

A PRODUÇÃO DE *VESTIDO DE NOIVA*: A CONSTRUÇÃO DE UM MARCO SIMBÓLICO E DO MITO DE ZIEMBINSKI COMO “PAI DO MODERNO TEATRO BRASILEIRO”.

Camila Maria Bueno Souza*

Na primeira metade do século XX em meio às transformações que permeavam o contexto nacional e mundial, o teatro brasileiro passou por um processo de atualização liderado por personalidades que marcaram a sua história. A Segunda Guerra Mundial impulsionou a vinda ao Brasil de alguns artistas estrangeiros, como Ziembinski, que aportou no Rio de Janeiro, em 6 de julho de 1941 e assumiu a linha de frente do movimento que se estendia desde a década de 1920, com o objetivo de atualizar as artes cênicas conforme ocorrera na Europa, no final do século XIX e início do século XX.

Este artigo pretende analisar como a produção de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, tornou-se um marco simbólico e contribuiu para a construção do mito de que Ziembinski foi o “pai do moderno teatro brasileiro”. Desta forma, serão analisadas quais as inovações utilizadas por ele no espetáculo? Como a crítica teatral construiu o argumento de que a peça era um “divisor de águas” dentro do teatro brasileiro? E como os agentes envolvidos, com o processo de renovação das artes, contribuíram para legitimação de Ziembinski dentro da cena moderna? Trata-se de percorrer o caminho da produção por meio dos depoimentos e críticas, historicizá-los para compreender como a data foi escolhida pelos intelectuais que pertenceram ao movimento de atualização das artes cênicas. Essa escolha, por sua vez, contribuiu não só para a construção de um acontecimento fundador, mas também foi a base para legitimação de Ziembinski dentro da cena brasileira.

1. Os subsídios destinados ao teatro durante o Estado Novo.

A realidade dos palcos brasileiros encontrada pelo diretor polonês Ziembinski, na década de 1940, era bastante distinta da europeia: não havia rígida hierarquização no meio teatral, inexistiam escolas específicas, a iluminação era feita de maneira simplória, as companhias não se empenhavam no ensaio das peças e não havia técnicas de

encenação. Além disso, privilegiava-se a comédia, em detrimento do drama. Segundo Prado, “Entre as peças apresentadas no triênio de 1930-1932, apenas duas se intitulavam dramas, contra 69 revistas e 103 comédias” (PRADO, 2001:20). A predileção pelas comédias era terreno fértil para o desempenho cênico das companhias de Procópio Ferreira, Leopoldo Frões e Dulcina Moraes, das quais eram figuras máximas (PRADO, 2001: 43-44). Os espetáculos comerciais e de revista eram rentáveis e os textos tinham estrutura fixa, receitas certas de sucesso.¹ Nas estruturas destas companhias, o papel do encenador era praticamente invisível e suplantado pelo primeiro ator e pela existência do ponto.²

Neste cenário o objetivo dos grupos de teatro amador era renovar o repertório e implementar novas técnicas de encenação. Para tal feito receberam um apoio de peso: o auxílio financeiro do Estado Novo. Por meio do Serviço Nacional de Teatro (SNT)³, criado em 1937 e subordinado ao Ministério da Educação e Saúde (MES)⁴, o regime destinou altos subsídios para as artes cênicas, uma ação sem precedentes na história como aponta Brício de Abreu ao assinalar que valor concedido pelo regime era algo “inédito em todo o mundo, pois a verba maior que um governo [teria destinado] para tal

* Mestranda do curso de História e Sociedade da UNESP/Assis, Linha de Pesquisa Identidades Culturais, Etnicidades e Migrações. Bolsista da agência financiadora CNPq.

¹ Nestes textos os personagens se dividiam em nos de sexo masculino em um galã, com um centro cômico e um centro dramático e do lado do gênero feminino encontrava-se a mocinha ingênua, a dama-galã, uma personagem caricata e uma dama- central, que dividiria o palco com suas respectivas mães dedicadas e avós afetuosas ou resmungonas. (PRADO, 2001:15).

² O ponto era a solução dentro de um teatro que os atores não ensaiavam e muito menos decoravam seus textos, ele era nada mais que uma pessoa que ficava com o texto da peça nas mãos e o ditava aos atores. Geralmente os teatros tinham um lugar especial para eles que poderia ser nos bastidores ou numa abertura localizada na frente do palco. (PRADO, 2001:15).

³ O SNT foi dirigido, na sua fundação, por Abadie Faria Rosa, foi responsável pela criação da primeira companhia teatral oficial brasileira, a Comédia Brasileira. Contudo, torna-se importante assinalar que a convivência daqueles que faziam parte da cena brasileira com o SNT não foi de todo pacífica. O serviço foi alvo de muitas críticas dos homens de teatro que escreviam na imprensa da época, principalmente ao seu diretor Abadie Faria Rosa, acusado de administrar erroneamente a verba que era concedida ao teatro, afinal muitos reclamavam a construção de salas de espetáculos e de escolas de artes dramáticas. O próprio Gustavo Capanema foi alvo de severas críticas ao liberar, em 1943, subsídios para as companhias teatrais amadoras, mas que beneficiou a companhia comercial de Dulcina e Odilon.(ABREU, 1943:1).

⁴ Este ministério foi chefiado por Gustavo Capanema, um homem culto e esclarecido, considerado por muitos como um ministro de ideias avançadas para sua época devido a sua defesa a cultura, das artes e a promoção que deu à educação. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000: 23)

fim, foi na França, em 1937, que atingiu a 8 milhões de francos enquanto 3.060 contos dariam 9 milhões e pouco de francos” (ABREU, 1940:1).

O objetivo dos auxílios financeiros estava além de promover o desenvolvimento do teatro, mas, também, de promover o controle e centralização da cultura. Afinal estes órgãos sempre sofreram a influência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), importante órgão do Estado Novo, um dos responsáveis pela manutenção do regime.⁵

O mecenato estatal promovido pelo Ministério da Educação e Saúde foi fundamental para as produções amadoras, pois “possibilitou o desenvolvimento de mecanismos de produção e legitimação de obras paralelas ao mercado cultural, fazendo surgir um conjunto de obras que não dependiam do aval econômico de parcelas expressivas do público para se firmarem” (ADLER, 1998: 41). Como a preferência do público eram as comédias ligeiras, os espetáculos modernos, como *Vestido de Noiva*, somente encontraram espaço para a sua encenação na década de 1940, porque essas companhias amadoras não dependiam mais apenas do lucro das bilheteiras para manter a produção em cartaz. Deste modo, o financiamento estatal permitiu que as companhias proporcionassem outra forma de fazer teatro.

As primeiras iniciativas expressivas de renovação ficaram a cargo de *Os Comediantes*, devido ao empenho dos seus integrantes que contou com a contribuição e a experiência que Ziembinski trazia do teatro europeu. O grupo foi criado em 1938, no âmbito da Associação dos Artistas Brasileiros, da qual fazia parte a elite letrada carioca e frequentada por modernistas como: Di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall. Orientado por Anibal Machado, Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa, o grupo foi inspirado no *Teatro Brasileiro do Estudante* (TEB).⁶ *Os Comediantes* contaram com a ajuda do mecenato do governo federal e com o apoio de Carlos Drummond de Andrade,

⁵ Criado em dezembro de 1939, o DIP resultou de várias mudanças ocorridas em órgãos de propaganda, existentes desde o início dos anos 1930. Chefiado pelo jornalista sergipano Lourival Fontes, o departamento foi responsável pela produção e divulgação da publicidade e propaganda de âmbito governamental, do discurso oficial que o regime ditatorial desejava legitimar e, além disso, foi o executor de práticas repressivas

⁶ Liderado pelo intelectual Pascoal Carlos Magno, um dos primeiros homens de teatro que se preocupou nos seus espetáculos em promover a unidade cênica, dando importância à cenografia e a iluminação, O TEB foi responsável pelas primeiras tentativas de renovar os palcos brasileiros.

que se empenhou na solidificação do grupo com o auxílio na liberação de verbas para financiar os espetáculos por eles produzidos.⁷

Vestido de Noiva: um marco simbólico

O historiador francês Michael de Certeau por meio de sua análise da escrita da história conduz os historiadores a refletir sobre as implicações do fazer histórico, atribuindo importância ao lugar de produção do texto historiográfico, os desafios e as possibilidades do momento em que ele foi escrito. Ele nos leva a compreender que o pesquisador produz um texto saturado, uma vez que sua escrita está atrelada aos interesses dos seus pares.

Encarar a história como operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão etc), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura)... Essa análise das premissas a qual o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido do texto.(CERTEAU, 1982: 65).

Essa perspectiva de construção contribui para abordar o vigoroso debate historiográfico sobre a produção de *Vestido de Noiva*. Diversos estudiosos das várias áreas das ciências humanas debruçaram-se sobre a produção para compreendê-la e vislumbrar os resultados e transformações que ela possibilitou. A definição de que o evento foi um marco para as mudanças modernizadoras no palco faz parte do discurso de muitos estudiosos, contudo há também aqueles que afirmavam que os traços de modernização já eram visíveis antes da realização da obra de Nelson Rodrigues, fato que não deve ser negligenciado.

Os intelectuais, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, são os principais defensores desse marco inicial da modernização dos palcos a partir de 1943, com a realização de *Vestido de Noiva*. Os estudos desses críticos e historiadores do teatro nos mostram que houve várias iniciativas para a realização de uma nova dramaturgia realizada por Renato Vianna, Flavio de Carvalho e Oswald de Andrade, mas a

⁷ Sobre o auxílio do governo aos *Comediantes* ler: (MALGADI, 2000) ;(CAFEZEIRO & GADELHA, 1996) ;(MICHALSKI, 1995).

efetivação da modernização ocorreu a partir da junção de todos os elementos de uma produção moderna: o texto dramático, a encenação e a direção do espetáculo. Gustavo Dória, por sua vez, defende que as inovações na dramaturgia e os vários feitos na tentativa de modernizar o teatro, como a criação do *Teatro Brasileiro do Estudante* (TEB), por Carlos Magno, foram esforços que, somados ao longo do tempo, resultaram na lenta transformação dos palcos. Neste sentido, os três estudiosos acreditam que os feitos teatrais nas décadas de 1920 e 1930 não podem ser considerados como ações concretas de efetivação da modernização. (MAGALDI, 2006: 59) (PRADO, 2001: 16) (DORIA, 1976 :74)

Por outro lado a historiadora Tania Brandão, que se apoia em outra concepção de *moderno*, esforçou-se por desconstruir a interpretação que toma *Vestido de Noiva* como a primeira produção moderna e afirma que a data foi uma construção dos intelectuais citados, pertencentes à geração que realizaram o processo de renovação do teatro brasileiro. Na opinião de Brandão, caberia ao TEB e a *Romeu e Julieta* os títulos de primeira companhia e produção modernas. A historiadora defende que em 1938, o TEB produziu *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, primeiro espetáculo a não fazer uso do ponto, substituído pelo trabalho de direção da atriz Itália Fausta. A companhia foi responsável por formar uma geração de atores familiarizados com novas técnicas de interpretação. A autora alerta que num teatro que destacou a figura do ator como ocorreu no Brasil, a modernização teve como foco a ação dos mesmos. (BRANDÃO, 2009, 90-95).

Observe-se a diversidade da argumentação de Brandão e de Magaldi, que partem de diferentes perspectivas. E conforme os métodos de análise sugeridos por Certeau, podemos identificar que a construção da data, bem como a sua desconstrução correspondeu aos interesses destes estudiosos: os primeiros pertencentes à geração que pretendia atualizar a cena no começo do século XX e que, portanto, operou escolhas ao selecionar as produções que consideravam modernas e ao deixar de lado as que não se encaixam dentro deste perfil. E Brandão, por sua vez que se dedicou a vislumbrar outras possibilidades de renovação da cena, antes da produção de *Vestido de Noiva*, uma vez que os seus estudos tem o objetivo de analisar o posicionamento do Teatro Maria Della

Costa (TMDC) frente ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no percurso da formação de companhias teatrais modernas, destacando a importância do TMDC e dos seus espetáculos uma vez que, grande parte das pesquisas se centra nos feitos do TBC.

A produção de *Vestido de Noiva* foi, de fato, um marco simbólico e para entender a construção da data como baliza do início do moderno teatro brasileiro faz-se necessário entender a sua historicidade. O grupo de teatro *Os Comediantes* tornou-se uma companhia independente da Associação dos Artistas Brasileiros, em 1941. Neste período, a companhia que contava com a organização administrativa de Aníbal Machado na presidência, Santa Rosa e Carlos Perry (na direção artística e financeira, respectivamente), iniciou a busca por um texto nacional que estivesse condizente com as exigências transformadoras.

O primeiro contato com a obra de Nelson Rodrigues, então jornalista de *O Globo*, foi narrado de diferentes perspectivas, conforme as memórias dos envolvidos. Segundo Ziembinski o texto lhe foi apresentado por Brutus Pedreira: “Aqui está a peça de um jovem autor que eu queria que você lesse”.(ZIEMBINSKI, 1975 apud MICHALSKY, 1995:80) A peça foi recebida com interesse pelo polonês que a qualificou como “um banho novo e forte de técnica teatral” (ZIEMBINSKI, 1975 apud MICHALSKY, 1995:80).O entusiasmo de Ziembinski estendia-se ao produtor do texto tido como “um talento fabuloso que Nelson Rodrigues foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado” (ZIEMBINSKI, 1975 apud MICHALSKY, 1995:80). Contudo, como os integrantes de *Os Comediantes*, naquele momento, dedicavam-se ao ensaio de outros dois espetáculos *Fim de Jornada e Pelleas e Melisanda*, a *Companhia Nacional de Teatro*, dirigida por Abdias Faria Rosa, chegou a estudar a possibilidade de encenar *Vestido de Noiva*. Segundo Ziembinski, em conversa com o diretor do SNT, Abadie Faria Rosa, a sugestão inicial era a produção de um espetáculo por meio de uma estética realista: “Falei com o seu diretor [Abadie Faria Rosa] e ele propôs - me uma montagem realista com os croquis de Santa Rosa, também realistas.” (ZIEMBINSKI, 1975 apud MICHALSKY, 1995:80). Como a companhia de teatro estatal desistiu da produção,

coube a *Os Comediantes* levá-la a público, mas com outro formato estético: o realismo daria lugar ao expressionismo.⁸

Já para Nelson Rodrigues, o primeiro contato com o diretor polonês ocorreu numa mesa do bar Amarelinho, ponto de encontro de intelectuais e jornalistas, espaço de sociabilidade que marcou a memória daqueles que viveram a efervescência cultural do Rio no começo do século XX:

Eu acabava de escrever a minha tragédia carioca, Vestido de Noiva. Esta peça coitada, pagou todos os seus pecados. Eu saía de porta em porta oferecendo a minha peça. (...) Alguém cochicha: “Rapaz mostra o Vestido de Noiva ao Ziembinski”. Virei-me: “Ziembinski, que Ziembinski?”. O outro fez um resumo biográfico. Quis saber: “Onde se encontra o Ziembinski?” O outro explicou que o mestre polonês estava nos Comediantes. Ora, Os Comediantes eram um grupo amador que só fazia teatro sério. Por um momento sonhei: “Será que o Ziembinski vai gostar de Vestido de Noiva”. Tudo, porém aconteceu de uma progressão fulminante. Primeiro Brutus Pedreira apareceu. Leu Vestido de Noiva e ficou impressionado. Brutus marcou um encontro com Ziembinski no Amarelinho, ali, na Cinelândia. (...) No dia seguinte lá aparece Ziembinski (...) Tinha um sotaque bárbaro o polonês. Mas dava para entender. Disse o que ia fazer: ler um ato num dia, outro no dia seguinte, outro no terceiro dia. Não podia brincar com a língua nova. Ziembinski achou Vestido de Noiva uma “Grande Peça”. (ZIEMBINSKI, 1975 apud MICHALSKY, 1995:80).

O encontro firmou uma duradoura parceria entre Ziembinski e Nelson Rodrigues, marcada por laços profissionais e de amizade. Ziembinski foi, sem dúvida, um dos grandes colaboradores e divulgadores da produção dramática rodriguiana. Outra parceria de destaque, e que contribuiu para o êxito da produção foi a que reuniu o cenógrafo Santa Rosa e Ziembinski, pois a concretização da produção de *Vestido de Noiva*, por meio da estética expressionista, só foi possível graças ao cenário elaborado por ele. Em entrevista a um programa radiofônico na década de 1960, Ziembinski

⁸ Segundo Ruy Castro, Abdie Faria Rosa só aceitou a peça porque conhecia a relação estreita de Mario Filho (irmão de Nelson) com Vargas Neto – homem responsável pela sua nomeação ao cargo de diretor do SNT. *A Mulher sem Pecado* foi encenada pela *Companhia de Teatro Nacional*, devido à indicação de Vargas Neto. Como não achava quem se dispusesse a encenar *Vestido de Noiva*, uma vez que havia oferecido a peça para as principais companhias comerciais Dulcina – Procópio -Frões e enviado a peça para os amadores de São Paulo, que também não aceitaram a empreitada da representação, ele entregou a peça mais uma vez para o grupo oficial, coordenador por Abdie. Mas, o diretor do SNT não sabia representar a peça e aceitou sem mais delongas a oferta de *Os Comediantes* de produzirem o texto. “Só depois Nelson ficou sabendo que Abdie já comentara com Brutus Pedreira e Santa Rosa: ‘Não sei se quero montar essa peça. Se quiserem, podem ficar com ela e é um favor que me fazem’”. (CASTRO, 1992:161-165)

descreveu, de forma emocionada, o seu apreço pelo trabalho do cenógrafo: “Santa Rosa, o realmente grande cenógrafo e grande homem de teatro, ao qual agora neste momento quero render uma emocionada homenagem, a esse homem que desapareceu e teve uma influência enorme na vida teatral e cultural do Brasil” (ZIEMBINSKI, 1963 apud MICHALSKI, 1995:81). Para Ziembinski, a mudança de concepção do cenário da peça foi sugerida, por ele, e aceita com prontidão pelo cenógrafo “Esse grande homem, depois de ter conversado comigo imediatamente compreendeu a ideia do meu espetáculo e esqueceu os seus croquis anteriores, e começamos a trabalhar juntos, preparando um novo espetáculo e um novo completamente sentido da peça” (ZIEMBINSKI, 1963 apud MICHALSKI, 1995:81).

As circunstâncias contribuíram para a produção de uma obra da dramaturgia brasileira que rompia com as habituais comédias de costumes. A novidade baseava-se na tragédia que envolvia o triângulo amoroso composto por Alaíde e Lucia, irmãs que se envolveram com Pedro. A narração da trama em três atos correspondia aos planos da memória, da alucinação e da realidade, assim o cenário, composto por três palcos, foi fundamental para o sucesso da peça. Cabe destacar aqui que Santa Rosa junto à Ziembinski inovaram também na concepção do cenário que antes era construído em madeira e pintado conforme o objetivo da peça e os móveis que decoravam o palco muitas vezes faziam parte das casas dos integrantes.

Ziembinski empenhou-se por seis meses na realização de *Vestido de Noiva*, todavia cabe destacar que vários atores que representaram o texto de Nelson Rodrigues já ensaiavam, há cerca de um ano e meio, *Fim de Jornada* e há um ano *Pelleas e Melisanda*. O grupo de amadores era formado por funcionários públicos, advogados, jornalistas, estudantes de direito e engenharia, bancário, contador, comerciário e até um tenente da aeronáutica, caso de Graça Mello. Este detalhe colabora para avaliar o quanto o período que precedeu a estreia da peça no Teatro Municipal foi cercado por ensaios exaustivos, coordenados por Ziembinski.⁹ Afinal, até a sua chegada *Os Comediantes* não passavam de um grupo de elite que brincava de fazer teatro, assim como várias

⁹ Os ensaios da peça ocorreram na Casa Itália, confiscada pelo governo varguista, durante a Segunda Guerra Mundial.

histórias de grupos de teatro amador que reuniam membros das classes abastadas para fazer a diversão dos encontros entre amigos.

Segundo depoimentos dos que participaram da encenação, o método utilizado por Ziembinski foi recebido com estranheza. Afinal, os atores brasileiros não estavam acostumados às exigências do diretor que, a princípio, desejava que os atores copiassem as suas inflexões, os gestos e respeitassem a marcação de cena. A tentativa de extrair o máximo da interpretação foi comentada no jornal literário *Dom Casmurro*:

(...) Ziembinski parece possesso durante os ensaios, gritando, os olhos incandescentes, devorado por uma febre que consome que alimenta. Repete uma cena, uma inflexão, uma, duas, três, quatro, cinco vezes, se for preciso. Enquanto o interprete não atinge o máximo de sinceridade ele não desiste, e há na tenacidade com que ele berra “outra vez!” qualquer coisa de cruel, de sádico. (...) Ninguém fica no palco a vontade. É preciso defender até as últimas o valor plástico da cena. É preciso saber compor, preciso saber agrupar os personagens, é preciso estabelecer no palco uma unidade de grupo escultural.(MARTINS, 1943:4)

Nelson Rodrigues também relatou, em depoimento dado às vésperas da peça, que o elenco estava esgotado pelos ensaios e exigências de Ziembinski.

O ensaio geral de Vestido de Noiva foi o próprio inferno. Com seus trinta anos, Ziembinski, tinha uma resistência brutal. Os interpretes sabiam os textos, as inflexões, sabiam tudo. Durante sete meses, à tarde e à noite a peça foi repisada até o limite extremo da saturação. Ainda falta, porém a luz e Ziembinski exigia mais do elenco, cada vez mais. (...) Por três dias e três noites o selvagem polonês esganiçou no palco. Sem jamais sair do teatro. Não comia e não bebia. Ou por outra: seu almoço ou jantar eram dois ovos quentes num copo (...). Ah, ninguém faz ideia da paciência e martírio do elenco. (...) Na véspera da estreia atrizes e atores tinham em cada olho um halo negro.(...) Meia noite e todos representando. De repente, alguém começa a chorar. Perguntaram: “Mas que isso? Não faça isso!” e num gemido maior: “eu não aguento mais, não aguento mais”. Delirava de cansaço. Com efeito a exaustão enfurecia e desumanizava as pessoas. Ninguém tinha mais a noção da própria identidade. Os artistas passaram a se detestar uns aos outros. (RODRIGUES, 1978 apud GILBERTO, 2010:51)

Um cenário de verdadeiro caos perpetuou-se na memória do dramaturgo, que se referiu à briga ocorrida no dia da estreia entre Ziembinski e o diretor financeiro de *Os Comediantes*, Carlos Perry, querela que acabou com o abandono do teatro pelo diretor polonês, afirmando que não mais participaria do espetáculo, promessa não cumprida.

Horas depois, “Ziembinski e Carlos Perry estavam juntos e mais solidários do que nunca” (RODRIGUES, 1978 apud GILBERTO, 2010:51).

Um fato importante no processo da construção da peça refere-se às atrizes: vítimas de todas as formas de preconceito – fato que somente se modificaria no decorrer da década de 1950, levou as interpretas femininas Stella Perry, que representava Lúcia, e Evangelina Guinle da Rocha Miranda, que encenou Alaíde, a não desejarem ver seus nomes envolvidos com a produção.¹⁰ Aliás, esta última só aceitou o papel com a condição de que no programa da peça figuraria o pseudônimo de Lina Gray, enquanto a primeira tinha a seu favor a presença do marido, Carlos Perry, na companhia (CASTRO, 1992:167).

O frenético trabalho de Ziembinski não se limitava ao elenco, mas incluía a projeção da luz que, até aquele momento, fazia-se uso da “luz de ribalta”, uma iluminação fixa e imutável. Para o êxito estético da peça, praticaram-se cerca 174 mudanças de luz (MICHALSKY, 1995:66). Para realizar tamanho feito a companhia teve que recorrer ao empréstimo de equipamento de outras casas de espetáculo e não bastando “às vésperas da estreia [Ziembinski], obrigou Brutus Pedreira a conseguir que o Palácio da Guanabara emprestasse os enormes refletores dos seus jardins”.(CASTRO, 1992: 167).

Os técnicos do teatro municipal já haviam realizado trabalho semelhante quando das apresentações da companhia de Jouvet, mas *Vestido de Noiva* era a primeira peça brasileira a inovar quanto à iluminação e, como se verifica nas lembranças de Nelson Rodrigues o cuidado de Ziembinski com a encenação incluía os efeitos da iluminação. “Não posso falar da luz sem acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se no palco, uma lâmpada de sala, de visita ou de jantar”, sem lembrar a peça de Jouvet, Nelson Rodrigues atribuiu ao diretor polonês o pioneirismo neste feito: “Ziembinski era o primeiro entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça” (RODRIGUES, 1978 apud GILBERTO, 2010: 51).

¹⁰ A família Guinle tinha um peso econômico singular pois era dona do porto de Santos.

O resultado foi recebido com fascínio por aqueles que acompanharam a construção do espetáculo: “Estou vendo Alaíde, ao aparecer pela primeira vez, de noiva. Sua interprete era Evangelina Guinle da Rocha Miranda. Ficamos atônitos, de beleza. Dentro da luz, era um maravilhoso e diáfano pavão branco” (RODRIGUES, 1978 apud GILBERTO, 2010: 51). Às exigências de Ziembinski quanto à encenação seguiram-se as relativas à iluminação, para a qual ele demandou dez ensaios gerais de luz, contudo era “pedir demais para o nosso municipal. Os dez ficaram reduzidos a três”. (RODRIGUES, 1978 apud GILBERTO, 2010: 51). Para Nelson Rodrigues, “Ziembinski tinha obsessão pela luz exata”. (RODRIGUES, 1978 apud GILBERTO, 2010: 51).

O trabalho realizado por Ziembinski para *Os Comediantes* rompeu com o ritmo e o padrão imperantes na companhia, pois tratou os atores como profissionais. Segundo Michalski, Ziembinski julgava que a sua maior contribuição para o teatro brasileiro era a de apresentar para os atores técnicas de análise de texto que eles desconheciam (MICHALSKI, 1995: 58). O seu desempenho deu sentido a uma função que até então era dispensável, o ofício de encenador, ou seja, o coordenador do espetáculo. A peça deixava de centrar-se no indivíduo para tornar-se um projeto coletivo e o interprete principal não era mais o centro da produção, antes a companhia tinha responsabilidades face o texto. A exaustão dos ensaios, o estudo do personagem e a construção da encenação da peça dispensavam o ponto. Segundo Magaldi:

O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956) um dos mais cultos intelectuais do teatro brasileiro. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das demarcações e da luz. (MAGALDI, 2006: 193-194)

A figura do encenador como protagonista do meio cênico é uma das principais características do teatro moderno. A importância desta função surgiu na Alemanha no final do século XIX, com Chronegk, cujo método foi aperfeiçoado pelo russo Stanislávski, que desenvolveu práticas de produção, sob a coordenação do diretor, na busca de dotar o espetáculo de coerência e unidade (MAGALDI, 2006: 50-51). Na

concepção do teatro moderno, o diretor, por vezes, tornava-se coautor da produção, pelo que agregava ao espetáculo.¹¹

O sucesso que a peça obteve junto ao público e o reconhecimento como marco inicial do moderno teatro brasileiro deu-se justamente pela junção de todos esses elementos, encenação eximia – construída por meio de ensaios de mesa e de palco; a construção de um cenário esteticamente inovador e expressionista que ganhava vida com os efeitos de iluminação, coordenados por um diretor empenhado na construção cênica, justamente a competência que Ziembinski possuía. Segundo Prado, o êxito revolucionário de *Vestido de Noiva*, só foi possível porque havia quem pudesse encená-la:

Tal milagre explica-se pelo encontro de um drama irrepresentável se não em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil capaz de encená-lo adequadamente. Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas subversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. (...) O que víamos no palco pela primeira vez, me todo o seu esplendor era a mise en scène (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação), de que tanto se falava na Europa (PRADO, 2001:40).

Neste sentido, para Tania Brandão, a intervenção escrita destes intelectuais, como o texto acima de Décio de Almeida Prado da cena brasileira foi fundamental para a sedimentação da data como símbolo, deste modo “a data não seria um divisor de águas no que se refere ao advento do *moderno* no teatro brasileiro, apesar de ter sido transformada de imediato em *acontecimento fundador*” (BRANDÃO, 2009: 73). Partindo do ponto de vista que o movimento de renovação do teatro tinha sido iniciado anteriormente, com as ações de Pascoal Carlos Magno, a historiadora afirma que *Vestido de Noiva* “foi muito mais um fato recorrente, se bem que importante, no interior de uma dinâmica cultural *sui generis*, transformado em ícone por parte da geração que o promovera e que precisou bastante deste ícone, dado o caráter acidentado, aqui, da história do *teatro moderno*” (BRANDÃO, 2009: 73).

¹¹ Por muito tempo permaneceu a discussão, sem resultado definido, de que Ziembinski teria alterado o texto de *Vestido de Noiva* e por tanto, ele teria seu papel na autoria da obra tanto quanto Nelson Rodrigues (MICHALSKI, 1995: 59).

Contudo, faz-se necessário verificar que além da novidade do texto, do cenário e das técnicas de encenação outro fator muito importante contribuiu para a consagração da peça: o reconhecimento dos pares e da crítica. Embora muitos tenham recebido com certo receio o espetáculo que fora encenado em 15 e 16 de novembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, figuras de proa da cena cultural brasileira renderam elogios à representação: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego, o que colaborou para que os esforços de Ziembinski fossem reconhecidos como um marco, para o teatro nacional. Segundo Yan Michalski, “O interesse por *Vestido de Noiva* ultrapassava de longe aquele que havia cercado as estreias anteriores. Para isso pode ter contribuído o fato de que *Fim de Jornada* e *Pelleas e Melisanda* já haviam deixado a marca de que Ziembinski fazia um teatro diferente”. O reconhecimento no meio intelectual do período deveu-se além do êxito da produção, à intensa dedicação de Rodrigues em divulgar a peça nos ciclos de intelectuais,

(...) deve ter contribuído muito mais a capacidade de autopromoção de Nelson Rodrigues que foi que, segundo depoimento de várias testemunhas, foi incansável em “badalar” a sua peça, distribuir as cópias aos mais importantes intelectuais da época e pressioná-los para que se manifestassem antecipadamente. Graças a esse trabalho do autor e a capacidade de percepção de críticos literários, que já a partir da leitura do texto captaram o potencial de radical inovação teatral que ele continha, estava criado de antemão um clima de “acontecimento”. O Municipal lotado a noite da estreia, e a presença do “tout Rio” intelectual na sala, como poucas vezes ou nunca acontecera no lançamento de uma peça nacional, foram consequência natural dessa esperta criação em território propício. (MICHALSKI, 1995: 67)

Nelson Rodrigues sabia da importância de divulgar a peça, já que a crítica costumava deixar à margem das suas considerações os espetáculos realizados por amadores. Assim, além de escrever um texto inovador era também necessário atrair um público que pudesse compreendê-lo e propagá-lo, para tanto a sua astúcia em difundir a peça entre os intelectuais e principalmente aqueles colaboravam com publicações na imprensa, levaram ao trunfo final da sua realização. Como resultado da promoção levada a cabo por Nelson Rodrigues, importantes periódicos já comentavam o espetáculo antes mesmo da estreia.

A atenção que a produção recebeu da imprensa, a realização da peça subsidiada, a qualidade do texto e a inovação dos procedimentos de palco, despertaram a ira dos profissionais do teatro que dominavam a praça Tiradentes, como as companhias de Dulcina, Leopoldo Frões e Procópio Ferreira, uma vez que essas iniciativas colocavam em xeque as suas realizações:

O que doía nos profissionais, como contaria depois Gustavo Doria, eram as subvenções oficiais que os amadores recebiam. Naquele dezembro de 1943, a dias da estreia de Vestido de Noiva, o pessoal do “teatrão” convocou uma assembleia para solicitar esse mesmo apoio. E, não, contente, exigiu também que o governo parasse de dar dinheiro aos amadores. Não conseguiu nem uma coisa, nem outra. (CASTRO, 1992:169)

Segundo os profissionais que trabalhavam com o teatro comercial, ou seja, as companhias que apresentavam peças que recebiam influência das “chanchadas”, os grupos que modernizaram o teatro brasileiro só conseguiram tal feito devido à interferência do Estado, que financiou a realização das produções. E neste sentido eles estavam certos, as montagens tidas como modernizadoras e de apurado apelo estético não caíram no gosto do grande público no início. Assim, aqueles que precisavam que as produções gerassem lucro, para custear aluguel da casa, pagamento dos artistas e feitura do cenário e figurino não conseguiam levar ao público as inovações trazidas da Europa, logo que elas foram inseridas no Brasil, continuaram a apostar na produção de teatros de revistas e de *boulevard*, produções que lotavam as salas de teatro do centro do Rio de Janeiro (ADLER, 1998:41).

Destes artistas-empresários, os únicos transformaram seu repertório para se adequar as novas tendências das artes cênicas foram Dulcina e Odilon. Outros, como Leopoldo Froes, resolveram resistir e ironizar as técnicas que adentraram o cenário nacional, afixando um cartaz na porta do seu teatro com a seguinte informação “Uma peça sem ziembinskices” (ADLER, 1998: 41). Embora, o processo de mudanças tenha levado anos para sua efetiva concretização, conquistou singular amplitude no âmbito da crítica, que foi mais receptiva que os atores e companhias que desfrutavam de maior prestígio.

No que concerne *Vestido de Noiva*, várias pessoas ligadas à crítica teatral escreveram sobre a realização da peça, contudo dentro da fortuna crítica destacam duas

redações pelas avaliações sólidas e que levaram a legitimação da peça como um marco no cenário teatral e contribuíram por sua vez para a fabricação do mito de Ziembinski. Tais avaliações foram escritas por Álvaro Lins¹² e Alfredo de Mesquita, publicadas, respectivamente no *Correio da Manhã*, e em *O Jornal*:

Os Comediantes – um grupo de amadores – empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez mais exato de: a de lançar fundamentos para a criação de um autêntico teatro brasileiro (...). Diretores, cenaristas, atores e autores estavam ligados numa unidade orgânica. À arquitetura de Santa Rosa correspondia a direção de Ziembinski ou de Adacto Filho. Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia nela certos detalhes, meios- tons certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas, que mãos brutais e menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Nelson Rodrigues não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para atores e diretores. A sua maestria e audácia na concepção dos arranjos cênicos tinha que exigir, por correspondência, uma igual maestria e audácia no manejo e na estruturação desses mesmos arranjos. (LINS, 1944)

O sucesso de *Vestido de Noiva* repetiu-se na temporada de São Paulo, realizada em 20, 22 e 24 de julho de 1944, e que rendeu elogios de Alfredo Mesquita, importante intelectual do meio cultural paulista e que, por vezes, também frequentava as rodas de literatos cariocas. Ele foi o primeiro a sugerir que *Vestido de Noiva* iniciava um novo ciclo nas produções teatrais brasileiras:

A direção foi, aliás, estupenda como todas as de Ziembinski. A realização de Santa Rosa engenhosíssima (...). A interpretação esteve ótima, ensaiadíssima, firmíssima nos mínimos detalhes. Cada gesto, cada atitude, cada sentimento dos atores, tudo isso foi estudado e executado com a máxima precisão. É sabido que nessa perfeição de detalhes, formando um conjunto harmonioso, é que está, muitas vezes o enredo do êxito de uma representação. E nisso Ziembinski é mestre. Seus espetáculos atingem a perfeição do gênero, sobretudo se nos lembrarmos de que lida com amadores. (...) Conclusão: a meu ver Vestido de Noiva, marcará de fato, uma data no teatro nacional. Por mim, não conheço, entre nós, peça que se lhe possa comparar. Talvez venha a ser o marco inicial do nosso teatro. (MESQUITA, 1944)

Embora seja fundamental observar que os textos acima foram escritos sob impacto da produção, razão pela qual não se pode endossar a afirmação de que a

¹² Neste período, ele já era um importante crítico literário. Segundo Castro, “ Seu rodapé no *Correio da Manhã* consagrava autores ou espetava-lhes a faca no peito.”(CASTRO, 1992: 156)

fundação do teatro nacional ocorreu a partir da peça de Nelson Rodrigues, pois tal feito resulta na negação da tradição teatral anterior, faz-se importante destacar o peso da escrita crítica destes dois homens de letras: Álvaro Lins e Alfredo Mesquita. Afinal por meio delas podemos constatar que a legitimação dos envolvidos na realização de *Vestido de Noiva* ocorreu dentro da imprensa que, ao mesmo tempo em que elogiava e ressaltava os principais pontos positivos da representação, começava a criar em torno de Ziembinski certo mito, que com os anos lhe rendeu a alcunha de “pai do moderno teatro brasileiro”. Além da criação do mito do diretor, temos a criação do mito em torno da peça que mais do que um símbolo foi instrumento de salvação da companhia quanto esta se via frente ao fracasso de bilheteria – deste modo, a peça foi remontada inúmeras vezes por *Os Comediantes*, sempre que uma peça não tinha relativo sucesso de público.

Para compreender como se construiu a trama e a legitimação dos envolvidos na construção da modernização do teatro nacional é imprescindível atentar-se para a crítica teatral. No curso da modernização do teatro brasileiro, a crítica também desempenhou papel central, pois na medida em que as encenações eram feitas sob novos termos, a escrita da crítica ganhava contornos teóricos que lhe permitia avaliar os espetáculos com maior acuidade, além de pretender formar o público para a recepção das novas percepções estéticas, que não faziam apenas rir, mas propiciaram aos espectadores outros tipos de textos e reflexões.

Em linhas gerais, as ações que introduziram novas perspectivas de encenação e concepção do teatro foram permeadas por uma rede de intelectuais e artistas que contribuíram para a legitimação dos principais envolvidos, no caso deste estudo Ziembinski e a construção de *Vestido de Noiva*, como um marco simbólico, contribuiu para esse processo ganhasse contornos mais acentuados nos anos posteriores. Ziembinski esteve envolvido nas décadas de 1940 e 1950 com os principais agentes de modernização do teatro e participou das principais companhias que optaram por esse padrão cênico, deste modo a peça de 1943 foi a base para a solidificação da sua carreira, da sua consagração dentro do meio e da sua legitimação pelos seus pares.

Bibliografia:

- BERNSTEIN, A. *A crítica cúmplice - Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005.
- BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009
- CAFEZEIRO, E., & GADELHA, C. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ – FUNARTE, 1996
- CARNEIRO, Maria Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos - a trajetória dos refugiados do nazi-fascismo*. São Paulo: Estação Liberdade - Instituto Goethe, 1996.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CERTEAU, M. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, R. *A história cultural - entre as práticas e as representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- GUZIK, A. *TBC: A crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HECKER, Heloísa Hirai. *ALFREDO MESQUITA. Teatro e crítica na São Paulo de 1940-1960*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo), São Paulo, 2009.
- MAGALDI, S. Artes Cênicas. *Estudos Avançados*, São Paulo, 8(22). p.499 – 502, 1994.
- MAGALDI, S. *Teatro Sempre*, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MALGADI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro/Funarte, 2000.
- MICHALSKI, Yan., & TROTTA, R. *Teatro e Estado*. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora HUCITEC – IBAC, 1992.
- OLIVEIRA, L. L. Vargas, os intelectuais e as raízes da ordem. In: M. C. ARAUJO, *As instituições brasileiras na Era Vargas* (pp. 83-96). Rio de Janeiro: EDUERJ/FGV, 1999.
- PARANHOS, Kátia.(org.) *História, teatro e política*. Editorial Boitempo: 2012
- PATRIOTA, R. O teatro e o historiador: interlocuções entre a linguagem artística e a pesquisa histórica. In: A. RAMOS, & R. PATRIOTA, *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- PEREIRA, A. A. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva*. (Tese de Mestrado da Universidade Federal Fluminense), Niterói- RJ, 2004.
- PEREIRA, Victor A. *A musa carrancuda*: Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- PONTES, H. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima, em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PONTES, Heloisa. *Louis Jouvet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira*. In: *Anais do Colóquio Internacional França-Brasil*, Campinas: Unicamp, set/ 2009, pp 137-165.
- PRADO, D. *Apresentação do Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, D. *Apresentação do Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, D. *O Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, D. *O Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, Décio. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

- RAMOS, A.; PATRIOTA, R. *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- RIBEIRO, A. Jornalismo, literatura e cultura: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Revista Estudos Históricos, Mídia*, Rio de Janeiro, 2003.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. ; COSTA, V. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra – Editora FGV, 2000.
- Segundo José Carlos Reis. *História & Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- VELLOSO, Mônica. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: DELGADO, L. ; FERREIRA, J. *Brasil Republicano: o tempo do nacional estadismo, do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- VIOTTI, S. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Fontes:

- ABREU, Brício. O Plano de Auxílio ao Teatro de 1943. *Dom Casmurro*, nº 306, p. 1, jun., 1943.
- MARTINS, Carlos. Meu amigo Zbigniew Ziembinski. *Dom Casmurro*, nº 330, dez., 1943.
- ABREU, Brício. Nós. *Dom Casmurro*, nº 159, p.1, jul., 1940.