

# O DRAMATURGO NELSON RODRIGUES: CONSERVADOR E REVOLUCIONÁRIO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p37-48>

**Flávio Aguiar**

## RESUMO

O presente ensaio defende a tese de que os ideais conservadores do ponto de vista político e social, mantidos por Nelson Rodrigues, abriram-lhe o caminho para a criação de uma estética teatral revolucionária na peça *Vestido de Noiva*. Em apoio a ela examina outros casos semelhantes na dramaturgia brasileira, os de José de Alencar e de José de Anchieta. Apoiando-se na análise da construção formal do enredo da peça, dissolvendo-lhe a linearidade comum na dramaturgia da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nelson Rodrigues; *Vestido de noiva*; “anjo pornográfico”; dissolução da consciência.

## ABSTRACT

*The present essay sustains the thesis that the conservative ideals from a political and social point of view, maintained by Nelson Rodrigues, paved the way for him to create a revolutionary theatrical aesthetic in the play *Vestido de Noiva*. In support of this thesis, it examines other similar cases in Brazilian dramaturgy, those of José de Alencar and José de Anchieta. It is based on the analysis of the formal construction of the play's plot, dissolving its common linearity in the dramaturgy of the time.*

**KEYWORDS:** Nelson Rodrigues; *Vestido de noiva*; “pornographic angel”; dissolution of consciousness.

**C**omo pode alguém ser conservador e revolucionário ao mesmo tempo? Parece um paradoxo insolúvel. No caso do dramaturgo Nelson Rodrigues, buscar a solução do paradoxo nos leva a uma consideração mais ousada ainda sob a forma de pergunta hipotética: seria ele um revolucionário no teatro *porque* era conservador?

Uma ressalva prévia: não estamos tratando de um caso análogo ao daqueles militantes comunistas, anarquistas, socialistas ou libertários, que eram revolucionários nas reuniões dos seus partidos e nas manifestações, ou seja, da soleira da porta de casa para fora, e eram conservadores da mesma soleira para dentro dos respectivos lares. Estamos tratando de um caso — dentre vários, é verdade — em que vislumbro um vínculo íntimo entre uma práxis revolucionária, no âmbito artístico da dramaturgia, e o pensamento de caráter conservador que a animava e lhe dava — eis uma palavra-chave — *forma*, exigindo que esta fosse transformadora, inventiva e inovadora.

Falei em “vários” casos semelhantes? Sim. Vejamos alguns. Debrucemo-nos sobre quem se pode considerar como um intelectual orgânico da Conquista europeia, colonial, cristã e capitalista: o dramaturgo José de Anchieta, S. J., a sigla consagrada da **Societas Iesu**, a Companhia de Jesus.

A palavra “Companhia” sugere uma estrutura militar, onde a Ordem Jesuíta seria uma fração militante do Batalhão (ou mais amplamente o Exército) Católico, a combater,

com disciplina rígida, pela Contra-Reforma, e logo em seguida pela conquista missionária das almas do Novo e do Velho Mundo, esparramada que foi das Américas ao Japão.

Não vou me deter muito sobre esta expansão, para não roubar demasiado tempo ao nosso tema principal, o nosso heroico e anti-heroico Nelson Rodrigues. Quero lembrar apenas que, como militante do esforço jesuítico, José de Anchieta trouxe para o Novo Mundo a ser conquistado material e espiritualmente uma forma teatral que, quando ele aportou no futuro Brasil, na segunda metade do século XVI, já poderia, pelo menos aos olhos de hoje, ser considerada como conservadora e em vias de ser superada: o auto medieval.

Porém, ao fazer isto, e por extremar algumas características dos autos europeus que conhecia, forçando seus limites e fronteiras, cobriu-os com tintas inovadoras. Por exemplo: nas práticas brasílicas, ao contrário do praticado em outras plagas missionárias, os gentios, ou índios, ou “atores oriundos dos povos originários”, para utilizarmos uma expressão de acordo com o politicamente correto de hoje em dia, faziam seus próprios papéis. Tomou de empréstimo uma de suas línguas, ou sua versão dela, além de alguns de seus hábitos e costumes. Assim os irrequietos demônios, que não costumavam sentar-se nas representações do Velho Mundo, passaram a fazê-lo, para tramar em conciliábulos suas estrepolias. Passaram a fumar e a “cauinar” igualmente.

Nas representações europeias o papel dos demônios era frequentemente atribuído a funâmbulos, diríamos hoje, dotados de um espírito circense. Por aqui sucedeu algo análogo, embora não houvesse artistas de rua, aliás, muitas vezes, nem mesmo ruas, conceito que também foi trazido a nossas plagas pelos europeus. Pelos depoimentos que se tem, os anhangás (demônios) eram o grande sucesso das representações, tanto junto aos e às curumins quanto aos próprios adultos. A tal ponto chegou este sucesso que ele foi responsável pela afirmação de nosso primeiro artista de exportação, o “gentio” batizado Ambrósio Pires, especializado em anhangás, enviado à Europa para mostrar que os demônios do Novo Mundo eram tão bons quanto os do Velho, e também agiam devidamente em nome da conquista cristã.

Assim, o que o conservador Anchieta fez em seu tempo já não foi pouco. Mas houve mais: séculos depois ele viria a ser o padroeiro, com a colaboração de Gil Vicente, de uma

linhagem teatral explorada por uma plêiade de artistas brasileiros de índole popular, contestadora e crítica, como um Ariano Suassuna e mesmo um autodeclarado comunista, como João Cabral de Melo Neto, responsável, com ajuda do Chico Buarque, de Silnei Siqueira, Roberto Freire e dos atores do TUCA, por um dos maiores sucessos mundiais do teatro brasileiro, *Morte e Vida Severina*, peça vencedora do Festival de Teatro Universitário em Nancy, na França, em 1966.

Outro exemplo de como pensamentos conservadores (pelo menos aos olhos de hoje) podem levar a escolhas artísticas radicais e espantosas encontra-se na obra de José de Alencar. Aliás, em suas obras os exemplos são vários, mas por economia de tempo vamos nos deter num único caso, e teatral, para não forçarmos demasiadamente as balizas desta exposição. O escritor cearense radicado na Corte, que chegou a ser Ministro da Justiça do ministério conservador de 1868, liderado pelo ex-liberal Visconde de Itaboraí, foi, na verdade, uma caixa de surpresas. Em 1857, aos 26 anos, experimenta seus primeiros sucessos e também fracassos artísticos. Entre os primeiros estão seu romance *O Guarani* e a comédia *O demônio familiar*. No segundo caso conta-se a peça *O crédito*, que teve apenas três encenações. Era filho do grande senador liberal e ex-padre José Martiniano de Alencar; por isto pesava sobre ele o dito pesado de ser um dos “filhos espúrios de uma relação ilegítima”. Encontrou na geração e nas ideias do chamado Teatro Realista francês, com suas preocupações moralistas sobre o adultério, a prostituição cortesã e outras ameaças à família burguesa, uma fonte de inspiração profunda e permanente. Aqui já cabe uma ressalva, pois dentro do mundo patriarcal e patricio que era o das famílias dos oligarcas brasileiras, o ideal que animava alguns dos autores do Teatro Realista, de um casamento mutuamente monogâmico e que respeitasse também o direito à escolha por parte das mulheres poderia parecer algo bastante radical. Movido por este ideal utópico, que já expusera em *O demônio familiar*, Alencar resolveu aprofundar-se no tema das “relações naturais”, para se valer do termo caro a um outro “conservador revolucionário” no teatro, o surpreendente Qorpo-Santo, e no começo de 1858 deu à ribalta a peça *As asas de um anjo*, em que abordava as tentativas de uma candidata a cortesã — Carolina — de vivenciar nos hotéis e em outras dependências da Corte provinciana a *féerie* febril das aventuras da Cidade-Luz europeia. Claro está que nossa Carolina vai se perder nas *féeries* brasileiras e

ficar finalmente apenas com a febre, devido às devassidões em que se empenha, por abandonar um amor sincero em troca do mundo enganoso das irresponsabilidades imorais.

Porém o severo Alencar vai apontar que por trás de tudo está a devassidão estrutural de uma sociedade pervertida e perversa, que ao mesmo tempo fascina e cega a pobre moça que se perde em seus labirintos e meandros. Assim, pois, o conservador Alencar, ao invés de alguns seus colegas franceses, invectiva mais a sociedade e suas hipocrisias do que a fraqueza moral da moça, anjo que perde suas asas, mas que... permanece anjo. E para escândalo das mentalidades mais vetustas, Alencar monta um enredo que culmina com um clímax duplo e surpreendente, para dizer o mínimo. No primeiro clímax, o pai embriagado da moça febril e desvairada tenta seduzi-la, pois não a reconhece, nem ela tampouco o reconhece, a princípio. Quando o reconhecimento acontece, ela desmaia de vez (sem morrer, entretanto), arrasada pela ameaça do incesto. No seguimento, o móvel daquele amor sincero que ela perdera retorna, e a reconduz ao seio de uma família honesta, com ela se casando, embora lhe prometa que o casamento será “branco”, isto é, sem que se realize a união sexual. O fato é que tudo isto, sobretudo a cena ameaçadora do incesto possível, foi demasiado para o palco da Corte, e a polícia acabou por proibir a peça. O trauma levou o ofendido Alencar à promessa de que abandonaria o teatro, fazendo “de sua pena uma cruz”.

Bem, nem uma nem outra coisa assim se passaram; nem Alencar abandonou de vez a dramaturgia, nem o casamento de Carolina terminou sendo tão “branco” assim. Mas isto são temas e caminhos de outras peças do escritor cearense. O que importa aqui é fixarmos que, no seu esforço de pintar uma cena completamente conservadora a ponto de torcer o destino provável de seus personagens, se os ditames do Teatro Realista que professava fossem seguidos à risca, envolvendo a morte ou pelo menos a total desgraça da protagonista, Alencar terminou criando um enredo que sacudiu os alicerces da ribalta e até os da chefatura de polícia da Corte e do Conservatório Dramático em que militava como conselheiro e... censor. *Nota Bene*: em seu esforço titânico de tudo consertar em prol de uma moral bem estruturada e realizada, Alencar criou uma *forma* teatral inusitada, escapando das *fôrmas* tradicionais do Teatro Realista. Porque, como nos ensina Northrop Frye, o enredo é também uma forma, podendo ser visualizado tanto como uma sucessão

diacrônica de eventos, a intriga, como uma estrutura sincrônica que define a ação profunda da peça, a passagem de uma situação inicial a uma situação final, sendo que o percurso de uma a outra e a comparação das duas define o seu sentido.

Para os moldes de hoje, a *ação* estruturada por Alencar pode parecer timorata e açucarada; mas não o era naqueles idos de meados do século XIX. Alencar queria revolucionar os alicerces e os moldes da família brasileira, dando-lhes a raiz e o verniz do que ele pensava ser a *célula mater* de uma civilização moderna e aburguesada. A tanto pretendia o conservador futuro ministro da Justiça, que já acasalara, para fundar a sociedade e a cultura brasileiras, um índio — o antigo gentio de Anchieta — e uma jovem branca no alto de uma palmeira que flutuava, até hoje ninguém sabe muito bem como. Aliás, esta pode ser uma metáfora muito adequada para o nosso Brasil de todos os tempos: o Brasil sempre afunda, e no entanto volta a flutuar, contrariando todas as leis da Física e da verossimilhança política.

Em 1858 a proibição de *As asas de um anjo* provocou intenso debate na imprensa da Corte. Os críticos mais conservadores da peça condenaram tanto a cena do potencial incesto quanto a solução final, de permitir a regeneração da prostituta e sua reintegração social através de um casamento em que o marido adota a filha que ela tivera com outro homem, seu primeiro sedutor.

Alencar defendeu vigorosamente sua peça e a estrutura ficcional que montara, como rigorosamente moralistas. Argumentou que o casamento final da protagonista com Luís é sua “punição final”. Argumentou também que aquilo que se permitia subir ao palco se a peça fosse estrangeira, não se permitia numa criação brasileira, “porque”, escreveu ele, “assistindo a *As asas de um anjo* o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias, à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos”. Este é um dos alicerces implícitos da posição moralista de Alencar: sua condenação da hipocrisia dominante numa sociedade que não consegue reconhecer os vícios que acolhe e alimenta, até mesmo por imitação servil da sociedade europeia, ou seja, a francesa.

Não é necessário muito esforço para perceber que esta eleição e condenação da hipocrisia estrutural da sociedade é também um dos alicerces da obra teatral de Nelson

Rodrigues, começada quase um século depois das aventuras e desventuras de Alencar no teatro. Considerando-se católico e conservador, partidário do movimento tradicionalista liderado pelo cardeal francês Marcel Lefebvre, durante boa parte de sua vida Nelson Rodrigues defendeu tudo o que havia de mais reacionário no Brasil, escolhendo a dedo os inimigos que crucificava em seus ataques violentos, como D. Hélder Câmara, arcebispo progressista em Recife, cidade natal do dramaturgo. Ainda assim, teve passos contraditórios em sua carreira, pois embora fosse próximo e protegido de Assis Chateaubriand, dos *Diários Associados*, e chegasse a participar de programas da Rede Globo, também trabalhou para o jornal getulista *Última Hora*, de Samuel Wainer, no começo da década de 50 e no *Correio da Manhã*, em 1967, quando este já fazia oposição à ditadura instalada no país pelo golpe de 1964, que Nelson apoiara entusiasticamente. Ressalve-se que depois ele reviu este apoio, ao ver seu filho preso e torturado pela repressão da ditadura.

Num destes — como descrever? — impulsos contraditórios, Nelson terminou por criar um personagem — uma autêntica “persona literária” — para si mesmo, proclamando-se um “anjo pornográfico”, expressão que daria o título para sua biografia, escrita por Ruy Castro e publicada em 1992, doze anos depois da morte do biografado. Pode-se dizer, sem erro, que este “anjo pornográfico” foi o autor das 17 peças de teatro assinadas por Nelson Rodrigues, e também de outras obras suas, algumas publicadas com outros pseudônimos, como Suzana Flag. Tal como o conservador Alencar, em 1858, o “anjo pornográfico” de Nelson Rodrigues teve sérios problemas com a censura, tendo algumas de suas obras proibidas, e suportando acusações de “obsceno”, “imoral” e outros adjetivos semelhantes.

Terá sua peça *Vestido de noiva*, que, com ajuda de Zbigniew Ziembinski, Tomás Santa Rosa Jr. e do grupo Os Comediantes, é tida como o marco revolucionário do teatro brasileiro, sido escrita pelo “anjo pornográfico”, ou pelo conservador Nelson Rodrigues, que se orgulhava de seu reacionarismo? Ou por ambos, que é a nossa tese, que tentaremos comprovar.

Nossa hipótese é a de que o fundamento primeiro (mas não o mais importante) de *Vestido de noiva* é um enredo melodramático e tradicional, digno do conservador Nelson Rodrigues, mas que o “anjo pornográfico” virou de pernas para o ar, graças a seu faro

jornalístico, sua autêntica vocação dramaturgica, e sua tendência de permanecer sendo um “menino” que a tudo olhava “pelo buraco da fechadura”, como ele mesmo dizia.

A intriga de *Vestido de noiva* pode ser descrita como se segue. Uma família de classe média muda-se para uma casa onde morara, até o começo do século XX, uma *cocote* famosa, Madame Clessi. Essa *cocote* fora assassinada a facadas ou navalhadas pelo grande amor de sua vida, um adolescente de 17 anos. Neste amor de Madame Clessi havia uma pitada de sal incestuoso, pois ela confessa a certa altura que revivia no rapaz a imagem seu filho que morrera aos 14 anos. A família que se mudara para a casa que fora sua era constituída pelo pai, Gastão, a mãe, Da. Lígia e duas filhas, Alaíde, e Lúcia. Os pais descobrem que no sótão da casa ficou um baú com roupas de Madame Clessi, além de um diário desta. Da. Lígia decide livrar-se do baú, mas antes que ela o faça, a filha Alaíde se apossa do diário, que lê avidamente. Interessada pela vida e pelo destino da *cocote*, em cujo quarto dorme, Alaíde faz pesquisas nos jornais da época sobre ela, o crime que a vitimou e sua repercussão, em 1905. A leitura do diário induz Alaíde a desenvolver uma série de fantasias em que “dialoga” com a imagem de Madame Clessi, ou em que imagina “ser” ela ou “encarnar” seu espírito. A leitura também lhe induz a curiosidade de conhecer um bordel e a vontade de tornar-se uma mulher sedutora e potencialmente fatal. Entrementes, Lúcia, de imaginação menos foga, consegue um namorado, um industrial rico chamado Pedro Moreira. Levada por seus impulsos tornados incontroláveis, Alaíde “rouba” o namorado da irmã, que mais tarde a acusa de já ter praticado atos semelhantes com seus namorados anteriores. No dia do casamento de Alaíde com Pedro, é sua irmã Lúcia quem veste a noiva, fechando-se com ela num quarto, seguindo-se um diálogo bastante violento entre as duas, com Lúcia acusando a irmã e dizendo que ela guarda segredos comprometedores sobre a relação dos três: ela, Alaíde e Pedro. Ao final da conversa, Lúcia comunica aos pais, que vieram buscar as filhas, que não vai ao casamento de Alaíde.

A partir deste ponto, instala-se um clima de dúvida sobre o seguimento da intriga. Aparentemente Lúcia terminou por provocar um escândalo no casamento da irmã, apresentando-se na igreja também vestida de noiva e obrigando Alaíde a confessar que lhe tomara o noivo. Também aparentemente a vida segue, com Pedro chocando-se com a obsessão de Alaíde por Clessi, e desejando Lúcia. Esta, no entanto, diz-lhe que só se

entregaria a ele sexualmente se ambos se casassem, o que faz Pedro desejar a morte de Alaíde. Esta, de algum modo percebendo a trama que se desenvolve, passa a desejar a morte de Pedro. O imbróglio se desfaz quando sobrevém a morte de Alaíde, atropelada por um carro diante do relógio da Glória, marco tradicional do bairro e do Rio de Janeiro, e que existe até hoje, tendo sido inaugurado no mesmo ano da morte de Madame Clessi, 1905. Algum tempo depois da morte de Alaíde, Pedro e Lúcia se casam. Fica a dúvida: terá sido o atropelamento de Alaíde um acidente? Um crime? Um suicídio, provocado por um sentimento de culpa? Ou terá sido a trama entre Lúcia e Pedro uma última alucinação de Alaíde em agonia, depois do atropelamento, enquanto os médicos a operam, tentando salvar-lhe a vida, sem resultado?

Até aqui teríamos uma intriga bastante tradicional, que se encaixaria, com algumas adaptações, no teatro comumente praticado no Brasil, apesar de algumas tentativas isoladas de renovação. Mas é aí então que intervém o “anjo pornográfico”, espiando aquela intriga por todos os possíveis buracos de fechadura, e revirando-a através de uma concepção subversiva da ação profunda da peça.

Para começo de conversa, tudo começa com o quase fim deste mesmo tudo: o atropelamento de Alaíde, percebido apenas através dos sons do choque: buzina, derrapagem, vidraças partidas, a sirene da ambulância, então chamada de “assistência”. Aos poucos percebem-se as coincidências simbólicas: o atropelamento ocorreu, como já disse, diante do relógio da Glória, inaugurado em 1905 durante a gestão modernizadora de Pereira Passos, o mesmo ano da morte de Madame Clessi. Como esta, atingida por um golpe cortante na face, Alaíde teria um afundamento ósseo no rosto, em consequência no choque. Coincidências? Ora, no palco não há coincidências: tudo se entrelaça.

Dividido em três planos, o da alucinação, o da memória e o da realidade, o espaço da peça projeta no proscênio, o primeiro; de que o segundo é coadjuvante. O terceiro, o da realidade, é o mais distante e de incidência mais restrita no conjunto, ainda que com traços marcantes, como a cirurgia inútil e o toque sensacionalista das manchetes de jornal, apregoadas nas ruas, como era costume, trazendo à tona ressaibos do mundo profissional em que o Nelson Rodrigues se iniciara e que provavelmente começara a desenvolver-lhe os primeiros passos do “anjo pornográfico”, cavoucando segredos para as páginas de crônica

policial que alimentava no jornal paterno.

Por que o “anjo pornográfico” escolheu esta distribuição do espaço? Porque seu foco principal não é o atropelamento dramático, nem a tragicomédia melodramática da família carioca; seu foco principal é a tragédia de uma consciência que agoniza, consciente da própria morte que se avizinha, e que se debate em meio ao jogo de cena claro-escuro do esquecimento e da lembrança do que passou; entre a lembrança do que não houve (o desejado assassinato do marido traidor) e o esforço por esquecer o que de fato teria havido: o “jogo sujo”, culposo — doloso, eu até diria — e ao mesmo tempo vaidoso da traição ou das traições da irmã. Dupla traição: de Alaíde em relação à irmã, tomando-lhe o namorado, mas também desta em relação àquela, fazendo deste, depois de casado, seu talvez futuro amante a ser promovido a cônjuge.

O eixo do drama tragicômico transposto para a tragédia da consciência que se apaga se apoia na hipocrisia da aparente repulsa aos desejos que são vistos como sórdidos, mas que são exercidos com vigor e com ardor, em meio a uma sociedade de gostos e prazeres inconfessáveis, como o da vingança de uns contra os outros. A maior vingança de Alaíde contra a irmã talvez seja a de cobri-la com o véu do esquecimento, conforme suas primeiras aparições alucinatórias enquanto aquela agoniza. Talvez a maior vingança de Lúcia contra a irmã seja desfazer-se do véu, impondo sua presença malfazeja mesmo no momento mais agudo e definitivo da sua vida, o da morte. Se tudo é uma alucinação, a retirada do véu é que deflagra, na ação profunda da peça, a visão — uma “lembrança do possível futuro” — da irmã retomando-lhe definitivamente o noivo depois da morte e do enterro.

Diante deste mundo desvelado pelo “buraco da fechadura”, ressalta, na distância temporal, o mundo da *cocote* Clessi, visto como “devasso” por esta moralidade hipócrita que Nelson Rodrigues reconhece e o “anjo pornográfico” demole tanto a marretadas quanto a estocadas de fino bisturi. O mundo de Clessi, decididamente, não é hipócrita. Ela vive seu amor “maldito” e “condenável” até a morte. E ela, sombra de um passado irrecuperável, é substituída, mesmo que apenas na imaginação bruxuleante de Alaíde, pelas mulheres anônimas da prostituição “moderna”.

Pode-se dizer que o teatro de Nelson Rodrigues terá como um dos eixos principais este jogo entre a hipocrisia consentida e os desejos reprimidos que, quando afloram,

podem fazê-lo com uma força destrutiva e incontrolável, rompendo a canalhice dominante, que às vezes se disfarça de vetusta moralidade. É a obra de um moralista algo cínico, ou de um cínico certamente moralista. Diz a tradição que os cínicos gregos provinham de uma classe social arruinada e que desacreditavam das crenças predominantes, preferindo a simplicidade dos valores primitivos. Do mais conhecido deles, Diógenes de Sinope, diz-se que andava com uma lanterna durante o dia procurando “um homem honesto”. *Mutatis mutandis*, podemos ver em Nelson Rodrigues o “anjo pornográfico” que desistiu de encontrar o “homem honesto” e que andava, com sua lanterna, iluminando os buracos de fechadura por onde podia vislumbrar incongruências grotescas da alma humana. E que, num certo momento, empreendeu uma viagem revolucionária pelo labirinto do teatro brasileiro.

Procuramos mostrar que ele empalmou uma certa tradição do nosso teatro. Não só porque soube transformar numa dramaturgia criativa anseios que já perambulavam latentes e dispersos em obras próximas, como as de Álvaro Moreyra, Ernâni Fornari, Joracy Camargo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, além de outros, mas também porque pertence a uma estirpe de autores que, estribados num pensamento na origem conservador, o extremaram tanto que fizeram estremecer, ou pelo menos abalar e renovar, os alicerces do teatro tradicional que os cercava. Aquele jogo de claro-escuro entre desejo de esquecimento e retorno do recalcado, que foi o estro de *Vestido de noiva*, não cabia num enredo tradicional de princípio, meio e fim articulados logicamente. Tinha de abrir-se para as associações fulgurantes de uma cena inovadora e revolucionária do nosso teatro de então. *Quod erat demonstrandum*. Como queríamos demonstrar.

#### NOTA

Escrevendo e reescrevendo este texto no exterior, desprovido de acesso a uma biblioteca regular, tivemos de nos basear, no caso das citações, em notas constantes de outros ensaios que escrevemos ao longo de nossa carreira acadêmica. Assim devemos contar com a boa vontade da leitura alheia em relação à fidelidade daquelas citações. Mas as referidas são verdadeiras e damos fé.

**Flávio Aguiar** é professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Especialista em dramaturgia, editou o teatro completo de Nelson Rodrigues para a editora Nova Fronteira, em edição voltada para o ensino médio. Autor out organizador de mais de 40 livros e antologias, ganhou por 4 vezes o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, duas individualmente: *A comédia nacional no teatro de José de Alencar* (Editora Ática), ensaio, 1984; e *Anita* (Boitempo Editorial), romance, 2000) e outras duas como participante de obras coletivas. <[fwolfdeaguiar@gmail.com](mailto:fwolfdeaguiar@gmail.com)>