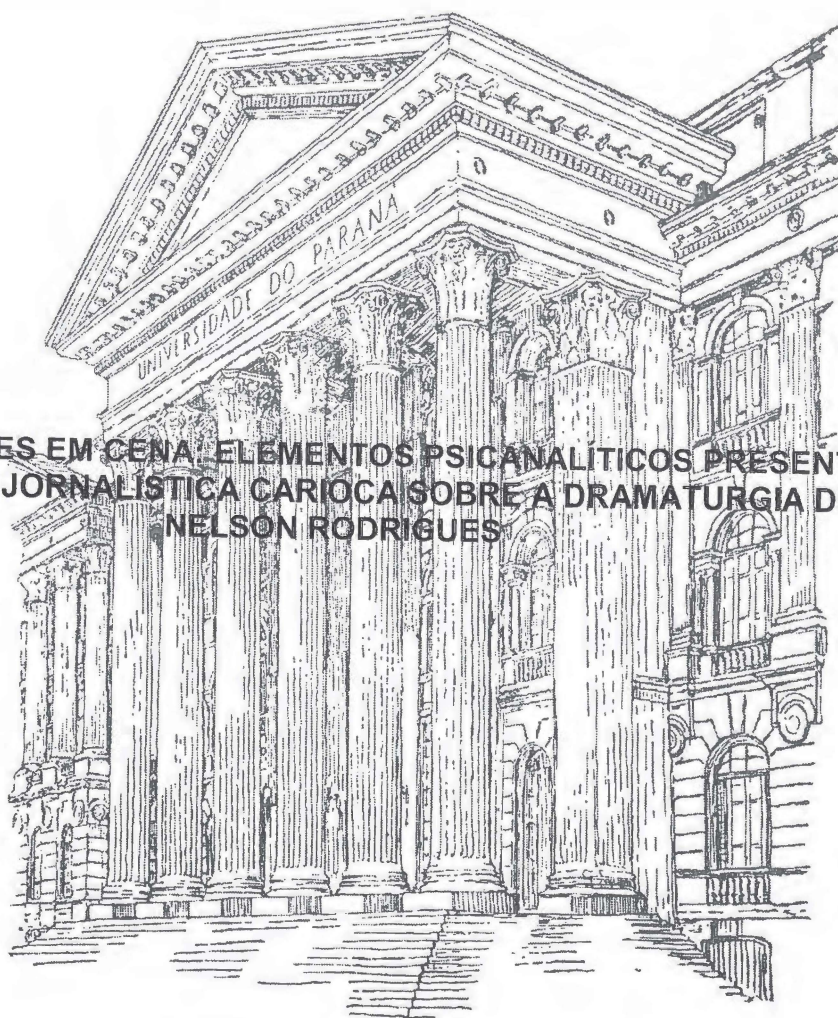


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIANA MARCONDES BRAGA

**PULSÕES EM CENA: ELEMENTOS PSICANALÍTICOS PRESENTES
NA CRÍTICA JORNALÍSTICA CARIOCA SOBRE A DRAMATURGIA DE
NELSON RODRIGUES**



CURITIBA
2013

MARIANA MARCONDES BRAGA

**PULSÕES EM CENA: ELEMENTOS PSICANALÍTICOS PRESENTES
NA CRÍTICA JORNALÍSTICA CARIOCA SOBRE A DRAMATURGIA DE
NELSON RODRIGUES**

Monografia apresentada
à disciplina de Trabalho
de Conclusão de Curso
como requisito parcial à
conclusão do Curso de
Comunicação Social,
com habilitação em
Jornalismo. Setor de
Artes, Comunicação e
Design da Universidade
Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Dra.
Rosa Maria Dalla Costa

**CURITIBA
2013**

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a meus pais sem os quais eu jamais teria chegado até onde cheguei. A eles dedico este e todos os meus trabalhos.

Também agradeço minha orientadora Rosa Maria Dalla Costa pela atenção e pela confiança em mim, ainda que eu tenha estado em um ano conturbado.

Agradeço o professor José Carlos Fernandes, em quem sempre me inspirei para trabalhar sobre jornalismo e arte e cujas sugestões foram essenciais para a composição deste trabalho.

Agradeço também minha irmã Marina Marcondes Braga, que me ajudou na formatação do texto, participou dos meus primeiros anos de teatro e de toda a infância, na qual construímos juntas a vontade de criar.

Dedico este trabalho também à minha avó Lisete Vieira Marcondes, que me acompanhou na escolha da profissão e guardou diversos recortes de jornal para discutirmos ao longo desses anos.

RESUMO

Esta monografia tem o objetivo de apresentar uma análise da presença de elementos psicanalíticos em algumas críticas jornalísticas cariocas das primeiras décadas do teatro de Nelson Rodrigues. A partir de estudo histórico da Crítica desde o século XVIII na Europa e dos folhetins da corte no Brasil, passando pelo estudo sobre atividade crítica tendo como base autores como Roland Barthes e Susan Sontag, trabalhou-se sobre as diferentes formas de interpretar a arte para compreender a escolha dos críticos de periódicos da época pela teoria psicanalítica. A análise focou em 10 críticas jornalísticas cariocas, interpretando os conceitos ali presentes. Como parâmetro também estudamos a interface Psicanálise-Literatura/ Teatro.

Apesar de ainda encontrarmos resquícios da interpretação psicanalítica em críticas recentes, e de enxergarmos semelhanças entre as críticas científicas de Psicanálise e específicas de teatro, encontrou-se nos textos de interpretação jornalística das primeiras décadas do teatro “rodrigueano” uma característica histórica de escrita, que já não existe mais. Entre os anos 1940 e 1970, as resenhas de jornais ainda possuíam características dos folhetins da corte. Através deste trabalho também procurou-se compreender melhor a evolução da imagem de Nelson Rodrigues na crítica jornalística, antes vaiado e hoje considerado um dos maiores dramaturgos do país.

ABSTRACT

The aim of this issue is to introduce an analysis of the presence of psychoanalytic elements in some critics published by Rio de Janeiro's journals during the first decades of Nelson Rodrigues' theater. From historical study of the Criticism since the XVIIIth century and of the court's *feuilletons*, passing by the study of the critic activity per authors like Roland Barthes and Susan Sontag, we work about the different ways of interpreting the art to understand some critics of the journals' choice of using the psychoanalytic theory. We focused in 10 reviews from newspapers from Rio de Janeiro, interpreting the concepts of psychoanalysis. As a parameter we also studied the Psychoanalysis-Literature interface.

Although we can find some remnants of this in recent critics, and even though we can find some similarities between the scientific psychoanalytic critics and the theater experts' critics, in the journalistic interpreting texts of the first decades of "rodriguean" theater we find particular features, that we cannot see in the journals anymore. Between the 1940 and 1970, the journals reviews still had some courts' characteristics. Through this work we also understood better Nelson Rodrigues' image, who was mocked, and today is considered one of the greatest playwrights in the country.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 NELSON RODRIGUES E A CRÍTICA.....	12
1.1 Por que psicanálise?.....	13
1.2 As críticas sobre Nelson Rodrigues.....	16
2 HISTÓRIA E REFLEXÃO SOBRE A CRÍTICA.....	21
2.1 A Crítica nos últimos séculos.....	21
2.2 A crítica ideológica.....	24
2.3 Contra a interpretação.....	26
2.4 A Crítica no Brasil.....	28
2.5 A Crítica e o Modernismo.....	33
2.6 A Nova Crítica.....	35
3 O TEATRO RODRIGUEANO INTERPRETADO PELA PSICANÁLISE NOS JORNAIS.....	39
3.1 As Críticas no Jornalismo Carioca.....	39
3.2 Uma crítica recente.....	48
4 A CRÍTICA PSICANALÍTICA/ CIENTÍFICA.....	50
4.1 Sobre psicanalisar.....	50
4.2 A Psicanálise e Nelson Rodrigues.....	52
4.3 Uma crítica acadêmica sobre o teatro rodrigueano.....	54
5 A CRÍTICA ESPECIALISTA DE TEATRO: SÁBATO MAGALDI.....	57
CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64

O adulto não existe. O homem é o menino perene. (Nelson Rodrigues)

INTRODUÇÃO

MOEMA – Afoguei minhas irmãs, como se ferisse meu próprio ser... Afoguei as filhas que preferias e acariciavas, enquanto eu sofria na minha solidão...

MISAEEL (desesperado) – Elas não te fizeram nenhum mal. E por que as odiaste?

MOEMA – Tiraram todo o amor que eu teria de ti. Receberam as carícias que eu não tive... Elas descalçavam e acariciavam os teus pés... E eu, não! Era preciso que deixassem este mundo...

MISAEEL (espantado) – Só tens em ti – ódio!...¹

Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980) tinha prazer em intitular sua obra dramática como “teatro desagradável”. As vaias o apraziam e as críticas negativas o motivavam a escrever mais peças teatrais. Como na cena citada acima, o “grotesco” caracterizava a obra teatral “rodriguesa”², através de cenas de sexo, incesto, traição e morte. Por isso, o autor que hoje é considerado um dos grandes dramaturgos do país já foi considerado um louco. Entre os críticos de jornal, fez vários inimigos.

Se em seus contos, crônicas e romances esses elementos também estão presentes, é no teatro que o escritor e jornalista explora a vida sexual com profundidade, tratando de questões que nos remetem às discussões das sociedades primitivas. A família é o meio em que a maior parte das tramas acontece, principalmente as relações de amor e ódio. Os personagens “rodriguesanos” são o desejo em sua forma mais pura, anterior ao conflito com as intervenções morais e externas como as conhecemos hoje, sem, no entanto, excluir a existência real delas.

É por isso que a obra dramática de Nelson Rodrigues é uma tragédia moderna com características próprias: de resgate da catarse e de alguns conflitos incestuosos da tragédia grega, ao mesmo tempo em que

¹ RODRIGUES, Nelson. Senhora dos Afogados in Teatro Completo, vol. 2, Peças míticas, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 304.

² Adjetivo referente à obra de Nelson Rodrigues.

constrói um retrato expressionista das relações humanas da metade do século XX.

Apesar de o escritor não ser defensor da liberdade sexual total e até, pelo contrário, se considerar moralista³, a maior parte do público e da crítica enxergava no autor um tarado e na sua obra, uma aberração.

Como a atividade crítica buscava se apoiar em linhas de pensamento que pudessem tornar compreensíveis as criações artísticas, as relações sexuais e afetivas presentes nas peças teatrais “rodrigueanas” pareciam ser perfeitamente compreendidas pela teoria que havia nascido no século anterior com Sigmund Freud (1856 – 1939) e se tornava nessa época melhor compreendida: a Psicanálise. De fato podemos encontrar elementos psicanalíticos, bem aplicados ou não, em diversas críticas jornalísticas que tratam da obra “rodrigueana”.

É por isso que este trabalho tem o objetivo de apresentar uma análise da presença de elementos psicanalíticos em algumas críticas jornalísticas cariocas das primeiras décadas do teatro de Nelson Rodrigues. A monografia refletirá o meu percurso e as minhas escolhas durante a graduação em Comunicação Social – Jornalismo. Desde o primeiro ano, dirigi-me ao jornalismo cultural e, em paralelo, matriculei-me em disciplinas eletivas de Psicanálise do curso de Psicologia da Universidade Federal do Paraná. Em 2011 tranquei meu curso para estudar na École Normale Supérieure de Lyon, na França, onde ganhei bolsa de Excelência para realizar o Master em Artes Cênicas/ Estudos Teatrais.

Os meus primeiros anos de UFPR foram essenciais para eu conseguir essa vaga e desenvolver minhas pesquisas na instituição francesa. Anos depois de ter trabalhado como atriz com a peça *Valsa nº 6*, foi no momento da inscrição à bolsa francesa que renasceu meu interesse em pesquisar sobre a obra teatral “rodrigueana”, que em Lyon analisei segundo o viés teatral. Hoje percebo a necessidade de trabalhar sobre a crítica jornalística que se dedicou

³ “O sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor. E dizer que isto é uma necessidade é uma das maiores burrices que se pode imaginar, porque a gente argumenta, quando fala nesta necessidade, como se fosse o Boogie-Woogie”. “Boogie-Woogie era o cachorro da vizinha do autor. RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**/ organização Sonia Rodrigues – 1 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 27.

ao teatro “rodrigueano” desde os primeiros anos de criação e que fez evoluir o ponto de vista sobre o autor. As críticas jornalísticas sobre sua obra o consideravam majoritariamente, nos primeiros anos, louco e tarado. Atualmente ela o intitula como o grande dramaturgo do país.

A princípio, Jornalismo, Psicanálise e Teatro parecem territórios muito distintos, mas quando trabalhamos sobre as críticas dirigidas à dramaturgia “rodrigueana”, essa interdisciplinaridade se faz necessária, como veremos nas próximas páginas.

Desenvolverei nesta monografia uma análise da escrita de críticas culturais destinadas à análise das peças de teatro de Nelson Rodrigues presentes em veículos jornalísticos cariocas desde a época das primeiras apresentações, da década de 1940, até as encenações atuais. A escolha pela crítica carioca se dá pelo fato de o Rio de Janeiro ser essencialmente a sociedade retratada em suas peças, fato que se comprova pela forma como classifica algumas de suas peças: “tragédias cariocas”. Teremos outras críticas para estudos teóricos, mas analisaremos essencialmente algumas críticas publicadas em jornais cariocas porque o embate entre o autor e a crítica se deu mais estreitamente entre os jornalistas conterrâneos e é a sociedade da qual eles fazem parte que Nelson leva ao palco.

Partindo do estudo teórico sobre a história e as características da escrita crítica no mundo e no Brasil no capítulo 2, interpretaremos os elementos psicanalíticos presentes nas críticas jornalísticas no capítulo seguinte. Em seguida, trabalharemos com críticas universitárias e esses exemplos servirão de base para comparação com a crítica jornalística cotidiana, para que possamos melhor defini-la.

Através desta monografia, entendemos a necessidade de críticos de encontrar uma doutrina que seja capaz de tornar compreensível a obra de arte, que, neste caso, foi a Psicanálise. A teoria capaz de estudar o incesto e o parricídio parecia a única a abarcar as questões apresentadas pelo teatro de Nelson Rodrigues.

As resenhas dos anos 1940 aos 1970 marcam um período histórico próprio. A forma como as críticas de jornal se desenvolviam já não é mais a mesma. Na época das estreias das peças “rodrigueanas”, os textos de interpretação eram mais subjetivos e longos, marcavam disputas pessoais e

estéticas, como resquícios da época dos folhetins da corte. De lá para cá, Nelson se tornou um gênio e o estudo da presença Psicanálise na interpretação da sua obra passa por essa história.

1 NELSON RODRIGUES E A CRÍTICA

Nelson Rodrigues é hoje considerado um dos maiores dramaturgos do país. Até conquistar esse título, no entanto, ele encontrou muitas barreiras, notadamente nas páginas de jornais. “Tarado” e “louco” era como a maior parte dos críticos e do público o denominavam nos primeiros anos seguintes às estreias de suas peças no palco brasileiro.

O pernambucano que passara a viver no Rio de Janeiro ainda pequeno, quinto filho de uma família de quatorze irmãos, marcou seu nome como jornalista, escritor de romances e de crônicas. O especialista da obra “rodrigueana”, Sábato Magaldi, ressalta o fato de existir dois momentos do teatro brasileiro: o anterior e o posterior aos textos de Nelson Rodrigues. Se o Modernismo desembarcou no Brasil em 1922, nas artes cênicas ele veio atrasado e foi inaugurado com a segunda peça “rodrigueana”, *Vestido de Noiva*.

Essas qualidades, entretanto, não eram as que mais o qualificavam na maioria das páginas de jornais. O seu “teatro desagradável”, como ele mesmo o intitulou, cheio de mortes, traições, violência e incestos, o caracterizava prioritariamente como obsceno. Por mais que fosse jornalista, entre as páginas de jornais e os palcos, Nelson Rodrigues se encontrava em um duelo com muitos críticos. O reflexo dessa disputa é a peça *Viúva, porém honesta*, em que o dramaturgo cria um personagem com qualidades pejorativas para caracterizar a imagem de “crítico de jornal”.

A carreira familiar de jornalista, iniciada pelos trabalhos do pai Mário Rodrigues, foi essencial para a inspiração aos seus textos, principalmente as matérias de jornalismo policial. Dessa convivência surgiram os famosos contos de *A Vida como ela é*, dentre outras obras, e o seu teatro que nos interessa nessa monografia. O escritor certa vez afirmou: “A experiência jornalística me deu uma certa visão do mundo. O mundo visto da redação é realmente hediondo”⁴.

⁴ RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**/ organização Sonia Rodrigues – 1 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 127.

Outro fator pessoal marcante para a criação da sua obra foi o assassinato de seu irmão, que também aconteceu em ambiente jornalístico, a redação do jornal *A Crítica*. O próprio Nelson Rodrigues afirmava que seria impossível compreender sua obra sem conhecer essa história. Em 1929, quando Nelson tinha 17 anos, uma mulher que se sentira prejudicada pelo jornal por ter sido exposta em uma reportagem que tratava do fim de seu casamento, tendo ela traído o marido, quis se vingar de Mário Rodrigues, dono do jornal e pai de Nelson. Como ele não estava presente no jornal, vingou-se matando um dos filhos, Roberto, com um tiro no peito.

Essa foi uma das razões pelas quais Nelson Rodrigues criou seu “teatro desagradável”, com mortes e assassinatos e relações familiares problemáticas. Apesar do peso desses elementos em suas peças, é a presença de alguns elementos sexuais que mais incomodaram o público e a crítica nos primeiros anos de contato com o teatro “rodrigueano”.

Ser chamado de “tarado” e receber vaias durante a apresentação de suas peças nos faz pensar na primeira recusa da obra de Sigmund Freud quando fazia conhecer a Psicanálise. O público em geral e até mesmo alguns médicos da época não conseguiam enxergar que o emprego do termo “sexual” na psicanálise não se referia ao “genital” estritamente, mas às pulsões naturais de todos os seres humanos. A recusa à Psicanálise em seus primeiros anos se deu notadamente pelo estudo da “sexualidade infantil”, sem que os leigos compreendessem que não se tratava de relações sexuais de crianças.

Da mesma forma, podemos ver que as críticas sobre o teatro “rodrigueano” passaram por uma evolução e um entendimento melhor da obra do autor. As influências que a crítica de arte adquiriu ao longo do tempo podem nos ajudar a entender como o “obsceno” e “tarado” se tornou o grande dramaturgo brasileiro.

1.1 Por que Psicanálise?

Encontramos conceitos da Psicanálise presentes em algumas críticas jornalísticas sobre o teatro “rodrigueano”. Decidimos analisá-las e encontrar

nelas a presença da Psicanálise na forma de reconhecer e tratar os aspectos dramaturgicos e cênicos durante o exercício de crítica. O principal interesse pela influência psicanalítica se dá pelo fato de essa disciplina ganhar espaço no mundo em princípios do século XX e estar muito em voga na época da criação teatral rodriguena e, conseqüentemente, das críticas jornalísticas realizadas sobre ela.

No fim do século XIX, Sigmund Freud criou o domínio de estudos chamado Psicanálise e encontrou na sexualidade o motor de desenvolvimento do ser humano. É importante lembrar que, para a Viena de sua época, a proposta freudiana se destaca por ser subversiva. Em 1905, ele publicou *Três ensaios sobre a teoria sexual*, pontuando a existência de uma sexualidade infantil, o que provocou numerosas polêmicas e alimentou dúvidas sobre seu trabalho. Essa primeira recusa à sua obra se explica pela má compreensão do termo “sexual”. Como vimos anteriormente, para Freud, este termo não se aplica exclusivamente às relações genitais, mas também ao prazer que gera a satisfação de nossas “pulsões”, conceito que estudaremos adiante.

Psicanálise é um método desenvolvido pelo médico neurologista alemão Sigmund Freud, para tratar distúrbios psíquicos a partir da investigação do inconsciente. (...) A sexualidade humana, berço da vida e do amor, pode ser ao mesmo tempo o berço de neuroses, psicoses, desvios narcísicos de personalidade e é também a nascente inicial da Psicanálise. A sexualidade em Freud deve ser entendida em seu sentido amplo e não restrito, ou seja, a sexualidade como manifestação do prazer no organismo⁵.

Podemos considerar que a maior parte das vaias recebidas por Nelson Rodrigues nos seus primeiros anos de carreira vinham do fato de ele lançar mão do tema “sexual” em cenas repletas de casos de sexo, incesto e traição.

Wilhelm Reich, Herbert Marcuse et Norman O. Brown são os ícones do estudo sobre a “esquerda freudiana”, que reflete um mundo que abre o leque dos pensamentos, inspirados na teoria freudiana. Paul Robinson (1969) criou

⁵ Associação Brasileira de Filosofia e Psicanálise, disponível em: <http://abrafp.blogspot.com.br/2009/11/o-que-e-psicanalise.html> <Acesso em 27/06/2013>

esse termo para definir as consequências políticas e literárias do movimento da Psicanálise. Segundo o pensador, esse período vê surgir uma organização das revoluções favoráveis à liberação sexual e a posição dos reacionários que são ferozmente opostos a ela. Partimos disso para nos perguntar se a crítica que trabalhou sobre as peças “rodrigueanas” se posiciona, a princípio, nesta última categoria.

Para as terminologias e os conceitos psicanalíticos, tomaremos como base os textos de introdução à Psicanálise e outros que trabalhem especificamente com o que parece, a princípio, estar presente com mais força em suas obras: “pulsão”, “inconsciente”, “complexo de Édipo”, etc. Dedicaremos um capítulo a interpretar esses conceitos nas críticas jornalísticas selecionadas.

No caso de Nelson Rodrigues, a presença de termos como “inconsciente”, “Complexo de Édipo” e “pulsão”, criados ou resignificados pela Psicanálise, nos trazem uma primeira questão: É o texto dramatúrgico que explora conscientemente as ideias difundidas por essa filosofia/ciência ou é o crítico que busca no texto do autor aspectos aos quais é remetido pelos conhecimentos psicanalíticos - ainda que leigos - adquiridos antes mesmo da leitura da peça?⁶ Em seguida, nos surge outra questão: Se houver relação com o contexto da época, a crítica cultural sobre o teatro de Nelson Rodrigues sofreu alteração ao longo dos anos que separam a apresentação de sua primeira peça *A Mulher sem pecado* e as encenações mais recentes?

E, de fato, eu era um ser polêmico. Imaginem vocês um centauro que fosse a metade cavalo e a outra metade também. Era esta a minha imagem para gregos e troianos. Detestado por uns, tarado para outros, mal-amado por todos.

Dirão vocês que exagero. Mas creiam que durante vinte anos, fui eu o único autor obsceno do teatro brasileiro. Na estréia da minha peça *Anjo negro*, o *Diário da Noite* me chamou de tarado, no alto da página, em oito colunas...

...Havia em torno de minha pessoa, textos e atos, uma sólida e cruelíssima unanimidade. (RODRIGUES, 1977^a, pp. 314-5)

⁶ Nesse caso não consideramos protagonista o aspecto de direção teatral porque sabemos que o dramaturgo opinava e participava da direção de suas peças.

1.2 As críticas sobre Nelson Rodrigues

Foi com o que ele denominou “teatro desagradável” que o teatro do Brasil entrou para uma nova fase. Se o Modernismo desembarcou no Brasil em 1922 com a Semana da Arte Moderna, no teatro do país ele só chegou com a segunda peça “rodrigueana”, *Vestido de Noiva*, que foi aos palcos em 1946. A peça não-linear é composta por três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação. Mas junto com a modernidade na forma, ele trouxe aos palcos cenas de incesto, traição e poligamia. Assim como a Psicanálise era confundida com obscenidade, as intrigas do autor eram tratadas como se fossem criação de um tarado. A sexualidade nessa época era mal compreendida e todos os excessos censuraram 7 das dezessete peças (MAGALDI, 2010) do autor durante e mesmo antes da ditadura. Dentro desse contexto, qual é o papel da crítica jornalística na opinião pública sobre o teatro de Nelson Rodrigues?

Para trabalharmos sobre essas questões, analisaremos 10 críticas jornalísticas culturais sobre o teatro do dramaturgo brasileiro publicadas em jornais cariocas entre as décadas de 1950 e 1970, período mais intenso de representações das peças “rodrigueanas” e de críticas em jornais. Procuraremos analisar nelas termos, expressões e ideias psicanalíticas, ou sinônimos leigos que as representem.

Como base principal da pesquisa utilizaremos o dossiê de críticas sobre o autor, recentemente organizado e publicado (*Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto - Especial Nelson Rodrigues, n.o 29, 2010/2011*), onde estão compiladas críticas publicadas por diversos jornais brasileiros desde a época das estreias de suas peças. Dentre elas selecionamos algumas críticas cariocas, cujo trabalho estará calcado na leitura e releitura de todas as dezessete peças do autor e dos ensaios sobre a obra dele.

É importante sublinhar que os textos de estudos e pesquisas sobre Nelson Rodrigues muitas vezes são críticas, mas possuem um discurso, uma linguagem e objetivos diferentes daqueles trabalhados nas páginas de jornais, por isso os utilizaremos como base de conteúdo e comparação, mas não serão nossas fontes principais. O mais conhecido crítico da obra “rodrigueana”,

Sábato Magaldi, também nos dará suporte à pesquisa através de seus livros e artigos (MAGALDI, 1981; 2004; 2010). Como base de estudos da crítica, teremos em mãos exemplos da crítica universitária e da ideológica, segundo Barthes (2007), assim como exemplos de crítica especialista e resenha jornalística, segundo os termos de Coutinho (1968, 1975). As comparações serão úteis para compreendermos melhor a presença de elementos psicanalíticos nas críticas do jornalismo cotidiano.

Nas pesquisas sobre Arte e Psicanálise e/ou Jornalismo e Psicanálise, muito se trabalha com a análise psicanalítica das obras, como um exercício para o psicanalista ou graduando em psicologia para tentar extrair ou o que há de se “psicanalisar” da obra, dos personagens e das relações presentes nas peças do autor ou para trabalhar sobre a personalidade e o histórico do próprio escritor. Até mesmo o fundador deste método clínico, Sigmund Freud, dedicou-se ao estudo literário para interpretar certas obras e enriquecer a análise psicanalítica, como podemos ver nos estudos de Freud sobre Leonardo da Vinci⁷. É o que chamamos de Crítica Literária Psicanalítica (Psychoanalytic Literary Criticism): a análise de obras literárias e o reconhecimento do forte laço existente entre elas e a psique (WAUGH, 2006). Nessa linha de estudos, analisaremos o livro *Escritos de psicanálise e literatura*, que reúne textos de diversos membros da Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle e convidados (PAES BARRETO et al., 2009). Trabalharemos em seguida com o estudo das relações entre teatro e psicanálise (CRISTOVAM DE AZEVEDO, 2010).

Se temos bastante fonte de pesquisa para as relações entre Literatura, Teatro e Psicanálise, pouco se estuda sobre como a disciplina criada por Sigmund Freud influencia a forma de analisar, de interpretar e julgar peças de teatro, e, principalmente, como ela influencia a escrita jornalística. Ao mesmo tempo em que Freud ainda não era entendido, Nelson era considerado tarado, o “Anjo Pornográfico”, apelido que também intitulou a obra biográfica do autor escrita por Ruy Castro (CASTRO, 1992).

Percebemos, assim, duas principais características importantes deste trabalho: trazer um estudo sobre crítica cultural jornalística e apresentar uma

FREUD, Sigmund. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Éditions Points, 2011.

nova forma de analisar a interdisciplinaridade Jornalismo – Psicanálise – Teatro.

Com a primeira parte de trabalho desta monografia percebemos que, na obra teatral de Nelson Rodrigues, a pesquisa sobre a interpretação psicanalítica sobre ela se faz necessária. Partimos do princípio de que Nelson Rodrigues era vaiado nas primeiras apresentações e que já houve tiro na estreia de *Perdoa-me por me traíres*, a única peça da qual também participou como ator. A crítica o provocava nas páginas dos jornais e ele respondia nos palcos: Em *Viúva, porém honesta* (RODRIGUES, 1981-1990), ele ironiza e se vinga de médicos, psicanalistas, jornalistas e especialmente da crítica cultural. Como citado anteriormente, o personagem do crítico, Dorothy Dalton, aparece como um delinquente juvenil sem personalidade, porque é obrigado a casar com a filha do patrão mesmo sendo homossexual.

Nós percebemos que, com o passar dos anos, o “maldito” Nelson Rodrigues se tornou o “grande dramaturgo” do país, recebendo diversas homenagens no ano passado, devido à comemoração do centenário do seu nascimento. O “Festival Les 100 visages de Nelson Rodrigues”⁸, do qual participei como palestrante em Paris, demonstrou que a maioria dos artistas e do público francês, que acaba de conhecer a obra do autor, ainda tem aquela antiga reação mista de espanto e deleite.

O espanto chegava a dominar o público nos primeiros anos de teatro “rodrigueano” no Brasil. Quando a Psicanálise ainda engatinhava nesse canto do mundo, ainda era confundida com obscenidade, ela parecia ser a única a interpretar a imensa quantidade de incestos e traições no palco. Esse período vem logo depois da pornô-chanchada, que influenciou a direção de filmes inspirados na obra “rodrigueana” e consequentemente na crítica sobre eles.

É bem verdade que, por mais que o autor ironize a Psicanálise em *Viúva, porém honesta*, o fato de o assunto estar em pauta, de o mundo conhecer essa outra forma de pensar as relações e a sexualidade, Nelson Rodrigues tinha uma inspiração a mais para suas tramas. Entretanto, o que vai

⁸ O Festival ocorreu em novembro de 2012.

contar, no nosso trabalho, não é a influência da Psicanálise na dramaturgia do autor, mas na forma de a crítica tratar dela.

Se a obra “rodrigueana” é muito trabalhada no campo de Artes Cênicas e também da Psicologia, há uma lacuna nessa área de pesquisa sob o olhar jornalístico. As análises da dramaturgia do autor e da crítica sobre ele podem parecer, a priori, muito parecidas, mas a verdade é que elas podem ser até mesmo contrárias uma à outra. Queremos buscar nesta monografia informações sobre a importância da crítica jornalística para a caracterização da obra dramática “rodrigueana”, para compreender inclusive como ela se tornou melhor aceita e admirada pelo público. As críticas jornalísticas sobre o teatro “rodrigueano” ajudam a contar a história do teatro brasileiro.

Apesar da fugacidade do espetáculo teatral, o olhar do crítico se empenha em registrar não só o presente da cena, mas suas conexões com o passado do teatro, a partir de um ponto de vista que, embora pessoal, manifesta uma realidade que o transcende (JUNQUEIRA, 2011, p. 310).

Acreditamos que é muito importante para a pesquisa em Comunicação Social – Jornalismo trabalhar sobre o campo da crítica cultural e da sua linguagem, bem como de suas influências. A escolha do dramaturgo se dá pela grande quantidade de críticas realizadas sobre ele, durante um longo período e que apresenta uma grande evolução no que diz respeito aos títulos direcionados ao autor.

As críticas jornalísticas que acompanham, ora com entusiasmo, ora com perplexidade, enfado ou desdém, os espetáculos que põem em cena peças de Nelson possibilitam-nos mapear a consolidação de um pensamento teatral diferenciado, que procura forjar instrumentos para a análise de objetos cênicos que levantam novas questões sobre o teatro (SAADI, 2011, p. 327).

Se o dossiê de críticas por si só nos ajuda a ter uma maior noção sobre o seu teatro, falta uma análise profunda desses textos para compreender o impacto no campo jornalístico causado por essas críticas e pelo teatro de Nelson Rodrigues. A partir deste trabalho, poderemos também compreender as

influências presentes nos textos jornalísticos culturais de forma geral, dentro do contexto social e ideológico em que nos encontramos nos últimos anos.

Encontraremos nas próximas páginas um estudo teórico e a história da crítica de arte a partir do século XIX e as influências que marcaram a criação de críticas, dentre elas a psicanalítica. Depois trataremos da crítica jornalística brasileira, da profissionalização que levou a resenha a deixar de ser feita por e para especialistas e adquiriu um caráter cotidiano dirigido a leitores leigos, como forma de o jornalista intermediar as relações entre a arte e o público geral. Em seguida teremos uma apresentação teórica de conceitos psicanalíticos que encontramos nas 10 críticas analisadas, para depois compará-los a críticas de outras naturezas.

2 HISTÓRIA E REFLEXÃO SOBRE A CRÍTICA

2.1 A Crítica nos últimos séculos

O discurso crítico de arte se deu de diversas formas ao longo dos séculos. Podemos traçar uma certa trajetória da expressão crítica ao longo da história. Tendo como base o livro *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*, de Luís Antônio Giron, entendemos que os tratados marcaram o trabalho crítico da Antiguidade e da Idade Média; mais tarde, no final do século XIV, surgiram os panfletos ideológicos escritos por especialistas. Essa forma de atividade foi fortalecida pela invenção da ópera no final do século XVI. Já o século XVIII é o que Giron chama de a “idade crítica”⁹.

Em *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*, Jacques Leenhardt (2000) discorre sobre as mudanças culturais do século XVIII, que vão introduzir o contexto artístico e crítico a partir do século XIX, período que interessa para nossa análise. Citando Diderot e Rousseau, ele trata desse século enfatizando o triunfo da razão e a coexistência da sensibilidade nas faculdades humanas, o que resulta nos estudos sobre a Estética, a exemplo de Shaftesbury e Baumgarten.

Leenhardt aponta que os “salões” de Diderot, espaços de arte diferentes dos museus como conhecemos hoje, que ainda não existiam na época, foram o lugar onde as mudanças artísticas e o desenvolvimento estético ocorreram. É nos salões que a arte ganha um “novo público”, deixando de lado os critérios em voga até então que eram elaborados na corte. Essa liberdade incentivou os artistas e lhes deu maior autonomia. Leenhardt sublinha a presença ainda forte do academicismo, mas também dos novos gostos que permitiam criações diferenciadas.

Os espectadores de arte, no entanto, ficam sem parâmetro. Nesse contexto, Baudelaire estabelece as categorias que fundam a prática crítica de

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica : a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, p. 40.

arte. O crítico viria então para despertar no público uma sensibilidade “adormecida”.

Uma comunidade de horizontes reúne o artista, o público e o crítico, que a emoção do pintor fixa, a seu modo, sobre a tela. Ela exprime no objeto estético. O crítico a reformula, por sua vez, numa linguagem em que investe toda a parcialidade de seu olhar e é ficando mais perto de sua paixão que ele consegue ser o mais universal, pois essa paixão subjetiva tem o mesmo fundamento que a do artista e, potencialmente, do público. Ele encontra por esse viés um acesso à sensibilidade adormecida e mal exercida do público (LEENHARDT, 2000, p. 20).

O crítico, sensível à linguagem estética da arte, traduziria as cores e as linhas que ele enxerga para a linguagem verbal, podendo assim despertar a sensibilidade do público leigo, no que Leenhardt chama de “escola do ver”, “pedagogia da sensibilidade”. Nesse processo caberia ao crítico fazer uma descrição da obra e adicionar a ela sua imaginação, aumentando o conjunto significativo da obra. Isso confere o “aspecto inacabado da obra”, como conhecemos hoje. Ou seja, é sempre possível incluir novos significados a uma obra. O autor cita ainda Duchamp, que diz que “os espectadores fazem o quadro”, reforçando a ideia de que o crítico é a “voz provisória” do público. Essa ideia pedagógica do crítico confirma a impressão que se discute ainda em nosso tempo sobre a função de intermediação do crítico. Ele seria como um tradutor, que traz a linguagem estética específica de arte para a linguagem verbal leiga do público.

O texto crítico nunca deixou, de Diderot aos nossos contemporâneos, de se colocar na posição de mediação, tornada necessária em razão de uma arte cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos (LEENHARDT, 2000, p. 22).

O grande sociólogo e filósofo francês Roland Barthes, também crítico literário e escritor ícone da área, contrapõe-se à ideia de que a crítica é uma tradução da obra: “A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase” (2007: 226). A perífrase é uma expressão que substitui outra. Isso quer dizer que,

segundo a visão de Barthes, que analisaremos melhor nas próximas páginas, o papel do crítico não é o que parecia ser no século XVIII, no período do novo público dos salões de arte. Em vez de ensinar o público a enxergar uma obra como ela deve ser vista, o crítico apresenta não a obra, mas sua própria leitura dela, ou seja, é praticamente outra obra.

De *Crítica e Verdade*, de Barthes, nos interessa analisar notadamente a partir de seus estudos sobre a revolução brechtiana. Na época da escrita de Barthes, os textos de Brecht pouco saíam de trabalhos experimentais, fazendo com que as publicações da imprensa se tornassem a melhor documentação de sua obra. Esse dado é importante para o nosso trabalho na medida em que confirma a importância documental da crítica teatral, tendo em vista que o teatro é uma arte efêmera.

Brecht fez um teatro político, renunciando grandes cânones tradicionais da arte, criando em paralelo à sua dramaturgia, seus textos teóricos que, como revela Barthes, foram majoritariamente ignorados. Este afirma a importância de se estudar a parte teórica de Brecht, principalmente devido à sua ideologia marxista e a prática defendida por ela. O teatro brechtiano só pode ser entendido na análise geral da dramaturgia (a prática) e a teoria do autor.

Barthes sublinha que Brecht recria o marxismo na sua obra. Em oposição a ele, burgueses e djánovistas acreditam que a arte deve ser a falsa natureza (a pseudo-physis), enquanto ele acredita que ela deve ser a anti-physis. Outro nome das mudanças estéticas foi Michel Foucault. Barthes cita sua *Histoire de la Folie*, para apresentar um caso de tratamento do tema da “loucura”, em que o autor se afasta da ciência – e da medicina – para trazer uma nova forma de enxergar o assunto. Para compreender a loucura, ele trata de questões sociais, como a crise europeia no começo do século XVII e os problemas de desemprego do século XVIII (BARTHES, 2007, p. 143).

Essa é uma dialética infinita, que só poderia parecer sofisticada aos espíritos munidos de uma razão substancial como uma natureza ou um direito; os outros a viverão dramaticamente, ou generosamente, ou estoicamente; de qualquer maneira, eles conhecem bem essa vertigem do discurso, que Michel Foucault acaba de trazer à uma luz ofuscante, que não se revela somente no contato com a loucura, mas cada vez que o homem, tomando distância, olha o mundo como *outra coisa*, isto é, cada vez que ele escreve (BARTHES, 2007, p.147).

2.2 A crítica ideológica

Depois de apresentar dois nomes que mudaram a forma de se trabalhar a arte e as ciências humanas nos séculos XIX e XX, Barthes nos apresenta dois tipos de crítica coexistentes no século XX: a crítica universitária e a crítica de interpretação. A primeira seria influenciada pelo positivismo de Lanson e a segunda contaria com nomes como Jean-Paul Sartre e Gaston Bachelard. A diferença essencial entre elas é a de que a segunda é ideológica por seguir uma das principais ideologias: existencialismo, marxismo, psicanálise, fenomenologia. Já a primeira é influenciada apenas pelo positivismo, defendendo um método “objetivo”. O positivismo não deixa de ser, no entanto, também uma ideologia, como apresentado por Mannheim (BARTHES: 2007, p. 150).

A diferença entre os papéis das duas críticas seria a de que a crítica universitária positivista viria para traçar os fatos, enquanto a ideológica os interpretaria. Poderíamos, no entanto, crer que é possível ler objetivamente uma obra?

Um embate entre as duas críticas: Barthes apresenta o fato de a crítica universitária ter aceito o trabalho de Charles Mauron, de linha psicanalítica, mas apenas no que concerne os aspectos externos à obra, como a vida do autor. O que a crítica universitária ainda não podia aceitar era a análise ideológica de aspectos internos e intrínsecos à obra. Na tentativa de ser objetiva e de apresentar uma verdade, a crítica universitária se opõe à ideia central de crítica. “Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades” mas somente “validades”” (BARTHES, 2007, p. 161). Sobre esta crítica que trata das qualidades, Barthes exemplifica as quatro principais ideologias que ele encontra na crítica francesa: o existencialismo, através das obras de Sartre, Baudelaire e Flaubert sobre Proust, Mauriac, Giradoux, Ponge e Genet; o marxismo, tendo ressaltado Barthes que a “ortodoxia marxista” não produziu crítica, mas fez um trabalho mecânico sobre as obras, com exceção de figuras como L. Goldmann, que escreveu sobre teatro de vanguarda, Proust, entre

outros, influenciado por trabalhos como os de Lukács; o existencialismo, através de figuras como o linguista Saussure e a psicanálise com o exemplo de Charles Mauron, que fez críticas sobre Racine e Mallarmé (BARTHES, 2007, pp. 157-158).

Chamamos a atenção para a crítica psicanalítica, que nos interessa essencialmente neste trabalho, e discutimos o papel dela, assim como das outras críticas ideológicas. Segundo Barthes, as críticas apresentam um “presente ideológico”, ou seja, refletem características da leitura de um tempo determinado. Ele ressalta a presença de duas subjetividades: a do escritor da obra e a do crítico que a analisa. E a crítica é um reflexo do tempo presente da sua escrita e não do tempo da criação da obra criticada. Por isso é que o objetivo da crítica não vem a ser “descobrir” o que há de “escondido” na obra, mas exatamente o contrário: cobrir com sua própria linguagem, seja ela a psicanálise ou o marxismo (BARTHES, 2007, p.161).

O crítico dá sentido à obra, sem querer dar a ela uma verdade, mas conferindo-lhe uma “nova imagem”. É aí que Barthes entra com a ideia de que a crítica é uma perífrase e não uma tradução. O objeto do crítico passa a ser a sua própria linguagem, e não a obra de forma objetiva. Da coexistência de duas linguagens, a do autor da obra e a do crítico, o símbolo se perde e permanecem os sentidos. Barthes vê nessa sobreposição de linguagens um incentivo à escritura.

Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: *ler, escrever*: de um desejo a outro vai toda a literatura. Quantos escritores só escreveram por ter lido? Quantos críticos só leram para escrever? Eles aproximaram as duas margens do livro, as duas faces do signo, para que surgisse apenas uma fala. A crítica é apenas um momento dessa história na qual entramos e que nos conduz à unidade — à verdade da escritura (BARTHES, 2007, pp.130-131).

O crítico e historiador francês Michel Ragon (1979) também enxerga a crítica como criação, podendo ser ela inclusive mais interessante que a obra interpretada. Para ele há algumas categorias de críticos – o passivo, o juiz, o

teórico e o militante e acredita que os que conseguissem abarcar tanto militância quanto teoria seriam os melhores críticos. O papel do profissional de crítica é captar o que se faz em arte, reagrupando artistas que seguem uma mesma linha. O crítico sente as tendências e as torna mais palpáveis antes mesmo que os artistas tomem consciência do que representa sua arte.

2.3 Contra a interpretação

As ideias de Barthes nos ajudam a responder às questões lançadas por Susan Sontag (1987), que se opunha à nossa forma de interpretar a obra de arte tentando extrair dela interpretações e significados. Ela defende que a arte que antes era magia e encantamento teria se transformado pelos filósofos gregos - especialmente Platão - que trouxeram a ideia de representação da realidade, a mimese, fazendo com que a arte tivesse que ser valorada e justificada.

Segundo Sontag, desde esse momento a inocência da obra de arte, sem necessidade de ser interpretada, foi perdido para sempre. O momento inicial da interpretação da mitologia seria o conhecimento científico, que não mais permitiria que os mitos se sustentassem por si só, criando a necessidade de interpretá-los.

O conteúdo passou a ser privilegiado na análise de uma obra, enquanto a forma tornou acessória. Sontag ressalta que, mais do que isso, muitas vezes se considerou que “a arte é seu conteúdo”. É nesse ponto que ela encontra o principal problema da crítica. O exercício de interpretação de um texto teria se tornado a atividade de buscar sob ele a sua verdadeira essência. Como se o texto em si não bastasse. Assim, o crítico doma a arte, a substitui por outra coisa, esta sim compreensível segundo uma linha de pensamento. Sontag relaciona interpretar e compreender, como se para a última ação fosse preciso enxergar a obra para além – ou para dentro – dela. O resultado seria a fuga de alguns artistas em formas de fazer arte que excluam a possibilidade de interpretação, como a pintura abstrata moderna e o Pop Arte (SONTAG, 1987, p. 19).

Duas correntes se destacaram, segundo Sontag, e como já apontado por Barthes, no trabalho de crítica de obras de arte: o Marxismo e a Psicanálise, como se todas as criações precisassem ser lidas por uma dessas linhas de pensamento. Pedimos licença para uma grande citação de Sontag que trata da presença das duas correntes no exercício da crítica e os aspectos dele que trabalhamos acima:

O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava "debaixo" do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias de interpretação. Todos os fenômenos que podem ser observados são classificados, segundo as próprias palavras de Freud, como *conteúdo manifesto*. Este conteúdo manifesto deve ser investigado e posto de lado a fim de se descobrir debaixo dele o sentido verdadeiro – o *conteúdo latente*. Para Marx, acontecimentos sociais como revoluções e guerras; para Freud, os fatos da vida de cada indivíduo (como os sintomas neuróticos e os lapsos de linguagem), bem como textos (um sonho ou uma obra de arte) – todos são tratados como motivos de interpretação. Segundo Marx e Freud, estes acontecimentos *parecem* inteligíveis. Na realidade, nada significam sem uma interpretação. Compreender é interpretar. Interpretar é reafirmar o fenômeno, de fato, descobrir um equivalente adequado (SONTAG, 1987, p.15).

Para Sontag, a solução da crítica seria valorizar a forma, e não o conteúdo, preparando um vocabulário formal de análise da arte e trabalhar sobre "como a obra é" e não "o que ela significa". Temos em Barthes uma ideia do que seria uma outra solução para a crítica, sem ser, no entanto, oposta aos pensamentos de Sontag. Para Barthes, a crítica – sendo ela uma releitura - é uma segunda obra.

Nas críticas jornalísticas sobre o teatro de Nelson Rodrigues que analisaremos adiante, o conteúdo foi protagonizado, assim como em quase a totalidade de críticas presentes em jornais e na academia. Nesses espaços de interpretação, a busca de uma categorização da obra parece ter sido sempre necessária. Sendo o teatro "rodrigueano" repleto de situações "desagradáveis" aos olhos de uma considerável parte do público e da crítica, e sendo Nelson Rodrigues de extrema direita e a princípio favorável ao regime militar no Brasil,

o Marxismo não poderia cumprir a função de interpretar a obra “rodrigueana”. A Psicanálise parecia ter sido criada sob medida para a releitura do teatro de Nelson Rodrigues.

2.4 A Crítica no Brasil

Como dito anteriormente, temos o objetivo de analisar a crítica, como uma parte importante da imprensa brasileira que desenvolveu conteúdo opinativo em relação a célebres obras artísticas brasileiras e como registro histórico da arte no país, tendo em vista que uma apresentação de teatro, por exemplo, é uma manifestação artística efêmera e pode encontrar nas páginas dos jornais um reflexo eterno.

Com um objetivo parecido, Luís Antônio Giron escreveu *Minoridade Crítica: ópera e teatro nos folhetins da corte*. Ele pôde estudar a “vida musical” a partir de publicações em periódicos da época. Dessa forma, o livro de Giron nos orienta quanto ao interesse pelo trabalho com críticas em periódicos e, ao mesmo tempo, nos serve de base para o estudo histórico da crítica no país.

O objetivo deste ensaio é acrescentar um capítulo ignorado dos primórdios da história musical brasileira: o da crítica. O menosprezo à produção artística da época é grande, e ainda maior em relação àqueles que atuaram como folhetinistas de espetáculos de suposta pródiga vaidade (GIRON, 2004, p.15).

A imprensa passou a atuar relativamente tarde em Portugal, no final do século XVIII, e no Brasil a imprensa tornou-se livre da Imprensa Régia a partir da Independência, por isso, ainda no século XIX, surgiram publicações literárias e musicais que incentivaram o desenvolvimento da crítica e da estética no Brasil. Essa fase abrange o Primeiro Império (1822-1831), o período regencial (1831-1840) e o início do governo de Dom Pedro II (1841-1861) (GIRON, 2004: 16 e 36). Através da análise de crítica e estética do período é que Giron pretende dar resposta a suas questões sobre a recepção e

a repercussão do público brasileiro a repertórios como o de Mozart, Rossini e Verdi.

Giron parte de algumas hipóteses. Uma delas é a de que nesse início do século XIX, a crítica em periódicos não era tão sistematizada e frequente. Possuía caráter fragmentado e direcionava-se mais a polêmicas do que à especulação estética. Esta, segundo Giron, nasceria do exercício da crítica, da pedagogia e da crônica. E no que diz respeito à produção e consumo de música realizados no Brasil, elas se realizam na segunda década do século XIX. Outro ponto de partida de Giron é o de que a crítica que se dedica à arte se fortalece no período de luta pela independência, pelo nascimento do público interessado pela arte e com a liberdade de imprensa.

Nesse contexto, a crítica teria uma função clara: “O papel da crítica, mesmo a diletante, é fazer a mediação entre, de um lado, uma doutrina e uma concepção estética, e, de outro, um espetáculo”¹⁰. É importante lembrar que o Brasil absorvia tendências europeias, que se encontravam, no entanto, em disparidade com a realidade de produção e de crítica estética no país. Os brasileiros entraram em maior contato com a arte europeia a partir do reinado de Dom Pedro I e nas primeiras décadas do Segundo Império a literatura e a crítica musical ganharam espaço em território brasileiro.

Giron também traz a questão da razão advinda do Renascimento, o nascimento do público de arte, consequentemente da estética e da crítica e traz como exemplos de nomes importantes a esse processo “os compositores, filósofos, matemáticos do século da razão (Descartes, Leibniz, Athanasius Kircher) e seus seguidores iluministas (Jean-Philippe Rameau e Jean-Jacques Rousseau)”¹¹. A crítica europeia foi fortemente influenciada pelo Iluminismo.

Nessa parte do mundo, a distinção entre a crítica mais especializada e a de especulação estética demorou mais para se tornar evidente. Esta atividade, antes chamada “lítero-musical” culminou no jornalismo. Citando Nigel Fortune¹², Giron traz a informação de que na Europa – de forma geral, já que

¹⁰ Idem, p. 17.

¹¹ Idem, p. 37.

¹² FORTUNE, Nigel. **Criticism**. In : SADIE, Stanley (org.) **the New Grove Dictionary of Music & Musicians**. London, MacMillan Publishers, 1995, vol. 5, pp. 36-50, apud Giron, Op. Cit., p. 39.

Portugal chegou atrasada a esse contexto - a crítica militante chegou com a liberação da imprensa, ainda no século XVII. Isso se deu, por exemplo, através do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, em que a crítica era feita por amadores.

As crônicas de música e teatro no Brasil foram influenciadas pelo modelo parisiense do *feuilleton* (GIRON, 2004: 43), que tinham um sentido um pouco pejorativo aos olhos dos intelectuais franceses. Honoré de Balzac, no panfleto *Les Journalistes* (1843), afirmava que “o folhetinista não passava de um parasita dos teatros”¹³.

Esse híbrido espaço do jornal, onde se misturam opiniões políticas, literárias, teatrais e hábitos sociais, será palco de diversas discórdias. Se a música sacra dominava o hábito cultural dos brasileiros, novas tendências europeias começaram a desembarcar no território nacional.

Passam a existir partidos: os tradicionalistas apegados ao rococó e os receptores das novidades advindas de Paris¹⁴. A crítica nasce nesse cenário partidista – em partidos que se divergem em questões artísticas ligadas a políticas - e de nascimento de gosto do público brasileiro. O primeiro jornal a veicular críticas foi *O Spectador Brasileiro* em 1826 (que no ano seguinte se tornaria *Jornal do Commercio*).

Tomando posições políticas e artísticas, os veículos presentes com esse gênero de texto eram o *Diário Fluminense*, *Astrea*, *Gazeta do Brasil*, *L'Écho de l'Amérique Du Sud* – uma gazeta francesa-, o *Diário Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*¹⁵. O Rio de Janeiro do tempo da corte passou a ter um público interessado nos acontecimentos culturais da cidade, notadamente as mulheres, que tinham mais tempo de assistir aos espetáculos e fazer a leitura sobre eles nos dias seguintes. Esse público aumentou a quantidade de publicações do gênero.

A “batalha teatral” ganha mais gás em 1828 com um boom de espaços dedicados à análise cultural nos veículos do país, mas em 1831, com a revolta constitucionista e a fuga do imperador para Portugal, o país se encontra em um intervalo sem temporadas líricas – e sem críticas musicais – que segue até

¹³ Idem, p. 42.

¹⁴ Idem, p. 74.

¹⁵ Idem, p. 77.

1844 (GIRON, 2004: 103). Giron apresenta 3 tipos de personagens que se destacam nesse cenário de crítica cultural do período:

(...) o diletante, o partidista e o folhetinista. O primeiro é o amante da música, pronto a frequentar todos os espetáculos. O segundo vai à ópera como quem aposta nas corridas; ingressa em um partido de prima-dona e está disposto a tudo para defendê-la. O folhetinista nada mais é do que um lelômano mais ou menos especializado que escreve (ou escrevinha) para as colunas de recreio dos jornais. O folhetim se afirma como gênero misto de literatura, devaneio em torno da política e dos hábitos sociais e resenhas de espetáculos. Vindo da França, como a moda e os novos comportamentos, ele surge para dar conta da cobertura do recreio e do devaneio do público. (GIRON, 2004, p. 119)

Na década seguinte, os espetáculos se tornam mais nacionais e a crítica mais presente. Se os jornais diários continuam a cobrir os eventos, surge a revista mais culta *O Guanabara*, em defesa da arte nacional. Nessa época, a crítica também ganha a presença de intelectuais como Machado de Assis e José de Alencar¹⁶. Este, aliás, foi o marco da crítica da década de 1850. Ele escreve nos folhetins sobre diversos temas da sociedade e da arte no *Jornal do Commercio* e no *Diário do Rio de Janeiro*. A hibridez se reflete na tendência da época: “O folhetim se torna mais digressivo, mais variado e inconsequente. Não há mais divisão entre folhetim teatral, político, ficcional”¹⁷. O escritor, no entanto, não gosta dessa mistura de assuntos do folhetim. Em vez de a pluralidade libertar o escritor, ela o aprisiona.

Obrigam um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chadas da sociedade. E isto com a mesma graça e a mesma nonchalance com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basta a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho (ALENCAR apud GIRON, pp. 177-178).

¹⁶ Idem, pp. 160-161.

¹⁷ Idem, p. 175.

Machado de Assis tampouco gostava do modelo folhetinesco. O escritor que escrevia para *O Espelho* como folhetinista, se concentrava na cobertura dramática e operística, mas não se envolvia com outros temas, como a política. Ele acreditava que o formato de folhetim parisiense pouco tinha a ver com o Brasil (GIRON, 2004, p. 190). Também defensor da arte nacional, ele escreve o capítulo de introdução ao projeto da ópera brasileira. O movimento encabeçado por José Amat, que contou também com artistas como Gonçalves Dias, incentivou composições nacionais. Carlos Gomes surge nesse cenário, sendo o “messias lírico nativo” tão esperado pelos folhetinistas (199). A presença do artista marca uma nova fase da crítica, que começa a se ocupar também com a personalidade de Gomes a partir da década de 1870. O bel canto perde espaço nas críticas e o folhetim teatral também perde força.

Trata-se de um gênero específico, diferente do folhetim ficcional ou da crônica clássica. A princípio, é razoável afirmar que a crítica consiste em um processo vicário, alegremente subjugado à programação musical da capital do Império do Brasil, de sua vida musical, em última instância. A crítica folhetinesca mescla registros de pensamentos e pontos de vista; é uma crônica em que a opinião pessoal do autor, suas impressões superficiais e suas convicções profundas se somam para analisar um fenômeno artístico passageiro; sem possibilidade de ser registrado na íntegra, cumpre ao crítico fazê-lo, muitas vezes, quantas sejam necessárias (GIRON, 2004, p. 202).

A crítica folhetinesca não consegue abarcar com profundidade a linguagem propriamente musical, atendo-se notadamente a registros sobre a vida dos artistas e as reações dos espectadores. No período estudado por Giron, que vai de 1826 a 1861, há um grande avanço da opinião pública no que diz respeito à apreciação artística e o papel da crítica nesse aspecto é muito válido. Ainda que como registro musical faltem muitos aspectos, pode-se estudar a evolução da música nacional e a formação de gosto dos espectadores e leitores. Além disso, ela contribuiu para o trabalho de importantes nomes da arte e da literatura brasileiras, tais como Machado de Assis, José de Alencar e Martins Pena, que tiveram na crítica folhetinesca inspiração para algumas de suas importantes obras.

Outros aspectos históricos são registrados pelos folhetins, como os partidos artísticos, as tendências estéticas em conflito, o nacional e o internacional, etc.

Essas características do princípio do exercício crítico sobre cultura nas páginas de jornais brasileiros são importantes para nossa análise. O costume de expor opinião pessoal em peso e defender bandeiras nas páginas de jornais dedicadas à arte são características que permanecem no jornalismo brasileiro, com forte expressão no período das críticas das primeiras décadas sobre o teatro “rodrigueano” que estudaremos logo adiante. Até chegarmos a uma crítica subjetiva do ponto de vista profissional, mas sem envolvimento pessoal ligado a disputas normalmente estéticas, os críticos brasileiros ainda carregam características folhetinescas.

2.5 A Crítica e o Modernismo

O Modernismo trouxe para o Brasil mais um modelo de conflitos presentes entre os críticos, estes com os artistas e entre os próprios artistas que, mesmo quando pertencentes ao movimento encontravam disparidades estéticas. Isso porque o movimento apresentou duas linhas de influência, que ora se mesclavam nas composições artísticas ora eram contrapostas como bandeiras político-artísticas.

De um lado, houve a influência europeia com os movimentos de vanguarda – do futurismo ao realismo – e pela defesa da nacionalidade, que se expunha notadamente pela criação de uma identidade brasileira de arte. Esse conflito refletia a realidade brasileira de miscigenação e podia, em vez de se tornar um campo de batalhas, compor uma arte que abrangesse os múltiplos aspectos étnicos e culturais do Brasil. Benedito Nunes ressalta que nesse período houve uma prática de crítica interna e também de crítica externa, em relação às obras do passado (2000).

(...) como fizeram os já citados Mário e Oswald de Andrade, convergindo os dois, talvez, sem prejuízo das distintas fontes a que recorreram, na orientação

pragmatista definida pelo primeiro, atenta à eficácia dos conceitos, caçados nas diversas correntes estéticas que os atraíram, e que os punha, afastados das tradições do naturalismo, do simbolismo e do esteticismo fin-de-siècle, bem como avessos às sistematizações estéticas, a compasso de uma literatura mais reflexiva, inclinada à paródia, ao humor, à ambiguidade, em uníssono com as mudanças de sensibilidade da modernidade avançada (NUNES, 2000, p. 58).

Os artistas – escritores e poetas – eram tanto criadores quanto críticos, por isso encontramos tantos manifestos (*Paubrasil, Verdeamarelismo, Antropófago*) e revistas que debatiam sobre arte e estética (*Klaxon, Estética, Nova, Festa, Revista de Antropofagia*). Arte e crítica se mesclavam: obras-primas de poesia e prosa contavam com crítica estética, como *Paulicéia desvairada* e *Macunaíma*. Como críticos externos, temos os exemplos de Sérgio Millet em *Diário Crítico* (NUNES, 2000: 59). O público não estava apto a compreender as novas tendências artísticas e, assim como os próprios artistas organizavam manifestos, os de críticos de arte também tiveram o papel de intermediários. Assim os apreciadores de arte, acostumados à tradição naturalista, seriam preparados a “ler” a nova arte (COCCHIARALE, 2006, p. 219). A função do crítico guarda suas características de mediador dos tempos de Diderot e dos salões de arte, como vimos nos estudos da crítica do século XVIII.

Essas características da arte e da crítica brasileiras estiveram presentes no Brasil do início do século XX. Apesar de o teatro “rodrigueano” ter surgido duas décadas depois da Semana de Arte Moderna de 1922, sua segunda peça, *Vestido de Noiva*, é considerada o marco da chegada do Modernismo aos palcos.

Por mais que o modernista Oswald de Andrade tenha escrito peças inovadoras, como *O rei da vela*, os espectadores e críticos brasileiros estavam habituados a ver comédias de costumes nos palcos. Foi Nelson Rodrigues quem apresentou uma obra revolucionária para a cena brasileira, trouxe novas tendências, utilizou linguagem informal e diálogos fáceis e personagens essencialmente brasileiros. O que mais chocou, no entanto, foram os temas sexuais e a morte, criando o que ele chamava de “teatro desagradável”.

Todavia, o teatro “rodrigueano” tem um quê de contemporâneo e se distancia dos “ismos” do modernismo, ainda que tenha sido convidativo a

discussões formais sobre sua dramaturgia. O conteúdo do teatro de Nelson Rodrigues foi o mais discutido e o mais trabalhado em críticas, sem, no entanto, conseguir inseri-lo em uma categoria fixa, dentro da qual houvesse obras de características semelhantes criadas pelos contemporâneos do dramaturgo.

A crítica de arte em transição dos anos 1960 aos 1970 passou a se encontrar em uma crise pós-moderna, correlata à crise das vanguardas históricas, resultando na perda de identidades fixas encontradas no Modernismo. Não é mais possível analisar com precisão uma obra de arte e mais difícil ainda categorizá-la (COCCHIARALE, 2006, p. 217).

O teatro “rodrigueano” foi contemporâneo ao Estado Novo e o Regime Militar, mas apesar de muitos artistas utilizarem o teatro para manifestar oposição ao governo e divulgar ideologias, Nelson Rodrigues não registrou em suas peças nada relacionado à política. Isso o fez ser considerado reacionário e foi um dos motivos pelos quais teve tantos inimigos. Nesse contexto, ele apresenta uma obra que não mais favorece a crítica marxista da arte, muito presente no período. A Psicanálise parece cobrir melhor a leitura dos enredos “rodrigueanos”.

2.6 A Nova Crítica

O conflito entre crítica especializada e a de especulação estética, tal qual o vimos no capítulo 2, se mantém no jornalismo contemporâneo, como nos apresenta Afrânio Coutinho (1968, 1975). No século XIX a crítica se dividia entre a universitária e a ideológica, segundo Barthes, ou entre a especialista e a de especulação estética, como nos mostra Giron. No contexto moderno e contemporâneo ainda vemos uma crítica com duas principais frentes: a de especialistas que se auto-intitulam críticos e a dos jornalistas que escrevem textos mais acessíveis ao público em geral nas páginas de periódicos.

Coutinho se opõe a chamar de “crítica” os textos de análise dos jornais, que ele caracteriza como sendo “crítica de rodapé”, sob o modelo de *review* estadunidense (1975). Deparando-se com o contexto pós-guerra dos

periódicos, quando as críticas científicas já não tinham mais espaço, Coutinho levantou a bandeira da Nova Crítica, da crítica erudita. Para ele há uma distinção clara entre o criticismo, exercido por especialistas, e o *review*, por jornalistas: “Criticismo é a crítica elevada, séria, técnica. Review é a nota ligeira, jornalística, efêmera”¹⁸.

Segundo o autor, a pressa do cotidiano jornalístico impede uma apreciação completa das obras e de uma análise profunda, gerando o que ele chama de “comentarismo metido a crítica”. Ele também levanta a questão da falta de “consciência universitária” e da “superficialidade jornalística”. Segundo ele, esses fatores fazem desse tipo de julgamento crítico “uma verdadeira comédia”¹⁹.

Não concordamos com o desprezo de Coutinho em relação à crítica jornalística, mas consideramos sua teoria importante para o estudo da diferença entre a crítica científica e a realizada em revistas e jornais comuns.

Em introdução ao artigo de Marcelo Coelho *Jornalismo e crítica*²⁰, Gabriel Priolli discorre brevemente sobre a situação da editoria de cultura no jornalismo contemporâneo. Ele diz que, apesar de ter havido uma crise nos meios de comunicação devido a problemas estruturais e conjunturais - como a desvalorização do real-, o jornalismo cultural se manteve presente nos diversos meios, desde cadernos culturais a edições exclusivas sobre o tema.

Hoje, 13 anos depois dessa publicação, o cenário já não é o mesmo e reflete uma situação histórica do papel da crítica no jornalismo. A *BRAVO!*, grande revista de cultura do Brasil, fechou as portas neste ano de 2013, devido a uma reorganização da Editora Abril. O suplemento cultural *Sabático*, d’O *Estado de S. Paulo*, também teve sua última edição este ano. Esses são apenas alguns exemplos da perda de espaço do jornalismo cultural.

¹⁸ COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968, p. 23.

¹⁹ COUTINHO, Afrânio. *Da Crítica e da Nova Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 72

²⁰ COELHO, Marcelo. *Jornalismo e crítica* in MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo: Ed. Senac/Itaú Cultural, 2000.

No tempo das estreias de Nelson Rodrigues, a tendência das críticas nos jornais era outra. Muito mais opinativas, elas se tornavam até mesmo um ringue de lutas entre os críticos e os artistas. As críticas publicadas nos jornais se tornaram registros históricos do que, na época, era importante ser visto, por bem ou por mal.

A maioria dos textos opinativos sobre o teatro de Nelson Rodrigues publicados nos primeiros anos das representações de suas peças, são um exemplo do que Marcelo Coelho afirma sobre os erros e acertos da crítica e os problemas da crítica muito especializada. Ele lança mão do exemplo de Sainte-Beuve, o maior crítico francês do século XIX, que não deu valor a Baudelaire. Também cita Samuel Johnson, grande crítico inglês do século XVIII, que estranhou o uso da palavra “faca” na frase “Ah, se eu tivesse uma faca para romper as trevas da noite” por ser muito vulgar sem se questionar se esta não seria exatamente a intenção de Shakespeare: mostrar que Macbeth era mais vulgar do que um nobre rei²¹.

Nesse ponto, Coelho chama a atenção para o problema de a crítica muito especializada e tradicionalista não conseguir enxergar o que vai além das regras. Como exemplo, ele cita o quadro *Olympia*, de Manet, rejeitado pela “sujeira” presente na pintura. Em *Pintura da Vida Moderna*, de T. J. Clark²², há um longo estudo sobre o impacto dessa obra no ambiente cultural de Paris devido às mudanças estéticas propostas por Manet: as senhoras prostitutas antes eram pintadas em posições nobres, com o sexo escondido. *Olympia* vem para trazer um retrato mais real e cru da sociedade, chocando o público e a crítica.

Da mesma forma, Nelson Rodrigues causou revolta em boa parte da crítica e do público por expor no texto e no palco casos de violência, traição e incesto. Ao mesmo tempo, o dramaturgo encontrou alguns admiradores. As críticas jornalísticas que temos em mãos para esse trabalho são exemplos de dois problemas existentes no exercício da crítica cultural: extremamente contra ou a favor com muito entusiasmo das novidades que o teatro “rodrigueano” apresentava, os críticos podiam focar em apenas alguns detalhes, sem

²¹ Idem, pp. 83-84.

²² CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

compreender melhor a intenção do autor e o que ele quis trazer de novo. E se o objetivo de Nelson Rodrigues for exatamente o de causar espanto, assim como Manet sabia que sua *Olympia* seria um escândalo? O próprio dramaturgo brasileiro intitulou seu teatro de “desagradável” e o caracterizou como capaz de causar “tufo e malária na plateia”.

Coelho usa o exemplo do crítico musical alemão Hanslick, adversário do gênio Wagner, para explicar o problema da crítica tradicionalista:

Mas será que Hanslick não entendia de música? Ora, é claro que entendia. E talvez o problema fosse até este: o de que entendia demais. Estavam tão imbuídos das regras vigentes, que não podiam entender o que ultrapassava essas regras. (COELHO, 2000, p. 86)

Coelho chama a atenção para o fato de que os “erros” dos críticos, ou seja, o fato de se oporem a artistas, que serão grandes nomes no futuro, não é o que mais importa. O interessante no exercício crítico é levar o consumidor ou artista a analisar com maior profundidade a obra. Assim, uma crítica pode se sobrepor à outra e o exercício continua.

Essa atividade foi essencial para o teatro “rodrigueano” conquistar seu espaço. O público leigo e os especialistas iam ao teatro ver o que Nelson tinha inventado de novo, mesmo sabendo que a crítica, muito passional, ressaltava suas características de “tarado” e “louco”.

Como estudamos a presença de elementos psicanalíticos na crítica jornalística, nos questionamos: Qual é o papel dessa teoria (a Psicanálise) na crítica dos jornais? Seria essa crítica “híbrida” – entre a crítica científica e a do cotidiano - por conter esses elementos psicanalíticos? Qual a diferença essencial entre uma crítica psicanalítica sobre o teatro “rodrigueano” e uma crítica jornalística com elementos psicanalíticos sobre o teatro “rodrigueano”?

No próximo capítulo estudaremos as críticas jornalísticas de periódicos do Rio de Janeiro selecionadas para esta monografia, destacando os elementos psicanalíticos ali presentes e os explicando. Em seguida, teremos contato com críticas universitárias sobre o assunto, para buscarmos as respostas às nossas questões.

3 O TEATRO RODRIGUEANO INTERPRETADO PELA PSICANÁLISE NOS JORNAIS

3.1 As Críticas no Jornalismo Carioca

Uma das principais características da Psicanálise é a crença na subjetividade fragmentada, ou seja, no “eu” que existe sob forma consciente e inconsciente. Freud apresentou, ao longo da sua obra, duas tópicas. A primeira estuda a psique humana a partir das instâncias de “inconsciente” e “pré-consciente – consciente”. Com a maturidade de seus estudos ele chega à segunda tópica, que se baseia na existência de três instâncias: o “eu” (ou “ego”), o “supereu” (ou “superego”) e o “isso” (ou “id”). Grosso modo, o que temos de semelhante e essencial nas duas tópicas é que existe em nossa subjetividade algo que não é consciente, o inconsciente, que os leigos muitas vezes chamam de *subconsciente*. Em alguns textos que selecionamos, escritas por grandes nomes da crítica carioca, encontramos presente esse elemento.

Em *Vestido de Noiva*, o autor procede à feitura do retrato de um personagem, e de visões condicionadas pelo **subconsciente**²³ que aparecem nos cruciais momentos de alucinação e lucidez que precedem a morte.²⁴

Essa crítica foi escrita por Yan Michalski, publicada no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. Ele foi teatrólogo, crítico de teatro e ensaísta. Polonês, chegou ao Brasil aos 12 anos, depois de ter perdido os pais perseguidos por nazistas. Ainda jovem fez o curso de teatro de O Tablado, formou-se como

²³ Os grifos são nossos, com a intenção de chamar a atenção a alguns termos e expressões.

²⁴ MICHALSKI, Yan. **Vestido de Noiva**, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 jun. 1965. Caderno B, p. 2 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 101.

diretor em 1958 na Fundação Brasileira de Teatro e teve como professor figuras importantes, como Zbigniew Ziembinski. Entre 1963 e 1982 foi colunista de teatro do Jornal do Brasil como um dos maiores críticos do Rio de Janeiro desse período. Nesse texto de 1965 ele fala que *Vestido de Noiva* continua viva e interessante depois de 22 anos. Ele foca na dramaturgia “rodrigueana”, opinando que depois de duas décadas Nelson Rodrigues passa a ser admirado antes pela sua “eficiência teatral” do que pela ousadia, pela surpresa causada pelos elementos presentes em suas peças. Ele também diz que a inovadora estrutura da peça, em 3 planos, faz de *Vestido* mais interessante que as recentes peças: segundo o crítico, Nelson teria se perdido em abordagens gratuitas que o caracterizam como dramaturgo e fazem sua fama, mas escondem suas verdadeiras qualidades.

Nós analisamos essa afirmação do crítico levando em consideração a busca de Nelson Rodrigues pelo “desagradável”. Talvez, tendo passado a novidade das estreias de suas peças, a sexualidade tenha continuado a ser superutilizada. Se o “inconsciente” já é melhor compreendido pela sociedade em geral, saindo das páginas dos livros teóricos de Psicanálise, as peças de Nelson Rodrigues ainda estavam explorando o susto pela presença de elementos que entram em conflito com a moral da sociedade.

Em outra crítica publicada pelo Jornal do Brasil, de dois anos mais tarde, ele também ressalta a presença do “subconsciente” na peça *Álbum de família*. Assim entendemos que Michalski conhece o universo que Nelson Rodrigues explora, mas mais uma vez se opõe à intenção do dramaturgo de indignar a plateia. Segundo o crítico, é notadamente a partir dessa peça mítica de Nelson Rodrigues que o autor passa a criar um personagem de si mesmo, apelando ao monstruoso e ao grotesco, com a intenção de chocar o público e a crítica.

(...) a obra é de uma falsidade a toda prova, quer a consideremos sob o ponto de vista de relato realista, quer vejamos nela a representação **simbólica de conflitos subconscientes na mente humana**. Falta aos personagens da peça e às situações em que eles se encontram, em primeiro lugar, a mais elemental (sic) plausibilidade humana, em segundo lugar, para que a fatalidade do incesto e da tara que pesa sob a incrível família possa dar origem a um fenômeno dramático esteticamente válido, teria sido necessário

que os personagens enfrentassem em determinados momentos, a condição em que se encontram, tomassem lúcida a consciência dela e procurassem lutar contra ela, ainda que sabendo que serão fatalmente derrotados.²⁵

Quando ele fala em conflitos do “subconsciente”, nos convida a pensar em outra importante característica da Psicanálise: a presença da “pulsão”. Segundo o *Vocabulaire de Psychanalyse*, a “pulsão” é:

...um processo dinâmico que consiste em um impulso (carga energética, fator motor) que tensiona o organismo em busca de um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem sua fonte em uma excitação corporal (um estado de tensão). Seu objetivo é acabar com o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graça a ele que a pulsão pode atingir seu objetivo (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967, pp. 359-360)²⁶

Um dos possíveis destinos da “pulsão” é a sua “sublimação”, ou seja, um fim substitutivo com objetivo não sexual. Alguns exemplos são a manifestação artística e a investigação intelectual (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967, pp. 465-467). Encontramos esse elemento presente em uma crítica de Gustavo Dória, importante crítico do Rio de Janeiro, um dos fundadores de Os Comediantes e do Teatro de Câmara. Escreveu na *Folha Carioca*, depois passa para a redação de *O Globo*, em seguida para *O Mundo Ilustrado*. Foi um dos fundadores do Círculo Independente de Críticos Teatrais, o CICT.

Procurando situar o drama da mulher frustrada como esposa e que procura refúgio para o seu insucesso num amante, na religião, até que **sublima** toda a sua decepção na ideia de uma morte gloriosa, quis o autor, por outro lado,

²⁵ MICHALSKI, Yan. **Um álbum de família pouco família**, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 ago. 1967, Caderno B, p.2. in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 118.

²⁶ Processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité), qui fait tendre l'organisme vers un but. Selon Freud, une pulsion a sa source dans une excitation corporelle (état de tension) ; son but est de supprimer l'état de tension qui règne à la source pulsionnelle ; c'est dans l'objet ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but.

realizar o que denomina tragédia carioca, preocupando-se demasiadamente em definir ao máximo os personagens.²⁷

Em alemão, a palavra original de Freud para designar o conceito de “pulsão” é *trieb*, que algumas traduções levaram à palavra “instinto”, até que se percebeu que *trieb* era diferente de *instinkt* e o primeiro correspondia melhor à ideia de Freud. Por isso em português é preferível traduzir por “pulsão”, ainda que muitos utilizem a palavra “instinto”, notadamente os leigos.

O homem é uma besta-fera nas peças de Nelson Rodrigues. Para satisfazer a seus **instintos**, faz o que for necessário. Essa aceitação é o elemento chocante. Às vezes, beira o trágico. Em *Álbum de família*, quando Senhorinha se dispõe a ter um novo filho com o homem a quem odeia, pois não pode viver sem filhos varões a quem possa amar incestuosamente, não é a relação incestuosa que perturba o espectador, mas o “sacrifício” irracional, antiético, da personagem para ceder a uma **paixão**.²⁸

Entendemos que “paixão”, no sentido utilizado pelo crítico, também pode ser relacionado ao conceito de “pulsão”. Trata-se de uma crítica escrita por Paulo Francis sobre a peça *O Beijo no asfalto*. Francis é um grande nome do jornalismo e da crítica jornalística do país. Foi ator amador do grupo Paschoal Carlos Magno e crítico do *Diário Carioca* de 1957 a 1963. Figura importante da crítica cultural, também escreveu sobre política no *Última Hora* e no *Pasquim*.

Quando ele fala sobre a relação da mãe com os filhos, pensamos em outro aspecto psicanalítico que chama a atenção de críticos em diversos textos. Trata do “Complexo de Édipo” indo muito além da questão da subjetividade infantil e do “inconsciente”, já que Nelson Rodrigues traz para suas peças questões incestuosas. Na teoria freudiana, o “Complexo de Édipo” é uma fase comum a todos os seres humanos, entre as idades de 3 e 5 anos, a

²⁷ DORIA, Gustavo. **A Falecida (II)**, O Globo, Rio de Janeiro, p. 5, 15 jun. 1953 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 182.

²⁸ FRANCIS, Paulo. **O beijo no asfalto**, Diário Carioca, Rio de Janeiro, p. 6, 12 jul. 1961 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 233.

fase fálica, cujo declínio culmina na fase de latência da sexualidade (FREUD, 2009). Trata-se da relação de amor e ódio direcionados aos pais. Inspirado na história de Édipo-Rei, o complexo considerado positivo é o desejo pelo personagem do sexo oposto e ódio ao do mesmo sexo, enquanto o negativo é o inverso. Esse processo é fundamental para a estruturação da personalidade e da orientação do desejo dos homens (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967, pp. 79-80). Lançando mão desse conceito, podemos encontrar resquícios dele na crítica seguinte:

Não foi pequena a reação contra a ideia que se apossava de mim, ante o texto, receoso de empobrecer a criação poética do autor, e entretanto vejo a personagem na zona fronteira do instante da morte, no último alento em que o **inconsciente** procura recompor a vida e a unidade de pessoa humana. **Um mergulho nos recessos insondáveis do espírito, e a consequente volta à tona dos resíduos subjetivos que formam a personalidade, os mitos de infância, as marcas, as paixões, o lote de cada um.** O leitor já terá compreendido que aproximo *Valsa nº 6* substancialmente a *Vestido de noiva*. Enquanto, nesta última, os diálogos são uma projeção exterior, desdobradas do monólogo interior, em *Valsa nº 6* o mundo ambiente é reduzido, é sintetizado através de uma só personagem. Sônia se mostra ela própria e reflete as pessoas que atuam em sua vida. Filtrado pelo seu **subconsciente**, todo um mundo se revela. No sentido da concepção, *Valsa nº 6* seria, portanto, um *Vestido de noiva* às avessas.²⁹

Esse texto é do grande crítico especialista de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi. Jornalista, crítico de teatro, professor, historiador, ele escreveu diversos livros, dentre eles *Nelson Rodrigues – dramaturgia e encenações*³⁰ e *Teatro da Obsessão – Nelson Rodrigues*³¹. É membro de Academia Brasileira

²⁷ MAGALDI, Sábato. **Valsa nº 6**, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 12 ago. 1951, Letras e Artes, p. 3 e 10 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 159.

²⁸ MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues : Dramaturgia e encenações**. São Paulo : Perspectiva, 2010.

³¹ MAGALDI, Sábato. **Teatro da Obsessão : Nelson Rodrigues**. São Paulo : Global, 2004.

de Letras e professor de História do Teatro Brasileiro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi ele quem organizou a obra teatral “rodrigueana” entre as categorias: teatro psicológico, teatro mítico e tragédias cariocas.

Com o que poderíamos chamar de “maturidade psicanalítica”, Fausto Wolff também enxergou no teatro “rodrigueano” os conflitos da subjetividade do “eu” em contato com “O Outro”, tratou da questão do recalque das pulsões do “id” – ou seja, da parte inconsciente da nossa subjetividade. Fausto Wolff foi jornalista desde a adolescência, trabalhando no *Diário de Porto Alegre*, depois em diversos veículos do Rio de Janeiro e na televisão. Foi exilado durante o governo militar, tendo que ir morar na Dinamarca e na Itália. Durante o exílio ainda escreveu para o *Pasquim*.

Tratou, portanto, de, na medida do possível, obrigar a plateia a olhá-la com outros olhos que não aqueles aos quais a **ética moralista convencional nos condicionou**. Procurou, através do cenário e das luzes, ambos esplendidamente resolvidos, através dos slides de obras clássicas, dar uma dimensão universal à ação, **fazendo com que a plateia entendesse que grande parte do que se diz em cena passa-se e sempre se passou, no subconsciente recalcado dos personagens e de toda a humanidade**.³²

Wolff também chama a atenção para a relação conflituosa entre a personagem de Rute e a irmã, apaixonadas pelo mesmo homem, sendo esta muito mais bonita que a outra. O crítico diz que “qualquer primeiranista de psicologia”³³ seria capaz de explicar essa situação. Em um grande texto em que ele descreve o enredo da peça, discutindo seus aspectos trágicos e anti-realistas, concentrando-se em seguida na linguagem e na criação de personagens e em elementos da encenação e atuação de atores, a Psicanálise está presente em algumas ideias e palavras do crítico. O método clínico de Freud parece ser a base de análise da obra “rodrigueana” para Wolff:

³⁰ WOLFF, Fausto. **Álbum de família**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 11 ago. 1967. Segundo Caderno, p.3, apud **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 116.

³³ Idem, p. 113.

Eis aí, leitores, o texto com que o crítico se defronta. Como a temática envolve o *incesto* e os personagens são conduzidos inexoravelmente para a morte pelo autor, muitos críticos do passado e do presente utilizaram o vocábulo *tragédia* para classificar a peça. Não vou entrar em matéria tão subjetiva, ou seja, a de estabelecer premissas para explicar o que vem a ser *tragédia* numa época em que a bomba paira sobre a nossa cabeça e mesmo porque determinados conceitos sofrem mutações de acordo com a História. Não me parece, entretanto, o caso. Parece-me, antes, um **esquema psicanalítico muito bem elaborado** para a cena e – mais – altamente vanguardista para 1946, a forma de dividir a peça através de retratos de um álbum de família.³⁴

Wolff também lança mão de outros conceitos psicanalíticos para analisar a obra “rodrigueana”. Em uma crítica de 1965 sobre *Toda Nudez será castigada*, ele fala de “paixões”, que lemos como “pulsões”, e da “neurose”. Esta é, segundo a Psicanálise, resultante do conflito entre as pulsões e as exigências externas.

Quando sua mulher morre, pensa em suicidar-se. Seu irmão, no entanto, mais familiarizado, através do sofrimento, com as **paixões**, convencionalmente, mais abjetas e nas quais se locomove com maior facilidade (sua primeira namorada foi uma cabra), convence-o a continuar vivendo graças a uma prostituta. Seu filho, entretanto, que acha que o pai deveria ser um casto como ele, não aceita a ligação. Dentro desse esquema chocam-se as mais ignorantes **paixões** e **neuroses** fabricadas pela nossa conduta vivencial.³⁵

Outro crítico que explora a Psicanálise com um considerável grau de conhecimento é Armindo Blanco. Dentre os aspectos tratados pelo crítico está a oposição *Eros e Tânatos*, que são elementos ressaltados pelo próprio Nelson Rodrigues:

³⁴ Idem, p.115.

³⁵ WOLFF, Fausto. **Toda Nudez será castigada (II)**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 30 jun. 1965. Segundo Caderno, p. 2 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 256.

Minhas obsessões são amor e morte. A morte é solúvel, porque desemboca na eternidade. O amor é insolúvel. Esta é a grande desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência. É este, de fato, o único problema do homem.³⁶

Essa dicotomia está presente na obra freudiana na coexistência das “pulsões de vida” e “de morte”. A primeira está ligada à busca de prazer e o contato com o Outro, enquanto a segunda está ligada à aniquilação das tensões, ao retorno da situação uterina ou fetal.

O espetáculo esteve longe de agradar ao grande público, quando de sua estreia. Hoje ainda, sua legibilidade continua difícil. Além do que o espetáculo é lento e gelado; e o texto, construído em três planos – passado, presente e alucinações – sobre a paixão de duas irmãs pelo mesmo homem, com pitadas **de indagação psicanalítica**, tem pouco a dizer a um público dos nossos dias.

(...)

Mais estimulante teria sido, como escreveu Fernando Peixoto confiar a nova encenação a um diretor brasileiro dos anos 70, para que o texto pudesse ser submetido a uma abordagem menos repetitiva. Ziembinski limitou-se a orquestrar o velho tema da **oposição Eros/Tânatos**, mas sem realçar as notas de um **masoquismo** quase bestial que já estavam subjacentes em cada personagem, mesmo ao nível onírico e que o autor desenvolveria com maior garra em textos posteriores, quando já dominava com maior desembaraço a linguagem cênica e dava livre curso aos seus delírios interiores.³⁷

³⁶ RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues por ele mesmo/** organização Sonia Rodrigues – 1 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 193.

³⁷ BLANCO, Armindo. Vestido de noiva, uma exumação de luxo. Última Hora, Rio de Janeiro, 26 fev, 1976, Revista, p. 4., in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, pp. 103-104.

Ele fala de outro conceito psicanalítico, o de “masoquismo”. Este faz parte do par de opostos sadismo-masoquismo e de atividade-passividade. Grosso modo, o “masoquismo” é o “sadismo” voltado contra o próprio “eu”, em que a satisfação está associada ao sofrimento causado pelo objeto sexual (FREUD, 1968, 2009, 2011).

A complexidade das relações pessoais das personagens, assim como as questões psicológicas seriam para o crítico Mário Nunes, em 1942, o grande problema de entendimento da peça. Em uma crítica publicada pelo Jornal do Brasil, ele descreveu a obra, compreendendo os aspectos psicológicos – sob termos psicanalíticos-, mas reforçando a complexidade deles para o público em geral e a consequente dificuldade de aceitação do público. Nunes foi importante crítico, um dos fundadores da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Também foi dramaturgo, escrevendo peças como *A Mulher* e *Gastão Não quer outra vida*.

Na crítica sobre a primeira peça de Nelson Rodrigues, em meio à reação do público da década de 1940, ele ressaltou as características de “psicose” da peça “rodrigueana”. Para a Psicanálise, ela consiste em uma perturbação primária da relação libidinal com a realidade, manifestando-se de diferentes formas, como na paranoia e na esquizofrenia (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967, p. 356), quando o “eu” é cindido em duas partes, sendo uma não reconhecida pela pessoa.

O crítico cita também a simbolização das lutas psicológicas dos indivíduos, que analisamos no campo das “pulsões”, e os consequentes complexos, que ele menciona sem especificá-los, mas que nos remete ao “Complexo de Édipo” e outras consequências do conflito em que se encontra o indivíduo quando entra em contato com “o Outro”.

É de todo ponto louvável o esforço de Nelson Rodrigues por encontrar novas formas de expressão para o teatro, materializando, pela imagem, **as lutas psicológicas que se travam no interior dos indivíduos** e que são para a existência humana bem mais importantes e cruciantes que a luta pela vida. Com o intuito, talvez, de impressionar mais vivamente o auditório, teatralizou um novel autor uma **psicose** que, como todas as psicoses nutrem-se de irrealidades e incoerências, mistura os sentimentos primários com os **“complexos” de origem confusa e desenvolvimento sinuoso**. Tornou dessa fórmula, difícil a percepção das massas e mesmo do auditório

de cultura dramático literária mediana, seu esforço inovador; lançou a idéia, mas não soube aproveitar-se dela assegurando-lhe o sucesso. Daí a desagradável impressão do espetáculo maçador que "A Mulher sem Pecado" injustamente nos deixa, falando do ponto de vista do público em geral. Agravou essa impressão a presença de símbolos ou de imagens sem explicação imediata ou remota, a velha mãe parálitica, imobilizada e muda para sempre por um derrame cerebral e o fantasma de um mendigo, mudo por sua vez. O outro fantasma, a primeira mulher falecida e que só o cérebro do enfermo, que é o protagonista, vê e ouve, apresenta-se sempre estranhamente, com as cores de vida e em toilette de noite. Por quê? O natural, tanto ela quanto o mendigo, é que se revestissem do aspecto clássico dos defuntos, com a palidez cadavérica, ao menos. Isso impressionaria mais ao auditório e explicaria melhor o que o autor pretendeu fixar.³⁸

3.2 Uma crítica recente

Em uma crítica de 1998, Lionel Fischer – que é ator, autor e diretor - explica de forma prática o conflito do homem entre suas pulsões inconscientes e as regras sociais absorvidas pelos indivíduos quando trata da análise de uma representação de *A Serpente*. Ele também enxerga na direção do espetáculo essa leitura que entendemos neste trabalho como psicanalítica.

Espécie de thriller de amor e morte, o ótimo texto recebeu versão irretocável de Antonio Guedes. Lançando mão de uma dinâmica cênica de extrema nervosidade e progressivo clima de exasperação, o diretor cria uma encenação que sugere um combate – essa sugestão é reforçada pela agressividade das posturas, pela forma como o texto é articulado e também através de uma permanente troca de posições, quase sempre a partir das extremidades do palco e passando pelo centro.

Tal proposta está em perfeita consonância com o conteúdo do texto, pois é exatamente isto o que ele propõe: um combate de vida e morte. Que num nível mais imediato se dá entre membros de uma mesma família, mas que no fundo faz emergir

³⁸ NUNES, Mario. **A Mulher sem pecado: peça em três atos de Nelson Rodrigues**. 11 de dezembro de 1942. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1942 in <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro__det.php?Id=2> Visto em 25/10/2013.

o eterno descompasso entre a moral vigente e obscuros desejos que habitam o nosso inconsciente.³⁹

Muito mais curta que as anteriores, como podemos ver nos anexos, a crítica publicada no final da década de 1990 na Tribuna da Imprensa registra uma nova forma de fazer resenha crítica nos jornais: com caráter mais informativo, as opiniões aparecem costurando levemente o texto de forma tímida, aparecendo nos momentos de citação da equipe, ressaltando o talento de alguns integrantes. Em 5 parágrafos, Fischer introduz a história da peça, aproveitando para informar onde ela está em cartaz, o nome da companhia e a direção de Antonio Guedes. Em seguida interpreta a dramaturgia do espetáculo e opina timidamente sobre a encenação. Não há mais digressões como entre as décadas de 1940 e 1970. O crítico agora dá informação com um pouco de opinião com o principal objetivo de pautar o público sobre o que é interessante conferir no teatro.

Além disso, Nelson Rodrigues já não é mais assustador e seus temas são mais facilmente discutidos. Os conceitos da Psicanálise também foram melhor absorvidos pela sociedade em geral. Em um texto sucinto e simples, Fischer fala das pulsões presentes em *A Serpente* de forma a poder ser lido por todos os tipos de público que não precisam nem ao menos saber o que “inconsciente” significa cientificamente.

³⁹ FISCHER, Lionel. **Último texto de Nelson em versão irretocável** in Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 8 out. 1998. Tribuna Bis, p. 2 in Folhetim, p. 284.

4 A CRÍTICA PSICANALÍTICA/ CIENTÍFICA

4.1 Sobre psicanalisar

Durante a construção da sua disciplina, Freud lançou mão de diversos estudos sobre a literatura, notadamente sobre a tragédia, que serviram inclusive para nomear alguns conceitos psicanalíticos, como o Complexo de Édipo. Em *Psicanálise e Literatura*, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (2009) dá alguns exemplos das obras freudianas de interpretação da literatura:

Édipo Rei e Hamlet , na carta 71, *Die Richterin* (A juíza) na carta 91, Édipo Rei e Hamlet em *A interpretação de sonhos*, *Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen*, *Contribuições a um questionário sobre leitura*, *Escritores criativos e devaneio*, *Dostoiévski e o parricídio*, *Prefácio a Edgar Allan Poe* etc. Cumpre notar que Freud, em *Resposta a um questionário sobre leitura* (1906), citou como *livros esplêndidos*, as obras de: Homero, Sófocles, Goethe e Shakespeare – *Ilíada*, *Édipo Rei*, *Fausto*, *Hamlet* e *Macbeth*. Ele apreciava, especialmente, o bardo inglês, do qual compilou diversas citações; ele já havia notado o quanto um homem como Shakespeare era capaz de, através dos seus escritos apresentar várias referências ao inconsciente (DE FREITAS, 2009, p. 14).

Freud estudou, além de personagens, artistas, como a vida e a obra de Leonardo Da Vinci (FREUD, 2011). Essa atividade foi seguida por outros psicanalistas. Como explica Pinheiro de Freitas, esse exercício às vezes é como um exame da vida do autor, uma “psicobiografia”, uma “patografia do escritor”, o que acaba sendo especulativo e empobrece o texto. Em *Psicanálise e Arte*, Adelina Lima Freitas trata do interesse da Psicanálise pelo ato criativo. A criatividade estaria vinculada à sublimação. Ela faz referência a Freud em *O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética*, quando ele afirma que “as forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que

impulsionam outras pessoas à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições”.⁴⁰

Em *L'artiste et la psychanalyse*, Joyce McDougall também trata da criatividade do artista, interrogando-se principalmente à inspiração deste. Ela lembra que Freud também se interrogava sobre essa questão e sua resposta consistia em uma analogia: como a brincadeira é para a criança, o artista cria a arte a partir de suas fantasias. Segundo McDougall, a criatividade “carrega uma violência extrema acompanhada de uma profunda angústia e uma grande culpa” (2008, p. 12) (Elle est porteuse d'une violence extrême accompagnée d'une profonde angoisse et d'une grande culpabilité).

Em *Teatro e Psicanálise*, Elaine Christovam de Azevedo cita Sarah Kofman (2010), afirmando que, ao longo de uma obra, o autor nela deposita seus protótipos infantis e fantasmas (fantasias) que correspondem também aos fantasmas que pertencem a todos os seres humanos. Isso se dá pelo fato de o próprio autor estar inserido na realidade moral que também afeta os personagens e o público. Os desejos repulsivos de Sófocles, por exemplo, estariam presentes na punição dada a seus personagens (PINHEIRO DE FREITAS, 2009, p. 27).

O interesse pela inspiração criativa levou psicanalistas a estudarem a vida e a obra de diversos artistas. Já no que toca o estudo sobre personagens, Pinheiro de Freitas apresenta o fato de que diversos autores defendem o trabalho que une Psicanálise e Literatura por essa “relação dialógica promover a prática da dúvida em permanente confronto com a pretensa univocidade do sentido” (2009, p. 19) pela intersubjetividade. Através dos heróis, pode-se trabalhar sobre o inconsciente que pertence a todos os homens. Essa relação entre o herói e os indivíduos em geral nos remete ao conceito de catarse, trabalhado por Aristóteles em *A Poética*: trata-se, grosso modo, da identificação do espectador com a paixão do personagem. Este é punido no lugar do público.

O problema de os estudos psicanalíticos caírem em pura especulação sem interesse prático se finda com a ideia de que a obra de arte pode contribuir

⁴⁰ FREITAS, Adelina Lima. **Psicanálise e Arte** in **Estudos sobre Psicanálise e Literatura**. Rio Comprido: Companhia de Freud, 2009, p. 31.

para tornar inteligíveis os conceitos e os estudos psicanalíticos (FUKS et RIBEIRO, 2009, p. 42). O próprio Freud em *Dostoiévski e o parricídio* (1927), afirma que diante do problema do artista criador, cabe ao analista depor suas amas. Isso quer dizer que, em vez de se interpretar o autor, tentar descobrir se ele era neurótico, o trabalho da Psicanálise deve ser o de analisar um romance, por exemplo, oferecendo uma nova leitura, a partir dos conceitos psicanalíticos. Pode-se até mesmo tentar compreender a vida de um escritor, mas jamais tratando a nova análise como verdade, mas como um exercício de interpretação. Diferente seria o trabalho se o escritor fosse paciente de um psicanalista. Assim se trataria de um registro de análise, como o que encontramos sobre o Caso Dora (1905).

4.2 A Psicanálise e Nelson Rodrigues

Em sua dissertação de Mestrado em Letras no seio da Universidade Federal do Paraná, o psicanalista Márcio Robert⁴¹ trabalhou com as oitenta crônicas “rodrigueanas” autobiográficas publicadas integralmente em 1993 sob o título de *A Menina sem Estrela*, referente a uma das crônicas do livro, na qual Nelson Rodrigues trata da sua filha Daniela, que nasceu cega. Na introdução, Robert revela que, ao escolher seu tema de pesquisa, corria o risco de cair em uma interpretação da obra estritamente psicanalítica. Em vez de aplicar conceitos psicanalíticos com o único objetivo de diagnosticar as personagens “rodrigueanas” ou o próprio autor, ele desenvolve sua dissertação a partir do conceito de “experiência” de Walter Benjamin e estabelece um diálogo entre as crônicas “rodrigueanas” e as de Rubem Braga.

(...) a presente dissertação é a parte intermediária de um projeto que visa aprofundar os estudos entre literatura e psicanálise. No entanto, desconfio de leituras

⁴¹ ROBERT, Márcio. **A Menina sem Estrela: experiência de Nelson Rodrigues entre a morte e a memória**, Universidade Federal do Paraná, 2007 in <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/11564/disserta%C3%A7%C3%A3o%20MARCIO%20ROBERT.pdf?sequence=1> < visualizado em 18/10/2013>

psicanalíticas que se impõe à obra, ou que se consideram expediente teórico único e suficiente para analisá-la. (...) O auge desta arrogância pouco inteligente foram as análises psicanalíticas de autor e personagem que, hoje, parecem em desuso (embora ainda ocorram escondida em uma retórica atualizada). Mais ou menos assim: a partir de uma obra qualquer, faz-se dela um exemplo da possibilidade de aplicação da psicanálise em literatura, e exemplo da grandeza psicanalítica que tanto valeria para a clínica como para o fenômeno literário (ROBERT, 2007, pp. 4-5).

Robert defende que a Psicanálise deve antes aprender com a Literatura do que ensinar algo a ela. Da mesma forma, em *A Fala Esvaziada em Nelson Rodrigues*, Leyla Perrone-Moisés (2011) rejeita a ideia de fazer uma crítica psicanalítica como ela é realizada por hábito sobre Nelson Rodrigues. A autora estuda os diálogos do escritor que, segundo ela, seriam vazios, com perguntas falsas, que não compreendem respostas e nada simbolizam. Ela preferiu estudar esse vazio dos diálogos, através da teoria de Lacan sobre a “palavra vazia”, em vez de enveredar por um caminho de análise das relações e dos conflitos das personagens. O fato de o próprio escritor Nelson Rodrigues, ao ser perguntado se era inspirado pela Psicanálise ou se sua obra era um exame de consciência, ter respondido por este último, Perrone-Moisés acredita que o melhor não é trabalhar sobre os textos “rodrigueanos” a partir de uma análise psicanalítica elementar. Esta é, entretanto, a forma mais recorrente de interpretação psicanalítica sobre o autor, que poderia vir do fato de ser aparentemente a alternativa mais fácil.

Interpretar Nelson Rodrigues à luz da psicanálise é uma tarefa à primeira vista tão fácil, que nem vale a pena empreendê-la. Trata-se de um autor aparentemente desprovido de autocensura, um autor que não encobre nem eufemiza, que trabalha com o escabroso e o inconfessável, que vai direto ao assunto naquilo que esse teria, em princípio, de mais tenebroso e, por isso mesmo, destinado ao recálque. (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 161)

Na tentativa de incluir os trabalhos de Nelson Rodrigues em uma categoria palpável, a Psicanálise abarca da melhor forma os aspectos sexuais tratados na obra “rodrigueana” e seus consequentes conflitos. As críticas psicanalíticas sobre o teatro de Nelson Rodrigues se tornam uma leitura específica da obra, lançando mão do conteúdo fornecido pelo autor, que pode

ser perfeitamente encaixado aos estudos de Psicanálise. Podemos voltar ao conceito de crítica em Barthes e à ideia de uma “nova imagem”. O objetivo da crítica não seria então traduzir a obra com todas as letras, mas apresentar uma leitura dela. Tanto no domínio acadêmico quanto na crítica mais pluralizada, a Psicanálise serviu de instrumento para o exercício crítico, como na crítica ideológica. A presença da interpretação psicanalítica no ambiente universitário e na crítica especializada se deu de forma pouco diferente em relação ao jornalismo. Já tivemos exemplos da presença de análise da obra “rodrigueana” a partir de algumas ideias psicanalíticas levadas à interpretação leiga e da comunicação cotidiana. Teremos agora um exemplo de crítica realizada em espaço universitário de Psicanálise e que lança mão da obra “rodrigueana” como base para trabalhar os conceitos de homossexualidade, ciúme e paranoia.

4.3 Uma crítica acadêmica sobre o teatro rodrigueano

Como exemplo de crítica psicanalítica acadêmica sobre o teatro “rodrigueano” temos o trabalho de Dirce Adornes Palma de Lima, sob orientação da professora Nadja Nara Barbosa Pinheiro: *Uma proposta de leitura psicanalítica do personagem Olegário da peça A Mulher sem Pecado de Nelson Rodrigues*, realizada no seio da Universidade Federal do Paraná, no ano de 2009. A estudante teve como co-orientador do trabalho Márcio Robert, que fez – como citado no sub-capítulo anterior - a dissertação sobre as crônicas de *A Menina Sem Estrela*.

Lima interpreta a primeira peça de teatro de Nelson Rodrigues em uma época em que a Psicanálise é melhor compreendida pelo público em geral, diferente da época das críticas jornalísticas anteriormente apresentadas neste trabalho e que contam com um período em que a exposição de alguns temas da sexualidade eram mal interpretados pelo público em geral e reduzidos ao genital.

O trabalho de interface entre Psicanálise e Literatura/Teatro é justificado pelo fato de a obra proporcionar “um campo fértil para apontamentos

acerca do estudo do comportamento humano”. E prossegue: “o autor em questão contribui, a partir dos personagens criados por ele, com a possibilidade dessa interface” (2009, p. 4). Seu trabalho seria, então, uma releitura crítica da peça “rodrigueana”, uma nova produção e não uma verdade que tenta traduzir a obra original, segundo nossos estudos sobre crítica a partir de Barthes.

A monografia que estudamos nesse momento do trabalho trata do personagem Olegário, o protagonista da peça *A Mulher sem pecado*. O conturbado personagem é um falso paralítico que inventa a doença para chamar a atenção da esposa Lídia. Desde o princípio ele enuncia a certeza de que ela o trai e busca exemplos e razões para comprovar sua desconfiança. O enfoque vai para o desejo do personagem, recriminado por ele próprio, de que sua esposa o traía. Ao final descobrimos que, apesar da situação insuportável em que se encontrava, ela não cometia traição, mas acaba por fugir com o chofer. Olegário de certa forma a encaminha a fazer o que ela não fazia, mas que na realidade em certa medida ele desejava de forma ambígua.

Depois de introduzir e resumir a peça, Dirceli Adornes Palma de Lima apresenta a teoria freudiana com os conceitos interessantes à pesquisa em questão. Em seguida, ela apresenta os conceitos freudianos relacionados com o protagonista Olegário, no que diz respeito a seu possível quadro de paranoia, associado ao delírio de ciúme. Da sua proposta de leitura psicanalítica, destacamos um trecho:

A partir de elementos apresentados na peça, observa-se que o desejo do personagem compreende impulsos homossexuais que não podem ser concretizados, porém, encontram escoadouro a partir do delírio e da projeção, caracterizando um quadro de paranoia associada ao ciúme. Dessa forma, o delírio do Olegário tem como representação os impulsos de ciúmes dirigidos a sua esposa Lídia, de modo que a projeção que circunscreve o delírio se dá pela afirmativa de que é Lídia quem trai ou quem tem desejo de trair. Essa afirmativa vai ao encontro à contradição proposta por Freud: “*Eu* não o amo; é *ela* quem o ama” (FREUD, 1922, p. 273, grifo do autor, apud LIMA, 2009: 47). Dessa forma, o desejo homossexual do personagem é projetado no mundo externo a partir da desconfiança e dos ciúmes de Olegário, uma vez que corresponde à afirmativa que é Lídia quem deseja outros homens, e não ele.

(...)

A associação que Olegário faz entre o calção de banho e o órgão genital masculino também diz respeito ao desejo homossexual do personagem. Entretanto,

esse desejo é projetado para a "imaginação" de Lídia, visto que foi ela quem acrescentou o detalhe, como se ela também fosse responsável pelo fato de situar o calção como uma homenagem à masculinidade, a qual, para Olegário, provém do imaginário de Lídia, e não do dele (LIMA, 2009, pp. 47-48).

Tendo domínio sobre a Psicanálise, a estudante lança mão de uma pesquisa profunda sobre o personagem Olegário e a peça *A Mulher sem pecado*, tratando do inconsciente e da subjetividade fragmentada, que de certa forma alcançaram as críticas jornalísticas que estudamos no capítulo 3. A diferença é que no texto da estudante há embasamento científico, explicitado anteriormente pela autora em capítulo teórico, enquanto que em algumas críticas jornalísticas a presença de elementos psicanalíticos se deu de forma mais especulativa.

5 A CRÍTICA ESPECIALISTA DE TEATRO: SÁBATO MAGALDI

Na primeira peça escrita por Nelson Rodrigues, as principais características do dramaturgo apresentaram mais timidamente que nas criações posteriores. O impacto causado por ela também muito menor. Nelson Rodrigues causaria mais polêmica nos anos seguintes. Apesar do diálogo direto, a presença de microfone e outras inovações formais da primeira peça, foi *Vestido de Noiva*, o segundo texto dramático “rodrigueano”, que inaugurou o Modernismo brasileiro no Teatro.

Em *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*, Sábato Magaldi, o mais conhecido crítico especialista da obra “rodrigueana”, analisa as peças do escritor. Além de publicações recentes, Magaldi acompanhou as peças e o trabalho “rodrigueano” de perto e também fez críticas de jornal entre as décadas analisadas no capítulo 3. Algumas características da peça teriam a ver com a essência de seus contos, que fariam parte de suas publicações em *A Vida como ela é*, em tom folhetinesco.

Escrito em 1939, o “drama em três atos” subiu à cena no dia 28 de dezembro de 1941, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. Crítica e público reservaram-lhe um sucesso de estima. Nenhuma grande efusão, mas a certeza de que se tratava de alguém dotado para o diálogo com personalidade própria. Eu me pergunto se o receio de não atingir o público, familiarizado apenas com as comédias de costumes e o dramalhão, não determinou aqui, e em muitas outras peças, o caráter folhetinesco da narrativa. A real intuição do ficcionista resgatou *A mulher sem pecado* da sublitteratura.

Um resumo dos episódios mostra como Nelson mobilizou os efeitos tradicionais do folhetim: a falsa pista, o suspense, a surpresa final. (...) (MAGALDI, 2004, pp. 11-12)

Estudamos brevemente no capítulo 2 a história dos folhetins no Brasil. Além de espaço para crônicas e matérias sobre diversos assuntos, eles publicavam romances. Por mais que o formato tenha perdido força, ela ainda persistiu e os cadernos que vieram a substituí-lo ainda conservaram algumas características folhetinescas. Além de referir-se ao próprio formato jornalístico,

o termo “folhetinesco” também diz respeito ao que é sentimental e extremamente subjetivo. O termo em alguns aspectos é então pejorativo.

Através de sua forma inovadora de teatro, “sem literatice”, Nelson Rodrigues levou para a cena aspectos da sua realidade, notadamente influenciado pela trágica morte do irmão, sendo então influenciado pela “ironia do destino”, o que aproxima suas peças da tragédia grega. No que concerne a relação com a família e as problemáticas marcadas no seio dela em todas as suas peças, Sábato Magaldi afirma: “Na verdade, Nelson nunca se recuperou das tragédias familiares e elas estão no substrato das histórias mais inocentes que compôs”⁴².

Apesar de nessa análise o crítico não referenciar nenhum conceito de Psicanálise, Magaldi trata da ambiguidade do ser humano, melhor compreendida e sempre trabalhada pela teoria de Freud: “Nelson Rodrigues foi o nosso primeiro dramaturgo a sublinhar de forma sistemática os componentes mórbidos da personalidade, coexistindo com as facetas consideradas normais”⁴³.

Em outros momentos Magaldi continua a interpretar as peças “rodriguanas” com ideais que se assemelham aos conceitos psicanalíticos, sem nomeá-los ou intitulando-os de outra forma. No livro *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações* (2010) ele fala da necessidade de punição dos personagens:

A cada momento, uma personagem sente necessidade de punição. Em *Os Sete Gatinhos*, manifesta-se várias vezes o problema: Noronha deseja ser chamado de contínuo; Aurora, ao entregar-se, quer que Biblot a xingue e lhe bata na cara; e Dr. Bordalo, no impulso de possuir Silene, adolescente que viu nascer, pede a Aurora, irmã dela, para cuspir-lhe no rosto (MAGALDI, 2010, p. 30).

Quando fala dos heróis expressionistas e da fatalidade, Magaldi ressalta explicitamente a presença da Psicanálise:

⁴² Idem, p. 13.

⁴³ Idem, pp. 12-13.

O herói expressionista tem o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa realidade, não recurso de expressão). O homem chega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. Aí ele arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento. Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a luta pelo raciocínio disciplinador. (...)

Cabe lembrar que, em pleno expressionismo, a psicanálise já havia chamado a atenção para os desejos reprimidos que, muitas vezes, comandam inconscientemente a ação humana. (MAGALDI, 2010, p. 31)

Tanto nos estudos especializados de análise da dramaturgia “rodrigueana” quanto nas mais breves críticas jornalísticas, como a que encontramos na página 32 deste trabalho, Magaldi expressa algumas ideias trabalhadas pela Psicanálise, como “inconsciente”, “paixões” e “mitos de infância”.

CONCLUSÃO

Quando o palco serve de espaço para cenas que tratam de diversos temas sexuais, como incesto e homossexualidade, ainda no século XX, o público e os críticos, especialistas ou não, se deparam com uma novidade. Para alguns foi imediato recusar o grotesco visto em cena, por isso Nelson Rodrigues foi muitas vezes vaiado.

A Psicanálise passa a ser mais conhecida depois de ter sido fundada entre o fim do século XIX e o início do XX. A teoria de Sigmund Freud estuda o ser humano a partir da fragmentação de sua subjetividade devido às pulsões e às repressões sexuais. Essa parece ser forma mais adequada de interpretar a obra dramática “rodrigueana” diante da tendência geral da crítica de precisar categorizar a obra e interpretá-la para compreendê-la. A constatação vem da análise de trabalhos de diversas especificidades. Alguns conceitos psicanalíticos aparecem na crítica jornalística cotidiana; também na crítica especializada de teatro e em muitos estudos próprios de Psicologia sobre a obra de Nelson Rodrigues. À medida que a Psicanálise foi sendo popularizada, as críticas jornalísticas do cotidiano também passaram a contar com conteúdo científico junto com as remarques pessoais sobre as peças.

O dramaturgo nunca afirmou estudar a Psicanálise e se influenciar por ela, ainda que suas peças tenham diálogos e enredos que tratam do “inconsciente”, dentre outras ideias dessa disciplina. Diversos críticos, no entanto, as enxergaram nas criações “rodrigueanas”.

As críticas que mais nos interessaram neste trabalho são as jornalísticas, ainda que as outras tenham nos servido de parâmetro e comparação. Nelas encontramos, desde as primeiras apresentações até análises mais recentes, a presença da leitura de influência psicanalítica em diferentes graus. Nesse aspecto as críticas não sofreram grandes transformações.

A principal mudança se encontra no que diz respeito ao olhar sobre a obra “rodrigueana”, que já não é mais “assustado”. Tanto os textos de Nelson Rodrigues quanto a Psicanálise se tornaram melhor compreendidos, alguns conceitos foram incorporados à linguagem cotidiana e o comportamento sexual

se transformou. Nas primeiras apresentações das peças de Nelson Rodrigues ainda não existia a pílula anticoncepcional e o divórcio ainda era mal visto. Questões sobre virgindade e homossexualidade também eram tabu. Assim como a Psicanálise fez os interessados nela melhor compreenderem os assuntos da sexualidade humana, as transformações do comportamento afetivo e sexual do brasileiro tornaram, aos poucos, a Psicanálise e o teatro de Nelson Rodrigues melhor compreendidos.

O caráter “desagradável” do teatro “rodrigueano” não só perde força no que diz respeito ao repúdio do público, mas se torna também atraente. Outras características estéticas da obra ganham espaço no trabalho e nas análises sobre o teatro “rodrigueano”, tanto do público quanto da crítica jornalística e especializada.

Outra diferença da época das estreias das peças para os anos mais recentes é que os críticos de jornal da metade do século XX escreviam de forma muito mais subjetiva, como um resquício da época dos folhetins da corte. Assim como no século XIX, os jornais eram espaços de batalhas estéticas e artísticas, onde o novo e a tradição se digladiavam, além de questões pessoais. Da mesma forma que os tradicionalistas da corte não aceitavam as novas tendências europeias, muitos críticos do século XX ainda contrariavam as novidades lançadas pelo dramaturgo que instaurou o Modernismo no teatro brasileiro.

A crítica amadureceu intelectualmente sobre o assunto da sexualidade, enquanto os comportamentos sexuais e a compreensão sobre eles se transformaram. Não enxergamos uma disparidade entre a crítica exercida no ambiente acadêmico de literatura ou teatro e a crítica do jornalismo cotidiano. Diferentemente da opinião de Afrânio Coutinho sobre a superficialidade das resenhas de jornal, entendemos que, apesar de os aspectos teatrais ou literários do teatro de Nelson Rodrigues serem tratados com menos profundidade que os textos críticos de Sábato Magaldi, a interpretação segundo conceitos psicanalíticos não perdeu qualidade.

A diferença entre as críticas de jornal e os textos de Magaldi se encontram sobretudo na linguagem, afinal trata-se de publicações de formatos diferentes. Os textos do crítico especialista de Nelson Rodrigues abordam diversos aspectos da obra, enquanto as críticas dos jornais entre a década de

1940 e 1970 se concentram na opinião dos autores e em alguns aspectos gerais.

No jornalismo do século XXI, as críticas adquirem uma maior objetividade, ainda que seja jornalismo de opinião. Isso porque ela já não representa mais um campo de batalhas estéticas. A maioria delas tem de fato um objetivo diferente das críticas dos outros séculos. Hoje elas direcionam o leitor ao que deve ser visto (ou consumido), expondo uma opinião, mas sem gerar muito debate. Não há mais tanto problema em discordar de uma estética. Hoje se aceita a diversidade artística e a crítica se encarrega de ser acima de tudo uma leitura da obra, uma “nova imagem” – como já era no século XIX segundo Barthes-, mas sem que essa imagem provoque uma luta contra a obra ou contra outras leituras.

Apesar de os críticos das décadas de 1940 e 1970 analisados nessa monografia serem, em sua maioria, também profissionais da área de teatro, e os críticos de jornais de hoje serem, muitos deles, apenas jornalistas, não houve perda de qualidade da análise estética do teatro. Pelo contrário, os jornalistas de hoje trabalham de forma mais objetiva sobre as obras, traçando as características estéticas como elas mesmas o são, sem se envolverem em bandeiras. É o que vimos no texto de Marcelo Coelho: há um problema quando o crítico é muito especialista; ele pode não ser capaz de enxergar a arte como um todo, sem preconceitos e sem fugir das regras, barrando as novas tendências estéticas.

Os primeiros anos de Nelson Rodrigues marcam a fase de uma forte subjetividade na crítica, de forma sobretudo impressionista, com textos mais longos e profundos, quando os cadernos culturais ainda eram mais valorizados no país, assim como a discussão intelectual sobre arte. O Modernismo, que havia desembarcado no Brasil em 1922 em diversas áreas da Arte, ainda não tinha sido absorvido por completo pelos críticos, muito menos no domínio do teatro, tendo em vista que ele só chegou com *Vestido de Noiva* mais de 20 anos depois.

As críticas sobre o teatro de Nelson Rodrigues marcam uma fase de transição da crítica jornalística no Brasil. Nos jornais, a forma de interpretar tantas “aberrações” – aos olhos dos contemporâneos a Nelson Rodrigues –

sexuais em cena era através da teoria que tem a sexualidade como centro de suas teorias.

Liam-se nos jornais as impressões de diversos jornalistas, muitas vezes também profissionais do teatro, que depois eram rebatidas pelo próprio dramaturgo em cena. A crítica e a arte interagiam, registrando uma fase estético-histórica específica da crítica do país, da qual já não fazemos mais parte. Os debates em jornais incentivaram novas criações, porque levaram Nelson Rodrigues a escrever peças mais provocativas e os críticos a fazerem suas novas imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **Ao correr da Pena**. Teatro Completo 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional da Arte, Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 49 apud GIRON, Op. Cit., pp. 177-178.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

COCCHIARALE, Fernando. **Crítica: a palavra em crise, 1997** in Crítica de arte no Brasil : temáticas contemporâneas / organizadora: Gloria Ferreira. Rio de Janeiro : Funarte, 2006.

COELHO, Marcelo. **Jornalismo e crítica** in MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Ed. Senac/Itaú Cultural, 2000.

_____. **Crítica Cultural: Teoria e Prática**. São Paulo: Publifolha, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

_____. **Da Crítica e da Nova Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CRISTOVAM DE AZEVEDO, Elaine. **Teatro e Psicanálise**. Biblioteca 24 horas, 2010.

DE FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. **Psicanálise e Arte** in **Estudos sobre Psicanálise e Literatura**. Rio Comprido: Companhia de Freud, 2009.

EDLER , Sandra Paes Barreto (et al.). **Escritos sobre Psicanálise e Literatura**. Companhia de Freud, 2009.

FREUD, Sigmund. **Dora : Fragment d'une analyse d'hystérie** (1905), Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010 .

_____. **Pulsions et destins des pulsions**. Éd. Gallimard, 1968.

_____. **Naissance de la psychanalyse**. PUF 1991.

_____. **Trois essais sur la théorie sexuelle** in **Oeuvres Complètes VI**. Paris : PUF, 2009.

_____. **Au-delà du principe du plaisir**. Paris : Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010.

_____. **Totem et tabou**, Paris : PUF, 2010.

_____. **Du masochisme**. Paris : Payot, 2011.

_____. **Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci**. Éditions Points, 2011.

FORTUNE, Nigel. **Criticism**. In : SADIE, Stanley (org.) the New Grove Dictionary of Music & Musicians. London, MacMillan Publishers, 1995, vol. 5, pp. 36-50, apud Giron, p. 39.

FREITAS, Adelina Lima. **Psicanálise e Arte** in **Estudos sobre Psicanálise e Literatura**. Rio Comprido: Companhia de Freud, 2009.

FUKS, Betty Bernardo et RIBEIRO, Maria Anita Carneiro. **Shakespeare com Freud e Lacan** in **sobre Psicanálise e Literatura**. Rio Comprido: Companhia de Freud, 2009.

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica : a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

JUNQUEIRA, Christiane. **Sobre os críticos** apud **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011.

KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996 apud CHRISTOVAM DE AZEVEDO, Elaine. **Teatro e Psicanálise**, São Paulo: Editora 24 horas, 2010.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulaire de Psychanalyse**. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

LEENHARDT, Jacques in MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Ed. Senac/Itaú Cultural, 2000.

LIMA, Dirce Adornes Palma de. **Uma proposta de leitura psicanalítica do personagem Olegário da peça A Mulher sem pecado de Nelson Rodrigues**. Universidade Federal do Paraná, 2009.

MAGALDI, Sábato. In : RODRIGUES Nelson. **Teatro Completo I peças psicológicas**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro da Obsessão : Nelson Rodrigues**. São Paulo Global, 2004.

_____. **Nelson Rodrigues : Dramaturgia e encenações**. São Paulo : Perspectiva, 2010.

MC DOUGALL, Joyce et al. **L'artiste et la psychanalyse**. Paris : Presses universitaires de France, 2008.

NUNES, Benedito. **Crítica Literária no Brasil, ontem e hoje** in MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Ed. Senac/Itaú Cultural, 2000.

NUNES, Mario. **A Mulher sem pecado: peça em três atos de Nelson Rodrigues**. 11 de dezembro de 1942. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1942 in <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=2> Visto em 25/10/2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A palavra esvaziada em Nelson Rodrigues**. Escritas do desejo: Crítica Literária e Psicanálise. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

RAGON, Michel. **Da crítica considerada como uma criação** in RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

ROBERT, Marcio. **A Menina sem Estrela: experiência de Nelson Rodrigues entre a morte e a memória**. Universidade Federal do Paraná, 2007 in <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/11564/disserta%C3%A7%C3%A3o%20MARCIO%20ROBERT.pdf?sequence=1> < visualizado em 18/10/2013>

ROBINSON, Paul. **The Freudian Left: Wilhelm Reich, Geza Roheim, Herbert Marcuse**. New York: Harper & Row, 1969.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965-1966.

_____. **O reacionário**. Rio de Janeiro : Editora Record, 1977a.

_____. **Vestido de Noiva**. São Paulo : Abril Cultura, 1977b.

_____. **A serpente : peça em 1 ato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, Organização e introdução de Sábato Magaldi**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-1990.

_____. **A vida como ela é -: O homem fiél e outros contos Nelson Rodrigues : seleção de Ruy Castro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **O reacionário, memórias e confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Nelson Rodrigues por ele mesmo/ organização Sonia Rodrigues – 1 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.**

SAADI, Fátima. **A crítica e Nelson, críticos in Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad.: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1987.

WAUGH, Patricia. **Literary Theory and Criticism**. Nova York: Oxford University Press, 2006.

Associação Brasileira de Filosofia e Psicanálise, disponível em: <<http://abrafp.blogspot.com.br/2009/11/o-que-e-psicanalise.html>>. Acesso em 27/06/2013.

DAS CRÍTICAS JORNALÍSTICAS ANALISADAS

BLANCO, Armino. Vestido de noiva, uma exumação de luxo. Última Hora, Rio de Janeiro, 26 fev, 1976, Revista, p. 4., in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, pp. 103-104.

DORIA, Gustavo. **A Falecida (II)**, O Globo, Rio de Janeiro, p. 5, 15 jun. 1953 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 182.

FISCHER, Lionel. **Último texto de Nelson em versão irretocável** in **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 out. 1998. Tribuna Bis, p. 2 in **Folhetim**, p. 284.

FRANCIS, Paulo. **O beijo no asfalto**, Diário Carioca, Rio de Janeiro, p. 6, 12 jul. 1961 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 233.

MAGALDI, Sábato. **Valsa nº 6**, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 12 ago. 1951, Letras e Artes, p. 3 e 10 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 159.

MICHALSKI, Yan. **Um álbum de família pouco família**, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 ago. 1967, Caderno B, p.2. in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 118.

_____. **Vestido de Noiva**, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 jun. 1965. Caderno B, p. 2 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 101.

WOLFF, Fausto. **Toda Nudez será castigada (II)**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 30 jun. 1965. Segundo Caderno, p. 2 in **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 256.

_____. **Álbum de família**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 11 ago. 1967. Segundo Caderno, p.3, apud **Folhetim Teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Pão e rosas, 2011, p. 116.