para a alta sociedade paulistana. Com a decadência da região, o prédio tornou-se uma delegacia conhecida como “boca do lixo”, por onde passavam assaltantes, prostitutas, mendigos e drogados. A todo momento entram em cena alguns desses tipos, que conviverão com Noêmia ao longo de sua permanência ali. A paisagem inicial do segundo ato é descrita por Jorge nesses termos: “gente pobre e simples do interior, mendigos,

53 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 294.

54 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 301.

55 AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 104.

56 Cf. AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Op. cit., p. 51.

pedintes e alguns feridos estão sentados nos bancos”.⁵⁷ Os policiais, por sua vez, são grosseiros, chegando a bater nos detidos, criando um clima de delegacia violenta e pouco republicana, já representada por Nelson Rodrigues e Plínio Marcos em diferentes peças suas. A figura da prostituta, também muito explorada pelos dois dramaturgos, é retratada com mais atenção por Jorge Andrade duas vezes nesse ato, o que era incomum em sua obra até aquele momento. A primeira delas é Pé de Chinelo, que entra no ambiente dizendo ser “puta e filha da puta!”.⁵⁸ Ela já tivera passagem pela prisão e, agora novamente encarcerada, indica, de modo direto e cru, que terá relações sexuais com os detidos: “A mamãe voltou. Vou esquentar meus filhinhos. Me dá pena saber que vocês passam a noite sozinhos. Mas, nada de sacanagem, hein! Um por vez. Trabalhar na ‘horizontal’ não é brincadeira”.⁵⁹ Outra prostituta que ganha voz na peça é Shirley, chegando a estabelecer um diálogo mais longo com Noêmia.

NOÊMIA — Por que está aqui? Parece tão jovem!

SHIRLEY — Meu noivo deu o pirandelo e eu caí na vida.

GUARDA (preocupado) — Cala a boca!

SHIRLEY (ao guarda) — Sai pra lá. (a Noêmia) Quando a falta do pororó aper-ta...

NOÊMIA — Falta do quê?

SHIRLEY — Pororó. Vento, taga, carvão, gaita. Quando a falta do pororó aper-ta, o jeito que se tem é usar o material. Estava usando a ‘perseguida’ debaixo de um viaduto.

NOÊMIA — Usando o quê?

GUARDA (interfere quando Shirley vai responder) — Se responder você apa-nha.

SHIRLEY — E você? É alguma comadre?

NOÊMIA — Eu não sou ninguém.

SHIRLEY — Daria boa dona de pensão. Essas polaca que andam por aí, dá vontade de meter a lança e autopsiar as bruta.⁶⁰

Como se percebe, Jorge Andrade busca, neste texto, trazer para seu teatro figuras marginais até então pouco trabalhadas por ele, explorando seus modos

57 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 301.

58 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 311.

59 Idem.

60 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 322.

de falar, suas gírias e suas formas violentas e diretas de encarar a dura realidade que enfrentavam. Parece haver aí, quando observada a evolução de sua obra, uma tentativa de aproximação de uma abordagem mais agressiva, de tipos que poderiam espantar um público habitual do autor.

Também havia potencial de escândalo no modo como é apresentada a trajetória do delegado Hélio, que insiste em tentar incriminar e prender Noêmia, mas acaba encontrando muitas resistências para isso. De saída, seu chefe mostra-se descontente e irritado com a prisão da senhora, a quem o delegado chama de “andorinha legítima”.⁶¹ No entanto, ele é persistente e usa o prestígio que ganhou em Jaborandi, onde vencera uma revolta de fanáticos (em uma referência a outra peça de Jorge, *Vereda da salvação*, que trata de uma revolta como essa, violentamente combatida pela polícia sob a liderança de um delegado). Hélio é alertado pelos colegas de que, ao mexer com Noêmia, poderia acabar sendo mandado de volta para a pequena localidade de onde viera transferido para São Paulo fazia pouco tempo, mas nada parece impedi-lo de revelar os crimes de uma senhora quatrocentona.

Noêmia é levada ao carcereiro, que fica constrangido com sua presença naquele ambiente e não consegue registrar suas digitais. Quando ela é fotografada por um jornalista, diz ser muito amiga do dono do jornal para o qual ele trabalha e pede que mostre sua foto para seu chefe, deixando o profissional igualmente constrangido. Em mais um episódio de constrangimento, ela impressiona os presentes ao dizer que era amiga do governador e ameaça telefonar para ele. Apesar de tudo isso, Hélio interroga-a e acusa-a de pertencer a uma quadrilha de contrabando liderada por seu decorador Simão, que já tinha passagem pela polícia. Noêmia refuta a acusação e afirma que o delegado era muito ingênuo. Avançando em sua jornada contra forças muito poderosas da cidade, Hélio manda prender o famoso advogado de Noêmia, que lhe oferecera dinheiro. Nesse momento, Penteado, o advogado, faz uma revelação para o delegado que irá, pela primeira vez, desestabilizá-lo: Noêmia era mãe de sua noiva, Camila. Ele até tinha fotos dos dois juntos, o que poderia comprometer toda a atuação do delegado naquele caso. Apesar de chocado com o novo dado, Hélio persiste e mantém a prisão de Penteado. Garcia, seu colega na delegacia, nesse momento lhe dá o seguinte conselho: “Você gosta da pequena, não é? Está na cara. Pois mande tudo à merda e fique com ela”.⁶² Ao redor de Hélio, todos buscam dissuadi-lo de lutar contra

61 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 305.

62 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 320.

forças tão poderosas, mas nada o afastava de agir rigorosamente de acordo com seus princípios.

Quando Camila chega na delegacia, ela encontra sua mãe em um estado quase delirante. Noêmia reconhecia o prédio em que estava e recordava-se de que ali frequentara diversos bailes.

CAMILA (atônita) — Estamos na cadeia, mamãe!

NOÊMIA (transfigurando-se) — É o palacete do senador Jaguaribe, Camila. Quando entrei aqui, cheguei a ver os movimentos graciosos de Catarina no dia de...

CAMILA (corta, áspera) — A senhora não percebe em que situação está?⁶³

Camila logo encontra Hélio e os dois discutem. A moça suspeita que ele se aproveitara da relação que tinham para prender sua mãe, e Hélio, por sua vez, desconfia que Camila também integrasse a quadrilha de contrabandistas. Inflamada na discussão, ela acaba assumindo que a mãe praticava, de fato, contrabando, revelação que dá fim ao segundo ato.

O início do terceiro ato se dá quando a tensão entre Noêmia e Hélio já se encaminha para o desfecho. Ainda na delegacia, onde a presença da senhora segue em forte contraste com a dos outros personagens, já chegam notícias de que Simão e Penteado foram soltos, o caso de Noêmia estava encerrado e Hélio seria investigado por arbitrariedade e invasão de domicílio. Camila percebe o que acontecera e, pensando em seu noivo, pergunta-se: “Pelo visto, agora é ele o criminoso?”.⁶⁴ Após numerosas pressões, Hélio fala para ela que iria pedir transferência para outra cidade e gostaria que fossem juntos, construir uma nova vida. Camila recusa o convite, pois ainda precisava estar junto da mãe e se diz incomodada com seu heroísmo ingênuo, que acabava levando-o a prender apenas prostitutas. Faltava-lhe uma percepção mais profunda das estruturas sociais sobre a qual a polícia agia. Diz ela: “Sabe o que mais sua delegacia me ensinou? Que em um país como o nosso, um delegado devia estudar sociologia... ou história”.⁶⁵ Escapara a ele a percepção de que os problemas que enfrentava eram mais profundos, revelando uma intransigência infantil de sua parte. Como afirma Garcia, diante do caso do colega, “todos nós tivemos uma Noêmia em nosso caminho”.⁶⁶

63 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 323.

64 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 330.

65 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 334.

66 ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 331.

A peça termina com os dois protagonistas em delírio, revivendo situações fortes de seus passados. Hélio fala como se estivesse, naquele momento, combatendo os fanáticos de Jaborandi e Noêmia reencontra cada canto da delegacia como se ali estivesse havendo o baile em que conheceu seu falecido marido. Camila consegue interromper o fluxo alucinatório da mãe quando acende um lustre e nesse encontram-se poucas lâmpadas envolvidas por teias de aranha. Naquele momento, as duas se abraçam, a filha chora e a mãe a consola. Hélio, finalmente, anuncia que pedirá demissão da polícia.

Na primeira publicação de *Senhora na boca do lixo*, que se dá em 1968, pela Editora Civilização Brasileira, Hermilo Borba Filho escreve a orelha do livro, intitulada *Lixo do mundo*, em que explicita o sentido geral da denúncia feita por Jorge Andrade por meio daquela peça. Segundo ele, “é realmente o mundo do mal que, nesta peça, nos apresenta o autor paulista, com precisão fotográfica”.⁶⁷ De um lado, haveria o mal das classes dirigentes, representado pela prática do contrabando, sempre impune. De outro, teríamos os males praticados pelos pobres — “pequenos roubos, pequenas transgressões, pequenas infrações”⁶⁸ —, sempre resultando em punição. O jovem delegado que decide punir os primeiros acaba abandonando o mundo policial, não encontrando um ambiente em que pudesse agir de acordo com seus valores. A desigualdade de tratamento e a injustiça das situações ficavam gritantes, conseguindo Jorge Andrade construir “um quadro dos mais arrasadores da sociedade atual”.⁶⁹ Segundo Borba Filho, ao final da leitura do texto, resta ao leitor a “convicção de que alguma coisa tem de ser feita com toda a urgência para salvar a degradada condição humana, antes na terra que no céu”.⁷⁰

Eis aí, é preciso aqui reforçar, um movimento do dramaturgo no sentido de produzir um novo efeito com seu teatro. Em 1963, Jorge Andrade explora, em sua mesa de trabalho, novas possibilidades dramatúrgicas, fazendo Berilo Nosella entender que *Senhora na boca do lixo* está em uma esquina da obra do dramaturgo. Segundo ele, com essa peça, que foi escrita com base em uma matéria de jornal, começa a ganhar corpo “uma proposta ideológica que se matura em Jorge Andrade no início da década de 1960, e se radicaliza com a experiência de 1964, encaminhando o autor para uma politização mais radical nas peças do

⁶⁷ BORBA FILHO, Hermilo. “Lixo no mundo”. In: ANDRADE, Jorge. *Senhora na boca do lixo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. [orelha do livro]

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

final do ciclo — *As confrarias e O sumidouro* — e nas obras pós-ciclo”.⁷¹ Ainda de acordo com Nosella, em *Senhora*, articulando tragicidade e comicidade, Jorge consegue produzir uma peça que trata de conflitos éticos espinhosos e que produz um tipo de denúncia cuja intensidade nem mesmo os futuros censores do texto conseguirão atingir.

Elizabeth Azevedo corrobora a ideia de que *Senhora na boca do lixo* promove algumas rupturas na obra do autor: “O que vinha sendo apresentado somente como problema familiar em *A escada* e *Os ossos do barão* toma aqui dimensão política e social mais explícita”.⁷² A autora, que também concorda que o texto funcionaria como “uma espécie de ponte”⁷³ para algumas das peças seguintes de Jorge Andrade, identifica outras características que a distinguem no conjunto de sua obra dramática. *Senhora na boca do lixo* faria parte do que ela chama de uma “tríade realista”,⁷⁴ composta também por *A escada* e por *Os ossos do Barão*, podendo ainda *O telescópio* pertencer a esse grupo. Para Azevedo, esses textos utilizariam muito pouco dos recursos estilísticos que Jorge desenvolveu ao longo de sua carreira: o expressionismo (identificável nas peças especialmente por seu caráter confessional) e os aspectos do teatro épico (a presença do coro, a divisão do palco em tempos em espaço distintos, a projeção de imagens). Em *Senhora na boca do lixo* e outras de suas peças realistas, Jorge revelaria pouco daquilo que, segundo Azevedo, lhe promovia identidade como escritor: “um expressionista por índole e épico por formação”.⁷⁵ Haveria, assim, no início dos anos 1960, um desvio na evolução do estilo do dramaturgo que pode ser explicado pelas condições de produção de suas peças: seu relacionamento com um público mais tradicional do TBC teria retardado o desenvolvimento de recursos mais ousados já utilizados, por exemplo, em *A moratória*.⁷⁶ A hipótese levantada pela pesquisadora é, sem dúvida, pertinente, mas outras também podem ser testadas. A aposta em um realismo cru, que revelasse as entranhas desagradáveis da vida social, faz sentido em um período de crise mais aguda do teatro, especialmente o teatro moderno, como venho indicando aqui. Nesse sentido, Jorge entraria em um circuito de produções capazes de, por meio do espanto produzido no público, gerar sucesso e maior impacto para o teatro. Antes da escrita de *Toda*

71 NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. “Senhora na boca do lixo, comicidade e subversão numa esquina da obra de Jorge Andrade”. In: CINTRA CASTELLAN, Leda Rita. *O Teatro de Jorge Andrade: Fortuna Crítica*. Amazon Digital Service, Ed. Kindle.

72 AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Op. cit., p. 104.

73 AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Op. cit., p. 105.

74 AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Op. cit., p. p. 98.

75 AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Op. cit., p. 41.

76 Cf. AZEVEDO, Elizabeth. “Jorge Andrade e Portugal”. Op. cit., p. 75.

nudez será castigada e Navalha na carne, sua *Senhora na boca no lixo* já pode ser vista como um lance dentro desse jogo maior que mobilizou tantos artistas da tradição teatral moderna.

Na história que vem sendo contada até aqui, Eva Todor e Jorge Andrade não são personagens óbvios. Eva, ao contrário de Cleyde Yáconis e Tônia Carrero, não tem uma formação que passa pelo TBC, não explora um repertório de textos densos e sérios, estava do lado oposto dos combates modernos por um teatro de arte. Jorge, por sua vez, não era dado às grandes campanhas publicitárias, não se apresentava como um artista controverso e performático, era um autor discreto. Entretanto, em um ambiente de crise e reinvenção, ele lança mão de um texto seu marcado por dispositivos escandalosos e ela buscava afirmar seu talento para o palco em diferentes linguagens. Para o que os dois buscavam, já havia uma fórmula sendo explorada por outros artistas naquele mesmo momento, e é a ela que irão recorrer.



A CORAGEM E O PALAVRÃO

Os palavrões não chocaram o Governador Negrão de Lima. Os palavrões usados na peça A Navalha na Carne, que o Governador assistiu esta semana. "O chocante seria ver uma personagem como a que você, Tônia, interpreta, usando uma linguagem de salão", comentou.

O Secretário Márcio Alves também esteve na platéia, na noite em que o Governador era a presença de honra na Maison de France.

O que mais se comenta, à saída do espetáculo: a coragem de Tônia em se deixar deformar fisicamente para fazer o seu papel. E o seu talento.

TEATROS

AGUARDEM — BREVE!
O MAIOR IMPACTO DO TEATRO BRASILEIRO

"TODA A NUDEZ SERÁ CASTIGADA"

de NELSON RODRIGUES
no TEATRO SERRADOR
Direção de ZIEGLERNSKI

AVISO DE NÉLSON RODRIGUES.

Portadores de Lesões Não Devem Assistir “Tôda Nudez Será Castigada”

J^ELS^{ON} Rodrigues avisa: "os portadores de lesões morais irreversíveis" não devem assistir a "Tôda Nuzed e a Tôda Castigada". Eles só irão com a minha eça, com as verdades que eu exponho e dramatizo, que são torpes, mas definitivas".

A peça, a mais recente da fase demoníaca de Jéison Rodrigues, encartar no Teatro Serrador, com Cleide Yaconis Luiz Linhares, nos pa-

pécis principais, como o dis-
cute da banca", mostrando
o drama vivido por um
viúvo, um filho, três tias
que mais parecem figuras
de tragédia grega, um
irmão bêbado e uma mu-
lher de vida fácil, um
padre e um médico, traz
um novo Nelson Rodrigues
para a vida, mais tem-
tro, mas não medo.

E Nélson diz mais: "a
pessoa humana assiste
minhas peças e se enfun-
rece ao tropeçar na su-

dramarugo patrício. Os palavrões só têm entrada livre no Brasil, sem pagar nenhum ônus alfandegário, quando é trazido. E como se o sofrimento o purificasse e eu escandalizasse, o leitor brasileiro, Arthur Miller — explica Nélson Rodrigues — tem o direito de vociferar os mais horrendos nomes feios sem escondê-los nem pingüem.

de paixão e de vida.

personagem principal de sua
elas mulheres. E diz que elas
em uma enorme manta...

— Quando eu passo pela Avenida Atlântica e vejo, do Leme ao Forte de Copacabana, aquela orla e umilhos, eu sinto que o biquini é um desafio. O nu coletivo e irresponsável da praia não pode acabar bem, é o amor santificado a nudez e quem não ama, até para tomar banho de chuvinho deve pôr folha de parreira a galechos. Por isso acho que todos os umbigos, todos os biquínis, todos os maiôs de todos os tipos, devem tremer. Isso porque toda nudez será castigada.

Depois dessas declarações, em tom patético, Nélson Rodrigues profetou:



o dramaturgo citou Arthur Miller, lembramos que esse é o de Marilyn Monroe, essa é uma peça combatida pelos americanos. Nela estavam fatos íntimos de Marilyn. Arthur Muller sabia. Porém, Rodrigues explicou:

levou para a cena fatos. Na minha pega não existe fôlego. Ele abordou o ex-espóusos e o problema da nuzedina mostrando que a nuzedina é tanto perda, quanto alimento. Nélson Rodrigues, seu mais novo lançamento sobre a nuzedina das mulheres, efecondeia em toda extensão. Para o Nélson, as mulheres deveriam mesclar praias, escondidas sobre enormes rochas. Assim não corriam o risco de serem condenadas, no entanto.

O MAIOR SUCESSO DE 67

NAVALHA NA CARNE

ESTREIA: — DIA 6 DE DEZEMBRO

No TEATRO GLAUCIO GILL

**Serviço de Teatros do Departamento de Cultura da
Secretaria de Educação e Cultura da GB.**



CAPÍTULO 8

UMA FÓRMULA DE SUCESSO (DE ESCÂNDALO)

O que se pode esperar, afinal, de pessoas que tacham atrizes de vagabundas, e autores de irresponsáveis?

Jorge Andrade

CENSURA, PROTESTOS, GREVES

Em meados de 1967, a imprensa carioca já divulgava a notícia de que *Senhora na boca do lixo* seria encenada por Eva Todor. Em julho, em sua coluna publicada por *O Jornal*, Nelma anuncia que a atriz recebera a promessa de auxílio do Ministério da Educação e do Serviço Nacional de Teatro para a montagem de *A capital federal*, de Artur Azevedo, no Teatro João Caetano. Entretanto, o pagamento não havia sido realizado e Eva considerava inadequado gastar “100 milhões de cruzeiros para estrear em novembro ou dezembro, meses péssimos para se começar temporada, principalmente num teatro sem

refrigeração".¹ Dessa forma, ela se dedicava a outros projetos: a turnê de *A moral do adultério*, de Luis Iglesias, por diversos estados brasileiros e a montagem do texto inédito de Jorge Andrade no Teatro Gláucio Gil, ainda muito conhecido como Teatro da Praça.

Em agosto daquele ano, Jorge cede os direitos de sua peça para a Companhia Eva Todor² e ela, logo após, parte em turnê para estados do Norte e do Nordeste do Brasil. No dia em que *Navalha da carne* estreia, 3 de outubro, Yan Michalski publica em sua coluna, logo após uma série de informações sobre a nova peça de Tônia Carrero, um telegrama de Pernambuco de Oliveira, diretor de *A moral do adultério*, tratando das difíceis condições encontradas por ele na viagem: "Vou montando o espetáculo nos mais variados palcos e lutando com as mais variadas dificuldades [...], mas, como bom brasileiro, vou dando um jeito. Os teatros, do ponto de vista do equipamento elétrico, estão, de modo geral, muito desaparelhados".³ É possível que, entre uma cidade e outra por onde sua comédia passava, Eva recebesse notícias do estrondoso sucesso que sua colega produzia no Rio de Janeiro, mobilizando a opinião pública e alterando seu estatuto como artista e produtora. Naquele momento, seu próprio escândalo já estava encomendado.

Em janeiro de 1968, a imprensa cobre o início dos ensaios de *Senhora na boca do lixo*. Yan anuncia o nome dos principais artistas que já trabalhavam na preparação do espetáculo, além de Eva: Elza Gomes, Alzira Cunha, Carlos Eduardo Dolabella, Paulo Navarro, entre outros.⁴ Naquele momento, não se podia imaginar o enorme tumulto que seria provocado por aquela peça. Os tempos eram agitados e o texto de Jorge Andrade acabará tendo um papel de grande destaque em uma trama que envolveu toda a classe artística nacional.

Desde o golpe militar de 1964, os artistas de teatro viviam em permanente tensão com os agentes da ditadura instalada no país. A partir de então, alguns eventos — como a censura à peça *O berço do herói*, de Dias Gomes, em 1965, às vésperas de sua estreia; a campanha pela liberação de *Navalha na carne* e a entrega do Prêmio Molière de 1967, visto no capítulo anterior — intensificaram as rusgas entre governo e teatro, promovendo uma articulação da classe. Os artistas de teatro ganhavam protagonismo nos debates políticos do momento, formando um campo de resistência ao autoritarismo. Naquele início de 1968, o clima de

1 NELMA. "Spot-light". *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1967, p. 3.

2 MISTER ECO. "Parque de diversões". *Jornal dos Sports*, Segundo tempo, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1967, p. 4.

3 MICHALSKI, Yan. "Panorama do teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1967, p. 3.

4 Cf. MICHALSKI, Yan. "Panorama do teatro: Boca do lixo em ensaios". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1968, p. 5.

enfrentamento rapidamente se acirraria. Na virada do ano, eram promovidas reuniões da classe artística para se discutir as mudanças no Serviço de Censura, que fora transferido para Brasília.⁵ Avançava-se na negociação com o ministro Gama e Silva, que prometera a criação de uma ampla comissão, com a presença de intelectuais, para a avaliação de obras artísticas em vias de apresentação. Tônia Carrero e Odete Lara estavam à frente do movimento e, naquele momento, o chefe da Censura Federal, o general Juvêncio Façanha, irritou-se com as negociações, referindo-se “em termos ofensivos à moral das duas senhoras e aos justos anseios dos artistas em geral”.⁶ Segundo Miliandre Garcia, em um texto em que acompanha de perto a sucessão de crises daquele período, ele teria chamado “os profissionais de teatro de ‘debilóides’, as atrizes Odete Lara e Tônia Carrero de ‘vagabundas’, o cinema de arte da ‘sem-vergonhice’ e proferiu a conhecida frase ‘ou vocês mudam ou vocês acabam’”.⁷ Como se pode imaginar, essa declaração acirrou os ânimos e fez avançar o clima de animosidade entre artistas.

Logo após, um novo evento volta a provocar a classe teatral. Maria Fernanda, atriz estabelecida no mundo artístico, filha da famosa poetisa Cecília Meireles, pretendia reestrear o espetáculo *Um bonde chamado desejo*, um texto clássico de Tennessee Williams, no Teatro Nacional de Brasília. Entretanto, apesar de ela já ter feito diferentes temporadas desse espetáculo, a censura teria visto problema no uso das expressões “gorila” e “vaca no cio”. Segundo a coluna do *Correio da Manhã*, os censores considerariam que gorila era “ofensivo aos membros do Exército e vacas no cio era imoral”.⁸ Maria Fernanda foi chamada a prestar esclarecimentos diante do censor Souza Leão e, nessa reunião, deu-se uma patética situação relatada pelo deputado Ewaldo Pinto, do MDB de São Paulo, cassado no próprio ano de 1968 após a promulgação do AI-5.

Este [Souza Leão] determinou à atriz que chamassem o tradutor Brutus Pereira a fim de substituir palavras da peça. Maria Fernanda indagou quais, comunicando que o tradutor já era cadáver. ‘Não tenho nada com isso’, respondeu o Sr. Leão, ‘quero o tradutor para que faça a revisão.’ Maria Fernanda se exaltou com a determinação, mas sem faltar com o devido respeito à autoridade, pois disse apenas: ‘Como? Se ele está morto. Está morto e enterrado, como vou trazê-lo ao senhor?’.

5 Cf. GONÇALVES, Martim. “Comissão de censura”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1968, p. 6.

6 “Solidários com Tonia e Odete”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1968, p. 6.

7 GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura’: a construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960)”. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 14, n.º 25, pp. 103-21, jul.-dez. 2012, p. 109.

8 BERG, Marli. “Teatro amordaçado pelo país”. *Correio da Manhã*, Correio Feminino, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 3.

E, ao sair, falou também que nunca ouvira uma autoridade tão despótica e mais incompreensível. O censor teve, a seguir, para com ela, ‘palavras grosseiras’, encerrando o assunto: ‘Não tenho que lhe dar satisfações nem ao seu elenco’.⁹

A censura acabou proibindo o uso de algumas expressões do texto e, na noite da estreia, Maria Fernanda falou com a plateia antes do início do espetáculo, indicando a estratégia que adotara diante de uma apresentação desfalcada, diferente da que planejara.

Senhoras e senhores, em respeito ao público pagante, vimos declarar que a peça *Um bonde chamado desejo*, que vamos levar agora, tendo sofrido cortes da censura, que serão mantidos por obediência, não por concordância, sofrerá silêncio correspondente a cada corte. Pedimos, por isso, a compreensão do público de Brasília.¹⁰

Assim como jornais publicavam receitas de bolo no espaço da edição destinado a textos proibidos pela censura, a atriz preenchia sua sessão com silêncios, revelando ao público que ali houve a ação de censores. A reação dos militares é enérgica e, acusando a atriz de desrespeito à ação do governo, proíbem novas apresentações da peça e suspendem Maria Fernanda por 30 dias de suas atividades profissionais.

A artista parte, assim, para uma ofensiva contra a censura e os membros do governo, a quem chama de “totalitários ditoriais e prepotentes”.¹¹ Ela se encontra com políticos renomados, dá uma entrevista coletiva no Hotel Nacional de Brasília, defende a abolição completa dos serviços de censura no Brasil, apelando para uma união dos artistas nesse sentido. Tendo em vista seu grande prestígio em todo o país, a movimentação de Maria Fernanda encontra forte repercussão na imprensa, chegando a aparecer na primeira página de *O Jornal* de 11 de fevereiro de 1968, abaixo das habituais notícias sobre a Guerra do Vietnã.

Um dia antes da publicação desta capa, o *Estado de S.Paulo* trouxe uma matéria que também repercutiria, nos dias seguintes, na opinião pública. Com o título “J. Andrade foi proibido”, o texto indicava o seguinte:

A peça *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, que deveria ser encenada no Rio e em São Paulo pela Companhia Eva Todor, teve sua exibição proibida

9 “Juiz dá liminar à atriz Maria Fernanda”. *Correio Braziliense*, Brasília, 13 de fevereiro de 1968, p. 2.

10 GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”. Op. cit., p. 110.

11 “Teatros fecham no Rio e S. Paulo contra a censura”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1968, p. 7.

em todo o território nacional pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. A peça, já representada em Portugal, foi interditada para exibição pública por considerarem os censores que o autor tentou criar incompatibilidade entre povo e Polícia, querendo demonstrar que este órgão somente age contra os menos favorecidos. Apontam ainda insinuações contra o clero e também que o indivíduo somente progride com o apoio de militares.¹²

Naqueles dias, como se percebe, as coisas aconteciam em um ritmo acelerado. À fala violenta do general Juvêncio e à interdição de Maria Fernanda somava-se, agora, a proibição da peça de Jorge Andrade. Esses eventos separadamente poderiam não gerar grande repercussão, mas, no conjunto, ganhavam enorme potencial de mobilização. Como publicado na revista *Manchete*, na coluna “Ponto de escuta”, o descontentamento da classe teatral com a suspensão de Maria Fernanda poderia ter se resolvido “com um telegrama dirigido ao ministro Gama e Silva. Mas a notícia, no mesmo dia, da interdição de *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, entornou o caldo”.¹³ Afinal, tratava-se do “maior e mais querido teatrólogo brasileiro vivo”,¹⁴ nos termos publicados em uma matéria de *O Jornal* sobre a censura a seu texto.

A notícia de que a peça fora proibida acaba sendo o estopim para uma verdadeira sublevação da classe artística. Em 11 de fevereiro, uma grande reunião é organizada no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que encontros também são promovidos em São Paulo, em um movimento articulado. Nessas assembleias, os presentes mostravam-se atônitos com os acontecimentos recentes e já apresentavam alguns dos argumentos que, nos dias seguintes, seriam largamente reproduzidos na imprensa e na opinião pública. Afinal, como seria possível a proibição de *Um bonde chamado desejo*, peça que já tinha se tornado filme *hollywoodiano* de sucesso nos anos 1950, com Marlon Brando e Vivien Leigh? Aquele texto era montado ao redor de todo o mundo, era um clássico já amplamente reconhecido. Ao mesmo tempo, qual o sentido de se proibir um texto, como *Senhora na boca do lixo*, que fora liberado pela censura portuguesa comandada por Salazar? Lá, a peça recebeu patrocínio oficial do governo, foi encenada no Teatro Nacional de Lisboa e ficou em cartaz por mais de 300 dias, sendo um sucesso no país. Agora queria o governo brasileiro ser mais intransigente do que a ditadura salazarista? Esse cenário faria que qualquer artista ficasse inseguro na montagem de seus projetos, uma vez que não se teriam mais garantias a respeito do que poderia ser realizado ou não. Tudo isso foi dito nesses

12 “J. Andrade foi proibido”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 10 de fevereiro de 1968, p.7.

13 “Posto de escuta”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1968, p. 92.

14 “Eva Todor: censurada e liberada”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 3.

encontros e, nos dias seguintes, apareceriam nas matérias, colunas e chamadas dos mais variados jornais.

No próprio 11 de fevereiro, foi suspensa a punição contra Maria Fernanda. O próprio ministro Gama e Silva, após muita negociação e diante do compromisso da atriz em respeitar os cortes estabelecidos no texto, revoga sua suspensão.¹⁵ Entretanto, um movimento com demandas maiores já estava deflagrado. Como diziam alguns dos seus líderes, em tom belicoso, “chegou o momento de inverter as posições: vamos deter a guerra da censura contra a cultura e começar a da cultura contra a censura”.¹⁶ Foi formada, assim, uma comissão de lideranças intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo para encabeçar um movimento de resistência à escalada de arbitrariedades. Essa foi formada, segundo reportagem do *Jornal do Brasil*, por Otto Maria Carpeaux, Chico Buarque de Hollanda, Alceu Amoroso Lima, Juca Chaves, Oscar Niemeyer, Abelardo Barbosa Chacrinha, Carlos Drummond de Andrade, Grande Otelo, Antônio Callado, Djanira, Vinícius de Moraes, Tônia Carrero, Di Cavalcanti, Nelson Rodrigues, Glauher Rocha, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Paulo Autran, Bárbara Heliodora e Domingos de Oliveira.¹⁷ Também naquele dia 11 de fevereiro decide-se dar início a uma greve dos teatros, com duração de 72 horas.

Ao fim da reunião no Princesa Isabel, um grupo de artistas decide ir ao encontro do governador Negrão de Lima, que inaugurava a fonte luminosa do Largo do Machado. Eles apresentam as demandas do movimento, dentre elas a autorização para uma grande passeata da classe e a liberação imediata de *Senhora na boca do lixo*, cujos gastos, como se dizia em matéria de *O Jornal*, “serão os maiores a serem feitos em teatro no corrente ano”.¹⁸ A peça contava com 33 personagens e a interrupção de seu projeto de montagem resultaria em um prejuízo gigantesco para a Companhia Eva Todor, que levava para o palco o elenco mais numeroso da história de sua longa carreira. Eva estava lá, no Largo do Machado, com outros tantos artistas, e sua presença surpreende o governador, que não esperava estar ela à frente de uma peça censurada.¹⁹

De fato, Eva Todor normalmente não enfrentava problemas com a censura, tampouco estava à frente de produções com evidente conotação política. Em uma

15 Cf. “Teatros fecham no Rio e S. Paulo contra a censura”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1968, p. 7.

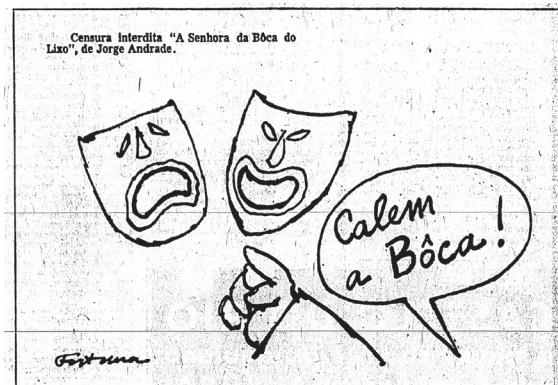
16 CASTRO, Rui. “Uma greve contra a censura”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1968, p. 137.

17 Cf. “Greve do teatro continua nas escadas do Municipal”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1968, p. 17.

18 “Censura interdita agora uma peça de Jorge Andrade”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1968, p. 3.

19 “Eva Todor: censurada e liberada”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 3.

das tantas declarações que deu à imprensa naqueles dias, ela chega a duvidar da notícia da censura à sua montagem: “acredito que esteja havendo algum engano com relação à proibição”.²⁰ Entretanto, caso a notícia se confirmasse, ela afirma que iria acionar a Justiça, entrando com um mandado de segurança. Era preciso jogar o jogo no qual, naquele momento, ela já tinha entrado. Assim, a atriz dá declarações defendendo o texto do dramaturgo, indicando que *Senhora na boca do lixo* colocava em cena um policial incorruptível, podendo ser entendida como uma peça a favor da polícia. Eva, por mais que isso pudesse surpreender a alguns, como ao próprio governador, precisava assumir o protagonismo daquela situação de crise na qual fora jogada e assim o fez. O fato de a censura à *Senhora* ter detonado todo um movimento de revolta da classe artística acaba fazendo que os holofotes, inevitavelmente, se voltassem para aquela montagem. Nas tantas matérias que trataram do movimento dos artistas, o nome da peça e de Eva sempre estava lá. Até mesmo Fortuna, conhecido chargista do *Correio da Manhã*, no próprio dia 11 dedica seu espaço no jornal à censura à peça, revelando o quanto aquela produção estava no olho de um furacão.



Charge de Fortuna representado a censura à *Senhora na boca do lixo*.

Correio da Manhã, 11 de fevereiro de 1968, p. 6.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

No dia seguinte, são realizadas novas ações do movimento. Um grupo de artistas, dentre os quais Eva Todor, vai ao Ministério da Justiça, mas não consegue audiência com Gama e Silva, que estava fora do Rio de Janeiro. Eles são recebidos pelo coronel Varela e, ao final da conversa, Tônia Carrero, também presente, deixa com ele uma cópia do texto de Jorge Andrade, indicando que aquela era uma peça que poderia ser exibida até mesmo para menores de 14 anos.

²⁰ “Teatro desce pano em protesto contra censura sem cultura”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1968, p. 14.

A greve dos teatros entrava em seu segundo dia e, mais uma vez, ocupava a capa de importantes jornais cariocas, como a *Tribuna da Imprensa*, que vinha já adotando um posicionamento crítico ao regime militar. Na base de sua primeira página, um título forte — “Hoje não tem teatro porque a censura passou do limite da paciência” — chamava a atenção de seus habituais leitores e o pequeno texto indicava que, na porta de teatros de todo o país, encontravam-se afixados cartazes onde se lia: “Em greve contra a censura”.²¹ Nas seções de programação cultural, em muitos jornais os anúncios eram de teatros em greve.

O dia 13 de fevereiro foi o mais agitado dos dias de manifestação artística deste início de 1968. As escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, àquela altura, já eram tomadas por artistas muito conhecidos, o que atraía uma multidão para o local. Todos os que passavam eram convidados a assinar um manifesto destinado ao ministro da Justiça, em que se narravam as arbitrariedades mais recentes cometidas contra a classe artística, chegando à interdição da peça de Jorge Andrade:



Anúncios indicando a adesão de diversos teatros à greve
Tribuna da Imprensa, 13 de fevereiro de 1968, p. 12.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

E, nas últimas horas, divulgou-se a notícia de que também a peça *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, que deveria ser encenada por Eva Todor, no Rio de Janeiro, a partir de 5 março, sofrerá, igualmente, interdição total pela censura, sob a alegação de que o seu texto atenta contra os costumes, a religião e as Forças Armadas.²²

Os nomes de Jorge Andrade e de Eva Todor, dessa forma, misturavam-se inevitavelmente com todas aquelas manifestações e chegavam à massa dos curiosos que por ali se reunia. Para alguém que passasse despercebido, poderia parecer que

21 “Hoje não tem teatro porque a censura passou do limite da paciência”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1968, p. 1.

22 “Greve do teatro continua nas escadas do Municipal”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1968, p. 17.

a grande mobilização realizada se dava apenas para a defesa de uma peça polêmica que Eva Todor decidira montar, gerando curiosidade sobre ela. Em algumas matérias jornalísticas publicadas naquele dia, também era indicado que a greve — que entrava em seu terceiro dia — só seria encerrada quando fosse autorizada a encenação de *Senhora*, como se vê no seguinte trecho do *Jornal dos Sports*: “O movimento grevista tem caráter nacional e permanecerá até que o ministro da Justiça revogue a portaria proibindo a montagem da peça *Senhora na boca do lixo*”.²³

A vigília seguiu ao longo do dia, reunindo cada vez mais artistas, que empunhavam cartazes com dizeres como “Não defendemos o palavrão, defendemos a cultura”. Buscava-se falar diretamente à população, que, naquele momento, após tantos debates sobre o uso do palavrão e da pornografia no teatro, já poderia criar uma imagem estereotipada dos artistas.

A movimentação atraiu, além dos artistas e daqueles tantos anônimos que por ali passavam, políticos, como Márcio Moreira Alves, deputado que, poucos meses depois, faria um discurso na Câmara usado como o estopim para a decretação do AI-5.

Naquele dia, a comissão consegue, finalmente, um encontro com Gama e Silva e a reunião é considerada excelente por eles. O ministro se declarou um amante das artes e prometeu que não mais incomodaria os artistas, comprometendo-se com uma completa reformulação do sistema de censura no Brasil.²⁴ Essas promessas, como se pode imaginar, não foram nem de perto cumpridas e, não muito depois do encontro, lideranças do governo, como o diretor do Departamento de Polícia Federal, coronel Campelo, anunciaavam que a censura não deixaria de agir com rigor. Entretanto, no calor de uma greve que já trazia grandes prejuízos, a conversa com Gama e Silva foi recebida com euforia pela classe, que chegou a instituir o 13 de fevereiro como o dia do teatro brasileiro.

Ao final da reunião com o ministro, os artistas que estavam no Rio de Janeiro enviaram para os de São Paulo um telegrama anunciando os compromissos estabelecidos:

A censura só funcionará de agora em diante para arbitrar a improbidade de peças, nunca para interditá-las. O ministro endossou todos os pontos de vista apresentados pela comissão e se comprometeu a fazer o possível para tornar as reivindicações em medidas concretas. Disse entretanto que em termos de legislação não sabe como teria de ser feito, mas garantiu que se empenhará

23 “Artistas em vigília pelas artes”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 13de fevereiro de 1968, p. 1.

24 Cf. “Ministro diz que censura vai deixar de incomodar”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1968, p. 15.

pessoalmente. Esta primeira fase de nossa luta se encerra mesmo à meia-noite. Agora, vamos fazer uma passeata até o monumento aos mortos da 2.^a Guerra Mundial, onde depositaremos uma coroa de flores no Mausoléu dos que lutaram na Itália. Ass. Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Autran e Tônia Carrero.²⁵

Dali o grupo parte para a passeata cujas fotos, nos dias seguintes, seriam estampadas nos principais jornais do país.

Ao chegar no Monumento aos Mortos na Segunda Guerra Mundial, uma nova confusão ainda se dá, quando Tônia Carrero, contrariando as ordens de um militar, insiste em depositar uma coroa de flores no túmulo do soldado desconhecido e acaba recebendo voz de prisão. Estabelece-se um tumulto que, entretanto, não impede o fim da greve e da vigília, que já tinham obtido notável repercussão.

De fato, aqueles foram dias de enorme mobilização que trouxeram todas as atenções para o mundo do teatro e chamaram às falas diferentes personagens com capacidade de mobilização da opinião pública. Carlos Lacerda, por exemplo, figura central na política brasileira, envia uma carta para Jorge Andrade declarando que assistira à *Senhora na boca do lixo* em Lisboa e que considerava aquela interdição “mais uma estupidez desse governo”.²⁶ Pedro Simon, deputado de oposição atuante daquele momento, também manifesta-se: “Depois de atacar os estudantes, o clero e as donas de casa — estas através da inflação —, os donos da situação voltam-se, agora, contra a inteligência”.²⁷ Nelson Rodrigues, além de participar da vigília e da comissão de artistas, empresta seu estilo inconfundível à denúncia contra as arbitrariedades cometidas: “A censura está louca. Deve ser extinta imediatamente, pois tem a pior forma de loucura, ou seja, a analfabeta”.²⁸ Naqueles dias, como se vê, o teatro assumia protagonismo nas discussões públicas nacionais.

O fim da greve e das manifestações de fevereiro não encerra as tensões dos artistas com as autoridades e os militares. O próprio Nelson Rodrigues, em maio daquele ano, teve sua peça *Toda nudez será castigada* proibida em todo território nacional enquanto o grupo Artistas Unidos a ensaiava, em Natal. Segundo nota da *Tribuna da Imprensa*, isso teria agradado o dramaturgo, que “já estava ficando com complexo de inferioridade: todo mundo tinha peças censuradas e ele não? Agora lavou a alma...”.²⁹ Novos atos de protesto, então, são

25 “Vitória total para o teatro”. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1968, p. 7.

26 FERNANDES, Hélio. “Fatos e rumores”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1968, p. 3.

27 “MDB pede voto de louvor para D. Vicente Scherer”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1968, p. 7.

28 “Teatro e totalitarismo”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1968, p. 4.

29 DIAS, José. “Os caros colegas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1968, p. 2.

promovidos e o texto é liberado em junho. Ainda em 1968, diversos artistas devolveram o Prêmio Saci, concedido por *O Estado de S.Paulo*, após o jornal se manifestar contrariamente à apresentação da I Feira Paulista de Opinião, no Teatro Ruth Escobar, sem os cortes estabelecidos pela censura. Desse ato de desobediência resultou uma ação truculenta da polícia e uma fila de troféus devolvidos na porta do jornal, indicando a continuidade de articulação da classe artística. O episódio da devolução dos prêmios também faz que Décio de Almeida Prado, que escrevia para *O Estado de S.Paulo*, diante do desgaste de toda aquela situação, decida dar fim à sua carreira de crítico, representando uma evidente perda para o mundo do teatro.

Quanto à liberação de *Senhora na boca do lixo*, essa se deu logo após a passata de 13 de fevereiro, não sem novas polêmicas. Pouco depois da autorização de montagem do texto, o coronel Campelo dá declarações criticando Jorge Andrade, que fora a um programa de televisão e denunciara a proibição à sua peça. O diretor do Departamento da Polícia Federal, naquele momento, nega que a peça tenha sido censurada:

Tenho uma cópia de entrevista concedida pelo Sr. Jorge de Andrade, dizendo que eu havia interditado a peça *Senhora na boca do lixo*, de sua autoria. Isto é inverdade, já que a peça, inclusive, foi liberada para 14 anos. São bastante claros o seu desejo de promoção e a irresponsabilidade de suas declarações.³⁰

Cria-se, assim, uma nova discussão sobre a veracidade da informação de que os censores haviam proibido *Senhora na boca do lixo*, após toda a movimentação gerada pela divulgação da notícia. Eva Todor, de fato, no momento do início dos protestos, não recebera nenhuma comunicação oficial da censura, mas a imprensa já dava a proibição como certa. E alguns militares, após a liberação, negavam que a interdição tivesse sequer sido cogitada, não passando todo o tumulto de uma falsa notícia na tentativa de “promoção para fazer escândalo e cartaz”.³¹

Jorge Andrade reage a estas insinuações de forma dura. Já perto da estreia do espetáculo, ele dá entrevistas e declarações para diferentes jornais, aparecendo em algumas fotos ao lado de Eva Todor, que dava apoio, assim, às suas posições. Jorge relembraria que ele fora chamado por Campelo de autor “irresponsável e sequioso de

³⁰ “Campelo defende o rigor da censura, ainda mais na TV”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/3/1968, p. 3.

³¹ ABREU, Brício de. “Senhora na boca do lixo (I)”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 9/3/1968, p. 3.

promoção”³² e reage com intensidade: “Se quisesse captar meios para promover minha peça, não me utilizaria da censura, que só serviria para emporcalhar meu trabalho”³³ E segue, em tom desafiador: “Não admito que o chefe da Polícia Federal me chame de mentiroso”.³⁴ Ele denuncia, naquele momento, que o coronel propagava que a peça fora liberada para maiores de 14 anos, enquanto, na realidade, o alvará indicava que apenas maiores de 18 anos poderiam assisti-la. Explorando essa contradição, ele busca desacreditar todas as afirmativas de Campelo, até mesmo a de que a censura ao texto jamais fora cogitada. Saindo de seu estilo discreto, Jorge partia para o ataque, colocando em questão a própria existência da censura e de seu controle por lideranças do exército, uma vez que, segundo ele, “todos nós sabemos da incompetência do militar com relação às manifestações artísticas”.³⁵

A análise dos arquivos do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) ajuda a explicar, hoje, parte do imbróglio que criou a indisposição entre o dramaturgo e os militares. Segundo os documentos do processo de análise de *Senhora na boca do lixo*, Pepa Ruiz, como administradora da empresa Eva Todor Diversões, entrou com pedido de liberação do espetáculo em 15 de janeiro de 1968. Em 6 de fevereiro, foi emitido um primeiro parecer, assinado por C. Montebello, com o seguinte teor:

O autor procurou demonstrar que a política e a justiça só agem contra os menos favorecidos pelo destino, isto é, os que não têm nome tradicional, nem dinheiro, nem boas relações de amizade entre os militares e o clero. Quis dar, em síntese, uma ideia de corrupção generalizada entre as classes sociais abastadas estreitamente ligadas aos militares e ao clero. De acordo com a lei 20.493, não poderá ser liberada essa peça, mesmo que o interessado alegue passar-se em outra época.³⁶

Como se percebe, por mais que essa não fosse ainda uma decisão definitiva, o primeiro movimento feito foi na direção da interdição completa da peça. E isso, de algum modo, vazou para a imprensa, gerando toda a movimentação já vista. Em 14 de fevereiro, no auge do movimento de greve dos teatros e de mobilização da classe artística, é feito um pedido de reexame do texto, como

32 “Censura para emporcalhar”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5/3/1968, p. 5.

33 Idem.

34 Idem.

35 “Autor de *Senhora na boca do lixo* responde ao coronel da censura”. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1968, p. 6.

36 O documento encontra-se no dossiê do espetáculo *Senhora na boca do lixo*, no arquivo do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), alocado no Arquivo Nacional.

se observa em um manuscrito presente no processo. Nesse mesmo dia, Wilson de Queiroz Garcia redige um novo parecer elogiando a peça e indicando que ela revelava uma realidade recorrente nas delegacias nacionais. No dia seguinte, Nelson Marabuto Domingues também produz um parecer longo elogiando e liberando a peça para maiores de 18 anos. Em 19 de fevereiro, o chefe do SCDP assina a liberação definitiva do espetáculo, trazendo o final do processo em um tempo surpreendentemente curto, o que pode indicar o quanto a mobilização dos artistas teve efeito entre os membros do governo.



Alvará de liberação de *Senhora na boca do lixo*,
assinado em 14 de fevereiro de 1968.

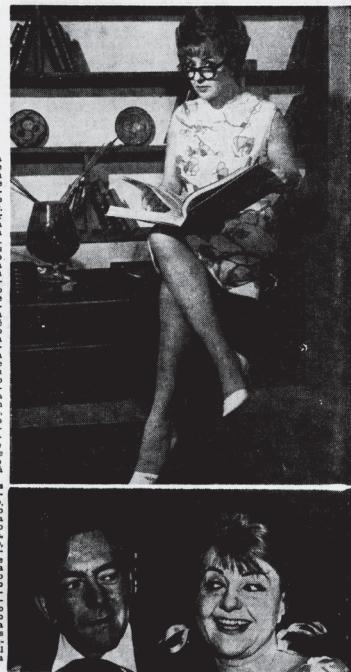
Pepa Ruiz ainda tenta liberar a peça para menores de 14 anos, mas não obtém sucesso.

Não há como saber se Jorge Andrade, no fundo, tinha ou não a intenção de promover sua peça por meio da censura. O indiscutível é que todas aquelas trocas de acusações geravam enorme visibilidade para o espetáculo em ensaios. Acionava-se, com tudo aquilo, um velho mecanismo que, em 1894, já era observado por Theodor Herzl: “Uma peça de teatro foi proibida. Agora, Paris inteira vaivê-la. Os

governantes nunca aprendem com os erros de seus predecessores. Nunca aprendem que uma proibição significa o começo da glória para sua vítima".³⁷ Um dos resultados de toda a movimentação de fevereiro e das trocas de acusações entre Jorge e o coronel Campelo é a constante discussão da peça na imprensa, gerando uma verdadeira campanha antes mesmo de sua estreia. Repetia-se, assim, o enredo básico das histórias das montagens de *Toda nudez será castigada* e *Navalha na carne*: antes de as cortinas subirem, muito já se falava dos espetáculos. No caso da peça de Nelson Rodrigues, a recusa das atrizes atraía os olhares para o espetáculo, enquanto a peça de Plínio Marcos era debatida em função de sua interdição. Os dois dramaturgos chamavam para si a responsabilidade de suas obras e incentivavam a manutenção da pauta, papel que Jorge Andrade também cumpriu na história de *Senhora da boca do lixo* com a performance estridente de seus colegas malditos. Mais uma vez, um texto polêmico fazia o espetáculo começar antes da estreia, provocando a curiosidade do público e preparando o seu sucesso.

Quando ela é notícia

Eva Todor: censurada e liberada



Eva Todor ganha destaque na imprensa como atriz censurada e liberada, em matéria publicada logo após os protestos de fevereiro de 1968.

O Jornal, 3.º caderno, 18 de fevereiro de 1968, p. 3
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Biblioteca Nacional – Brasil.

«Mas a senhora também tem uma peça censurada!», exclamou perplexo e irônico o Governador Negro de Mato Grosso, quando entrou em seu gabinete Eva Todor, encabeçando uma comissão de artistas, que lhe pediu-lhe permissão para representar na passarela. Com aquele ar gozado que todos conheciam, atriz virou-se para os colegas e disse: «Oh, meu Deus, nunca me senti tão humilhada. Será possível que eu não posa ter uma peça censurada?»

com a declaração do Ministro Gama e Silva de que a Censura não mais incomodaria os artistas, o que fêz surgir uma pergunta: «Isto é uma promessa?». «Não, é uma afirmação», respondeu categórico o Ministro. Muitas reivindicações foram propostas e as esperanças são muitas. Acha a nossa entrevistada que algumas dessas reivindicações (a centralização da censura, por exemplo), não serão

atendidas, embora o Ministro tenha demonstrado a maior boa vontade nesse sentido. «Ele me pareceu um homem muito amigo das artes e da cultura e muito entrosado nisso. Não sei explicar como tudo aquilo aconteceu», disse Eva Todor. «Também, tudo terminou bem, apesar da ordem de prisão para Toníllo Serejó e do chute da Norma Serejó. E já que as perspectivas são as melhores, convém tocar o barco para a freira. Com calma, valeu-se.

Salazar, que é o Salvador Eva Fodor para os portugueses, nasceu na Boca do Lixo». A pena fez leitura Nacional de Comédia de Sá Carneiro, que se intitula «Gobernador Salazar». «Trata-se de uma sátira social, e sob este aspecto, é realmente muito forte, mas não é de todo um romance», declarou o autor. «No que diz respeito à sua ideologia, confessa-se mais perplexo que o Gobernador Negri de «Ação». A ação da polícia, em particular, é sempre a mesma: no começo do século, era um dos maiores aristocráticos. Quando ocorreu a estoria de Jorge de Andrade, já o haviam transformado num dos maiores chefes de gangue de prostitutas, onde impera o contrabando e o tráfico de entorpecentes. A sátira ataca principalmente a corrupção policial, que está bem representada, mas não só. Delegados: «Não seja ladro de galinha, que para éses não há

perdido.
Aproximadamente milhares de crucifixos e ícones já foram gastos na montagem de "Senhora da Boa do Lixão", que estreou no dia cinco de março de 1990, no Teatro Municipal de São Paulo, levada sob os auspícios do Governo do Estado da Guanabara, com uma produção de Paulo Navarro, direção de Walter Carvalho, cenografia de Cláudia Oliveira e direção de Dulcina de Moraes. Atuando ao lado de Eva Wilma estiveram Carlos Eduardo Alvim, Adília Almeida, Ana Paula Perez, Ivone Hoffmann, Suzy Arduini, Alvaro Aguiar, Miguel Carvalho, entre outros. A obra contava com um elenco de trinta e quatro personagens. E quem já viu Eva Wilma em suas habituais papéis teatrais, não se cansa de travessas e campanular, fulminado por uma total perplexidade: «Mas a senhora também faz desses papéis...»

³⁷ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 280.

ANTIGOS E MODERNOS NUM MESMO PALCO

No dia 23 de fevereiro, logo após o fim da greve e dos protestos dos artistas, o Rio de Janeiro foi tomado pelo Carnaval, que já era, à época, a maior festa popular do país. Enquanto as ruas eram ocupadas por foliões e sambistas e a Mangueira ganhava mais um título como a melhor escola de samba do ano, os ensaios de *Senhora na boca do lixo* seguiam e os custos com a produção chegavam a 30 milhões de cruzeiros.³⁸ Eva Todor, que saiu vitoriosa do embate com a censura e o governo, tem sua imagem, em pose altiva, estampada nos jornais da cidade, que já anunciam a estreia do espetáculo no dia 5 de março.



Foto de ensaio de *Senhora na boca do lixo*, uma das tantas publicada na imprensa no período de ensaios
Foto: Carlos Moskovics. Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

38 Cf. “Eva Todor: censurada e liberada”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 3.

O primeiro material de divulgação do espetáculo foi publicado pelo *Jornal do Brasil* já em 16 de fevereiro, antes mesmo da assinatura do alvará de liberação, expedido apenas no dia 19. O nome da peça de Jorge Andrade estava ao lado dos anúncios de grandes sucessos da temporada, como *Navalha na carne*, que encerrava sua última temporada no Rio de Janeiro naquele período, e *Roda viva*, texto de Chico Buarque dirigido por José Celso Martinez Corrêa, em um momento em que o diretor fazia avançar uma nova fase de seu trabalho (iniciada com *O rei da vela*), comprometido com perspectivas experimentais e com a superação do modelo teatral moderno. Outro espetáculo marcante que também estreia com a peça de Eva é *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Gianni Ratto, um clássico do teatro engajado brasileiro produzido pelo Teatro do Autor Brasileiro.

Este primeiro anúncio do *Jornal do Brasil* já traz, em seu topo, a expressão “Finalmente liberada”, em uma referência à história da censura e de sua reversão, o que seguirá nos anúncios da peça ao longo de toda a temporada, mantendo viva a associação entre a obra e todo o contexto de tumultos anterior a ela.



Anúncio publicado ao longo da temporada e, novamente, com referência à censura ao espetáculo.

Correio da Manhã, 2.º caderno, 12 de março de 1968, p. 6.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

No dia da estreia, assim, se não houvesse quem desconhecesse o fato de que aquele era um texto polêmico, também não havia quem não soubesse que Eva Todor buscava promover, com seu novo trabalho, uma significativa alteração nos rumos de sua carreira e de sua imagem pública. Após algum tempo afastada do teatro, tendo se dedicado a seu programa na TV Excelsior, Eva voltava aos palcos com um novo estilo. Em uma reportagem do *Jornal do Brasil* cujo título

já indicava esse movimento — *Eva, a respeitável senhora, às voltas com a ‘boca do lixo’* —, a atriz dava pistas ao público do que esperar de sua nova personagem: “Eu sou a quatrocentona que não se convence que o mundo mudou. No princípio isso me afligiu um pouco. Mas agora eu gosto. [...] É experiência nova, não? Eu gosto”.³⁹ Em outras reportagens, ele dá destaque ao fato de que optara por fazer uma personagem mais velha do que ela. Quando um jornalista pergunta se isso não lhe provocava temor, Eva é incisiva: “Claro que não. Foi uma das razões que me levaram a escolher a *Senhora*. Com essa personagem espero fugir a tudo o que já fiz em teatro, e reafirmar-me, desta vez, com uma criação diferente”.⁴⁰ Na mesma entrevista, entretanto, após elogiar o tom crítico do texto de Jorge Andrade, garante que os espectadores não deixarão de encontrar, mesmo naquela peça, o humor inconfundível que caracterizava seu trabalho desde os anos 1930. Ainda que tratando de problemas sociais estruturais, o espetáculo “não deixará de fazer o público rir ao se deparar com uma senhora aristocrática, daquelas de 400 anos, que vai parar na boca do lixo”.⁴¹

Eis aí uma marca que diferencia esta peça escandalosa das outras analisadas neste livro. Enquanto *Toda nudez será castigada* e *Navalha na carne* são montadas e defendidas como espetáculos tipicamente modernos, buscando explorar novas técnicas de produção de verossimilhança, dialogar com um público interessado na densidade da trama e fugir de modelos mais tradicionais de construção da cena, *Senhora na boca do lixo* flertará com alguns aspectos do chamado teatro antigo. Isso fica evidente no próprio programa do espetáculo, que traz um texto de Maria Jacintha, originalmente publicado no *Jornal do Commercio*, defendendo os atores tradicionais das críticas que sofreram pelos amadores modernos. Segundo ela, esses últimos, “recém-chegados”, “marines’ protetores de suas inexploradas riquezas”,⁴² teriam acusado o teatro comercial brasileiro de nem existir como evento artístico, ignorando toda uma estrutura de produção que divertira o público com incontáveis espetáculos desde o início do século XX. Eva Todor fizera sua carreira na tradição desse teatro profissional e, ainda segundo Jacintha, isso não a impedira de encenar textos de maior densidade artística, como *Candida*, de George Bernard Shaw. Desse modo, se a escolha por um texto controverso de Jorge Andrade significava, por um lado, “rumos novos a sua vitoriosa carreira

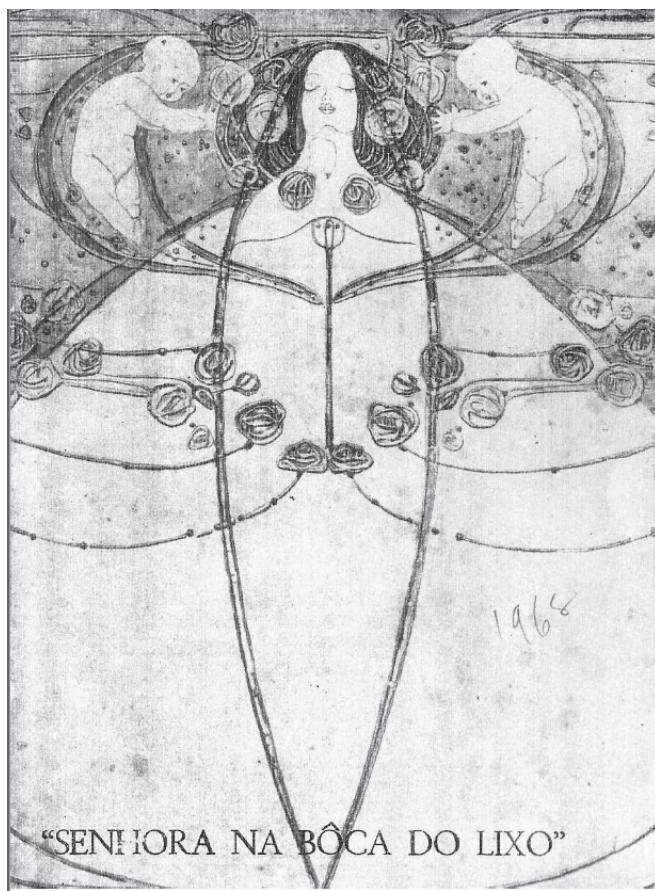
39 “Mulher é sempre notícia: Eva, a respeitável senhora, às voltas com a ‘boca do lixo’”. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 7.

40 MACHADO, Nei. “Noite e dia: na boca do lixo”. *Diário de Notícias*, 4.ª seção, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 2.

41 Idem.

42 JACINTHA, Maria. “O sentido da próxima estreia de Eva Todor”. Programa do espetáculo *Senhora na boca do lixo*, 1968.

de atriz”,⁴³ por outro, Eva “não renega seu passado: utiliza-o, com toda a experiência que lhe deu, como ponto de apoio para realizações mais avançadas”.⁴⁴ A produção do espetáculo, como se percebe, dentre tantos textos jornalísticos que poderia trazer para o programa, escolhe um que faz um elogio explícito à tradição teatral de onde Eva vinha, criticando a atitude dos modernos de negar a antiga cena brasileira, marcada pelas grandes estrelas carismáticas, pelo improviso diante do público, pela capacidade de produzir o riso e a diversão para grandes massas de espectadores. Eva Todor recorria a uma estratégia vencedora que, naquele momento, fazia sucesso entre artistas de filiação moderna, mas ia para ela levando sua bagagem do teatro antigo.



Capa do programa de
Senhora na boca do lixo
Acervo pessoal do autor

43 Idem.

44 Idem.

A formação da equipe do espetáculo corrobora a ideia de que *Senhora na boca do lixo* mesclava elementos e práticas do teatro antigo e do teatro moderno. A diretora do espetáculo representa perfeitamente esse trânsito entre diferentes tradições cênicas. Dulcina de Moraes, escolhida para reger a montagem, vinha de uma família de artistas tradicionais. Seu pai, Átila de Moraes, contracenou com os grandes nomes do teatro antigo — Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jaime Costa —, sem nunca ter chegado perto da fama de nenhum dos três. Era um ator coadjuvante muito respeitado, não tendo o carisma dessas grandes figuras. Conchita de Moraes, sua esposa, leva Dulcina ainda bebê para o palco, substituindo a boneca que a produção do espetáculo lhe dera para fazer um personagem por sua própria filha. Habituada, assim, a frequentar o teatro desde o nascimento, Dulcina dá início ainda cedo a uma carreira de atriz e estreia com Leopoldo Fróes no espetáculo *Lua cheia*. Ela passa, a partir de então, por diferentes companhias de teatro em atuação no Rio de Janeiro e participa da fundação de algumas, que levam seu nome em associação com outros artistas. Em 1935, têm início as atividades da Companhia Dulcina-Odilon, que ela cria com seu marido, Odilon Azeredo. É nesse seu grupo que Dulcina inaugurará, em 1939, um novo teatro na cidade — o Regina, que depois receberá o nome de Teatro Dulcina, como é chamado até hoje no Rio de Janeiro — e se tornará uma artista popular, levando aos palcos diversos sucessos de público. “Dulcina era um mito, querida por muitos, aplaudida no Brasil e nos países latinos, onde se apresentou por diversas vezes”.⁴⁵ Segundo Sérgio Viotti, seu biógrafo, o repertório da Dulcina-Odilon teria uma “tendência marcada para o *boulevard*. Mas da melhor qualidade. Dulcina chamaria a atenção para o teatro da comédia sofisticada que sempre fizera com sucesso, e que seu público esperava ver”.⁴⁶ A atriz e empresária alinhava-se com as tendências gerais do teatro popular carioca nos anos 1930, sendo considerada pela elite intelectual e pelos defensores da modernização teatral brasileira, como se pode imaginar, uma artista exagerada, que cedia ao ritmo do mercado e, assim, não conseguia produzir espetáculos com alto nível artístico.

Entretanto, algumas das produções da companhia Dulcina-Odilon receberão elogios dos que levantavam bandeiras pelo chamado teatro de arte e, posteriormente, serão consideradas marcos do processo de modernização da cena nacional. Um desses espetáculos é *Chuva*, uma adaptação de John Colton e Clemence Randolph a um conto de William Somerset Maugham, que estreia em

45 FONTA, Sérgio. “Dulcina de Moraes e a perenidade das estrelas”. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de & BULHÓES DE CARVALHO; Ana Maria (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008, p. 121.

46 VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 202.

1945 no Teatro Municipal. Essa peça tem um “histórico de apresentações em anos sucessivos como poucas vezes se viu no teatro brasileiro”,⁴⁷ agradando aos modernos pelas inovações propostas tanto pelo texto como pela encenação. Outro exemplo, de impacto ainda maior, é *Amor*, peça de Oduvaldo Vianna, que passa a colaborar com a Companhia Dulcina-Odilon a partir dessa montagem de seu texto, em 1933. A peça de Vianna, que já tinha profunda inserção no campo teatral naquele momento, inovava ao operar com a simultaneidade de cenas em tempos distintos. Situações do passado, presente e futuro convivem em uma mesma cena, em um jogo de temporalidades que, anos depois, Nelson Rodrigues irá aprofundar em *Vestido de noiva*.⁴⁸ A encenação tem boa recepção entre artistas modernos, faz sucesso entre um público mais amplo e Dulcina considera que Lainha, sua personagem naquele espetáculo, fora “o papel de uma vida, e quem quer que tenha tido a oportunidade de interpretá-lo sabe que se trata de um presente raro para uma atriz”.⁴⁹ Ela passa, assim, a incorporar a seu repertório montagens de autores mais densos, como Frederico García Lorca, especialmente a partir de uma viagem que fizera aos Estados Unidos com Odilon Azeredo. Outra iniciativa sua que terá impacto no processo de modernização do teatro brasileiro é a criação da Fundação Brasileira de Teatro, em 1955, escola que formará renomados artistas que ocuparão lugar de destaque nas cenas moderna e contemporânea, como, por exemplo, Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e Jacqueline Laurence.

Quando se observa a trajetória de Dulcina de Moraes em linhas gerais, dessa forma, percebe-se a marca de uma atriz que oscilava entre dois mundos. Como afirma Beti Rabetti, em um texto dedicado à Dulcina, ela buscava encontrar um ponto de conciliação entre a tradição que carregava nas costas e as exigências renovadoras que se impunham.⁵⁰ Na precisa percepção da Rabetti, Dulcina “permanece como modelo de um modo de interpretar que antecede, acompanha e ultrapassa os caminhos abertos pela renovação em prol de um ‘teatro moderno’”.⁵¹

⁴⁷ FONTA, Sérgio. “Dulcina de Moraes e a perenidade das estrelas”. Op. cit., p. 118.

⁴⁸ Uma análise detida sobre a configuração do tempo nos enredos de *Amor* e *Vestido de noiva* pode ser encontrada no seguinte estudo: PINHEIRO, Isabella Santos. *O tempo no teatro brasileiro moderno: disputas, fabricações e inovações na dramaturgia carioca do século XX*. Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019.

⁴⁹ VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Op. cit., p. 167.

⁵⁰ Cf. RABETTI, Beti. “Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno”. *Revista do Lume*, Campinas, n.º 2, agosto 1999, p. 45.

⁵¹ “RABETTI, Beti. “Subsídios para a história do ator no Brasil”. Op. cit., p. 51.



Foto de Eva Todor com Dulcina de Moraes no momento da montagem
de *Senhora na boca do lixo*

Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.

Não por acaso, será Dulcina de Moraes a escolhida por Eva Todor para dirigir sua nova empreitada em um texto polêmico de Jorge Andrade. Ela teria todas as condições de harmonizar, em cena, aspectos inovadores de uma montagem como essa e modelos teatrais tradicionais levados para o palco, especialmente pela protagonista. Eva, de fato, diferencia-se de suas colegas que já haviam montado textos controversos e que radicalizaram princípios do processo criativo moderno. Ao contrário de Cleyde Yáconis e Tônia Carrero, ela não vai para as ruas fazer laboratório e, com base nessas vivências profundas, transformar-se ao encontrar com a personagem no palco. Esses procedimentos, definitivamente, não lhe interessavam e ela deixava isso explícito. Um ano depois da montagem de *Senhora na boca do lixo*, ela dá uma entrevista para *O Globo* em que expõe de forma transparente sua posição em relação ao caráter investigativo do trabalho de atuação, que ganhava força naquele momento.

Hoje em dia fala-se muito em laboratório, coisa que eu acho profundamente prejudicial, porque as pessoas se perdem e não se encontram mais. Eu, ensaiando ou em cena, penso sempre em como reagiria na vida real. Sou inteiramente intuitiva. Não admito mesmo esse negócio de laboratório. Pra mim, é uma outra língua. Ou eu sinto o personagem de cara e faço ou não vou pegar nunca.⁵²

Mais do que se afirmar como uma atriz intuitiva e refratária a processos de imersão mais contemporâneos, Eva rejeita a própria ideia de identificação do ator com o personagem, princípio elementar das propostas teatrais modernas. Em entrevista a Simon Khoury, quando ele lhe pergunta sua opinião sobre o estudo psicológico dos personagens e de seus subtextos, em uma referência às propostas de Stanislavski, ela responde da seguinte forma: “Deus me livre! E mesmo que quiséssemos, ia haver tempo para essas coisas?”.⁵³ Eva afirma-se como uma atriz orientada pelo ritmo do mercado, precisando ter soluções rápidas para a construção da cena e desconsiderando procedimentos artísticos inovadores e mais longos. Segundo ela, somente quando trabalhou com Henriette Morineau experimentou alguns deles, mas seu diagnóstico sobre esses novos modelos de processos artísticos e sobre as mudanças mais gerais que o teatro experimentava é muito negativo: “Eu acho [...] que houve uma grande evolução dentro das artes e, principalmente, dentro do teatro de 1964 para cá, só que para pior!”.⁵⁴ Eva Todor traçava o seguinte perfil dos jovens artistas de teatro do seu tempo: “Eles são muito inseguros e temem os atores mais experientes. Quando eu crio alguma coisa nova, eles me olham indignados e irritados, e fazem uma expressão de terror, como se quisessem dizer: ‘Xi, lá vem de novo a bruxa pra cima de mim!’ (risos)”.⁵⁵

Tensões entre uma nova geração de atores e aqueles que vinham de uma escola antiga explodirão já nos ensaios de *Senhora na boca do lixo*. Umas delas é relatada por Ivone Hoffmann, atriz que fazia dois pequenos personagens no espetáculo. Ivone acabara de participar de um espetáculo experimental de sucesso em 1967 — *Marat Sade* — e preparava-se para compor o elenco de estreia de um teatro que marcaria a cena de vanguarda do Rio de Janeiro: o Teatro Ipanema, liderado por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Entretanto, as obras do teatro demoraram mais do que o esperado e ela foi chamada por Dulcina

52 “Teatro: Eva e a galinha dos ovos de ouro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1969, p. 4.

53 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 219.

54 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., pp. 219-20.

55 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 220.

para fazer um teste de elenco. Aprovada, a jovem atriz logo começa a participar dos ensaios, onde se encanta com a figura simples e devotada da diretora, que almoçava no próprio teatro e, logo após comer, colocava um batom e já subia ao palco para orientar de perto o trabalho dos artistas. Uma situação específica, entretanto, a colocará em confronto com a produção do espetáculo e com sua própria protagonista. Apesar de a encenação ser orientada por uma estética realista (como se observa em algumas fotos publicadas na imprensa), o que levaria os atores a buscarem um entendimento mais preciso da trajetória dos personagens e de seus comportamentos interiores, eles não receberam o texto completo de Jorge Andrade, mas somente as falas de seus personagens. Dessa forma, os artistas nem poderiam saber o que seus parceiros de cena diziam, impedindo um estudo do texto completo, procedimento também determinante do teatro moderno. Contra essa prática comum no teatro antigo, que fazia os atores apenas falarem o texto de modo padronizado e eloquente, sem seu prévio estudo, Ivone e outros artistas jovens se revoltaram. Ela chega a relatar um embate direto com Eva. “Tive uma discussão violentíssima com ela. ‘Eu quero o texto. O que é que eu vou fazer com essas folhas soltas?’”.⁵⁶ Nesse caso, os jovens ganham a batalha e recebem a cópia do texto completo de Jorge Andrade.

Outras tantas marcas de um antigo teatro carioca também se evidenciam ao longo da temporada de *Senhora na boca do lixo*. Uma delas pode ser encontrada em uma situação detalhadamente narrada por Eva Todor. Em um momento do espetáculo, quando a cena se desenvolvia com base em conversas paralelas, Eva e Elza Gomes se falavam em um canto do palco e, em outro, Carlos Eduardo Dolabella e Alberto Perez travavam outro diálogo. As conversas entravam e saíam do foco, o que obrigava os artistas a falarem baixo em alguns momentos.

Nos momentos em que a plateia estava fixa nos homens, eu e Elza conversávamos baixinho sobre os assuntos nossos que nada tinham a ver com o texto. Botávamos o papo em dia. Eu, como você sabe, sempre fui muito desligada, não é? Bem, numa noite, a Elza falou: ‘Eva, está vendo aquela menina muito engraçadinha e bem vestida, toda de azul, que está sentada na segunda fila, na última poltrona?’. Fiz sinal que sim e perguntei: ‘O que é que tem ela?’. E a Elza prosseguiu: ‘Pois é, essa menina teve um acidente horrível. Foi saltar da barca Rio-Niterói para o cais sem esperar a barca atracar direito, caiu no mar e perdeu as duas pernas, que ficaram esmagadas’. E eu, distraída como quê,

⁵⁶ HOFFMANN, Ivone. Entrevista concedida a Henrique Buarque de Gusmão, no Rio de Janeiro, em 20 de abril de 2022.

comentei: ‘Coitada! E ela morreu?’. (risos) Quase interrompemos a peça de tantos chiliques que a Elza dava de tanto rir.⁵⁷

Não se opera, como se percebe, na lógica de um comportamento contínuo do personagem, que segue falando dos assuntos da trama mesmo nos momentos em que o público não pode lhe ouvir. Quando não estavam no foco, Eva Todor e Elza Gomes falavam sobre outras coisas e se permitiam gargalhar, saindo completamente da lógica da cena e gerando momentos que, possivelmente, divertiam o público habituado ao velho estilo cômico da grande atriz.

Um processo criativo com artistas e modos de trabalho tão distintos levava a momentos de tensão que puderam, ao longo da temporada, se revelar para o público. Em julho de 1968, Yan Michalski, tratando da falta de profissionalismo que marcava o mundo do teatro, publica uma carta de um jornalista estrangeiro que se espantara com algumas situações presenciadas por ele. Um trecho do texto se refere à montagem de Eva:

Há duas semanas fui ver *Senhora na boca do lixo* no Teatro Gláucio Gil. [...] O espetáculo começou com uma hora e cinco minutos de atraso, e durante este tempo os intérpretes tiveram duas brigas no palco, por trás da cortina fechada, que não impediu os seus sonoros xingamentos de chegarem intactos, aos ouvidos da plateia.⁵⁸

Mesmo com todas as diferenças e tensões internas, o espetáculo fica pronto ainda em março e estreia no dia 5, no Teatro Gláucio Gil, como programado. Naquele dia, o *Correio da Manhã* traz uma chamada em sua capa para anunciar a primeira sessão da peça, retomando, em um pequeno texto, o imbróglio vivido entre os produtores artísticos e os agentes da censura. “A atriz Eva Todor, que realizava ontem o último ensaio, lembrou que os prejuízos resultantes dos atrasos nos ensaios, enquanto se aguardava a decisão da Censura, ‘foram muito maiores do que uma eventual promoção, como insinuou o censor federal’”.⁵⁹ A protagonista e promotora do espetáculo, cujo primeiro nome funcionará como um verdadeiro chamariz em muitos dos diferentes anúncios da montagem, continuava repercutindo a troca da acusação entre militares e Jorge Andrade, mantendo viva uma polêmica que não diminuirá após a estreia.

57 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 257.

58 MICHALSKI, Yan. “Classe teatral e consciência profissional”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1968, p. 2.

59 “Peça vai à cena com censura até 18 anos”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1968, p. 1.



Anúncio da peça com o nome Eva em destaque.

Diário de Notícias, 2.ª seção, 10 de abril de 1968, p. 5.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Jorge Andrade, segundo Ivone Hoffmann, pouco interferia no processo de ensaios, ao contrário do que fizera em outras tantas montagens de textos seus. Morando em São Paulo, Jorge apenas assistiu a uma apresentação da peça no Rio de Janeiro. “No fim do espetáculo, parecia satisfeito com a encenação feita sob a direção de Dulcina de Moraes. Disse ter gostado muito do trabalho dos atores e dos cenários de Pernambuco de Oliveira, que esteve em São Paulo para estudar os ambientes reais”.⁶⁰ Na mesma matéria que trata da presença do autor na estreia, *O Jornal* também traz depoimentos engajados de Jorge, que mantinha um discurso crítico à realidade brasileira, cujas estruturas ultrapassadas, naquele momento, orientavam de maneira mais direta a vida política e social. Nas palavras de Jorge, “no Brasil tudo ainda é arcaico: as leis, a justiça, a política, a educação etc.”.⁶¹ Nesse mesmo dia, o *Jornal do Brasil* também publica uma entrevista sua,⁶² concedida a Yan Michalski, em que ele volta a fazer críticas diretas ao coronel Campelo, associando suas atitudes a um cenário social decadente retratado em sua peça. Logo após a estreia de seu texto que tanta polêmica causara, Jorge Andrade busca reafirmar sua figura de um autor de peças portadoras de verdades desagradáveis, passando a compor o grupo de escritores polêmicos que, naqueles tempos, provocavam a curiosidade do público e enchiam as casas de espetáculo.

60 “Verdades que ninguém quer carregar”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 10 de março de 1968, p. 1.

61 Idem.

62 Cf. MICHALSKI, Yan. “Senhora na boca do autor”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 de março de 1968, p. 4.

Ainda em março, no mês da estreia de *Senhora na boca do lixo*, um evento terrível voltou a mobilizar a classe artística: o assassinato do estudante Edson Luis por policiais militares no restaurante Calabouço, durante uma manifestação estudantil. A enorme comoção provocada pela morte do jovem fez que artistas voltassem a se reunir e mais uma proposta de paralisação dos teatros foi cogitada, o que gerou grande controvérsia, na qual Eva Todor se envolveu diretamente. Uma grande reunião de artistas teve lugar no Teatro Opinião e, segundo Eva, havia ali também outras tantas pessoas que pouco ou nada tinham a ver com teatro. Ela chegou a ser vaiada por algumas das posições tomadas.

Quando eu falei que não tinha cor política e estava lá em solidariedade à classe teatral, essa minoria, infiltrada entre os verdadeiros artistas, só faltou me crucificarem. Eles queriam, sim, é que eu parasse a minha peça, só que esqueceram que eu estava empregando, só em cena, trinta pessoas, e que eu vivo de bilheteria.⁶³

Na sequência da reunião, Eva e seu marido assumem a posição contrária à greve.

Eles começaram a se irritar quando o Paulo Nolding e eu argumentamos, perguntando por que somente o teatro tem que tomar essa atitude suicida? Por que vocês não fecham também o comércio, a indústria, o cinema, o Maracanã e as repartições públicas? Obviamente não obtivemos resposta! ‘Vamos fechar tudo, e depois o teatro, que é sempre quem sofre mais’, dissemos e o tumulto todo começou a partir daí.⁶⁴

Adiante, aplausos foram puxados para Eva Todor por Flávio Rangel e ela acabou tendo um papel decisivo no movimento ao divulgar as causas do encontro para lideranças da TV Tupi, o que sensibilizou a opinião pública e chamou a atenção para as articulações em curso.

Passados mais estes dias tumultuados, a peça seguiu com sua temporada, atraindo um grande público e provocando divergências de opinião, como se verá a seguir.

63 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 230.

64 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 231.

A CRÍTICA DIVIDIDA

Os principais críticos em atuação no Rio de Janeiro no final dos anos 1960 escreveram sobre a montagem de *Senhora na boca do lixo*. Uma minoria aderiu de forma mais entusiasmada ao espetáculo, a começar por Brício de Abreu. No dia 10 de março, em sua crítica publicada por *O Jornal*, ele considera que, dentre os mais de 20 personagens que vão ao palco, “não encontramos, menor que seja, mediocridade”.⁶⁵ Em sua visão, *Senhora* divulgaria um conteúdo crítico e sociológico que faria dela uma das melhores peças de Jorge Andrade. Além disso, não poupa elogios à “admirável interpretação”⁶⁶ dos atores, à “excelente direção que nos deu Dulcina de Moraes”⁶⁷ e aos “ótimos cenários de Pernambuco de Oliveira. Um excelente espetáculo. Começamos bem o ano e continuamos bem após o carnaval”.⁶⁸

O tom elogioso e a presença de tantos adjetivos também se encontram em *O Globo*, no pequeno comentário de Marcos André sobre a peça. Segundo ele, Eva Todor e Elza Gomes “estão admiráveis, movendo-se nos belos cenários de Pernambuco de Oliveira, sob a inteligente direção de Dulcina”.⁶⁹ O texto de Jorge Andrade também é elogiado, com destaque para o segundo e o terceiro ato, que teriam “qualquer coisa de gorkiano”.⁷⁰

Juntando-se a estes dois críticos, Luiza Barreto Leite, em sua coluna no *Jornal do Commercio*, ao comentar o início da temporada teatral após o Carnaval, felicita Eva por operar sobre sua imagem recorrente entre o público, transformando a “garota brejeira” em mulher mil por cento alienação”.⁷¹ Para Leite, Eva Todor construiria sua personagem com sutileza e Jorge Andrade fizera sua dramaturgia evoluir com seu novo texto, uma vez que voltava ao passado de forma crítica, o que poderia explicar os problemas com a censura. Ela também destaca, ao final de seu comentário, a cena de diálogo entre Eva e Elza Gomes, que “valeria a peça inteira, tanto pelo texto quanto pela interpretação, se outras qualidades não houvesse”.⁷²

65 ABREU, Brício de. “Senhora na boca do lixo (II)”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10/3/1968, p. 3.

66 Idem.

67 Idem.

68 Idem.

69 MARCOS ANDRÉ. “Bazar: notas perdidas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14/3/1968, p. 13.

70 Idem.

71 LEITE, Luiza Barreto. “O&A * Dulcina, Eva e Jorge * Bethania & Paulo”. *Jornal do Commercio*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 10 de março de 1968, p. 5.

72 Idem.

Fora os três textos aqui apresentados, todos os outros trouxeram severas restrições a diferentes aspectos da montagem.

Começando por Yan Michalski, que publica a sua primeira crítica logo depois da estreia, em 6 de março, e volta a tratar do espetáculo em uma segunda crítica, em 14 daquele mesmo mês, temos uma apreciação muito negativa do texto encenado. “No conjunto da obra de Jorge Andrade, a peça que acaba de estrear no Teatro Gláucio Gil ocupa uma posição menor e, principalmente, ultrapassada pelas obras mais recentes do autor”.⁷³ Jorge não teria conseguido, nessa peça, utilizar de recursos narrativos mais aprimorados como os que se encontravam em *Rastro atrás*, texto que escrevera depois de *Senhora na boca do lixo*. Na segunda crítica, Yan é ainda mais categórico em sua avaliação daquela dramaturgia: “não hesito em dizer que se trata, e de longe, da pior peça do autor de *A moratória*”.⁷⁴ Ele considera constrangedoras e incômodas todas as fragilidades do texto dramático. Em um tom muito agressivo e desrespeitoso, ele indica o que seria preciso para que aquelas situações dramáticas funcionassem: “a) que os personagens tivessem um mínimo de autenticidade psicológica; b) que o conflito envolvesse pessoas que não fossem débeis mentais; c) que os acontecimentos e o diálogo tivessem um mínimo de plausibilidade”.⁷⁵ Segundo o crítico, caso uma mãe negasse a realidade como Noêmia o faz, a filha já teria a internado como doente mental. Outras tantas incongruências do texto são apontadas por ele, como algumas coincidências forçadas, e a própria linguagem utilizada é considerada por ele inautêntica.

Em relação à direção do espetáculo, Yan Michalski considera o trabalho de Dulcina de Moraes “acomodado, antiquado e extremamente superficial, em que pese uma certa competência artesanal da encenação”.⁷⁶ Ele reconhece que não era fácil a direção de um espetáculo com tantos atores, mas *Roda viva* provava ao público carioca que seria possível se obter sucesso em uma empreitada como essa. Seguindo em um tom crítico duro, Yan considera os cenários de Pernambuco de Oliveira comprometedores para sua carreira e também não aprecia os figurinos de Antônio Murillo. O elenco, de maneira geral, é descrito como “indescritivelmente fraco”,⁷⁷ atuando com “excessos de declamação, de

73 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Senhora na boca do lixo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1968, p. 10.

74 MICHALSKI, Yan. “Um contrabando que não compensa”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 de março de 1968, p. 2.

75 Idem.

76 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 10.

77 MICHALSKI, Yan. “Um contrabando que não compensa”. Op. cit., p. 2.

ênfase, de sentimentalismo fácil”.⁷⁸ Sobreveriam a esse “naufrágio coletivo”⁷⁹ apenas Alberto Perez, na pele do personagem Garcia, e Eva Todor. O trabalho da atriz, como se pode imaginar, rende comentários mais longos de Yan Michalski. Segundo ele, Eva fazia, nesse espetáculo, “um visível e louvável esforço no sentido de inaugurar uma nova fase de sua carreira de atriz”,⁸⁰ levando-a na direção de um “estilo de atuação diferente daquele que a celebrizou através dos anos”.⁸¹ O resultado seria um trabalho de atuação “de extrema dignidade, e pontilhado de momentos bonitos”,⁸² apesar de desigual. Em sua perspectiva, sob outra direção, Eva apresentaria um resultado ainda melhor. De todo modo, ela mereceria, pela coragem e dignidade de realizar um trabalho daquele tipo, “um louvor especial”.⁸³ Aqui, o crítico comprometido com a cena moderna assume o lugar de onde fala. A seu ver, a direção pouco inovadora de Dulcina de Moraes, o texto problemático de Jorge Andrade e o elenco desarmonioso não impedem um elogio entusiasmado à atriz de comédias ligeiras que decide aventurar-se pela atuação séria e densa. Ele se permite, até mesmo, em um momento de sua crítica, dar orientações à atriz, revelando o modelo de atuação valorizado pelo crítico e pelos modernos, de maneira geral:

Sempre quando Eva Todor consegue manter a sua representação dentro de uma gama de meios-tonos e dentro de um toque de simplicidade, o personagem, apesar de uma certa falsidade intrínseca, ganha vida, autenticidade, e um belo calor humano. É uma pena que em outros momentos a protagonista se deixe arrastar pelo tom sentimental e derramado que caracteriza a encenação. Tornando a sua interpretação mais uniformemente seca, Eva Todor poderá realizar um dos trabalhos mais positivos da sua carreira.⁸⁴

Yan incentiva Eva Todor, assim, a radicalizar em um aspecto austero e sóbrio, acreditando que aí estaria a fórmula para uma atuação mais viva e cromovante, mesmo que em um papel ruim. Assim ele encerra, finalmente, sua apreciação do espetáculo:

78 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 10.

79 MICHALSKI, Yan. “Um contrabando que não compensa”. Op. cit., p. 2.

80 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 10.

81 MICHALSKI, Yan. “Um contrabando que não compensa”. Op. cit., p. 2.

82 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 10.

83 MICHALSKI, Yan. “Um contrabando que não compensa”. Op. cit., p. 2.

84 MICHALSKI, Yan. “Primeira crítica: Senhora na boca do lixo”. Op. cit., p. 10.

Tenho certeza de que, ao escolher *Senhora na boca do lixo*, a cia. Eva Todor acreditava piamente estar aderindo ao que há de melhor no repertório dramático nacional. A intenção foi, sem dúvida, a melhor possível. É uma pena que uma longa série de erros de cálculo tenha, na prática, inutilizado essa boa intenção.⁸⁵

Ao longo de suas duas críticas publicadas no *Jornal do Brasil*, Yan polemiza com o autor e com a encenação, mas faz questão de elogiar a virada que aquele trabalho significava na carreira da atriz, dotada de coragem e habilidade artística. Reproduzia-se, assim, a história de um dramaturgo que criava debates e controvérsias e de uma estrela que, na associação com ele, era celebrada e reconhecida como grande artista. Esses papéis serão ocupados por Jorge Andrade e Eva Todor em outras três críticas publicadas em importantes jornais cariocas da época. No *Diário de Notícias*, Henrique Oscar começa seu texto referindo-se à obra criticada como “uma peça totalmente inócuas”.⁸⁶ Ele considera que aquela era a pior peça de Jorge Andrade, uma “história sentimentalóide, cheia de pieguice, de facilidades que fazem pensar em novela de televisão”,⁸⁷ o que o leva a se declarar decepcionado com um autor que já fora considerado o Anton Tchekhov brasileiro.

Tudo é lugar-comum ali, tudo se prevê, imagina e adivinha e quando a coisa pretende ser a sério, com discussões ou discursos sobre honestidade, probidade funcional, corrupção das autoridades pela pressão das classes mais ricas, então enveredamos mesmo pelo terreno do clichê, do chavão.⁸⁸

Henrique Oscar considera a direção de Dulcina convencional, mas reconhece que ela não teria muito o que fazer com aquela peça em mãos. Chama a atenção para a ironia de que a montagem tinha a aparência de espetáculos de um teatro antigo, em sua perspectiva, superado pela dramaturgia de Jorge Andrade e por algumas montagens de Dulcina de Moraes. Os dois artistas, dessa forma, retrocediam e negavam um importante movimento que eles próprios levaram adiante no teatro nacional: a modernização da cena.

85 MICHALSKI, Yan. “Um contrabando que não compensa”. Op. cit., p. 2.

86 OSCAR, Henrique. “Teatro: Senhora na boca do lixo”. *Diário de Notícias*, 2.ª seção, Rio de Janeiro, 12 de março de 1968, p. 2.

87 Idem.

88 Idem.

Em relação ao elenco, o crítico também é desrespeitoso ao se referir aos “bisonhos e inexperientes jovens”.⁸⁹ Finalmente, dá destaque aos trabalhos de Alberto Perez, que voltava aos palcos depois de muito tempo, e de Eva.

Eva Todor merece duplamente louvor por ter tentado melhorar sensivelmente o gabarito de seu repertório, escolhendo um autor de inequívoco prestígio e com obras que todos admiramos. Conhecedora do renome de Jorge Andrade, não sei se é muito lícito culpá-la por não ter percebido que esta obra fica tão longe daquelas que deram renome ao dramaturgo. A outra razão pela qual merece elogios é ter resolvido fazer um papel de características tão diferentes daqueles que têm marcado sua carreira. Nessa mesma peça, há alguns anos atrás, Eva Todor teria escolhido, sem hesitar, a filha. Agora, preferiu serenamente o papel da mãe, personagem bem mais idoso do que ela. Se não tem êxito completo em seu esforço, se não consegue convencer integralmente, acredito que é menos por causa das limitações dela própria, do que do artificialismo terrível do personagem, que é superficial, convencional, incoerente, com uma mentalidade talvez admissível em quem tivesse mais de 100 anos, quando na realidade tem menos.⁹⁰

Van Jafa, no *Correio da Manhã*, também começa seu texto considerando *Senhora na boca lixo*, na mesma linha de *Os ossos do barão*, uma peça “medíocre na sua urdidura, carpintaria e propósito”.⁹¹ O novo texto de Jorge Andrade impede o público de ali reconhecer o mesmo autor de *A moratória*, incapaz de se dar conta de contradições absurdas nas situações expostas, como o fato de o delegado não saber o endereço da mulher de quem era noivo havia seis meses, no qual prendera inadvertidamente sua mãe. Ao final de um longo trecho em que aponta as inconsistências da dramaturgia, Van Jafa é categórico: “*Senhora na boca do lixo* é um equívoco de Jorge Andrade”.⁹² A direção de Dulcina é considerada irregular, conseguindo conduzir bem alguns personagens, enquanto outros iam para a cena sem naturalidade. As críticas ao elenco não são duras, e o elogio à Eva é um pouco menos efusivo do que o de seus colegas: “Eva Todor tem um desempenho sincero e faz o seu melhor na protagonista”.⁹³

⁸⁹ OSCAR, Henrique. “Teatro: Senhora na boca do lixo”. *Diário de Notícias*, 2.ª seção, Rio de Janeiro, 12 de março de 1968, p. 2.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ JAFA, Van. “Teatro: Senhora na boca do lixo”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 20 de março de 1968, p. 2.

⁹² Idem.

⁹³ Idem.

Finalmente, já nos últimos dias de março, Fausto Wolff publica na *Tribuna da Imprensa* sua crítica com o seguinte título: “*Senhora na boca do lixo*: o pior Jorge Andrade”. Começa o texto valorizando o gesto de Eva Todor ao escolher fazer uma montagem naquele estilo. “Seria injusto não louvar-lhe a persistência, a honestidade, a tenacidade, a tentativa de encontrar o acerto escolhendo um autor há anos louvado pela crítica e pelo público, como um dos melhores estudiosos da realidade brasileira”.⁹⁴ Assim, recomenda que todos os estudantes de teatro deveriam ir ver sua atuação, para “aprender com ela o elementar necessário para o exercício da profissão e que no Rio de Janeiro poucos possuem”,⁹⁵ mesmo sendo impossível acreditar em sua personagem, que não era “apenas alienada, mas completamente maluca”.⁹⁶ Seguindo nas críticas ao texto de Jorge Andrade, Fausto Wolff afirma que o dramaturgo apresentava ao público aquela que seria, “de longe, a sua pior peça. Realmente, irreconhecível”.⁹⁷ Até mesmo os temas gerais tratados, considerados relevantes pelo crítico, perderiam força, uma vez que o autor enveredava por uma “incompreensível tendência para o melodrama e a caricatura”.⁹⁸ Em sua visão, a direção de Dulcina evidenciava ainda mais os problemas do texto. Alberto Perez tivera a oportunidade de fazer um personagem um pouco mais verossímil e o cenário de Pernambuco de Oliveira não condizia com sua carreira de sucesso no teatro. Por fim, ele trata de um grave problema: seria “impossível a montagem de textos com mais de seis personagens no Rio de Janeiro, com raríssimas exceções”.⁹⁹ *Roda viva*, mais uma vez citada, teria sido uma delas, porém seu elenco era composto basicamente de estudantes, que não precisavam sustentar com o teatro. Na lógica do teatro profissional, um elenco numeroso mostrava-se inviável.

O tom pesado muitas vezes utilizado pelos críticos para tratar do texto de Jorge Andrade gera reações na imprensa. Rubem Rocha Filho, por exemplo, em meados de maio, publica, no *Correio da Manhã*, o artigo “A senhora incomprendida”, no qual indica que *Senhora na boca do lixo* agradava ao público, mas fora absolutamente desqualificada pelos críticos. Os artistas já percebiam a discrepância entre o gosto do público e o da crítica, fazendo uso disso:

⁹⁴ WOLFF, Fausto. “*Senhora na boca do lixo*: o pior Jorge Andrade”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1968, p. 8.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

Há companhias que esperam que os colunistas falem mal para terem certeza do êxito, numa prova de desassociação entre o espectador comum e o que é pago para ver, e da inoperância da crítica como força contribuinte para a boa bilheteria (o oposto de Nova York, onde uma peça sai do cartaz quando os jornais a atacam).¹⁰⁰

Tomando partido do dramaturgo e do espetáculo, Rocha Filho destaca bons momentos da montagem e reabilita alguns recursos utilizados por Jorge Andrade que foram duramente criticados pelos avaliadores profissionais.

Mais uma vez, como se percebe, a peça era envolvida em uma polêmica, o que só aumentava a curiosidade pelo trabalho.

A EFICÁCIA DE UMA ALIANÇA

A cobertura jornalística das temporadas de *Senhora na boca do lixo* não deixa dúvidas quanto ao sucesso delas. Em fins de março de 1968, após quase um mês da estreia, Brício de Abreu noticiava em sua coluna que o Teatro Gláucio Gil vivia uma sequência de dias de casa lotada.¹⁰¹ Em meados de abril, a mesma coluna relata que, em plena Semana Santa, as sessões de sábado e domingo tiveram a plateia completa.¹⁰² Já em maio, a peça atinge um marco apenas alcançado por grandes sucessos naquele momento: as cem apresentações. Yan Michalski, que escrevera, logo após a estreia, uma crítica muito dura ao trabalho, reconhece, no final daquele mês, por meio da nota “Boca do lixo de vento em popa”, a adesão do público à peça.

Senhora na boca do lixo, de Jorge Andrade, que a Companhia Eva Todor está levando no Teatro Gláucio Gil, está pintando como um dos mais expressivos sucessos de público deste primeiro semestre. O espetáculo completou, na semana passada, cem representações, mas a média do público continua alta e firme. A produção ficará no Teatro Gláucio Gil apenas até o fim de junho, por

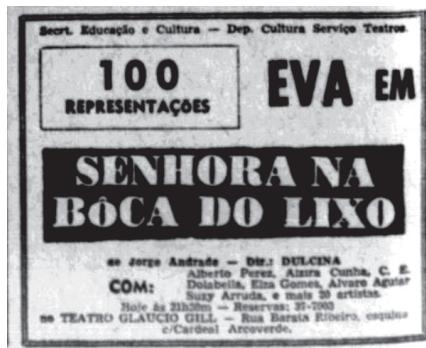
100 ROCHA FILHO, Rubem. “A senhora incompreendida”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1968, p. 4.

101 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 29 de março de 1968, p. 3.

102 ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1968, p. 3.

ter firmado compromisso para uma série de apresentações em Porto Alegre, nos primeiros dias de julho.¹⁰³

Outro indicativo do sucesso alcançado pela montagem pode ser encontrado num anúncio, publicado em *O Jornal*, também no mês maio, de um espetáculo intitulado *Senhora na boca do lixo*, mas estrelado por Rogéria no Teatro Rival. Tratava-se de um *show* de travestis que, como se pode imaginar, fazia uma sátira ao espetáculo de Eva Todor em cartaz em outra região da cidade. Esse tipo de paródia, muito corrente no teatro daquele período, só era feito aos trabalhos que, de fato, faziam sucesso e repercutiam na cidade, como era o caso, assim, da montagem do texto de Jorge Andrade.



Anúncio destacando a 100.ª apresentação da peça.
Jornal dos Sports, 17 de maio de 1968, p. 10.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil



O Jornal, 2.º caderno, 10 de maio de 1968, p. 6.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Em junho, o espetáculo completa três meses em cartaz, o que Van Jafa noticia como a vitória em um “teste de aceitação por parte do público”.¹⁰⁴ Naquele momento, somente três espetáculos em cartaz atingiram esta marca: *Senhora*; *Quarenta quilates*, dirigido por João Bethencourt no Teatro Copacabana; e *Luz de gás*, em cartaz no Teatro Dulcina com direção de Antônio de Cabo. No próprio mês de junho, no dia 29, anuncia-se a última apresentação da peça, que partia para uma turnê. Poucos dias depois, no embalo do sucesso da temporada, já se fala na

103 MICHALSKI, Yan. “Panorama do teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1968, p. 2.

104 JAFA, Van. “Teatro: palco e bastidores”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1968, p. 3.

imprensa do lançamento do livro com o texto da peça, publicado pela Editora Civilização Brasileira, em uma importante coleção de obras teatrais dirigida por Dias Gomes. Com orelha extremamente elogiosa escrita por Hermilo Borba Filho, homem de teatro com projeção nacional, o livro produzido logo após o encerramento da temporada nos traz mais uma evidência de um grande sucesso teatral. Na peça publicitária, não por acaso, é invocada a história tumultuada do espetáculo, que vai da proibição à aclamação, em um convite à leitura da obra.



Seção “Vamos ao teatro”.

Correio da Manhã, 2.º caderno, 29 de junho de 1968, p. 8

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

A boa receptividade da peça, necessariamente, faria seu nome circular entre os jurados de prêmios teatrais da cidade. Brício de Abreu indica que, logo após a estreia do espetáculo, foram escolhidos os vencedores do Molière e, no momento da discussão dos especialistas, *Senhora na boca do lixo* e *Black-out*, com Eva Wilma, foram “visadas e discutidas [...]”, mas não puderam ser votadas porque são consideradas espetáculos de 1968.¹⁰⁵ Na sequência, Brício, bem ao seu estilo, indica que aquelas duas peças são promessas para a premiação do ano seguinte. De fato, Yan Michalski, que compunha aquele júri, revela que, em março de 1969, Eva Todor recebeu votos para a categoria de melhor atriz, assim como Vanda Lacerda (*Luz de gás* e *O jardim das cerejeiras*) e Vera Gertel (*O jardim das cerejeiras*), mas a vitoriosa foi Glauce Rocha, que

¹⁰⁵ ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1968, p. 3.

completou 15 anos de trabalho com a peça *Um uísque para o rei Saul*.¹⁰⁶ Assim, Eva não ganha o prêmio que Cleyde Yáconis e Tônia Carrero receberam ao promoverem escândalos na associação com autores malditos, mas recebe votos de um júri muito comprometido com o programa teatral moderno, o que não quer dizer pouca coisa para uma atriz com sua história. Na votação seguinte, do Molière de 1969, por sua vez, ela será escolhida a melhor atriz do ano por sua atuação em *Olho na Amélia*. A peça, uma comédia de Feydeau dirigida por Paulo Afonso Grisolli, não está entre as montagens consideradas sérias pela atriz e por seu público, representando um retorno a seu gênero habitual. Mas é possível supor que aquela premiação tão prestigiada era agora possível após uma prova de fogo enfrentada um ano antes. Eva assumira o desafio de montar um Jorge Andrade polêmico e controverso, lutara contra a censura, experimentara uma nova forma de fazer teatro, seu nome passou a ser cotado para os grandes prêmios teatrais e isso pode ter pesado no momento de sua escolha. Afinal, quando tem em mãos o Molière, no início do ano de 1970, ela já era uma atriz experimentada em um gênero teatral sério e denso, o que autorizava sua premiação em um espetáculo leve e cômico.

Naquele momento, Eva Todor já encerrara as apresentações de *Senhora na boca do lixo* há tempos. Em julho de 1968, o espetáculo ainda obteve sucesso em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, e não conseguiu ser levado ao Paraná. Já longe do Rio de Janeiro, Eva oferece ao público tanto seu lado gaiato, com *A moral do adultério*, como a face de uma atriz madura com a peça de Jorge Andrade, surpreendendo e obtendo a adesão de um público distinto. Assim ela conclui, com êxito, um trabalho com o qual tinha um objetivo específico. Ao encarnar Noêmia, Eva buscava “mostrar que era capaz de fazer outras coisas, de viver outros papéis”,¹⁰⁷ o que será repetido por ela em diferentes oportunidades. Por exemplo, em um intervalo de uma das apresentações no Gláucio Gil, Martim Gonçalves lança-lhe a seguinte pergunta: “Eva, o que significa para você a montagem de *Senhora?*”.¹⁰⁸ Sua resposta, publicada na coluna do crítico de *O Globo*, é a seguinte:

Uma excelente oportunidade de dar ao meu público, que tanto já me viu em personagens inconsequentes, jovenzinhas, frívolas e superficiais, uma interpretação marcante, num papel que reputo um dos mais difíceis de minha car-

106 Cf. MICHALSKI, Yan. “Dia mundial do teatro/Prêmio Molière”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 de março de 1969, p. 2.

107 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor: o teatro da minha vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Coleção Aplauso), 2007, p. 72.

108 GONÇALVES, Martim. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de março de 1968, p. 6.

reira. Viverei o papel de uma mulher de sessenta anos que não se conforma com os rumos da vida atual.¹⁰⁹

Ficam destacadas, assim, a diferença de idade entre as personagens (Eva tinha 47 anos, enquanto Noêmia 70), a dificuldade do papel e a complexidade de uma personagem inconformada. Todas essas eram marcas de uma guinada em uma carreira já consolidada, abrindo diálogos com outros públicos e ampliando possibilidades em um momento de evidente crise de bilheteria.

A imprensa, por sua vez, repercutirá amplamente, desde os ensaios, este discurso veiculado pela atriz. Em fevereiro, ao tratar do todo o tumulto provocado pela censura ao espetáculo, uma matéria d'*O Jornal* chega a imaginar a reação do espectador habitual de Eva Todor diante de sua nova atuação, quando exclamaría “fulminado por uma total perplexidade: ‘Mas a senhora também faz desses papéis!...’”¹¹⁰. Outras tantas matérias e notas irão valorizar a “evolução que ela soube imprimir, cautelosa, mas firmemente, à sua carreira”,¹¹¹ reconhecendo ser aquele “o mais alto degrau da sua carreira”.¹¹² Diante do planejado, o êxito fora evidente. Eva entrara em um novo circuito teatral, passara a ser cogitada para grandes prêmios e alterara sua imagem pública, estampada nos jornais, agora na pele de uma senhora altiva na qual ela conseguira se transformar, ao lado de um grande elenco.

Em uma elaboração futura daquele momento, Eva Todor irá atribuir o sucesso de sua empreitada a duas pessoas. A primeira foi a diretora que ela escolhera para o espetáculo.

[...] quando Dulcina me dirigiu na *Senhora na boca do lixo*, de Jorge Andrade, foi ela quem me ‘desasnou’ no sentido de que eu deveria fazer sem qualquer temor o papel de velha. Foi ela, com sua imensa sabedoria, que incutiu em mim o vírus da dramaticidade que estava latente em mim, e ela teve êxito. O trabalho que Dulcina fez comigo me serviu para todos os papéis dramáticos que fiz em seguida.¹¹³

O segundo, seu marido Paulo Nolding, responsável por esta nova fase de sua carreira e pela escolha do texto *Senhora na boca do lixo*, após a leitura de

109 Idem.

110 “Eva Todor: censurada e liberada”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, p. 3.

111 FERNANDES, Ivy. “Eva – um cartaz de sempre”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1968, p. 41.

112 G. de A. “Sociais”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1968. p. 4.

113 KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., p. 228.

várias outras obras. A partir daquele momento, Eva trabalha sob novas dinâmicas e passa a ser recebida também de outro modo em cena.

Foi realmente uma mudança brusca. Daí em diante eu passei a interpretar os papéis de ‘senhora’, e com isso passou a se dar o seguinte: quando eu surgia em cena, e sem dizer palavra, eu recebia diariamente uma salva de palmas pela plateia. Minha carreira passou a ficar sólida. O Paulo balanceava com maestria o meu repertório. Eu passei a fazer uma comédia seguida de um drama, alternadamente, e os autores todos de primeira linha.¹¹⁴

Entretanto, outra figura fora fundamental para uma mudança tão significativa na trajetória da atriz: o autor do texto que tornara tudo aquilo possível. Jorge Andrade, também dando outros formatos à sua obra e à sua carreira, desde o início apostava no movimento promovido por Eva Todor, reconhecendo, apesar de pouco óbvio, que Noêmia era um “tipo sob medida para o seu temperamento de atriz”.¹¹⁵ Ao longo das tantas confusões ocorridas nessa história da montagem de sua peça, ele aparecerá, por diversas vezes, ao lado da atriz, afirmado uma aliança já testada e com resultado evidentemente promissor.

¹¹⁴ KHOURY, Simon. *Bastidores*. Op. cit., pp. 247-8.

¹¹⁵ BORGES, Humberto. “Jorge Andrade leva Eva à prisão”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1968, p. 36.

JORGE ANDRADE leva EVA à prisão

O que acontece quando uma dama da alta burguesia paulista é presa pela polícia, acusada de voltar da Europa com as malas transbordantes de contrabando? Na melhor das hipóteses, pode nascer um sucesso para o teatro nacional. Pois foi a notícia de um desses escândalos que inspirou o famoso autor Jorge Andrade. A partir da leitura do jornal, ele acompanhou a dama durante vinte dias: viu-a nas delegacias da

Bôca do Lixo de São Paulo, uma senhora educada nos melhores colégios frente a frente com vigaristas e marginais. De um lado, a decadência financeira das famílias de nome e o consequente abalo das suas estruturas; do outro, as camadas menos favorecidas, a que se dispensa um tratamento inferior; no meio, a impotência de um delegado honesto ante o poder do dinheiro. Assim ficou montada a peça *Senhora na Bôca do Lixo*.

Na primeira semana de março, quando o espetáculo estiver em cena no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, haverá também o encontro do grande teatrólogo com o seu novo personagem, Noêmia. Ela será Eva Todor, que em sua longa carreira de comedianta, ainda não tinha representado nenhuma peça do autor de *A Moratória*. E Noêmia parece um tipo sob medida para o seu temperamento de atriz. De tal forma que, a esta altura, ela já se sente inteiramente dominada pela senhora, pronta para liderar um elenco de trinta figuras.

Além disso, há uma circunstância especial valorizando o encontro de Jorge de Andrade e Eva Todor: a direção da peça foi entregue a Dulcina de Moraes. Três nomes completam o ciclo, e podem garantir o mesmo êxito obtido em Lisboa, onde a *Senhora da Bôca do Lixo* fez sucesso com outro grande nome no cartaz — o de Henriette Morneau.

Humberto Borges



Um escândalo e uma peça.

Manchete, 20 de janeiro de 1968, p. 36

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

“Senhora na Bôca do Lixo” (I)

EVA TODOR estreou ontem no “TEATRO GLAUCIO GILL” a sua nova Companhia, com uma peça inédita para o Brasil, de um dos nossos melhores autores: “SENHORA NA BÔCA DO LIXO”, apresentada em dezembro de 1966 pela Cia. AMÉLIA REY COLACO sob os auspícios do governo português, em Lisboa, tornando-se a seguir um dos grandes êxitos de Portugal. Só agora é apresentada entre nós devido a EVA TODOR e seu empresário Paulo Navarro, também intérprete, depois de enorme confusão com a CENSURA (dizem que Portugal esteja sob uma Ditadura, e ló a peça foi aplaudida, representada sem um único corte, enquanto

des artistas como Tônia Carreiro, Maria Fernanda e outras são “VAGABUNDAS”. Todo o movimento de protesto foi em torno disso e da proibição das peças “UM BONDE CHAMADO DESEJO” e “SENHORA NA BÔCA DO LIXO”. Sem que esses famosos censores se demitiram, por uma questão moral, o MINISTRO DA JUSTIÇA, Dr. GAMA E SILVA mandou-os as favas, liberando as peças. E assim tivemos a estrela de ontem no “TEATRO GLAUCIO GILL”, que “pertence ao Governo do Estado que o dirige”. Era a melhor resposta que se podia dar aos “puritanos” que, coitados, desconfiavam que a peça de MARIA FERNANDA ló era re-



JORGE ANDRADE E EVA TODOR — autor e principal interprete de “Senhora na Bôca do Lixo”, no Teatro Gláucio Gill

Primeira crítica de Brício de Abreu.

O Jornal, 2.º caderno, 9 de março de 1968, p. 3

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Neste enredo, os papéis já estavam estabelecidos. Assim como Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, Jorge Andrade cumpria a função de polemizar com autoridades, críticos e com setores mais tradicionais da opinião pública. Eva Todor, por sua vez, tal como Cleyde Yáconis e Tônia Carrero, emprestava o prestígio de sua carreira para sustentar as posições de um autor controverso que operava com temas socialmente delicados. O resultado era a garantia de um sucesso pouco habitual para um momento de crise, repercutindo na sequência de toda a carreira desses artistas. Mais uma vez, a aposta dava certo, comprovando a eficácia, naquele período histórico e naquele ambiente social, da aliança entre estrelas e malditos.

CONCLUSÃO

EM BUSCA DE UM FIM PARA ESTA HISTÓRIA

*Era uma pessoa e era um teatro.
Morreram mil Cacildas em Cacilda.*

Carlos Drummond de Andrade, em *A atriz*

Antes de começar a escrever este livro, imaginava-o menor e mais simples. Como indiquei nas suas primeiras páginas, a ideia era concentrar o olhar em três espetáculos e, a partir deles, analisar um movimento comum de articulação entre estrelas e malditos, localizável no tempo e no espaço. Entretanto, encontrei algo maior. Puxei um fio e veio muita coisa. Foram aparecendo incontáveis nomes de espetáculos, de atrizes, de diretores, de políticos, de intelectuais, tantos que acabaram me gerando o prazer de inventar uma história que já tinha acontecido.

Casos de escândalo no teatro tendem a ter significados mais amplos e complexos. Entre 1965 e 1968, como vimos, houve muito mais do que três espetáculos escandalosos nos palcos cariocas e eles, no conjunto, revelam aspectos mais profundos da vida teatral, das dinâmicas próprias que aproximavam e distanciam os artistas do público. No Brasil, onde o lugar do teatro no tecido social é evidentemente precário, o escândalo sempre foi uma estratégia eficaz para a sobrevivência de carreiras artísticas e, em alguns momentos, precisou-se recorrer a ele com maior intensidade. No período em questão, tudo o que orbitava em torno do teatro favorecia a escolha pela cena de impacto e pela inovação violenta. O mundo se transformava, a juventude se revoltava, a violência apresentava-se como uma opção estética legítima e era preciso, nesse ambiente, salvar um programa teatral que lutava para ter um lugar mais estável e institucionalizado no país. Logo, o escândalo apresentava-se não como uma simples ferramenta apelativa, mas como um recurso gerador de obras de alto nível à disposição dos artistas e capaz de colocar o teatro no centro do debate público.

Enquanto durou, essa estratégia deu certo, como se pôde perceber na emaranhada trama que acompanhamos até aqui. Naqueles anos, o teatro, de fato, teve protagonismo em grandes debates públicos, seus artistas apresentaram-se como lideranças em momentos de ebullição social e acreditou-se que chegara a ocasião da sociedade brasileira afirmar seu apreço por uma manifestação artística milenar e indicadora de padrões civilizatórios elevados. Fausto Wolff, no início de 1968, ecoa esse otimismo afirmando que, “numa época em que as novelas de televisão tocam concertos para debilidade mental”,¹ os artistas de teatro apostaram na montagem de textos de alta qualidade — ele cita como exemplos *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Volta ao lar* e *Queridinho* — e obtiveram grande sucesso. Em sua opinião, 1967 teria sido, dentre os recentes anos teatrais, “o mais produtivo dos últimos dez anos”.²

Yan Michalski, no mesmo período, faz um balanço também muito positivo do cenário teatral, que vinha obtendo significativos êxitos apesar de tantos pesares: “apesar da ausência mais completa do que nunca de apoio estatal, apesar da ação mais intolerante do que nunca das autoridades encarregadas da censura, apesar das periódicas e já tradicionais retrações do público”.³ Especialmente no ano de 1967, os artistas tiveram a coragem de sair dos caminhos convencionais

¹ WOLFF, Fausto. “Os meus melhores de 1967”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1968, p. 8.

² Idem.

³ MICHALSKI, Yan. “Teatro: O balanço de uma boa temporada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 5 de janeiro de 68, p. 2.

já experimentados e surpreender o público, que, por sua vez, mesmo “tantas vezes menosprezado, soube responder a esse voto de confiança que recebeu dos homens de teatro”.⁴ Como resultado, viram-se salas de espetáculos lotadas e temporadas terminando sem conseguir atender a todo o público que formava filas nas portas dos teatros.

Em meados de 1968, a reputada *Revista Civilização Brasileira* publicou um caderno especial sobre teatro e ali também se encontram relatos entusiasmados com essa arte que vinha se desenvolvendo no Brasil. Flávio Rangel, por exemplo, afirma que “o teatro brasileiro nunca esteve tão forte como agora. O público está aumentando”.⁵ Como prova de que a qualidade dos espetáculos melhorava, ele dá o exemplo do balanço de final de ano do *Jornal do Brasil*, que não trazia a tradicional lista dos dez melhores espetáculos, mas sim das 20 peças que tiveram destaque na cidade. Na mesma edição da revista, entretanto, outros relatos apontavam problemas que se impunham aos artistas de teatro e que não seriam facilmente transpostos. O psiquiatra Célio Assis do Carmo, por exemplo, enumera uma série de entraves estruturais para o avanço das práticas teatrais no país, tais como “a baixíssima renda per capita da população [...], o grande índice de analfabetismo no país; a falta de apoio e compreensão por parte das autoridades competentes que abandonam totalmente o teatro; a ausência de escolas dramáticas”,⁶ além da censura, injustificável sob a sua perspectiva. Não era pouca coisa. Augusto Boal, ainda no mesmo caderno especial da revista, diante do cenário de dificuldades imposto às artes cênicas no país, produz um diagnóstico duro e direto: “o teatro, no Brasil, vive seus momentos agônicos”.⁷

Apesar do otimismo, os problemas eram grandiosos e, como resultado, falava-se na imprensa, naquele momento, de um percentual mínimo da população que frequentava os teatros. Fausto Wolff, em 1967, refere-se ao “0,8% da população que vai ao teatro”.⁸ No ano seguinte, Yan Michalski trata dos “0,03% da população brasileira que chegam a assistir a um grande sucesso teatral”.⁹ Diante dessas cifras, como se pode imaginar, ainda seria preciso um longo caminho para

⁴ MICHALSKI, Yan. “Teatro: O balanço de uma boa temporada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 5 de janeiro de 68, p. 2.

⁵ “Pesquisa de opinião”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno especial n.º 2, julho 1968, p. 97.

⁶ “Pesquisa de opinião”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno especial n.º 2, julho 1968, p. 107.

⁷ BOAL, Augusto. “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”. *Revista Civilização Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno especial n.º 2, julho 1968, p. 214.

⁸ WOLFF, Fausto. “Os meus melhores de 1967”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1968, p. 8.

⁹ MICHALSKI, Yan. “O teatro imoral, ou os corcundas por persuasão”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30 de março de 1968, p. 4.

que, dos sucessos de escândalo dos anos 1960, se chegasse a uma alteração estrutural do lugar da arte teatral na sociedade brasileira.

No final de 1968, podemos encontrar um marco final deste período de entusiasmada crença na adesão do público ao teatro. Trata-se do espetáculo de estreia do Teatro Ipanema, novo edifício teatral que passava a abrigar o trabalho de um grupo já em consistente atuação na cidade. Às vésperas da promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5), que iria atrofiar ainda mais a vida cidadã no país, os artistas do Ipanema estavam em cartaz com *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, e não era certo que eles sequer conseguiram cumprir com a primeira temporada programada. A produção fora custosa, os artistas se endividaram para o espetáculo estrear — seguindo a tradicional cena do artista de teatro que vende seu fusca para produzir uma peça que acaba dando prejuízo —, investiram na montagem de um grande clássico, e o resultado foi um fracasso de bilheteria. Evidentemente, o momento político era tenso, o regime estava para endurecer ainda mais e isso alterava os rumos de uma montagem teatral. Como afirmava Tônia Carrero, após longa trajetória nos palcos, “chuva e crise política são os maiores inimigos do teatro. Futebol às vezes”.¹⁰ Yan Michalski, entretanto, por mais que reconhecesse as dificuldades políticas do momento, foi muito contundente ao identificar o principal responsável pela inaceitável interrupção daquela temporada:

[...] o grande culpado, o culpado imperdoável, é o público teatral carioca, que está agindo com inexplicável falta de inteligência e de discernimento, deixando de acorrer ao *Jardim tchekhoviano*. O que é que esse público quer, afinal de contas? Será que depois da evolução desses últimos anos, quando o teatro convencionalmente designado como *comercial* deixou de ser verdadeiramente comercial, e quando passou a ser comercial o autêntico bom teatro, o teatro que tinha algo a dizer (*Pequenos burgueses, Marat/Sade, Navalha na carne, O rei da vela, Roda-viva*), chegamos agora a uma involução, voltamos agora à situação de muitos anos atrás, em que as únicas peças capazes de atrair o público são aquelas do tipo das baboseiras do Sr. Meira Guimarães que José Vasconcelos oferece atualmente no Teatro Dulcina?¹¹

10 ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Cia. Tônia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 80.

11 MICHALSKI, Yan. “Teatro: O que querem, afinal?”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1968, p. 2.

Chama a atenção a surpreendente alteração de tom nas reflexões de Yan Michalski entre janeiro e novembro de 1968. No início do ano, ele festejava a presença do público nos grandes sucessos da temporada anterior e, dez meses depois, se indignava com a ausência dos espectadores, o que inviabilizava o sistema profissional e comercial do teatro por ele considerado de alta qualidade. A onda de espetáculos inovadores, escandalosos e impactantes não criara um público capaz de sair de casa para assistir a um Anton Tchekhov. Os bons resultados obtidos, pelo que se tira desse caso, foram apenas imediatos, não avançando na criação de uma cultura teatral.

Diante disso, Yan faz um apelo ao público, aguardando uma difícil reviravolta na crise da montagem de *O jardim das cerejeiras*:

Talvez já seja tarde demais para mudar o rumo das coisas e permitir ao Teatro Ipanema manter o seu Tchekhov em cartaz até janeiro, mês tradicionalmente considerado como um dos melhores do ano para os teatros. Mas se a peça deve mesmo sair em 1.º de dezembro, o público carioca deveria aproveitar estes dez dias que lhe restam para corrigir a injustiça que vem cometendo, e para provar que não é totalmente incapaz como parece de aproveitar as boas coisas da vida que são colocadas ao alcance dos seus olhos, dos seus ouvidos e dos seus corações.¹²

Pouco depois, em janeiro de 1969, ao fazer um balanço de todo o ano teatral anterior, o crítico traz um diagnóstico ainda mais duro, percebendo um clima geral “de desânimo e de pessimismo, com cerca de 75% das casas de espetáculos fechadas ou ocupadas por shows de música popular”¹³ e com muitos artistas longe dos palcos, assinando contratos com redes de televisão em ascensão. Diante disso, em suas palavras, “só os mais otimistas podem considerar com confiança a situação atual do teatro guanabarino”.¹⁴

O espanto de Yan Michalski com a ausência repentina do público na montagem de um clássico da dramaturgia moderna pelo recém-inaugurado Teatro Ipanema pode ser um fim, muito melancólico, para a história que acompanhamos até aqui. Após uma fase de estrondosos sucessos promovidos com base em escândalos que romperam as fronteiras do restrito círculo teatral carioca, a volta

12 MICHALSKI, Yan. “Teatro: O que querem, afinal?”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1968, p. 2.

13 MICHALSKI, Yan. “Teatro: O difícil ano teatral”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1969, p. 2.

14 Idem.

de uma rotina de montagens de textos tradicionais não conseguia nem completar as temporadas programadas. Formaram-se filas diante dos teatros em que atrizes consagradas falavam palavrões ou viviam prostitutas escandalosas, mas, logo após, quando subiram ao palco os poéticos personagens angustiados e bem vestidos da virada do século tchekhoviana, os artistas se depararam com as poltronas vazias. Em questão de poucos meses, o cenário de euforia com o teatro se desfez e voltou-se a enfrentar o principal problema que atormentava, desde seus primórdios, seus artistas: a ausência de público. Evidentemente, o cenário político trazia enormes dificuldades, mas o caso do encerramento precoce da temporada de *O jardim das cerejeiras* chama a atenção para o traiçoeiro inimigo interno que os profissionais de teatro precisavam enfrentar: o público sempre fugidio. Afinal, como se pergunta Yan Michalski, estupefato, o que quer o público?

Poderíamos ter, assim, um final melancólico para os anos acompanhados neste livro. A imagem do Teatro Ipanema vazio, em 1968, projetaria a visão do Teatro Villa Lobos em ruínas até o hoje, em 2025, após um incêndio em 2011. Nenhum empresário ou grupo corporativo se mobilizou para a reconstrução daquele importante e histórico teatro, não houve grandes manifestações públicas em sua defesa, as autoridades deixaram aquele esqueleto intocado durante anos. Com pessimismo, encerraria assim o livro.

Entretanto, talvez fosse preciso ser mais rigoroso para generalizar o diagnóstico feito por Michalski com base em um único espetáculo e relacioná-lo com um teatro destruído décadas depois. Certamente há conexões entre essas coisas, mas elas precisariam ser mais bem demonstradas, excedendo as possibilidades de um texto de encerramento. Assim, é melhor recorrer a outro evento para dar fim à história aqui contada. Apesar de mais dramático, ele encaminha-nos para a possibilidade de um desfecho menos derrotado e mais preciso. Trata-se da morte de Cacilda Becker, em 1969. Em 6 de maio daquele ano, a atriz fazia uma apresentação da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, no teatro que levava seu nome, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo. Era uma apresentação à tarde, destinada a estudantes. No intervalo da montagem, dirigida por Flávio Rangel, Cacilda, que se encontrava muito magra e fumava excessivamente, passou mal, desmaiou e foi levada para o hospital. Um aneurisma havia rompido em seu cérebro. Seguiram-se 39 dias de uma agonia compartilhada por todo o país, até que, em 14 de junho, ela morre provocando enorme comoção entre intelectuais e artistas.

A história dos três espetáculos acompanhada neste livro já tinha ali se encerrado, todas as temporadas e turnês tinham sido concluídas e a sequência impressionante de sucessos de escândalo perdia força. Nesse momento, ela saiu de

cena após ter deixado uma marca importante em cada um dos três trabalhos. *Toda nudez será castigada* só pôde ser montada uma vez que sua irmã, Cleyde Yáconis, aceitou o desafio de viver a prostituta Geni. Nelson Rodrigues fez publicar na imprensa a notícia de que fora Cacilda quem convencera Cleyde a ir ao Rio de Janeiro para dar início aos ensaios. O Informe JB trouxe a seguinte nota, em maio de 1965. “Segundo Nelson, disse Cacilda que ‘só por muita burrice’ a irmã deixaria de aceitá-lo”.¹⁵ Após muitas idas e vindas na relação com a atriz, o dramaturgo reconhece sua importância e, na ocasião de sua morte, dá uma série de declarações, sempre exaltando sua carreira. “Li, não sei onde, nem quando, que não há teatro sem tensão dionisíaca. Cacilda Becker viveu em tensão desesperadora. Essa plenitude foi seu martírio. Pobre amiga, crispada de sonho. Maravilhosa Cacilda Becker”.¹⁶

Já em *Navalha na carne*, Cacilda foi a primeira a promover a leitura do texto em sua casa, dando uma visibilidade para a obra de Plínio Marcos fundamental para o futuro sucesso da montagem liderada por Tônia, que também promoveu uma leitura em sua casa, repetindo o gesto de sua grande rival no teatro. A tensão entre as duas era antiga, vinha do TBC, quando Tônia se encantou por Adolfo Celi. Pouco antes do acidente com Cacilda no teatro, as duas se reencontraram e puderam falar abertamente dessa história. Tônia fez, então, a seguinte revelação: “Quer saber uma coisa, eu queria ter o Celi porque queria ser você. Tudo o que eu queria era o seu lugar. Ele representava você para mim, porque eu queria ser Cacilda”.¹⁷

Finalmente, *Senhora na boca do lixo* foi escrita por Jorge Andrade para Cacilda Becker, que chegou a colocar a peça na programação de sua companhia mais de uma vez, mas sempre recuou e acabou deixando o texto para a montagem de Dulcina, tendo Eva Todor à frente. Segundo relato de Eva, entretanto, Cacilda não aceitara pacificamente ver outra atriz montar o texto do dramaturgo que, afinal de contas, ela havia “criado”:

Lembro-me que encontrei a Cacilda Becker, em Belo Horizonte, alguns dias antes da estreia, e ela me disse: *Você vai fazer Senhora da Boca do Lixo?* Respondi: *Sim, vou fazer.* E ela: *Você não pode, não tem idade para isso.* Ela também não tinha. Éramos quase da mesma idade. Na verdade, acho que ela estava com intenção de fazer a peça. Então, me disse: *Se você fizer esse papel, nunca mais vai*

15 “Informe JB: Nudez sem censura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º de maio de 1965, p. 10.

16 RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 66.

17 Cf. PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 549.

poder interpretar as jovens. Mas isso não aconteceu. Continuei fazendo mulheres jovens e ainda abri espaço para papéis mais maduros.¹⁸

A impressão que fica é a de que, nesta história, Cacilda estava em todos os lugares. No emaranhado de fios que se cruzam a todo momento nessa trama, Cacilda é um deles, que passa pelas três histórias em seus momentos decisivos, e cuja morte se dá com o fim de um ciclo de espetáculos que particularizaram aquele momento do teatro carioca e nacional.

Se olharmos um pouco mais longe no tempo, podemos perceber que a morte de Cacilda marca o fim de um ciclo ainda mais longo da história do teatro moderno no Brasil, que tem início nos anos 1940. Ela chega a participar da temporada paulista da primeira montagem de *Vestido de noiva*, tem passagem pelo Teatro do Estudante no Brasil, trabalha com Raoul Roulien no Grupo Universitário de Teatro, na Companhia de Comédias Bibi Ferreira e é a grande estrela do Teatro Brasileiro de Comédia, ou seja, em diferentes momentos desses quase 30 anos de “aventura moderna”,¹⁹ Cacilda sempre esteve lá. Sua morte, em 1969, marca o fim de um antigo sonho de institucionalização, na vida social brasileira, de um teatro profissional organizado por companhias que encenasse um repertório de peças de reconhecido valor artístico, formando um público fiel e numeroso. Dali para frente, poucas serão as companhias concebidas nesse modelo,²⁰ ganhando destaque novos grupos engajados em propostas teatrais de vanguarda, que ocuparão outro lugar na vida cultural brasileira e recorrerão a distintos modos de produção. Boa parte dos atores que se formaram nas companhias modernas será incorporada pela televisão, que fará um enorme sucesso no país a partir dos anos 1970, especialmente com as telenovelas. É possível, de fato, que a morte de uma atriz tão importante tenha fechado muitos ciclos na história do teatro brasileiro. Um deles, mais circunscrito, gerou a história aqui contada a partir de três espetáculos, em cuja trama Cacilda esteve sempre enredada. Faz sentido, assim, que essa história termine com a morte daquela que participou

18 JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor: o teatro da minha vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Coleção Aplauso), 2007, p. 72.

19 Tania Brandão é quem chama a história do teatro moderno no Brasil de “aventura moderna”, em capítulo de um livro seu sobre esse tema. Cf. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 69-135.

20 Novos grupos, produtoras e associações fundadas nos anos 1970 serão comparados a companhias modernas profissionais dos anos 1950-60, como é o caso do Teatro dos 4, que se dedica tanto a um repertório moderno clássico quanto à montagem de textos inéditos ou quase inéditos, e que tem uma atuação impactante no Rio de Janeiro até o início dos anos 1990. Entretanto, apesar de possíveis semelhanças com o Teatro Brasileiro de Comédia, por exemplo, é evidente o quanto o modelo de produção do Teatro dos 4 não conseguia reproduzir aquele implantado por artistas modernos em décadas anteriores. Cf. SCHENKER, Daniel. *Teatro dos 4: a cerimônia do adeus do teatro moderno*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

de diferentes momentos de seu enredo. Escolher esse fim também abre a possibilidade de se pensar em outros significados possíveis para a agonia de Cacilda Becker, como seu legado de persistência e inventividade. De fato, Cacilda seguiu nos palcos até seus últimos momentos, morrendo na absurda cena becketiana. Conheceu a fama e a glória, mas também o fracasso, as tantas dificuldades. E seguiu. Assim, se sua morte dá fim à história aqui contada, sua simbólica pane nos palcos também representa algo que supera a finitude da atriz e dos espetáculos estudados: a imagem do artista de teatro dotado de criatividade, determinação e talento, tão recorrente na história do teatro brasileiro. Com uma atitude de persistência e paixão que atravessa variados tempos difíceis, acredito que este livro pode ter um final mais adequado e justo com seus personagens.

TEATRO SERRADOR

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

TEATRO JOVEM

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

TEATRO MESELA

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

Bierklause

Comida suíça e suíço-alemãs tradicional
CHOCOLATO BRANCO — Realmente gelado
Serviço rápido — Atendimento perfeito
Rua Ronald de Carvalho, 16 - Ladeira Copacabana
RESERVAS E INFORMAÇÕES: 39-1821

ABERTO A PARTIR DAS 15 HORAS

DOMINGOS: ALMOÇO A PARTIR DAS 12 HORAS

BALAI

Música de SACHA RUBIN

Diacothèque de TED RUBIN

LEME PALACE HOTEL

Avenida Atlântica, 656

Tel: 57-8988

TEATRO MAISON DE FRANCE

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

TEATRO GLÁUCIO GILL

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

GRUPO OPINIÃO

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

TEATRO PRINCESA ISABEL

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

TEATRO DE BOLSO

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

TEATRO JOVEM

GREVE DE PROTESTO

CONTRA A CENSURA
EM DEFESA DA CULTURA

3 ÚLTIMOS DIAS

no TEATRO MAISON DE FRANCE

NAVALHA NA CARNE

de Plínio Marcos

TÔNIA CARRERO
NELSON XAVIER
EMILIANO QUEIROZ

HOJE: — AS 21h30m. — RESERVAS: 52-3456
ESTREIA: — DIA 6, no TEATRO GLÁUCIO GILL

PROIBIDO ATÉ
21 ANOS

ret. Educação e Cultura — Dep. Cultura, Serviço Teatros.

Último Dia

de EVA em
"SENHORA NA
BOCA DO LIXO"
Hoje: 20 e 22,30 hs.

No TEATRO GLÁUCIO GILL — Reservas:
37-7003

MOLIÈRE REVOLUCIONÁRIO

A entrega do Prêmio Molière da Air France, este ano, ganhou colorido extra, com apresentações extras, quando Renato Borghi, ator paulista, subiu no palco da Maison, momentaneamente à noite, para receber o prêmio de Plínio Marcos (que foi mais elegante, arisado), e o prêmio de melhor autor "do ano".

Borghi recebeu o Molière e imediatamente leu um manifesto da classe teatral, contra a censura, no qual, dentre outras coisas, observa-se: "O Ministro da Justiça é mentiroso. O grupo de trabalho formado para examinar o problema da censura reuniu-se, apresentou no final uma série de resoluções e nenhuma foi cumprida." E mais adiante: "A classe deve mesmo é apelar para a violência, válida em casos como esse."

O episódio não ficou ai. Logo depois, Tônia Carrero, no palco, recebeu o seu Molière de me-

Desafio de Borghi, resposta de Tônia, quanto à censura, para alívio da platéia — na maioria composta de membros da colônia francesa que habita o Rio —, ficou apenas, de atração extraordinária, a aparição de Sérgio Vitti (Molière de melhor ator, em *O Queridinho*), que ao agradecer o seu prêmio o fez em francês — um bom francês.

No final de O Burgoes Fitzgerald, a peça apresentada, Paula Autran meio sem jeito também falou: "Acho que a platéia não ri muito, no começo da peça, por causa da tensão em que se encontrava."

Para completar o movimento espetáculo, José Luis Abreu, em nome da Air France, disse, discreto: "O que aconteceu foi uma manifestação livre de pensamento".

Terminada O Burgoes, a maioria subiu ao terraço da Embaixada da França para cear —

Suas peças são aplaudidas pelo público e consideradas obras-primas pela crítica.

Seus personagens são marginais, gente que briga para poder amar, que grita por socorro e luta desesperadamente para viver. Sua linguagem, cheia de gíria e palavrões, desagradada a Censura, e muitos dizem que é só passa de um analfabeto. Roberto Freire mostra que Plínio Marcos não se ofende com isso:

**SOU O
ANALFABETO
MAIS
PREMIADO
DO PAÍS**



Secretaria de Educação e Cultura — Dep. Cultura, Serviço Teatros

100
REPRESENTAÇÕES

EVA
SENHORA NA
BOCA DO LIXO

de Jorge Andrade — DIR. DILCERIA
Adelmo Peres, Alcino Costa, C.
COM:...
M. L. S. ...
No dia 20, às 22h30m, no Teatro Gláucio Gill, Rua Borges Filho, nº 100, Centro, Araras.



Tônia Carrero, conciliadora: "Sou pela não-violência"

© canecão
INFORMA
SHOW PERMANENTE, COM 3 CONJUNTOS
CADA DIA DAS 10 HORAS, GRESA, CIRCO,
SAMBA-TACADA, COM ANTONIO MAUH, O
OTELO, E OUTRAS ATRACOES.

Abertura diária a partir das 20 horas

Inclusive as 21h30m

Av. Venâncio Brás, 1000, frente ao cinema Boa Vista

Você pode fazer reserva com antecedência, pagando

6,75 e S/loc., GRITO DE CARNAVAL e 4 B

POSFÁCIO

HISTÓRIA COM FOCO E ABRANGÊNCIA

DANIEL SCHENKER

Em vez de realizar um estudo com base na abordagem da trajetória extensa de uma companhia ou de um artista, Henrique Buarque de Gusmão propõe um recorte: a análise de três espetáculos que se notabilizaram como sucessos de escândalo na segunda metade dos anos 1960. *Toda nudez será castigada* — peça de Nelson Rodrigues, em encenação dirigida por Ziembinski e protagonizada por Cleyde Yáconis —, *Senhora na boca do lixo* — peça de Jorge Andrade levada ao palco por Dulcina de Moraes, com Eva Todor à frente do elenco — e *Navalha na carne* — texto de Plínio Marcos, em montagem de Fauzi Arap, com Tônia Carrero — constituem o foco desse livro.

Mas esse recorte não é fechado em si. Os textos, as concepções dos espetáculos e o vínculo das atrizes com cada projeto proporcionam uma reflexão

abrangente sobre a história do teatro brasileiro. O período de transição do chamado teatro antigo para o moderno no Brasil e o primeiro momento em que essa nova cena foi instalada na esfera profissional vêm à tona no decorrer da leitura.

Um arco temporal que já fica evidenciado nos autores dos textos. Nelson Rodrigues escreveu sua peça de estreia (*A mulher sem pecado*) no início dos anos 1940 e revolucionou a dramaturgia com *Vestido de noiva*, encenada sob a direção de Ziembinski, com o grupo Os Comediantes, em 1943. Enfrentou problemas com a censura desde cedo em razão de os textos que, apesar de classificados como sensacionalistas, principalmente pelo retrato amoral da família, tinham como objetivo, de acordo com o próprio Nelson, purificar os espectadores ao confrontá-los com um painel humano degradado. Seja como for, Nelson atravessou as décadas seguintes como um autor escandaloso.

Jorge Andrade surgiu ao longo dos anos 1950 após formação na Escola de Arte Dramática (EAD), onde entrou aconselhado pela atriz Cacilda Becker, e se tornou conhecido como dramaturgo pelo panorama que traçou da aristocracia paulistana, o que não significa que todas as suas peças tenham sido norteadas por esse universo. De qualquer modo, há constâncias em sua obra, no que se refere a extratos sociais e temáticos, como os embates entre gerações — conflitos reveladores de visões de mundo distintas.

Plínio Marcos se impôs no apagar da década de 1950 e surpreendeu com a exposição de personagens impossíveis de serem desconectados do *bas-fond* em que vivem. Inspirado pelo contexto do porto de Santos, sua cidade natal, Plínio assinou peças contundentes e sintéticas, marcadas por um vocabulário cortante. Se Nelson Rodrigues teve uma experiência localizada como ator em uma montagem de *Perdoa-me por me traíres*, dirigida por Glaucio Gill, e Jorge Andrade ingressou no terreno artístico como estudante de atuação, Plínio Marcos conciliou, em sua carreira, as funções de dramaturgo e ator.

Esses autores não formam um bloco único no que diz respeito à adesão a uma vertente tradicionalmente realista. Jorge Andrade é o mais próximo, ainda que nem todas as suas peças se enquadrem nesse código artístico. A dramaturgia de Nelson Rodrigues — repleta de frases curtas e interrompidas, diretamente influenciadas pelo ritmo acelerado das redações de jornal por onde passou — escapa a padronizações e a de Plínio Marcos traz uma acentuação dos meios social e econômico, característica do hiper-realismo.

Em todo caso, como aponta Henrique Buarque de Gusmão, as montagens de *Toda nudez será castigada*, *Senhora na boca do lixo* e *Navalha na carne* mantinham certa proximidade com a cena realista, um dos elementos da primeira fase do teatro moderno no Brasil. Talvez a fidelidade à estrutura realista seja

consequência, em alguma medida, de um apelo de mercado, considerando que essa linguagem tende a oferecer menos obstáculos à apreciação do espectador, situação diversa de boa parte das iniciativas de renovação no campo da encenação que, durante a década de 1960, frisaram filiações a pressupostos brechtianos (Teatro de Arena) e artaudianos (Teatro Oficina).

A ligação com o teatro realista não diminui os pontos de distância entre as peças e os perfis dos artistas envolvidos, em especial dos diretores e das atrizes. No plano da direção, Dulcina de Moraes, atriz lembrada pela máscara facial carregada e expressiva, veio do teatro antigo e mudou, de forma admirável, o repertório dramatúrgico, além de abraçar a fundamental função de educadora por meio da Fundação Brasileira de Teatro. Fauzi Arap havia trabalhado como ator em grupos politicamente engajados, como Arena, Oficina e Decisão e se lançado na direção com *Perto do coração selvagem*, com base no original de Clarice Lispector. Ziembinski é o mais inserido na proposição moderna, como encenador e ator nos espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e do Teatro Cacilda Becker (TCB).

Para completar, nem todas as atrizes selecionadas no estudo de Henrique Buarque de Gusmão pertencem ao mesmo momento histórico — e as que pertencem integraram os sucessos de escândalo por motivações variadas. Eva Todor começou na metade inicial do século XX, antes, portanto, da virada para o moderno. Húngara desembarcou, na infância, no Brasil e enveredou pela dança. Logo se casou e, daí em diante, sua carreira foi arquitetada pelos maridos (primeiro Luis Iglesias, depois Paulo Nolding) que escolhiam as peças e personagens. Eva fez sucesso como ingênua e, mais do que isso, estabeleceu o celebrado Gênero Eva, denominação que sintetiza a galeria de personagens que costumava fazer — excêntricas, muito divertidas, valorizadas por inconfundível entonação e expressão facial flexível.

As eventuais subversões à tipologia do Gênero Eva também foram calculadas por Nolding (o que não anula uma possível ânsia da própria Eva), a exemplo de *Senhora na boca do lixo*. Mas Eva continuou atuando no teatro sem obrigatoriamente alterar o seu repertório e sem deixar de ser aplaudida. A receita do prolongado sucesso se deve — é bem provável — ao frescor que imprimia em cada atuação.

No caso de Tônia Carrero, a opção por *Navalha na carne* decorria de uma necessidade visceral da atriz, aprisionada em uma imagem de *glamour* que a acompanhava desde o início de sua jornada — e com a qual seguiu sendo identificada, apesar da aclamação que obteve com sua interpretação de Neusa Sueli — e limitava o seu reconhecimento profissional. Diferentemente de Eva, Tônia

deu partida ao seu percurso artístico no princípio do teatro moderno, firmando parceria com Paulo Autran na companhia de Fernando de Barros, que a dirigiu no cinema, inclusive na Companhia Vera Cruz, a “Hollywood brasileira”.

Cleyde Yáconis, por sua vez, também despontou como atriz no teatro moderno — e por acaso, diante da urgência em substituir Nydia Lícia em uma montagem do TBC (*O anjo de pedra*). Participou com brilho de espetáculos do TBC e do TCB. Mas, ao contrário de Eva e de Tônia, a presença de Cleyde em um sucesso de escândalo como *Toda nudez será castigada* parece acontecer à revelia da própria atriz, a julgar por sua personalidade reclusa, discreta, nada promocional. A entrada de Cleyde nesse projeto deve ser bem mais atribuída ao elo com Ziembinski e ao mérito da peça do que a um desejo de transformação de sua figura pública de atriz.

Independentemente das nuances, a estratégia dos sucessos de escândalo não era uma simples jogada. A qualidade está estampada nos profissionais implicados — atrizes, diretores e autores. Além disso, não havia garantias. Como assinala Henrique Buarque de Gusmão, “o sucesso de bilheteria nem sempre acompanha o teatro de escândalo”. Tanto que o retorno do público não foi semelhante. *Navalha na carne* alcançou grande repercussão. *Toda nudez será castigada* gerou considerável impacto. E *Senhora na boca do lixo* teve recepção mais contida. Se há fórmula, o risco permanece como ingrediente inevitável.

Estrelas e Malditos – Sucessos de Escândalo na Crise do Teatro Moderno Brasileiro nasce de um cada vez mais raro interesse pela pesquisa histórica, determinante para suprir as muitas lacunas na documentação da cena do país.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio*: Cia. Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Globo, 1994.
- ANDRADE, Jorge. “Senhora na boca do lixo”. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Jorge Andrade e Portugal”. *Sinais de cena*, Lisboa, n.º 14, 2010. p. 73-76.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Jorge Andrade: uma polêmica”. Pitágoras 500, Campinas, vol. 2, n.º 2, p. 3-15, 2012.
- AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp, 2014.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 50.
- Bastidores I. Depoimentos prestados a Simon Khoury. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 323.
- BRANDÃO, Tania. “O ator e o olhar: Eva Todor, gestus social, gestus histórico”. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 229-251.
- BRANDÃO, Tania. “Ora direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro.” Sala Preta, vol. 1, n.º 1, 2001.
- BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. *Revista do IPHAN*, n.º 29.

- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- CARRERO, Tônia. *O monstro de olhos azuis (memórias)*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- CARVALHO, Tania. *Tônia Carrero: movida pela paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, 2009.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 280.
- Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1981.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- EICHENBAUM, Boris. “A teoria do método formal”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura*. Textos dos formalistas russos. São Paulo: Unesp, 2013.
- FARIA, João Roberto. “Teatro e prostituição no século XIX brasileiro”. In: DAHER, Andrea; GUSMÃO, Henrique Buarque de (orgs.). *Efeito de escândalo*. Literatura e artes no Brasil contemporâneo. Chapecó: Argos, 2022.
- FONTA, Sérgio. “Dulcina de Morais e a perenidade das estrelas”. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; BULHÓES DE CARVALHO; Ana Maria (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008. p. 121.
- GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura’: a construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960)”. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 14, n.º 25, p. 103-121, jul.-dez. 2012. p. 109.
- GILBERTO, Antonio. *Texto e encenação: o Rasto Atrás de Jorge Andrade*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2019. 2 vols.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. ““Toda nudez, sem amor, será castigada”: o sentido proposto por Nelson Rodrigues a uma de suas peças mais controversas”. *Tempo*, Niterói, vol. 27, n.º 2, p. 293-310, maio/ago. 2021.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. “O espetáculo do escândalo: Nelson Rodrigues protagonista do caso *Perdoa-me por me traíres*”. In: DAHER, Andrea; GUSMÃO, Henrique Buarque de (orgs.). *Efeito de escândalo*. Literatura e artes no Brasil contemporâneo. Chapecó: Argos, 2022.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. “Textos, atrizes e públicos. Uma proposta de leitura das personagens Geni e Neusa Sueli a partir da estrutura de suas peças e do campo teatral no momento de suas produções. In: BRANDÃO, Tania; GUSMÃO, Henrique; ALEIXO, Valmir. *Teatro e sociedade*. Novas perspectivas da história social do teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Ficções purificadoras e atrozes*. Entre a crônica e o teatro de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMON, Philippe. “Pour in statut sémiologique du personnage”. In: *Littérature*, n.º 6,1972.

- JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor: o teatro da minha vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Coleção Aplauso), 2007.
- JESUS, Maria Ângela de. *Eva Todor: o teatro da minha vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Coleção Aplauso), 2007.
- KHOURY, Simon. *Bastidores*: Paulo Autran, Eva Todor, Milton Moraes, Vanda Lacerda. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2001.
- LECERCLE, François; THOURET, Clotilde. « Introduction. Une autre histoire de la scène occidentale », *Fabula / Les colloques, Théâtre et scandale (I)*, 2018. URL: www.fabula.org/colloques/document6293.php. Acesso em: 18 abr. 2022.
- LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yaconis: dama discreta*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso Perfil)
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro moderno*. 6.ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Plínio Marcos: obras teatrais: pomba roxa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2017.
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/MEC/Funarte, 1995.
- MONTEMNEGRO, Fernanda. *Prólogo, ato, epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. “Senhora na boca do lixo, comicidade e subversão numa esquina da obra de Jorge Andrade”. In: CINTRA CASTELLAN, Leda Rita. *O Teatro de Jorge Andrade*: Fortuna Crítica. Amazon Digital Service, Ed. Kindle.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Plínio Marcos: entre o feminino e o masculino no Brasil pós-1964”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, vol. 2, n.º 21, p. 76-84, 2013.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues; SILVA, Poliana Lacerda da. “*Dois perdidos numa noite suja* e o Brasil no pós-1964: Plínio Marcos, atuação artística e engajamento social.” *Horizonte científico*, Uberlândia, vol. 3, n.º 1, 2009.
- PÉCORA, Alcir. “Pomba roxa”. In: MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: obras teatrais: pomba roxa*. Organização de Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2017.
- PINHEIRO, Isabella Santos. *O tempo no teatro brasileiro moderno: disputas, fabricações e inovações na dramaturgia carioca do século XX*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 45.
- PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno (1930-1980)*. São Paulo: Perspectiva: EdUSP, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira. A graça do velho teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

- RABETTI, Beti. "Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno". *Revista do Lume*, Campinas, n.º 2, agosto 1999. p. 45.
- REIS, Angela. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- RODRIGUES, Nelson. "Teatro desagradável". In: *Folhetim*, n.º 7, mai-ago 2000. p. 4-13.
- RODRIGUES, Nelson. "Toda nudez será castigada". In: *Teatro completo 4: tragédias cariocas II*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. 4 volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SCHENKER, Daniel. *Teatro dos 4: a cerimônia do adeus do teatro moderno*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. "Com ele eu ia muito mais longe. Entrevista com Tônia Carrero". *Revista TKV*, vol. 1, n.º 4, p. 62-70, 2019.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume; Brasília: CAPES, 2010.
- VARGAS, Maria Thereza. "Tônia Carrero: sessenta anos de teatro". In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; BULHÓES DE CARVALHO; Ana Maria (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008. p. 226.
- VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. p. 202.
- WERNECK, Maria Helena. "Realismo e palavra brutal: Harold Pinter no Brasil". *Sinais de cena*, Lisboa, n.º 9, 2008. p. 70-76.

Materiais jornalísticos citados

Jornal do Brasil

1. "Nelson Rodrigues castiga toda nudez feminina, mesmo com biquinis nas praias". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/2/1965, p. 8.
2. "Informe JB: Nudez sem censura". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1/5/1965, p. 10.
3. "Nelson castiga a nudez". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5/5/1965, p. 5.
4. "Nudez vai ser recompensa para Cleyde". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4/6/1965, p. 10.
5. LÉA MARIA. "As estreias da Senador Dantas". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23/6/1965, p. 3.
6. "Toda nudez é mais humana". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25/6/1965, p. 3.

7. MICHALSKI, Yan. "O psicodrama de Nelson (I)". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 2/7/1965, p. 2.
8. MICHALSKI, Yan. "O psicodrama de Nelson (II)". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4/7/1965, p. 2.
9. "Tijolinho" de *Toda nudez será castigada*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 31/8/1965, p. 6.
10. MICHALSKI, Yan. "Teatro cresceu em 65". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30/12/1965, p. 5.
11. MICHALSKI, Yan. "Primeira crítica: Volta ao lar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9/6/1967, p. 10.
12. "Léa Maria". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11/6/1967, p. 3.
13. "Campelo diz por que vetou *A navalha*". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/6/1967, p. 16.
14. MICHALSKI, Yan. "A censura: Rainha Vitória ressuscitou?" *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23/6/1967, p. 2.
15. "Censura impede convidados do Museu da Imagem de ver peça *A navalha na carne*". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/7/1967, p. 18.
16. "Léa Maria". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19/7/1967, p. 3.
17. MICHALSKI, Yan. "Navalha na peça". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20/7/1967, p. 2.
18. "Coluna do Castello". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/8/1967, p. 4.
19. OLIVEIRA, José Carlos. "O ministro e a navalha". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 9/8/1967, Caderno B, p. 3.
20. "Palavrão: falem baixo por favor". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 15/8/1967, p. 1.
21. MICHALSKI, Yan. "Panorama do Teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 13/9/1967, Caderno B, p. 7.
22. MICHALSKI, Yan. "Ameaças inaceitáveis". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20/9/1967, p. 2.
23. MICHALSKI, Yan. "Panorama do Teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/9/1967, p. 7.
24. "O jogo do dia-a-dia". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26/9/1967, p. 8.
25. "Serviço Feminino". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28/9/1967, p. 4.
26. MICHALSKI, Yan. "Panorama do teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 3/10/1967, p. 3.
27. MICHALSKI, Yan. "Primeira crítica: *Navalha na carne*". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4/10/1967, p. 10.
28. LÉA MARIA. "Léa Maria". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 6/10/1967, p. 3.
29. LÉA MARIA; COLASANTI, Marina; LEONAM, Carlos. "Em busca da conquista". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 7/10/1967, p. 3.
30. LIMA, Alceu Amoroso. "A palavra baixa no teatro alto". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 7/10/1967, p. 4.
31. LISPECTOR, Clarice. "Dos palavrões no teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 7/10/1967, p. 2.
32. "Mulher é sempre notícia". *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 15/10/1967, p. 2.

33. MICHALSKI, Yan. "Uma navalha que brilha". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19/10/1967, p. 2.
34. MICHALSKI, Yan. "Panorama do teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14/11/1967, p. 3.
35. "Uma navalha que virou bálsamo". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 19/11/1967, p. 4.
36. LÉA MARIA. "Uma estrela chega ao Rio". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22/11/1967, p. 3.
37. LÉA MARIA, "Léa Maria". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro. 23/11/1967, p. 3.
38. MICHALSKI, Yan. "Homens de papel". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25/11/1967, p. 10.
39. LÉA MARIA. "O contra e o pró". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 1/12/1967, p. 3.
40. MICHALSKI, Yan. "Homens de papel pintado". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5/12/1967, p. 2.
41. MICHALSKI, Yan. "Panorama do teatro: A entrega do Saci". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 08/12/1967, p. 3.
42. "MIS elege Plínio Marcos e Luísa Barreto Leite os melhores do teatro em 67". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/12/1967, p. 10.
43. CHATAIGNIER, Gilda. "As mulheres que foram notícia em 67". *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 31/12/1967, p. 3.
44. MICHALSKI, Yan. "Panorama do Teatro". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4/1/1968, p. 3.
45. MICHALSKI, Yan. "Teatro: O balanço de uma boa temporada". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5/1/1968, p. 2.
46. "O que é censurável no Brasil?". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/1/1968, p. 19.
47. "Golfinho em poucas e boas mãos". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21/1/1968, p. 1.
48. MICHALSKI, Yan. "Panorama do teatro: Boca do lixo em ensaios". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30/1/1968, p. 5.
49. "Greve do teatro continua nas escadas do Municipal". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/2/1968, p. 17.
50. "Ministro diz que censura vai deixar de incomodar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/2/1968, p. 15.
51. "Mulher é sempre notícia: Eva, a respeitável senhora, às voltas com a 'boca do lixo'". *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 18/2/1968, p. 7.
52. "Campelo defende o rigor da censura, ainda mais na TV". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/3/1968, p. 3.
53. MICHALSKI, Yan. "Primeira crítica: Senhora na boca do lixo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6/3/1968, p. 10.
54. MICHALSKI, Yan. "Senhora na boca do autor". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10/3/1968, p. 4.
55. MICHALSKI, Yan. "Um contrabando que não compensa". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14/3/1968, p. 2.

56. MICHALSKI, Yan. “O teatro *imoral*, ou os corcundas por persuasão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 30/3/1968, p. 4.
57. “Mineiro verá *Navalha na carne*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/4/1968, p. 15.
58. ORNSTEIN, Oscar. “Um teatro para o público que não quer ouvir verdades”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20/4/1968, p. 4.
59. MICHALSKI, Yan. “Molière 67: uma visão crítica”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23/4/1968, p.2.
60. MARIA, Léa; COLASANTI, Marina; LEONAM, Carlos. “Léa Maria, Marinha Colasanti & Carlos Leonam”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27/4/1968, p. 3.
61. “Fauzi, diretor, ex-ator (por enquanto)”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4/5/1969, p. 2.
62. MICHALSKI, Yan. “Panorama do Teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8/5/1968, p. 3.
63. “Nem toda nudez será castigada. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12/5/1968, p. 10.
64. MICHALSKI, Yan. “Panorama do teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22/5/1968, p. 2.
65. LÉA MARIA. “Molière revolucionário”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12/6/1968, p. 3.
66. MICHALSKI, Yan. “Classe teatral e consciência profissional”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11/7/1968, p. 2.
67. “Militares gaúchos pedem e censura proíbe *Roda viva* por ‘incitar à subversão’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/10/1968, p. 10.
68. MICHALSKI, Yan. “Teatro: O que querem, afinal?”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20/11/1968, p. 2.
69. MICHALSKI, Yan. “Teatro: O difícil ano teatral”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 3/1/1969, p. 2.
70. MICHALSKI, Yan. “Dia mundial do teatro / Prêmio Molière”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27/3/1969, p. 2.

O Jornal

71. C.V. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 26/6/1964, p. 4.
72. “Eles e elas: De espetáculos”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 20/6/1965, p. 2.
73. “No cartaz”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 27/6/1965, p. 2.
74. C.V. “Teatro”. *O Jornal*, Segundo Caderno, 1/12/1965, p. 3.
75. C.V. “Teatro: Molière”. *O Jornal*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 1/4/1966, p. 3.
76. NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 16/5/1967, p. 3.
77. NELMA, “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 19/5/1967, p. 3.
78. NELMA. “Spot-light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 19/7/1967, p. 3.
79. “Frases que ficaram”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 30/7/1967, p. 1.

80. NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10/8/1967, p. 3.
81. NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 13/8/1967, p. 3.
82. NELMA. “Spot-Light”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24/9/1967, p. 3.
83. “Jornal da mulher”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 6/10/1967, p. 5.
84. ABREU, Brício de. “*Navalha na carne* e a verdade”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 7/10/1967, p. 3.
85. ABREU, Brício de. “A interpretação de *Navalha na carne*”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8/10/1967, p. 3.
86. MENEZES, Walda. “*Navalha na carne* não dói”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 8/10/1967, p. 2.
87. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 13/10/1967, p. 3.
88. “Emiliano, da telenovela ao palco”. *O Jornal*, 3.º caderno, Jornal da TV, Rio de Janeiro, 15/10/1967, p. 2.
89. CAVALCANTI, Valdemar. “Jornal Literário”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 20/10/1967, p. 2.
90. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 22/10/1967, p. 3.
91. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 16/11/1967, p. 3.
92. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23/11/1967, p. 9.
93. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26/11/1967, p. 9.
94. ABREU, Brício de. “Homens de papel – o autor”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 29/11/1967, p. 3.
95. ABREU, Brício. “Homens de papel - II”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 30/11/1967, p. 3.
96. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 2/12/1967, p. 3.
97. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 3/12/1967, p. 3.
98. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 7/12/1967, p. 1.
99. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 17/12/1967, p. 3.
100. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17/12/1967, p. 8.
101. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 22/12/1967, p. 3.
102. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24/12/1967, p. 3.
103. VERENA, Carmem. “Jornal da mulher”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 27/12/1967, p. 5.
104. “Esperando 1968”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 31/12/1967, p. 1.
105. MENEZES, Walda. “Cartaz”. *O Jornal*, 3.º caderno, 31/12/1967, p. 2.
106. ABREU, Brício de. “Teatro.” *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 7/1/1968, p. 3.
107. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10/1/1968, p. 3.

108. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8/2/1968, p. 3.
109. “Censura interdita agora uma peça de Jorge Andrade”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11/2/1968, p. 3.
110. “Eva Todor: censurada e liberada”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 18/2/1968, p. 3.
111. ABREU, Brício de. “Senhora na boca do lixo (I)”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 9/3/1968, p. 3.
112. ABREU, Brício de. “Senhora na boca do lixo (II)”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10/3/1968, p. 3.
113. “Verdades que ninguém quer carregar”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 10/3/1968, p. 1.
114. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 29/3/1968, p. 3.
115. “O jornal do carioca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14/4/1968, p. 9.
116. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 17/4/1968, p. 3.
117. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 26/4/1968, p. 3.
118. MENEZES, Walda. “Cartaz”. *O Jornal*, 3º caderno, Rio de Janeiro, 5/5/1968, p. 2.
119. G. de A. “Sociais”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 10/5/1968, p. 4.
120. ABREU, Brício de. “Teatro”. *O Jornal*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 8/6/1968, p. 5.
121. ABREU, Brício de. “Distribuição do Molière”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 13/6/1968, p. 5.
122. SOARES, Samuel. “O jornal nos estados”. *O Jornal*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 8/10/1968, p. 7.
123. “Tônia exigiu garantias para *Navalha na carne*”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 8/11/1968, p. 8.
124. “Tereza e Emiliano: em defesa de Catarina, naturalmente”. *O Jornal*, 3.º caderno, Rio de Janeiro, 25/5/1969, p. 2.
125. CAVALCANTI, Valdemar. “Jornal Literário”. *O Jornal*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 4/11/1969, p. 9.

O Globo

126. QUEIROZ, Geraldo. “Coluna do Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9/2/1965, p. 8.
127. QUEIROZ, Geraldo. “A peça de Nelson Rodrigues”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/4/1965, p. 8.
128. QUEIROZ, Geraldo. “Teatro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4/5/1965, p. 14.
129. “O castigo das regras sociais enfrenta seu primeiro ensaio”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6/5/1965, p. 7.
130. RODRIGUES, Nelson. “À sombra das chuteiras imortais”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8/5/1965, p. 3.

131. QUEIROZ, Geraldo. "Teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 13/5/1965, p. 9.
132. QUEIROZ, Geraldo. "Teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/5/1965, p. 7.
133. "Cleyde Yaconis e suas razões". *O Globo*, Rio de Janeiro, 10/6/1965, p. 9.
134. EULÁLIO, Alexandre. "Toda nudez será castigada". *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/6/1965, p. 10.
135. MARIA LUIZA. "Bric-à-brac". *O Globo*, Rio de Janeiro, 25/6/1965, p. 7.
136. "Toda nudez será castigada e o mistério do teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 1/7/1965, p. 6.
137. RODRIGUES, Nelson. "O autor explica porque *Toda nudez será castigada*". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/7/1965, p. 6.
138. CARVALHO, Victor de. "Teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 5/10/1965, p. 12.
139. CARVALHO, Victor. "Os melhores em 1965". *O Globo*, Rio de Janeiro, 6/1/1966, p. 7.
140. "Dois perdidos continuam na noite". *O Globo*, Rio de Janeiro, 13/7/1967, p. 7.
141. GONÇALVES, Martim. "Teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 19/7/1967, p. 6.
142. GONÇALVES, Martim. "Teatro: Tônia decidida". *O Globo*, Rio de Janeiro, 14/8/1967, p. 14.
143. "Paco: toda nudez será castigada". *O Globo*, O Globo Feminino, Rio de Janeiro, 24/8/1967, p. 9.
144. SUED, Ibrahim. "Ibrahim Sued informa". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26/8/1967, p. 3.
145. "A arte em poucas palavras: marginal é quem faz arte e cultura no Brasil". *O Globo*, Caderno Ela, Rio de Janeiro, 30/9/1967, p. 2.
146. "Ibrahim Sued informa". *O Globo*, Rio de Janeiro, 3/10/1967, p. 3.
147. PORTO, Ruy. "Rio norte-sul". *O Globo*, Rio de Janeiro, 6/10/1967, p. 5.
148. "Artes e artistas". *O Globo*, Caderno Ela, 7/10/1967, p. 4.
149. GONÇALVES, Martim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9/10/1967, p. 10.
150. GONÇALVES, Martim. "Teatro: A navalha na carne". *O Globo*, Rio de Janeiro, 25/10/1967, p. 6.
151. "Artes e artistas". *O Globo*, Caderno Ela, Rio de Janeiro, 9/12/1967, Caderno Ela, p. 4.
152. GONÇALVES, Martim. "O teatro carioca em 1967". *O Globo*, Rio de Janeiro, 27/12/1967, p. 9.
153. GONÇALVES, Martim. "Comissão de censura". *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/1/1968, p. 6.
154. "Solidários com Tonia e Odete". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26/1/1968, p. 6.
155. "Teatros fecham no Rio e S. Paulo contra a censura". *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/2/1968, p. 7.
156. MARCOS ANDRÉ. "Bazar: notas perdidas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 14/3/1968, p. 13.
157. GONÇALVES, Martim. "Teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/3/1968, p. 6.
158. GONÇALVES, Martim. "Teatro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/4/1968, p. 14.
159. "Notícias a jato". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26/4/1968, p. 5.
160. GONÇALVES, Martim. "Tônia e o Prêmio Molière". *O Globo*, Rio de Janeiro, 3/6/1968, p. 10.
161. "Tônia: Agora vou parecer velha como a mãe de meu filho Cecil em uma peça". *O Globo*, Rio de Janeiro, 27/2/1969, p. 6.

162. “Teatro: Eva e a galinha dos ovos de ouro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26/11/1969, p. 4.

Correio da Manhã

163. BRANDÃO, Darwin. “A notícia dia a dia”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4/5/1961, p. 2.
164. JAFA, Van. “Ziembinski sobre Nelson Rodrigues”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, 29/6/1965, p. 2.
165. JAFA, Van. “Teatro”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 12/1/1966, p. 2.
166. SANDRONI, Cícero. “Quatro cantos: Todo-Rio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19/1/0966, p. 10.
167. OSCAR, Henrique. “Navalha na carne: a peça e a proibição”. *Correio da Manhã*, 2a seção, Rio de Janeiro, 20/7/1967, p. 2.
168. “Censura”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23/8/1967, p. 6.
169. FRANCIS, Paulo. “Moralismo & moralidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22/9/1967, p. 6.
170. “O que dizem, o que fazem”. *Correio da Manhã*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 8/10/1967, p. 5.
171. OSCAR, Henrique. “Navalha na carne no Maison de France”. *Correio da Manhã*, 2ª seção, 10/10/1967, p. 2.
172. SANDRONI, Cícero. “Quatro cantos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13/10/1967, p. 9.
173. JAFA, Van. “Navalha na carne”. *Correio da Manhã*, 5º caderno, Rio de Janeiro, 15/10/1967, p. 2.
174. JAFA, Van. “A vida nua e crua”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 1/11/1967, p. 2.
175. SANDRONI, Cícero. “Quatro cantos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7/12/1967, p. 9.
176. FREITAS, Marise Miranda. “Encontro com as duas Marias de Plínio Marcos”. *Correio da Manhã*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 10/12/1967, p. 6-7,
177. “As mulheres do ano novo”. *Correio da Manhã*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 31/12/1967, p. 7.
178. DOMINGUES, Heron. “Hoje é dia dos que foram maiores em 67”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31/12/1967, p. 6.
179. SOARES, Flávio Macedo. “Plínio Marcos: a navalha no teatro”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24/1/1968, p. 1.
180. BERG, Marli. “Teatro amordaçado pelo país”. *Correio da Manhã*, Correio Feminino, Rio de Janeiro, 18/2/1968, p. 3.
181. “Peça vai à cena com censura até 18 anos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5/3/1968, p. 1.
182. JAFA, Van. “Teatro: Senhora na boca do lixo”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 20/3/1968, p. 2.
183. “Protesto em Minas contra Plínio Marcos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1/5/1968, p. 7.

184. ROCHA FILHO, Rubem. "A senhora incompreendida". *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 24/5/1968, p. 4.
185. JAFA, Van. "Teatro: palco e bastidores". *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 19/6/1968, p. 3.
186. LOPES, Rosita Tomás. "Informa". *Correio da Manhã*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 7/7/1968, p. 2.
187. LOPES, Rosita Tomás. "Informa". *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 28/9/1968, p. 1.
188. ELIAS, Nacif. "Tônia falando de rosas". *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 31/5/1969, p. 1.
189. "Atores afirmam: nudez no contexto da ação é válida". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/5/1969, p. 5.
190. "Década nacional". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30/12/1969, p. 19.

Tribuna da Imprensa

191. WOLFF, Fausto. "Teatro". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7/12/1963, p. 9.
192. WOLFF, Fausto. "Carnaval: a nudez será castigada". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27/2/1965, p. 2.
193. WOLFF, Fausto. "Teatro". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 20/5/65, p. 2.
194. WOLF, Fausto. "Toda nudez será castigada (I)". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29/6/1965, Segundo caderno, p. 2.
195. WOLFF, Fausto. "Toda nudez será castigada (II)". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 30/6/1965, p. 2.
196. FERNANDES, Hélio. "Fatos e rumores". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26/8/1965, p. 3.
197. WOLFF, Fausto. "Teatro". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 9/10/1965, p. 2.
198. WOLFF, Fausto. "Os meus melhores do ano (I)". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29/12/1965, p. 2.
199. WOLFF, Fausto. "Os meus melhores do ano (II)". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 30/12/1965, p. 2.
200. "Censura usa polícia para impedir peça". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18/7/1967, p. 2.
201. SILVA, Joaquim da. "Notícias não confinadas". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22/8/1967, p. 4.
202. WOLFF, Fausto. "Teatro". *Tribuna da Imprensa*, 2.º caderno, 25/8/1967, p. 3.
203. MACHADO, Zilka Serzedello. "Tribuna Social". *Tribuna da Imprensa*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 28/8/1967, p. 1.
204. "Tônia: palavrão às vezes é necessário". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29/8/1967, p. 8.
205. CARLOS ALBERTO. "Televisão". *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 3/10/1967, p. 2.

206. FERNANDES, Hélio. “*Navalha na carne*: um drama sobre a rotina desumana”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 9/10/1967, p. 1.
207. BRAGA, Mauro. “Painel.” *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31/10/1967, p. 4.
208. WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (I)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 20/11/1967, p. 1.
209. WOLFF, Fausto. “A propósito de *A navalha na carne* (II)”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 23/11/1967, p. 1.
210. WOLFF, Fausto. “Os meus melhores de 1967”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6/1/1968, p. 8.
211. WOLFF, Fausto. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3/2/1968, p. 9.
212. FERNANDES, Hélio. “Fatos e rumores”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14/2/1968, p. 3.
213. “MDB pede voto de louvor para D. Vicente Scherer”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17/2/1968, p. 7.
214. MACHADO, Gilka Serzedelo; MOURA, Pedro. “Colunão”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22/2/1968, p. 8.
215. “Autor de *Senhora na boca do lixo* responde ao coronel da censura”. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5/3/1968, p. 6.
216. WOLFF, Fausto. “*Senhora na boca do lixo*: o pior Jorge Andrade”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25/3/1968, p. 8.
217. DIAS, José. “Os caros colegas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11/5/1968, p. 2.

Manchete

218. “Nosso teatro precisa de loucos”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 15/6/1957, p. 43-47.
219. “Nelson Rodrigues: 20 anos de escândalos”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 15/5/1965, p. 123.
220. RODRIGUES, Nelson. “Autocrítica de Nelson Rodrigues”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 17/12/1966, p. 27.
221. “Hoje tem espetáculo”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 22/7/1967, p. 32.
222. GHIVELDER, Zevi. “Fernanda Montenegro: o sucesso de um escândalo”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 16/9/1967, p. 90-93.
223. PELTIER, Luzia. “A navalha na carne”. *Manchete*, Manchete Espetáculos, Rio de Janeiro, 14/10/1967, p. 103.
224. BORGES, Humberto. “Jorge Andrade leva Eva à prisão”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 20/1/1968, p. 36.
225. MARQUES, Carlos; Acui, Carlos. “Plínio Marcos: um desafio em cada peça”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 3/2/1968, p. 136-139.
226. CASTRO, Ruy. “Manchete debate: o teatro em questão”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 10/2/1968, p. 44-49.
227. CASTRO, Rui. “Uma greve contra a censura”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24/2/1968, p. 137.
228. “Posto de escuta”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 2/3/1968, p. 92.

229. GHIVELDER, Zevi. "Cleide: uma atriz de 40 quilates". *Manchete*, Rio de Janeiro, 24/4/1968, p. 162.
230. FERNANDES, Ivy. "Eva – um cartaz de sempre". *Manchete*, Rio de Janeiro, 11/5/1968, p. 41.
231. LISPECTOR, Clarice. "Diálogos possíveis com Clarice Lispector: Tônia Carreiro". *Manchete*, Rio de Janeiro, 18/1/1969, p. 72-73.

***Diário de Notícias* (Rio de Janeiro)**

232. *Diário de Notícias*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 15/12/1963, p. 5.
233. RODRIGUES, Nelson. "A semana". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8/3/1964, 4^a seção, p. 3.
234. PERISCÓPIO. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 19/6/65, p. 7.
235. "Portadores de lesões não devem assistir Toda nudez será castigada". *Diário de notícias*, 4^a seção, Rio de Janeiro, 27/06/1965, p. 3.
236. HENRIQUE OSCAR. "Toda nudez será castigada no Serrador". *Diário de notícias*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 30/6/1965, p. 2.
237. "Diálogo com Cleyde Yáconis". *Diário de Notícias*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 25/7/1965, p. 6.
238. ENEIDA. "Encontro matinal". *Diário de Notícias*, 2.^a seção, Rio de Janeiro, 28/7/1967, p. 3.
239. CORÇÃO, Gustavo. "O teatro e seus desconcertos". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8/10/1967, p. 2.
240. FREITAS, Marise Miranda. "Encontro com as duas Marias de Plínio Marcos". *Diário de Notícias*, Revista Feminina, Rio de Janeiro, 10/12/1967, p. 6-7.
241. MACHADO, Nei. "Noite e dia: na boca do lixo". *Diário de Notícias*, 4^a seção, Rio de Janeiro, 18/2/1968, p. 2.
242. "Censura para emporcalhar". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5/3/1968, p. 5.
243. OSCAR, Henrique. "Teatro: Senhora na boca do lixo". *Diário de Notícias*, 2^a seção, Rio de Janeiro, 12/3/1968, p. 2.

Jornal dos Sports

244. BRASIL, Jocelyn. "Toda nudez de Cleyde Yáconis". *Jornal dos Sports*, 2.^o tempo, Rio de Janeiro, 18/7/1965, p. 3.
245. RODRIGUES, Nelson. "Abençoado Fla-Flu". *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 24/10/1965, p. 4.
246. "Censura contra a navalha". *Jornal dos Sports*, Cultura JS, Rio de Janeiro, 28/7/1967, p. 1.
247. MISTER ECO. "Parque de diversões". *Jornal dos Sports*, Segundo tempo, Rio de Janeiro, 26/8/1967, p. 4.
248. "Linguagem no teatro". *Jornal dos Sports*, Sol, Rio de Janeiro, 27/9/1967, p. 7.
249. "Fauzi Arap mostra P. Marcus". *Jornal dos Sports*, Sol, Rio de Janeiro, 5/10/1967, p. 6.

250. CÂMARA, Isabel. "Isabel Câmara vê a *Navalha*: grito da miséria". *Jornal dos Sports*, Sol, Rio de Janeiro, 8/10/1967, p. 6.
251. "Teatro: O brilho da navalha". *Jornal dos Sports*, Cultura JS, Rio de Janeiro, 20/10/1967, p. 6.
252. "Hoje não tem teatro porque a censura passou do limite da paciência". *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12/2/1968, p. 1.
253. "Teatro desce pano em protesto contra censura sem cultura". *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12/2/1968, p. 14.
254. "Artistas em vigília pelas artes". *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 13/2/1968, p. 1.
255. "Comunicação tem prova para teste". *Jornal dos Sports*, Escolar JS, Rio de Janeiro, 26/1/1969, p. 5.

Diário da Noite

256. "Amanhã começam os ensaios". *Diário da Noite*, 2.º caderno, São Paulo, 4/12/1963, p. 7.
257. MATTOS PACHECO. "Teatro". *Diário da Noite*, 2.º caderno, São Paulo, 18/12/1963, p. 10.
258. VIANA, Hilton. "Teatro-Show-Business". *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 4/1/1968, p. 2.
259. "Vitória total para o teatro". *Diário da Noite*, São Paulo, 14/2/1968, p. 7.
260. VIANA, Hilton. "Teatro-Show-Business". *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 22/2/1968, p. 2.
261. "Ruthinéa de Moraes: teatro necessita de Gama e Silva". *Diário da Noite*, São Paulo, 7/3/1968, p. 3.
262. MONTERRI, "Roteiro Noturno". *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 9/3/1968, p. 2.
263. CARVALHÓES, A. "Brasil e Argentina de mãos dadas no cinema". *Diário da Noite*, Diário Ilustrado, São Paulo, 26/3/1968, p. 1.
264. VIANA, Hilton. "Teatro-Show-Business". *Diário da Noite*, Segundo caderno, São Paulo, 21/11/1968, p. 6.
265. VIANA, Hilton. "Teatro". *Diário da Noite*, Segundo Caderno, São Paulo, 22/1/1969, p. 6.

Diário Carioca

266. FRANCIS, Paulo. "Perdoa-me por me traíres: o espetáculo começa quando termina". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22/6/1957, p. 6.
267. MISTER ECO, "Rio dia e noite." *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9/4/1965, p. 4.
268. GUENNES, Eduardo. "Próximos lançamentos". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24/4/1965, p. 6.
269. "Nelson assusta atrizes". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27/4/1965, p. 12.

270. GUENNES, Eduardo. "Nudez dá confusão". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28/4/1965, p. 6.
271. GUENNES, Eduardo. "Concurso subdesenvolvido". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22/7/1965, p. 6.
272. GUENNES, Eduardo. "Toda nudez será castigada (I)". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24/7/1965, p. 6.
273. GUENNES, Eduardo. "Toda nudez será castigada (II)". *Diário Carioca*, DC2, Rio de Janeiro, 25/7/1965, p. 4.

Jornal do Commercio

274. LEITE, Luiza Barreto. "Nelson Rodrigues". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23/6/1957, p. 6.
275. LEITE, Luiza Barreto. "A propósito do Prêmio Molière". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22/1/1966, p. 6.
276. LEITE, Luiza Barreto. "Jorge Andrade em Portugal e cursos no Brasil". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15/1/1967, p. 10.
277. JACINTHA, Maria. "O caso de *Navalha na carne* e outros casos". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29/10/1967, p. 5.
278. LEITE, Luiza Barreto. "Um autor se afirma e nasce uma atriz". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22/10/1967, p. 11.
279. "Teatro e totalitarismo". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14/2/1968, p. 4.
280. LEITE, Luiza Barreto. "O&A * Dulcina, Eva e Jorge * Bethania & Paulo". *Jornal do Commercio*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 10/3/1968, p. 5.

Diário de Pernambuco

281. "Teatro, quase sempre". *Diário de Pernambuco*, Segundo Caderno, Recife, 13/4/1965, p. 3.
282. LEITE, Adeth. "Teatro, quase sempre". *Diário de Pernambuco*, Segundo Caderno, Recife, 15/4/1965, p. 3.
283. LEITE, Adeth. "Teatro quase sempre". *Diário de Pernambuco*, Segundo Caderno, Recife, 14/8/1965, p. 1.
284. LEITE, Adeth. "Teatro, quase sempre". *Diário de Pernambuco*, 2º caderno, 17/9/1967, p. 3.
285. DOMINGUES, Heron. "Heron Domingues com as notícias". *Diário de Pernambuco*, Recife, 21/10/1967, p. 8.
286. LEITE, Adeth. "Evolução, escândalos e palavrões". *Diário de Pernambuco*, 2.º caderno, 4/11/1967, p. 3.
287. LEITE, Adeth. "Teatro, quase sempre". *Diário de Pernambuco*, 2.º caderno, Recife, 16/12/1967, p. 9.

O Estado de São Paulo

288. PRADO, Décio de Almeida. “Peça de Nelson Rodrigues no TBC”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/10/1965, p. 18.
289. MAGALDI, Sábato. “Documento dramático”, *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15/7/1967, p. 3.
290. ROSENFELD, Anatol. “Navalha na nossa carne”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15/7/1967, p. 3.
291. “J. Andrade foi proibido”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10/2/1968, p. 7.

Correio Braziliense

292. “Ruthinéa, a atriz proibida”. *Correio Braziliense*, 3º caderno, Brasília, 30/7/1967, p. 3.
293. “Juiz dá liminar à atriz Maria Fernanda”. *Correio Braziliense*, Brasília, 13/2/1968, p. 2.
294. “Migalhas”. *Correio Braziliense*, Caderno 2, Brasília, 3/4/1968, p. 3

Diário do Paraná

295. “Guaíra interditado para não mostrar a *Navalha na carne*”. *Diário do Paraná*, 2º caderno, Curitiba, 28/9/1968, p. 1.
296. “*Navalha na carne* foi liberada e atores agradecem”. *Diário do Paraná*, 2.º caderno, Curitiba, 1/10/1968, p. 1.
297. “Em poucas linhas”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15/10/1968, p. 3.

Luta Democrática

298. EFE PINTO. “*Toda nudez será castigada*”. *Luta democrática*, Rio de Janeiro, 17/7/1965, p. 4.
299. AZEVEDO, Almir. “Nelson Rodrigues: sórdido ou genial?”. *Luta democrática*, Segundo Caderno, 3/10/1965, p. 3.
300. EMERY, Milton de Moraes. “Destques da semana”. *Luta Democrática*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 3/12/1967, p. 6.

Diário da Tarde

301. “*Navalha* vem e a crise do TG acaba”. *Diário da Tarde*, Curitiba, 1/10/1968, p. 2.
302. “Emiliano: *Navalha* nada tem de imoral”. *Diário da Tarde*, Curitiba, 9/10/1968, p. 2.

Diário de Notícias (Rio Grande do Sul)

303. “Será esta a nova verdade do teatro brasileiro?”. *Diário de Notícias*, 2º caderno, Porto Alegre, 3/3/1968, p. 6.
304. “A discussão é sobre teatro”. *Diário de Notícias*, Segundo Caderno, Porto Alegre, 30/7/1967, p. 8.

O Fluminense

305. ALVES, José Maria. “Tudo é espetáculo”. *O Fluminense*, Tabloide Dominical, Rio de Janeiro, 22/7/1967, p. 3.
306. ALVES, José Maria. “Tudo é espetáculo”. *O Fluminense*, Tabloide Dominical, Rio de Janeiro, 13/8/1967, p. 3.

Revista Civilização Brasileira

307. BOAL, Augusto. “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno especial n.º 2, julho 1968. p. 214.
308. “Pesquisa de opinião”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno especial n.º 2, julho 1968. p. 93-107.

Cinelândia

309. ROCHA FILHO, Rubem. “Nudez vestiu Cleyde de Sarah Bernhardt”. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, 1965.

Fatos e Fotos

310. CÉLIA MARIA. “A peça da discórdia”. *Fatos e fotos*. Rio de Janeiro, 15/5/1965, p. 14.

Jornal de Letras

311. PAIVA, Salviano Cavalcanti de. “O ladrão boliviano de Nelson Rodrigues e outras notícias”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, agosto de 1965, p. 4.

Leitura

312. MICHALSKI, Yan. “Teatro: Os estrangeiros.” *Leitura*, Rio de Janeiro, maio/junho 1965, p. 64.

O Cruzeiro

313. “Carnaval de copa a copa”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18/2/1967, p. 127.

O Pasquim

314. “Norma: não saio de moda porque não sou estrela”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 28/8/1969, p. 8.

O Poti

315. “Zero Hora”. *O Poti*, 2º caderno, Natal, 16/6/1968, p. 3.

Realidade

316. “Sou o analfabeto mais premiado do país”. *Realidade*, São Paulo, setembro/1968, p. 57.

Revista do Rádio

317. PAIVA, Waldemir. “A nudez sem amor não tem perdão”. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ed. 825, 1965, p. 8.

Última Hora

318. ALVIM, Thereza Cesário. “Um despacho infeliz”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18/8/1965, p. 3.

Imagens

1. Anúncio de *Perdoa-me por me traíres*, em sua temporada no Teatro Carlos Gomes. Diário de Notícias, 4/12/1957, p. 15. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
2. Foto de Cleyde Yáconis e Luís Linhares em cena na primeira montagem de *Toda nudez será castigada* (1965). Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
3. Foto de Cleyde Yáconis e Nelson Xavier na primeira montagem de *Toda nudez será castigada* (1965). Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
4. Foto de Nelson Xavier e Énio Gonçalves na primeira montagem de *Toda nudez será castigada* (1965). Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
5. Foto de Cleyde Yáconis e Énio Gonçalves na primeira montagem de *Toda nudez será castigada* (1965). Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
6. Foto de Cleyde Yáconis e Nelson Xavier na primeira montagem de *Toda nudez será castigada* (1965). Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
7. Foto do primeiro ensaio de *Toda nudez será castigada*. O Globo, 6/5/1965, p. 7.
8. Anúncio de *Toda nudez será castigada*. Jornal do Brasil, 20/6/1965, p. 15.
9. Primeiro anúncio de *Toda nudez será castigada* publicado na imprensa. Tribuna da Imprensa, Segundo Caderno, 11/6/1965, p. 5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
10. Foto de ensaio de *Toda nudez será castigada*, com Cleyde Yáconis e Énio Gonçalves em cena. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
11. Matéria com ataques de Nelson Rodrigues aos críticos teatrais. Diário de Notícias, 4^a seção, 27/06/1965, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
12. Matéria com foto de Nelson Rodrigues gesticulando contra os críticos de sua nova peça. Revista do Rádio, no. 825, p. 8-9. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
13. Programa de *Toda nudez será castigada*. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
14. Foto do cenógrafo, do diretor e do autor de *Vestido de Noiva*, em 1943. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
15. Foto do cenógrafo, diretor e autor no cenário da montagem de *Toda nudez será castigada*, em 1965. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
16. Programa da temporada de *Toda nudez será castigada*, em São Paulo. Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall.
17. Foto de Cleyde Yáconis ensaiando a personagem Geni com o texto no colo, ao lado de Elza Gomes, Antonia Marzullo e Énio Gonçalves. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
18. Foto de leitura de *Toda nudez será castigada*, com Cleyde Yáconis, Elza Gomes,

Antonia Marzullo, Énio Gonçalves, Luís Linhares e Ziembinski. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.

19. Foto de leitura de *Toda nudez será castigada*, com Cleyde Yáconis, Elza Gomes, Antonia Marzullo e Énio Gonçalves. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
20. Matéria cujo título compara Cleyde Yáconis e Sarah Bernhardt. Cinelândia, no. 302, 1965, p. 49-50. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
21. Matéria que criava expectativa para a premiação de Cleyde Yáconis. Revista Manchete, 7/8/1965, p. 32. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
22. Fragmento de uma página de anúncios de espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro. Diário de Notícias, Caderno de Cultura, 20/7/1965, p. 5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
23. Primeira página de longa matéria sobre Plínio Marcos. Revista Realidade, setembro de 1968, p. 53.
24. Anúncio da peça *Dois perdidos numa noite suja*. O Globo, 18/5/1967, p. 3
25. Matéria sobre a peça *A volta ao lar*, com foto de Fernanda Montenegro. Revista Manchete, 16/9/1967, p. 90-91. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
26. Tônia Carrero e Nelson Xavier vivendo Neusa Sueli e Vado, na montagem de *Navalha na carne* que estreou em 1967, no Rio de Janeiro. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
27. Tônia Carrero e Nelson Xavier vivendo Neusa Sueli e Vado, na montagem de *Navalha na carne* que estreou em 1967, no Rio de Janeiro. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
28. Matéria em que Tônia Carrero posiciona-se sobre o palavrão em cena. Tribuna da Imprensa, 29/8/1967, p. 8. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
29. Foto de Tônia Carrero e Nelson Xavier em cena de *Navalha na carne*, publicada na coluna de “Teatro”, de Martim Gonçalves. O Globo, 25/9/1967, p. 12.
30. Tônia Carrero, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier na montagem de *Navalha na carne* que estreou em 1967, no Rio de Janeiro. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
31. Anúncio de *Navalha na carne*. Diário de notícias, 4^a seção, 8/10/1967, p. 2. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
32. Anúncio de *Navalha na carne*. Correio da Manhã, Segundo Caderno, 17/10/1967, p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
33. Foto de Tônia Carrero ao lado do governador Negrão de Lima após uma apresentação de *Navalha na carne*. Jornal do Brasil, Caderno B, 15/10/67, p. 3.
34. Matéria com caricatura de Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz assinada por Lan. Jornal do Brasil, 19/11/1967, Caderno B, p. 4.
35. Foto de Tônia Carrero e Nelson Xavier publicada pela coluna de Van Jafa. Correio da Manhã, 5º caderno, 15/10/1967, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
36. Matéria de Luzia Peltier, com fotos de Tônia Carrero. Manchete, 14/10/1967, p. 103. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
37. Seção “Teatros”. Diário de Notícias, 2^a seção, 1/12/1967, p. 4. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

38. Anúncios de peças em cartaz. Jornal do Brasil, Caderno B, 1/10/1967, p. 2.
39. Foto do público de *Navalha na carne*, publicada na coluna de Brício de Abreu. O Jornal, 7/1/1968, 2º caderno, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
40. Anúncios de *Navalha na carne* publicados na coluna “Teatros e boites”. O Jornal, 3/12/1967, p. 10. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
41. Foto de uma cena violenta do espetáculo, com Tônia Carrero ameaçando Emílio Queiroz com uma navalha diante de Nelson Xavier. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
42. Tijolinhos dos espetáculos em cartaz, formando a temporada carioca do momento em que *Navalha na carne* encerrou suas apresentações. O Jornal, 2º caderno, 3/2/1968, p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
43. Ranking dos melhores espetáculos na avaliação dos críticos. Jornal do Brasil, Caderno B, 30/12/1967, p. 7.
44. Coluna de Léa Maria com foto de Tônia Carrero recebendo o Prêmio Molière. Jornal do Brasil, Caderno B, 12/6/1968, p. 3.
45. Palavras cruzadas com pergunta sobre o autor de *Navalha na carne*. O Jornal, 2º caderno, 25/10/1967, p. 4. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
46. Foto do elenco de *Navalha na carne* na capa de periódico sobre literatura. Jornal de Letras, janeiro de 1968, p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
47. Matéria sobre Tônia Carrero, ganhadora do Prêmio Molière. Revista Manchete, 29/6/1968, p. 126-7. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
48. Matéria sobre a entrega do Prêmio Molière, com foto de Tônia Carrero em cena. Diário de Notícias, Caderno 2, 9/6/1968, p. 2. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
49. Foto de Cacilda Becker ao lado de nota sobre o planejamento da temporada de sua companhia. Diário de Notícias, Revista Feminina, 14/6/1964, p. 5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
51. Anúncios indicando a adesão de diversos teatros à greve. Tribuna da Imprensa, 13 de fevereiro de 1968, p. 12. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
50. Charge de Fortuna representado a censura à *Senhora na boca do lixo*. Correio da Manhã, 11/2/1968, p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
52. Alvará de liberação de *Senhora na boca do lixo*, assinado em 14 de fevereiro de 1968. O documento encontra-se no dossiê do espetáculo Senhora na boca do lixo, no arquivo do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), alocado no Arquivo Nacional.
53. Matéria sobre Eva Todor, atriz que estava à frente de espetáculo censurado e liberado. O Jornal, 3º caderno, 18/2/1968, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
54. Foto de ensaio de Senhora na boca do lixo, uma das tantas publicada na imprensa no período de ensaios. Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
55. Anúncio de *Senhora na boca do lixo* publicado na 2ª seção do Diário de Notícias, 1/3/1968, p. 7. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
56. Anúncio de *Senhora na boca do lixo*, com referência à censura ao espetáculo. Correio da Manhã, 2º caderno, 12/3/1968, p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

57. Capa do programa de *Senhora na boca do lixo*. Acervo pessoal do autor do livro.
58. Foto de Eva Todor com Dulcina de Moraes em ensaio de *Senhora na boca do lixo*.
Foto: Carlos Moskovics. Funarte / Centro de Documentação e Pesquisa.
59. Anúncio de *Senhora na boca do lixo*. Diário de Notícias, 2ª seção, 10/4/1968, p. 5.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
60. Anúncio de *Senhora na boca do lixo*, com indicação de que a peça já fizera 100 apresentações naquela temporada. Jornal dos Sports, 17/5/1968, p. 10. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
61. Anúncio de uma paródia a *Senhora na boca do lixo*, estrelada por Rogéria. O Jornal, 2º caderno, 10/5/1968, p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
62. Anúncio do último dia de apresentação de *Senhora na boca do lixo* no Rio de Janeiro. Correio da Manhã, 2º caderno, 29/6/1968, p. 8. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
63. Matéria trazendo a foto de um encontro entre Eva Todor e Jorge Andrade. Manchete, Rio de Janeiro, 20/1/1968, p. 36. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
64. Primeira crítica de Brício de Abreu a *Senhora na boca do lixo*, com foto de Eva Todor e Jorge Andrade. O Jornal, 2º caderno, 9/3/1968, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abramo, Lélia 90
Abujamra, Antonio 130
Achard, Marcel 162
Albee, Edward 97, 26
Albim, Ricardo Cravo 156
Albuquerque, Ivan de 290, 292
Almeida, Abílio Pereira de 22
Alves, Francisco 250
Alves, José Maria 14, 194
Alves, Márcio Moreira 279
América Latina 245
Andrade, Carlos Drummond de 35, 152, 276, 311
Andrade, Jorge 12, 18, 24, 89, 90, 124, 128, 130, 131, 136, 152, 207, 234, 248, 249, 255-258, 260-269, 271, 272, 274-276, 278, 280, 281, 283, 284, 286, 287, 289, 291, 293-295, 297-304, 306-308, 310, 311, 317, 321, 322
André, Marcos 297
Aranha, Edgard Gurgel 154, 181, 182
Arap, Fauzi 130, 139, 142, 143, 180, 182, 187-191, 193, 207, 217, 221, 222, 225, 230, 234, 236, 237, 242, 321, 323
Arco e Flexa, Jairo 154, 193, 202, 205
Arquivo Nacional 282
Artaud, Antonin 184
Artistas Unidos 280
Assis, Machado de 68, 255
Associação Brasileira de Críticos Teatrais 128, 131, 182, 237, 239
Assumpção, Leilah 175
Athayde, Roberto 146
Autran, Paulo 21, 119, 130, 159, 160, 162, 216, 217, 237, 276, 280, 234
Ayala, Valmir 234, 235
Azeredo, Odilon 289, 290
Azevedo, Artur 271
Azevedo, Elizabeth 90, 201, 263, 268
Balabanian, Aracy 90
Bandeira, Manuel 24, 35
Barbosa, Orestes 250
Barrault, Louis 159, 209
Barthes, Roland 169
Becker, Cacilda 21, 30, 35, 38, 89, 90, 97, 133, 139, 145, 153, 155, 160, 162, 194, 228, 247, 255, 258, 259, 276, 316, 317, 319, 322
Beckett, Samuel 316
Belo Horizonte 230, 231, 317
Bengell, Norma 175, 244, 248
Bernhardt, Sarah 121

- Besouchet, Inês 244
Bethencourt, João 130, 304
Biblioteca Nacional 76
Bivar, Antônio 176, 248
Boal, Augusto 41, 131, 140, 235, 313
Bogus, Armando 131
Bononi, Maria 258
Borba Filho, Hermilo 21, 267, 305
Borba, César 35
Borges, Jorge Luís 163
Borghi, Renato 235, 237, 238
Bourdieu, Pierre 174
Braga, Mauro 194
Brando, Marlon 275
Brandão, Darwin 29, 30
Brandão, Tania 9, 19, 24, 35, 250, 252, 318
Brasil, Jocelyn 125, 126
Brecht, Bertolt 146, 186
Brillanti, Dinorah 126
Britto, Sergio 30, 148, 156, 178
Bruno, Nicette 38
Bruno, Nonoca 39
Brytygier, Gui 209
Cabo Frio 198, 227
Caetano, João 18
Callado, Antônio 243, 276
Camargo, Joracy 19, 255
Caminha, Delorges 148
Campelo, Florismar 154, 279, 281, 282, 284, 295
Candido, Antonio 256
Candido, Ivan 126
Capanema, Gustavo 20, 34
Cardoso, Sérgio 91
Carmo, Célio Assis do 313
Carpeaux, Otto Maria 276
Carrero, Tônia 25, 119, 120, 133, 157-162, 177-180, 182, 183, 186, 187, 190, 192, 194-199, 201, 203-205, 212, 213, 216, 221, 223, 224, 226-234, 236, 238, 239, 242-245, 247, 269, 272, 273, 276, 278, 280, 291, 306, 310, 314, 321, 323
Carvalho, Victor de 129
Castello Branco, Humberto de Alencar 89, 119, 145, 156
Castro, Ruy 31, 39, 216, 218
Cattan, Benjamin 142
Cavalcanti, Valdemar 131, 207
Caymmi, Dorival 231
Celi, Adolfo 160, 162, 188, 317
Chacrinha, Abelardo Barbosa 276
Chagas, Walmor 91, 228, 258, 276
Chaves, Juca 276
Chediak, Braz 242
Chesterton, Gilbert 50, 51
Cinema Vitória 102
Colasanti, Marina 198
Colaço, Amélia Rey 261
Colton, John 289
Companhia de Comédias Bibi Ferreira 318
Companhia Dramática Nacional 38, 40
Companhia Dulcina-Odilon 289, 290
Companhia Eva Todor 92, 272, 274, 276, 303
Companhia Maria Della Costa 35, 256
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro 261
Companhia Suicida do Teatro Brasileiro 41
Companhia Teatro Cacilda Becker 139
Companhia Tônia-Celi-Autran 24, 160-162, 178
Companhia Vera Cruz 159, 324
Correa, Viriato 17
Correio Braziliense 158, 229
Corrêa, José Celso Martinez 129-131, 184, 228, 235, 286
Corrêa, Rubens 103, 131, 186, 290, 292
Cortes, Aracy 250
Cortez, Raul 89, 90, 228
Corção, Gustavo 50, 51, 150, 151
Costa e Silva, Iolanda 242
Couto, Armando 16
Cunha, Alzira 272
Cuoco, Francisco 91
Câmara, Dom Hélder 231, 243
Câmara, Isabel 175, 221, 225
Dalton, Dorothy 45, 71, 72
Delacy, Monah 162
Della Costa, Maria 20, 30, 35, 38, 103, 131, 182, 202-206, 214, 247, 256

- Di Cavalcanti 276
Dias, Gonçalves 128
Dias, Pedro 250
Diário Carioca 88, 92, 95, 99, 106, 112, 116, 117, 119
Dolabella, Carlos Eduardo 272, 293
Domingues, Nelson Marabuto 283
Dona Canô 231
Dostoievski, Fiodor 29, 32, 50, 51, 109
Dourado, Valdomiro Autran 102
Duarte, Anselmo 257
Duarte, Regina 159
Dyer, Charles 147
Dória, Gustavo 20
Dória, Jorge 251
Eco, Mister 99
Eichbauer, Hélio 184, 236
Eichenbaum, Boris 164
Emery, Milton Moraes 167
Escobar, Ruth 184
Estados Unidos 162, 186, 257, 290,
Eulálio, Alexandre 105, 116, 118
Faria, João Roberto 75
Faria, Miguel 230
Fausta, Itália 20, 38, 250
Façanha, Juvêncio 273, 275
Feres, Sara 191, 192, 223
Fernanda, Maria 37, 99, 131, 273-276
Fernandes, Hélio 119, 157, 158
Fernandes, Millôr 152, 207, 239
Ferreira, Bibi 21, 30, 38, 208
Ferreira, Procópio 17, 18, 20, 184, 289
Ferreira, Ítala 250
Feydeau, Georges 120, 162, 306
Figueiredo, Guilherme 159
Filho, Antunes 90, 124, 228, 257, 258
Filho, Daniel 251
Filho, Jardel 147, 191
Flaksman, Marcos 131
Flaubert, Gustave 68
Francis, Paulo 43, 147, 150
Freire Jr 250
Freire, Gracinda 95, 98
Freire, Napoleão Muniz 99, 114
Freire, Roberto 142, 143
Freyre, Gilberto 50
Fróes, Leopoldo 17, 33, 289
Galeria Metrópole 142, 143
Galvão, Patrícia 136
García Lorca, Frederico 255, 290
Garcia, Aluizio Leite 92
Garcia, Léa 19
Garcia, Stênio 90
Garcia, Victor 184
Garcia, Wilson de Queiroz 283
Garrido, Alda 254
Gertel, Vera 305
Gibson, William 161
Gil, Gláucio 41, 322
Gilberto, Antonio 257
Gilroy, Frank 191
Gomes, Dias 89, 103, 146, 152, 272, 305
Gomes, Elza 100, 116, 125, 251, 272, 293, 294, 297
Gonzaga, Armando 17
Gonçalves, Dercy 15, 16, 17, 18, 21, 184, 247, 254
Gonçalves, Martim 46, 99, 14, 155, 177, 198, 210, 215, 217, 218-220, 222, 224, 235-237, 260, 306
Gonçalves, Énio 62, 65, 100, 102, 116, 125, 129, 130
Grande Hotel 123
Grande Otelo 276
Grant, Miguel 121
Grisolli, Paulo Afonso 120, 130, 306
Grotowski, Jerzy 184, 190
Grupo Opinião 140
Grupo Universitário de Teatro 318
Grupo União 154, 155, 162, 179, 202, 234
Guarnieri, Gianfrancesco 128, 140, 146
Guennes, Eduardo 88, 92, 95, 106, 107, 115, 116
Guimarães, Mário Meira 314
Gullar, Ferreira 43
Gustavo, Luiz 228
Hamon, Philippe 169
Helena, Célia 130
Heliodora, Bárbara 156, 216, 235, 276
Hellman, Lilian 161, 162

- Herbert, John 91
Herzl, Theodor 283
Hilton Viana 228
Hirschman, Leon 91
Hoffmann, Ivone 26, 292, 295
Holanda, Sérgio Buarque de 15
Holland, Peter 13
Hollanda, Chico Buarque de 136, 206, 243, 276, 286
Hosseini, Robert 260
Hotel Nacional 274
Iglesias, Luis 102, 134, 250, 251, 253-255, 272, 323
Império, Flávio 115
Irby, James 102
Itália 160, 280
Ivo, Lêdo 102
Jacintha, Maria 215, 217, 287
Jaime Costa 22, 43, 250, 254, 289
José, Paulo 131
Jouvet, Louis 188
Jércolis, Jardel 250, 251
Kennedy, John 48
Khoury, Simon 157, 253, 292
Kroeber, Carlos 195, 230
Kubitschek, Juscelino 138, 161
Kusnet, Eugênio 130, 131, 186, 189
Lacerda, Carlos 103, 280
Lacerda, Vanda 45, 305
Lara, Odete 273
Latorraca, Ney 139
Laurence, Jacqueline 162, 290
Le Goff, Jacques 13
Leigh, Vivien 275
Leite, Adeth 181, 186, 208
Leite, Luiza Barreto 39, 43, 46, 89, 131, 132, 216, 218, 222, 225, 236, 239, 261, 297
Leonam, Carlos 198
Leão, Esther 251
Leão, Souza 273
Lima, Alceu Amoroso 150, 276
Linhares, Luís 21, 57, 100, 117, 118, 125, 126, 130
Lins, Osman 161, 178
Lins, Álvaro 35
Lisboa 261, 280
Lispector, Clarice 152, 187, 243, 323
Lopes, Rosita Tomás 231, 241
Lopes, Silvana 182
Loran, Berta 162
Lott, Henrique 251
Lourenço, Oswaldo 126
Louzada, Oswaldo 45
Loyo, Reinaldo 178
Luis, Edson 248, 296
Luta Democrática 103, 109, 118, 167
Léo, Jusi, 41
Lícia, Nydia 89, 124, 324
Machado, Aurita 230
Machado, Maria Clara 216
Machado, Renato 130
Machado, Zilka Serzedello 195
Magaldi, Sábato 17, 21, 23, 155, 166, 170, 184
Magalhães, Paulo 251
Magalhães, Yoná 91
Magno, Paschoal Carlos 19, 138, 157
Maia, Abigail 17
Maia, Ferreira 38, 116
Mamberti, Cláudio 139
Manga, Carlos 254
Marcos, Plínio 135-144, 146, 149, 153-159, 165-168, 170, 175, 177-182, 184-187, 189, 190, 192-194, 197, 199, 202-209, 216, 217, 219-225, 228, 230-242, 247, 264, 284, 310, 317, 321, 322
Maria, Léa 149, 198, 203, 208, 209, 212, 237
Maritain, Jacques 50, 51
Marzullo, Antonia 100, 125
Maugham, William Somerset 289
Max, Margarida 250
Mayer, Rodolfo 96
Medeiros, Anísio 131
Mehler, Miriam 228
Meireles, Cecília 273
Melo Neto, João Cabral de 130, 132
Mendes, Oswaldo 136
Menezes, Walda 211, 230, 234

- Michalski, Yan 87, 88, 103-105, 115, 11, 118, 130, 131, 134, 135, 146, 149-152, 154, 158, 168, 181, 184, 205, 210, 211, 216-224, 227, 230, 234-236, 244, 272, 294, 295, 298, 299, 303, 305, 312-316
- Miller, Arthur 98, 119, 181, 255, 257
- Miller, Henry 181
- Minas Gerais 36
- Molière 255
- Moniz, Edmundo 102
- Monroe, Marilyn 49, 54, 93, 109
- Monteiro, José Maria 40, 116
- Montenegro, Fernanda 148, 149, 151, 152, 178, 183, 247, 256
- Moraes, Milton 45, 126
- Moraes, Ruthinéa de 154, 158, 181, 229, 236
- Moravia, Alberto 140
- Moreyra, Eugênia 19
- Moreyra, Álvaro 121
- Morineau, Henriette 40, 41, 208, 209, 251, 261, 292
- Muniz, Lauro César 130, 139
- Murillo, Antônio 298
- Navarro, Paulo 272
- Negri, Pola 76
- Nery, Marie Louise 131
- Neto, Accioly 159
- Netto, Delfim 243
- Niemeyer, Oscar 136, 276
- Nolding, Paulo 255, 296, 307, 323
- Nosella, Berilo Luigi Deiró 267, 268
- Nova York 303
- Nunes, Luís de Oliveira 261
- Nunes, Vasco Oscar 136
- Oiticica, Sônia 38
- Oliveira, José Carlos 179
- Ópera Real Húngara 249
- Ornstein, Oscar 181
- Os Comediantes 16, 19, 20, 32, 39, 217, 322
- Oscar, Henrique 108, 116, 118, 131, 152, 157, 221, 222, 224, 235, 236, 243, 300
- Oscarito 184, 250, 254
- Padilha, Paulo 148
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de 105, 108, 117
- Palmer, Elida Gay 234
- Paranhos, Kátia 141
- Paraná 232, 306
- Passos, Wilson Leite 42
- Pedrocca, Guilherme 233
- Pellegrino, Hélio 102
- Peltier, Luzia 202
- Pena, Martins 120
- Pereira, Brutus 273
- Perez, Alberto 293, 299, 301, 302
- Perry, Carlos 126
- Pimentel, Paulo 232
- Pinter, Harold 148, 149, 215
- Pinto, Apolonia 17
- Pinto, Efe 109, 116, 118
- Pinto, Ewaldo 273
- Pinto, Manoel 149, 250
- Pioneiras Sociais 161
- Pires, Meira 208
- Polônio, Sandro 12, 38, 182, 202
- Pompeo, João José 154
- Pongetti, Henrique 159
- Ponte Preta, Stanislaw 237
- Pontes, Heloisa 201
- Porto Alegre 96, 121, 132, 139, 140, 232, 233, 304, 306
- Postlewait, Thomas 11, 12, 13
- Prado, Décio de Almeida 17, 20, 104, 105, 117, 118, 253, 256, 281
- Praça Tiradentes 15, 31, 43, 251
- Procter, John 234, 235
- Propp, Vladimir 169
- Prêmio Aéreo 198
- Prêmio Estado da Guanabara 89
- Prêmio Estácio de Sá 218, 239
- Prêmio Fábio Prado 256
- Prêmio Golfinho 135, 239
- Prêmio Jabuti 239
- Prêmio Molière 131, 235-238, 245, 272, 305, 306
- Prêmio Saci 128, 131, 237, 281
- Prêmio Yasigi 182
- Pécora, Alcir 165, 170
- Pêra, Manoel 251

- Quadros, Jânio 43, 46, 161
 Queiroz, Emiliano 26, 145, 146, 178, 180,
 188, 189, 191-194, 196, 198, 211, 212,
 222, 223, 226, 231, 233, 242
 Queiroz, Eça de 55, 68
 Queiroz, Geraldo 95, 96, 260
 Rabetti, Beti 290
 Rachel, Tereza 45, 46, 89, 95, 98, 126, 242
 Rangel, Flávio 257, 296, 313, 316
 Ratto, Gianni 120, 130, 131, 162, 216,
 218, 228, 256, 258, 286
 Recife 181, 186
 Regina, Elis 242
 Reis, Angela 250
 Renato, José 45
 Resende, Otto Lara 53, 102
 Reston, Thelma 46, 99
 Revista Civilização Brasileira 313
 Revista Feminina 243, 259
 Revista Manchete 41, 91, 94, 127, 128,
 132, 144, 145, 151, 190, 201, 216-218,
 275
 Revista Realidade 138
 Rey, Margarida 192
 Ribeiro, Agildo 241
 Ribeiro, Isabel 130
 Ribeiro, Joana 192
 Ricci, Angélica 20
 Rio Grande do Norte 231
 Rio Grande do Sul 91, 121, 122, 141, 232
 Rocha Filho, Rubem 302, 303
 Rocha, Ademir 142
 Rocha, Glauber 136, 276
 Rocha, Glauce 126, 129, 130, 242, 305
 Rodrigues, Dulce 39, 40, 45
 Rodrigues, Joffre 92
 Rodrigues, Nelson 12, 16, 19, 24, 29-51,
 53, 55, 58-61, 67-69, 71, 74, 75, 79,
 83-85, 87, 91-100, 102-109, 111-116,
 118-121, 126, 129-133, 136-138, 141,
 144, 147, 152, 159, 164, 166, 168, 175,
 182, 187, 193, 195, 201, 207, 234, 244,
 247, 256, 258, 260, 264, 276, 280, 284,
 290, 310, 317, 321, 322
 Rodrigues, Urbano Tavares 261
 Rosa, Abadie Faria 31
 Rosenfeld, Anatol 155, 170, 194
 Rossano, Herval 251
 Rossi, Ítalo 30, 99
 Roulien, Raoul 318
 Roussin, André 160
 Ruiz, Pepa 282, 283
 Salce, Luciano 21
 Salles, Campos 262
 Sandroni, Cícero 217
 Santa Rosa, Tomás 32, 38, 39, 114
 Santa Teresa 157-159, 177, 243
 Santo André 182
 Santos 78, 136, 138, 139, 322
 Santos, Kleber 147
 Sartre, Jean-Paul 120, 161
 Schmidt, Augusto Frederico 34
 Sena, Julio 131
 Serrador, Francisco 249
 Severo, Marieta 251
 Shaw, George Bernard 160, 253, 255, 287
 Silva, Alberto 116
 Silva, Carmem 192, 222
 Silva, Francisco Pereira da 130, 132
 Silva, Luís da Gama e 155, 179, 180, 183,
 197, 273, 275, 276, 278, 279
 Silva, Maurício Joppert da 150
 Simon, Pedro 280
 Soares, Jô 130
 Sterne, Laurence 11, 12
 Stuart, Afonso 250
 Suassuna, Ariano 207
 Sued, Ibrahim 180, 197
 São Caetano do Sul 182
 São José dos Campos 182
 São Paulo 20, 21, 35, 38, 43, 45, 89, 97,
 103, 104, 120, 124, 128, 132, 136, 139,
 140, 143, 149, 154, 155, 159, 162, 179,
 202, 204, 205, 208, 218, 229, 235-240,
 249, 255, 256, 260, 261, 265, 273, 275,
 276, 279, 295, 316
 Taques, Pedro 262
 Taubaté 182
 Tavares, Neila 46
 Tchekhov, Anton 263, 300, 314-316

- Teatro Avenida 261
 Teatro Brasileiro de Comédia 20-22, 38, 89, 90, 120, 159, 160, 184, 257, 318, 323
 Teatro Cacilda Becker 258, 323
 Teatro Carlos Gomes 31, 43, 44
 Teatro Copacabana 119, 210, 228, 304
 Teatro Cultura Artística 21
 Teatro de Arena 24, 45, 140, 142, 143, 185, 261, 323
 Teatro de Arena da Guanabara 120
 Teatro Dulcina 289, 304, 314
 Teatro Duse 127, 157
 Teatro Experimental do Negro 19, 40
 Teatro Experimental do Porto 261
 Teatro Ginástico 30, 98, 119, 162
 Teatro Gláucio Gil 148, 149, 212, 225, 227-229, 244, 272, 294, 298, 303, 306
 Teatro Guaíra 231
 Teatro Ipanema 292, 314-316
 Teatro Itália 182
 Teatro Jovem 37, 147, 228, 248
 Teatro João Caetano 203, 204, 271
 Teatro Leopoldina 233, 306
 Teatro Maison de France 119, 177, 178, 180, 183, 197, 203, 209, 211, 219, 222, 225, 229
 Teatro Maria Della Costa 181
 Teatro Martins Penna 229
 Teatro Marília 230, 231
 Teatro Mesbla 149, 161
 Teatro Municipal de São Paulo 21
 Teatro Municipal do Rio de Janeiro 32, 38, 40, 42, 43, 91, 239, 278, 290
 Teatro Nacional de Brasília 273
 Teatro Nacional de Comédia 143, 153, 258
 Teatro Nacional de Lisboa 275
 Teatro Nacional de Lisboa 275
 Teatro Oficina 24, 52, 130, 182, 187, 189, 208, 229, 261, 323
 Teatro Opinião 153, 156, 157, 184, 296
 Teatro Popular de Arte 20, 38, 202
 Teatro Princesa Isabel 119, 147, 275, 276
 Teatro Recreio 249
 Teatro Rival 251, 304
 Teatro Ruth Escobar 281
 Teatro Serrador 92, 102, 104, 109, 111, 118, 119, 132, 133, 251-253
 Teatro São Jorge 44
 Teatro Tijuca 44
 Teatro Vila Velha 231
 Teatro Villa Lobos 316
 Thedim, César 192, 209, 225
 Thiré, Carlos 159
 Thiré, Cecil 148, 178, 191, 244
 Timberg, Nathalia 38, 89, 98
 Tinianov, Iuri 169
 Todor, Eva 25, 102, 133, 248-252, 254, 269, 271, 277, 278, 281, 284-288, 291-294, 296, 297, 299-308, 310, 317, 321, 323
 Tojeiro, Gastão 17, 139
 Tolstói, Liev 68
 Torres, Fernando 45, 126, 148
 Três Corações 69
 Última Hora 103
 Urbana, Maria 102
 Valadão, Jece 45, 242
 Van Jafa 113, 131, 213, 219, 220, 223, 224, 236, 260, 301, 304
 Vaneau, Maurice 260
 Vargas, Maria Thereza 159
 Vasconcelos, José 314
 Veiga, Beatriz 102, 126
 Ventura, Padre 89
 Vianna Filho, Oduvaldo 146, 228, 241, 280, 286
 Vianna, Klauss 192
 Vianna, Oduvaldo 19, 249, 290
 Vianna, Renato 19
 Vicente, Gil 153
 Vicente, José 175
 Vieira, Eduardo 251
 Vieira, Manoel 250
 Villar, Leonardo 21, 89, 130
 Villaça, Paulo 154, 181, 182
 Villon, André 251
 Viotti, Sérgio 148, 236, 289
 Werneck, Maria Helena 147
 West, Joe Anthony 154

- Williams, Tennessee 155, 273
- Wilma, Eva 228, 305
- Wolff, Fausto 47, 92, 94, 106, 115, 118, 119, 129-131, 183, 185, 186, 209, 219, 220, 222, 223, 302, 312, 313
- Xavier, Nelson 58, 62, 66, 100, 117, 130, 141, 143, 178, 180, 182, 185, 193-196, 198, 212, 223, 224, 226, 227, 231, 236
- Yáconis, Cleyde 21, 25, 57, 58, 65, 66, 90, 96, 97, 101-103, 112, 117, 118, 121-134, 162, 187, 190, 201, 244, 247, 269, 291, 306, 310, 317, 321, 324
- Zemel, Berta 235, 236
- Ziembinski, Zbigniew 32, 33, 38, 39, 57, 91, 96, 114-119, 122, 123, 130, 148, 160, 178, 321-324



A CORAGEM E O PALAVRÃO

Os palavrões não chocaram o Governador Negro de Lima. Os palavrões usados na peça A Navalha na Carne, que o Governador assistiu esta semana. "O chocante seria ver uma personagem como a que você, Tônia, interpreta, usando uma linguagem de salão", comentou.

O Secretário Márcio Alves também esteve na platéia, na noite em que o Governador era a presença de honra na Maison de France.

O que mais se comenta, à saída do espetáculo: a coragem de Tônia em se deixar deformar fisicamente para fazer o seu papel. E o seu talento.

TEATROS

AGUARDEM — BREVE!
O MAIOR IMPACTO DO TEATRO BRASILEIRO

TÔDA A NUDEZ SERÁ CASTIGADA''

de NELSON RODRIGUES
no TEATRO SERRADOR
Direção de ZEGRINSKI

AVISO DE NÉLSON RODRIGUES:

Portadores de Lesões Não Devem Assistir “Tôda Nudez Será Castigada”

NELSON Rodrigues avisa: "os portadores de lesões morais irreversíveis" não devem assistir a "Toda Nudez Será Castigada". Eles se arritão com a minha peça; com as verdades que eu exponho e dramatizo, que são fortes, mas

A peça, a mais recente da fase demoníaca de Nelson Rodrigues, em cartaz no Teatro Serrador, com Cleyde Yaconini e Luiz Linhares, nos pa-

pés principais, como disse um espectador, "esta é de usar", mostrando o drama vivido por um viúvo, um filho, três tias que mais parecem figuras de tragédia grega, um irmão bêbado e uma mulher de vida fácil, um padre e um médico, traz um novo Nélson Rodrigues, mais vivo, mais teatral, mais seguro.

Nélson diz mais: "a pessoa humana assiste minhas peças e se enfreia ao tropeçar na sua

própria imagem e, ali, reage como um narciso às avessas que cospe em si mesmo".

Há pessoas — acrescenta Nelson — que se escandalizam quando da boca de um artista saí um palavrão. Mas quando o palavrão tem sua justificativa psicológica e dramática, neste caso é santo e nem a um anjo chocaria. Infelizmente o público brasileiro nem sempre aceita o palavrão, mesmo que legítima do

dramaturgo patrício. Os palavrões só têm entrada livre no Brasil, sem pagar nenhum ônus alfandegário, quando é traduzido. E como se o sotaque ou purificasse e eu escandalizasse porque sou brasileiro. Arthur Miller — explica Nélson Rodrigues — tem o direito de vociferar os mais horrendos nomes feios sem escandalizar ninguém.¹¹

Nélson diz abominar o termo mensagem. Mas o quer que se entenda por isso, ele diz que pode ser percebido no próprio título da peça, "Toda Nudez Será Castigada", quer dizer singelamente que toda nudez sem amor, ou a própria falta de amor, há que ser expiada até a última gota de naixão e de vida.

Esta é a peça de Nélson Rodrigues, que para finalizar volta a aconselhar o que foi dito logo de entrada, nesta reportagem. O resto é óbvio.



vensa e dramaturgo eram Arthur Miller, judeus que esse período de Marilyn Monroe, entre tanta pega combatida pelas censuras americanas. Nela estavam radicadas falsas intimas de Marilyn, o Arthur Miller saiu. Porém, essas hostilidades explícias.

Ele temia para a cena trágica. Na minha peça não existe a fuga. Ela abandona o ex-espóus. Ela aborda o problema da maternidade, mostrando que a cada amar só se pode amar.

Então, se temos Nélson Bedrini e nem mais temos tanquinho, é faltando liberdade a nísseis das moças, que Ele condona em todos os extensos. Faz-se Nélson, no entanto, se matheus haveria sido o que é para encantá-la, com certeza.

A black and white photograph of a middle-aged man with dark hair and a mustache. He is wearing a light-colored suit jacket over a white shirt and a dark tie. His eyes are closed or looking upwards, and his mouth is slightly open as if he is speaking or singing. His hands are clasped together in front of him at waist level.

O MAIOR SUCESSO DE 67
NAVALHA NA CARNE

ESTREIA: — DIA 6 DE DEZEMBRO

No TEATRO GLAUCIO GILL

**Serviço de Teatros do Departamento de Cultura da
Secretaria de Educação e Cultura da GB.**



ESTE LIVRO CONTA A HISTÓRIA DE TRÊS ESPETÁCULOS MARCANTES NA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO: “TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA” (1965), “NAVALHA NA CARNE” (1967) E “SENHORA NA BOCA DO LIXO” (1968). NELES, UMA MESMA ASSOCIAÇÃO ENTRE ESTRELAS (CLEYDE YÁCONIS, TONIA CARRERO E EVA TODOR) E MALDITOS (NELSON RODRIGUES, PLÍNIO MARCOS E JORGE ANDRADE) GEROU SUCESSO E ESCÂNDALO. A PESQUISA EXTENSA E CUIDADOSA REALIZADA POR HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO NOS MAIS DIFERENTES TIPOS DE ARQUIVO PERMITIU A RECONSTRUÇÃO DE UMA COMPLEXA TEIA DE RELAÇÕES EM TORNO DESSAS MONTAGENS TEATRAIS, QUE COLOCOU EM CONTATO NOTÁVEIS FIGURAS DO MUNDO CULTURAL, POLÍTICO E SOCIAL BRASILEIROS DOS ANOS 1960.

O OLHAR CONCENTRADO NESSE CURTO PERÍODO ARTICULA-SE A UMA QUESTÃO DE FUNDO AMPLA E PROVOCADORA: QUAL O LUGAR DO TEATRO NA FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA? ESTA É A REFLEXÃO QUE GUIARÁ OS LEITORES PELA TRAMA DAS TRÊS PEÇAS.

