

Camila Maria Bueno Souza
UNESP/Assis- Mestre

Resumo:

A crítica teatral na metade do século XX passou por transformações influenciadas pelas mudanças na imprensa e no teatro. Essas alterações contribuíram para que o antigo crítico de teatro, comprometido com o teor literário e com o interesse das companhias teatrais, desse lugar à nova geração, que realizavam análises detidas do texto, da cena, do papel do diretor, enfim, do espetáculo como um todo, pautados pelo conhecimento teórico adquirido na formação universitária. A especialização da crítica surgia no dentro de um contexto cujas transformações dos palcos exigiam novos critérios para a sua avaliação. Se no âmbito da crítica Décio de Almeida Prado, contratado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* foi um dos principais expoentes no teatro o encenador Ziembinski foi uma das figuras centrais no processo de modernização dos palcos no eixo Rio-São Paulo. Assim, o objetivo desta comunicação é apresentar como ocorreu a construção da imagem do diretor nas linhas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, avaliando o jovem crítico, por mais que não concordasse com todas as práticas do experiente diretor, legitimou-o em sua coluna teatral.

1. A trajetória de Ziembinski no teatro nacional carioca

Para analisar a trajetória de Ziembinski no teatro paulista é necessário antes fazer uma breve análise de sua iniciação na vida profissional teatral carioca e o lugar de destaque adquirido na capital federal. O diretor e ator polonês Zbigniew Marian Ziembinski aportou no Brasil em 6 de julho de 1941, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Na bagagem, trazia dez anos de carreira nos palcos da Polônia como ator e diretor, além da experiência técnica em iluminação. A princípio, seu plano era seguir viagem para os Estados Unidos, onde encontraria outros artistas poloneses já exilados, objetivo que foi abandonado em função da política estadunidense de restrição à entrada de imigrantes. O encenador fixou-se no Brasil e as suas realizações nas nossas artes cênicas renderam-lhe tanto sucesso que ele nunca mais deixou o país que o acolheu.

Apenas mais uma vez voltou à terra natal, na década de 1960, para divulgar o teatro brasileiro no leste europeu.

Ziembinski aportou no Brasil em meio à ditadura do Estado Novo, instaurada desde 10 de novembro de 1937, se por um lado encontrou um regime de extremo controle da informação e da produção cultural, de outra parte foi amplamente favorecido pelos subsídios liberados pelo Ministério da Educação e Saúde para o desenvolvimento artístico e cultural brasileiro. Logo nos primeiros anos de permanência no país ele entrou em contato com um grupo de intelectuais que, nos anos 1920, foram responsáveis pela modernização da literatura, da música e das artes no Brasil. Esse contato possibilitou o convite para dirigir e encenar peças no grupo amador por eles mantido: *Os Comediantes*. O trabalho de Ziembinski inovava as nossas percepções sobre o teatro na medida em que trazia consigo os rígidos critérios de especialização das escolas polonesas e europeias, em detrimento da produção realizada por aqui, pautada na improvisação ora por empresários interessados em comédias ligeiras, ora produzido por membros da elite interessados numa “brincadeira inteligente”, a exemplo do que foi produzido por Álvaro Moreira, com o *Teatro de Brinquedo*, em 1927.¹

A trajetória de Ziembinski na Polônia aponta que as experiências mais audaciosas na produção cênica ficaram reservadas ao Brasil. Por lá ele se envolvia em espetáculos mais conservadores e comerciais, com um repertório de comédias ligeiras e de costumes, geralmente escritas por poloneses.² No Brasil sua carreira foi orientada por outras perspectivas e, tal como na Polônia, conciliou direção e atuação, conhecimento que tinha graças a sua formação, habilidades que os diretores italianos que chegaram ao país depois não possuíam. Embora tivesse trabalhado com comédias comerciais, conhecia o expressionismo e o simbolismo. Essa perspectiva contraria versões da

¹ A rápida integração de Ziembinski ao meio teatral brasileiro teve como fator determinante o domínio do francês, o que facilitou a comunicação de Ziembinski num meio letrado que também privilegiava este idioma. Outro fator importante foi o círculo de amizades, construído antes da guerra, afinal, foi num coquetel oferecido ao seu amigo o pianista Malcuzynski, que se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que Ziembinski teve a oportunidade de conhecer Agostinho Olavo e, por meio dele, vários nomes do movimento modernista brasileiro. O português, Ziembinski foi apreendendo aos poucos enquanto ensaiava *Os Comediantes*.

² A justificativa para a escolha desse gênero foi dada pela atriz Zofia Niwinska, que trabalhou com ele em Wilno: “Ele tinha um grande senso de humor e papéis em espetáculos de comédia lhe cabiam muito bem”.² Poucos textos eram de autores consagrados: *O irmão prodigo*, de Oscar Wilde, *Pais e Filhos*, de Bernard Shaw, *Turandot*, de Carlo Gozzi, *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, *Tessa*, de Girandoux, *O inspetor geral*, de Gogol, *Henrique IV*, de Pirandello e *Noite de Novembro*, de Stanislaw Wyanspinski, uma das peças mais celebradas do romantismo polonês.

historiografia do teatro, como de Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado, segundo a qual de que ele possuía uma formação marcada pelo expressionismo.³ Além disso, cabe destacar que, por mais que tenha realizado o trabalho de dirigir na Polônia, foi no Brasil que se consolidou nessa profissão que se consagrou.

Assim, como indica Yan Michalski, é necessário rever a interpretação que afirmam a sua predestinação a realizar grandes feitos dentro do teatro nacional. Ao se estabelecer no Brasil a sua trajetória no teatro foi construída por meio de muito trabalho e, muitas vezes, em condições precárias em relação àquela que possuía no país natal, no qual contava com a estabilidade nas companhias estatais. Porém, no Brasil, conseguiu vincular-se a projetos inovadores devido a sua inserção em uma rede de relações privilegiada, na qual os letrados e artistas estavam articulados com o que havia de mais moderno na produção nacional, além de manter contatos dentro dos órgãos estatais, que lhe possibilitavam benefícios para o desenvolvimento de suas propostas.

A produção de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, tornou-se um marco periodizador não apenas na história do teatro, mas na própria biografia do diretor. A discussão historiográfica sobre a produção de *Vestido de Noiva* é vigorosa, diversos estudiosos debruçaram-se sobre a produção para compreendê-la e analisar os resultados e transformações que possibilitou. Na historiografia estudiosos como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Dória, consideram a encenação de *Vestido de Noiva* como evento fundador do moderno teatro brasileiro, tal interpretação faz de Ziembinski o pai do moderno teatro brasileiro, o que é atestado pelos depoimentos dos envolvidos na produção, desde Nelson Rodrigues até os atores e gestores da companhia. Embora, esta afirmação seja recorrente, há também estudos recentes, como os da historiadora Tania Brandão, que se esforçaram para desconstruir tal concepção ao evidenciar que os traços de modernização já eram visíveis antes desta produção.

A peça de Nelson Rodrigues tornou-se um evento periodizador, porque além de ser escolhido e defendido pela historiografia do teatro moderno, ainda contou com conjunto de documentos em prol da sua memória, ainda não suplantado. Houve um esforço do Serviço Nacional de Teatro (SNT), durante as décadas de 1970, de coletar entrevistas, muitas das quais foram reunidas na série *Depoimentos* e no número especial

³ DÓRIA, Gustavo. *Os Comediantes. Dionysos: estudos teatrais*, p.18; Miroel Silveira alega que Décio de Almeida Prado também impingiu essa característica a Ziembinski, de que suas produções estavam calcadas no expressionismo. SILVEIRA, Miroel. Entrevista concedida ao SNT em 24, jan., 1975. In: *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1977, p.122.

da revista *Dionysos*, editada pelo órgão, que corroboram para a memória em torno desta data. O êxito de *Vestido de Noiva* no contexto da sua produção por *Os Comediantes* contou com um conjunto de fatores: encenação eximia – construída por meio de ensaios de mesa e de palco e 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 e a legitimação dos pares (atores, jornalistas, intelectuais e críticos). A legitimação de Ziembinski estava no bojo do êxito revolucionário de *Vestido de Noiva*, uma vez que Décio de Almeida Prado afirmou que ele era a única pessoa existente no país com capacidade para 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.⁴

A afirmação de Prado de que o texto era irrepresentável, pode ser compreendida sob a perspectiva de que ele teve contato com o original escrito, contudo não conseguiu encenar a peça.⁵ Além dele, outros críticos que tiveram contato com o texto, Álvaro Lins e Alfredo Mesquita, também compartilharam da mesma opinião, pois não conseguiram conjecturar como poderia ser encenada. Assim, ao afirmar que Ziembinski era o “único homem” capaz de tirar a peça do papel e levá-la à cena, o peso da escrita de Décio de Almeida Prado, como crítico e historiador do teatro, contribuiu para sedimentar uma dada leitura que atribuía a Ziembinski o título de “pai do moderno teatro brasileiro”.

Durante a década de 1940, Ziembinski esteve às voltas com as principais companhias que transformaram o cenário teatral carioca. O convite para trabalhar nelas deveu-se, além da fama que as suas produções alcançaram, à rede de relações que o

⁴ PRADO, Décio. *Teatro Brasileiro Moderno (1917-1977)*, p.40. (grifo nosso)

⁵ Quando recebeu a peça de Nelson Rodrigues, Décio de Almeida Prado havia apenas iniciado sua carreira como crítico em *Clima* e dirigia o GUT (1942). Contudo, quando ele escreveu tais linhas para o *Teatro Moderno Brasileiro* (1988), acumulava uma respeitável carreira na crítica e como professor na USP, desta forma verifica-se que a informação de que o texto era complexo permaneceu a ponto merecer menção em sua obra.

polonês criou desde o momento que se estabeleceu no Rio de Janeiro. A sua passagem de um projeto a outro, sem se fixar em nenhuma companhia, pode ser compreendido sob a óptica financeira e estética: a primeira, porque o diretor vivia das produções teatrais e não poderia aguardar o intervalo entre os espetáculos; e, a estética, porque ele não se vinculou às comédias ligeiras, embora essas produções fossem mais rentáveis.⁶ Após o término da gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, a política de subvenção de peças teatrais se alterou, as produções modernas amplamente beneficiadas pelas verbas oficiais sofreram com as novas políticas culturais, sem espaço dentro da cena teatral carioca migraram para São Paulo na busca de novos espaços para a consolidação de seus projetos cênicos. Embora o Rio de Janeiro tenha lançado as bases para o movimento de renovação do teatro, foi em São Paulo que ocorreu a sua concretização. A Paulicéia tornou-se um terreno fértil para a divulgação das novas propostas, devido ao financiamento do empresariado paulista, que crescia com a ascensão econômica da capital, e pelo incentivo realizado por vários membros das elites que pretendiam lançar um novo padrão de cultura.

Foi nesse período de transformações que Ziembinski foi contratado por Franco Zampari para integrar o elenco do TBC, a princípio para encabeçar a programação do horário alternativo no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), localizado na rua Major Diogo. Naquele mesmo ano, devido ao sucesso conquistado com a produção de *Pega-Fogo*, de Jules Renard, Zampari ampliou o contrato de Ziembinski integrando-o ao elenco principal do TBC.

2. A legitimação do encenador na pena do crítico

Em São Paulo, o trabalho de Ziembinski recebeu uma análise mais atenta e apurada, na pena de Décio de Almeida Prado, que figurava no corpo de funcionários d' *O Estado de S. Paulo*, há apenas quatro anos, mas que já havia lançado as bases para a

⁶ Ziembinski teve duas experiências no teatro comercial. A primeira deu-se com Odilon Azevedo, marido de Dulcina, que contratou Ziembinski para dirigir *Os homens*, de Louis Ducreux, que, apesar de bem aceita pela crítica, permaneceu em cartaz apenas quinze dias. A segunda foi a direção da peça *Revolta em Recife*, de Alceu Marinho Rego, projeto coordenado pelo ator português Chianca de Garcia, grande nome do teatro de revista, que viabilizou o apoio dos principais nomes da intelectualidade da época, por acreditar que essa ação garantiria o êxito da peça. Porém, o texto ficou muito aquém da expectativa do público e não resistiu na programação carioca mais de nove dias. A produção junto a Odilon caracterizava-se como um texto moderno, embora comercial e a sua atuação no teatro de revista, junto a Chianca, não se estendeu mais do que alguns dias na direção do espetáculo. Assim, fica evidente sua preferência por textos estrangeiros modernos, nos quais podia exercitar suas técnicas.

construção do novo tipo de crítica. Assim, o objetivo dessas linhas é analisar como se deu a construção da trajetória de Ziembinski na escrita de Décio de Almeida Prado, durante a década de 1950, atentando-se para os pressupostos teóricos utilizados por ele, para analisar o trabalho do diretor e ator polonês, e como se deu a legitimação de Ziembinski por meio de sua escrita.

Na imprensa a primazia da escrita literária inspirada no modelo francês deu lugar a um jornalismo baseado no modelo norte-americano, que prezava a objetividade e a imparcialidade da notícia: “O ritmo cada vez mais acelerado da vida moderna exigia adaptações para tornar os veículos mais dinâmicos para as notícias e as propagandas.”⁷ Essas alterações contribuíram para que o antigo crítico de teatro, comprometido com os interesses das companhias e de teor literário, desse lugar a uma nova geração, pautada pelo conhecimento da teoria e nas análises detidas do texto, da cena, do papel do diretor, enfim, do espetáculo como um todo, submetido às lentes do especialista.

Os trabalhos realizados por Ziembinski no TBC foram acompanhados por Décio de Almeida Prado, que expressava esses novos ideais. Antes de adentrar a análise do corpus selecionado é importante ter em conta o lugar ocupado pelo teatro no jornal e a relação que o matutino mantinha com a cultura em São Paulo. Na década de 1930 o *Estado* empenhou-se nas mobilizações para a criação da USP, além disso, a família Mesquita também havia liderado vários projetos culturais na cidade. Alfredo Mesquita era figura de proa na cena da cidade, dono da prestigiosa livraria Jaraguá e criador da Escola de Arte Dramática (EAD), e outras ações no campo do teatro; seu irmão, Julio de Mesquita Filho, então diretor do jornal, foi um dos principais incentivadores da publicação da revista *Anhembi*, lançada por Paulo Duarte, em 1950. As páginas do *Estado* divulgavam a publicação com destaque, seja pelos laços estreitos entre Paulo Duarte e a família Mesquita, seja pelo fato de a revista expressar a força, o vigor da intelectualidade paulista, também expressa na criação da revista *Clima*, em 1941, produto da universidade que o jornal lutara por criar, que teve Alfredo Mesquita entre os fundadores.

Décio de Almeida Prado, próximo aos Mesquitas, ocupava lugar de importância no jornal no qual, tal como em *Clima*, respondia pela crítica teatral. Note-se que ele

⁷ RIBEIRO, A. Jornalismo, literatura e cultura: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 31, pp. 147-160, 2003/1, p.150.

assumia o lugar de um dos proprietários, Alfredo Mesquita. O interesse do jornal em divulgar a nova concepção de teatro é perceptível nas palavras de Décio de Almeida Prado relativas à temporada da companhia de Eva Todor. Após os reparos ao desempenho da companhia, o diretor de *O Estado de S. Paulo* foi procurado por representantes da empresa que solicitava repreensões ao crítico, no que não foi bem sucedido:

[...] logo que eu comecei a fazer crítica, veio uma companhia da Eva Todor – Luis Iglésias e Eva Todor –, e eu fiz uma crítica mais ou menos severa, porque era esse tipo de teatro que eu achava que estava ultrapassado. A pessoa que fazia a publicidade da companhia era ligada ao jornal, e procurou o diretor d’ *O Estado* e se queixou que eu estava fazendo uma crítica que não estava de acordo com os padrões do jornal. Aí o diretor me chamou e eu disse: “*O que está havendo aqui é uma mudança de orientação estética, nós estamos mudando e, por isso, eu tratei mais severamente*”. O doutor Julio nunca mais tocou no assunto.⁸

O trecho destacado evidencia o apoio dos irmãos Mesquita, Júlio Filho e Alfredo, às novas orientações culturais em vigor em São Paulo. A sua contratação para compor a equipe de redatores de um dos jornais de maior tradição do país indica que o jornal e o crítico compartilhavam das mesmas perspectivas estéticas que pretendiam alterar os padrões de cultura vigentes.⁹ A seção assumida por ele, *Palcos e Circos*, não era novidade no periódico, pois figurava no matutino desde o século XIX e teve como titular vários jornalistas que transitaram pela redação de *O Estado de S. Paulo*. Quando a assumiu, na década de 1960, Prado emprestou-lhe outro significado, uma vez que cresceu a importância do espaço de avaliação das artes cênicas no interior do jornal, apesar do fato de a sua assinatura só figurar, de maneira explícita, na década de 1960.

Sob seu comando, a seção apresentava estrutura fixa: primeiro, Décio abordava o texto dramático, depois, a atuação dos atores e atrizes e, por último, o trabalho da

⁸ Entrevista concedida à historiadora Ana Bernstein, 20, maio, 1994. Publicada em: BERNSTEIN, Ana. *Op.cit.*, pp. 304-305.(grifo nosso). Essa versão também foi divulgada em *Exercício Findo*, a qual descreve-se: “Por uma crítica julgada pouco cortez, fui chamado à diretoria para dar explicações. O publicitário da companhia Julio Iglesias e Eva Todor conhecido do jornal e também conhecido meu, queixara-se, em carta, de que as minhas palavras não condiziam com a tradição do *Estado*, sempre benévolo em relação aos espetáculos teatrais, mesmo quando fazia restrições.[...] Em minha defesa aleguei ao Dr. Julio que o teatro brasileiro achava-se numa encruzilhada, tendo que optar pela rotina comercial reinante e a renovação artística já em andamento. Sendo assim não cabia a crítica cruzar os braços ou manter-se neutra. Ele me escutou em silêncio, disse que estava bem. Se houve outras reclamações, não chegaram aos meus ouvidos.” PRADO, Décio Almeida. *Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo, Perspectiva, 1987, pp. 19-20.

⁹ E, de fato, desde sua entrada para o jornal, em 1946, Décio de Almeida Prado tornou-se figura central no processo de especialização da crítica e sua forma de analisar os espetáculos tiveram importante repercussão, inclusive junto à nova classe média paulista, frequentadoras do teatro. Ao assumir o posto, ele não só alterou a concepção de avaliação das peças, mas também do espaço ocupado pelo crítico na redação, apesar da seção *Palcos e Circos* não trazer sua assinatura.

direção da produção. Nesse período, suas contribuições apresentavam caráter formativo e informativo, com o objetivo de tornar o teatro acessível ao leitor. Desse modo, crítica e espetáculo estabeleceram um diálogo que os tornaram cúmplices do processo de reformulação das artes cênicas, uma vez que possuíam objetivos semelhantes.¹⁰

A contratação de Décio de Almeida Prado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1946, e a de Ziembinski, em 1950 pelo TBC, faziam parte das transformações que conferiam à cultura um espaço importante no cotidiano da metrópole. Ziembinski que tinha posições estéticas diferentes dos italianos trazidos pelo TBC, colaborou com a companhia no sentido da atuação e da direção, sendo o único diretor a desempenhar as duas funções. Segundo Sérgio Britto, “Ziembinski e Adolfo Celi foram as vigas mestras que sustentaram o repertório do Teatro Brasileiro de Comédia durante, pelo menos, oito anos.”¹¹ Nesse novo cenário, ele já não era unanimidade, muito pelo contrário, os diretores italianos integrados ao TBC traziam novas formações que convidavam a refletir sobre o trabalho que vinha sendo realizado no Brasil, caso de Adolfo Celi:

O teatro moderno é um teatro orientado para o mais puro realismo. O teatro atinge sua própria essência através de uma simplicidade realística, uma espécie de realismo físico, sem, contudo chegar ao expressionismo. O verdadeiro realismo, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém ousa negá-lo, com os maiores defeitos. No teatro os defeitos são corrigidos e o realismo se apresenta artisticamente. Isto quer dizer que o teatro corrige a vida; por conseguinte, a “vida” está no palco e não na vida. [...] Quanto ao espetáculo, não é necessário dizer que precisa ser homogêneo, isto é, artístico e honesto ao mesmo tempo. Por isso mesmo respeito profundamente o texto de uma peça e jamais me interessou saber o que é que o autor “pretendeu dizer” com esta ou aquela expressão. O que realmente interessa é o que ele escreveu e não o que pretendeu insinuar. E isto quer dizer, logicamente, obediência ao texto, mas uma obediência consciente.¹²

O projeto estético defendido por Celi nesta argumentação de que o diretor deve estar subordinado ao texto defronta-se com as ações do teatro realizado no eixo Rio-São Paulo, tendo Ziembinski como um de seus principais líderes e no qual o diretor intervia na realização da produção. A crítica de Décio de Almeida Prado estava mais afeita às práticas de Celi, do que às ações de Ziembinski que, por vezes, insinuou estarem

¹⁰ BERNSTEIN, Ana. *Op.cit.*, p. 101.

¹¹ BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusões. 50 anos de teatro*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Salamandra, 1996, p.30.

¹² CELI, Adolfo. Diário de São Paulo, 06, fev., 1949. Apud *Dionysos: estudos teatrais*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, n.25, set., 1980, p. 74.

ultrapassadas por não obedecerem ao texto e se interpor entre o autor e a realização do espetáculo.¹³ Miroel Silveira, na introdução do seu livro *A outra crítica* (1976), dedicado a Ziembinski, intitulado por ele como “pai do moderno teatro brasileiro,” e na entrevista concedida ao SNT, em 1975, defendeu o diretor polonês e afirmou que a crítica de Décio de Almeida Prado, em várias ocasiões, limitou Ziembinski ao expressionismo, considerando-o superado.¹⁴ Silveira posicionou-se frente aos rumos da crítica brasileira e tentou legitimar suas escolhas, como a atribuição da “paternidade” da cena nacional a Ziembinski, que fora o responsável pela profissionalização de Os Comediantes:

Minha posição, algo quixotesca numa ocasião em que todas as águas corriam para o mar vitorioso do TBC, hoje me conforta pela satisfação de verificar que permaneci ao lado dos menos poderosos; que a maioria dos encenadores italianos “neorrealistas” que vieram olhar com pouco caso para o nosso teatro, acusando o de “comercial” e esteticamente atrasado, essa maioria acabou aqui mesmo fazendo comediazinhas de boulevard e hoje pode ser observada nos canastrônicos filmes tipo 007 ou nas pornochanchadas penunsilares; ao passo que a cena brasileira, através dos caminhos de Boal, José Celso, Ginfresco Guarnieri, Lauro César Muniz, Chico Buarque, Paulo Pontes, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Renata Pallotini, e tantos outros, alcançou um vigor em maturidade realmente admiráveis, e que Ziembinski, além de pai do nosso teatro moderno, ainda hoje continua seu guardião e seu mestre.¹⁵

A legitimação de Miroel Silveira na introdução de sua obra não era neutra e desinteressada, antes ao realizar tal construção ele também atribuía a si a importância no processo de renovação dos palcos, sendo o primeiro a contratar os serviços de Ziembinski profissionalmente. Em síntese, para Miroel Silveira, a legitimação de Ziembinski era a da própria história da cena nacional, o que reafirmou na entrevista publicada na série *Depoimentos*:

Ziembinski foi classificado pelo Décio como um ator e diretor retrógrado porque estava no expressionismo. Isto foi dito mais de uma vez pelo Décio e eu acho que é uma injustiça, porque realmente Ziembinski trouxe o expressionismo com o *Vestido de Noiva*, trouxe o simbolismo com *Pelleas el*

¹³ Pode-se entender a insistência de Décio de Almeida Prado quanto a priorização de respeitar o texto como algo reflexos de sua formação. Afinal, ao analisar a sua obra *Teatro Brasileiro Moderno*, que se propõe a problematizar a produção teatral em seu conjunto, ele acaba enfocando apenas as obras dramáticas. Ou seja, o texto tem uma importância central dentro do seu ofício como crítico, por mais que ele tente se ater às demais demandas para explicar as transformações no teatro.

¹⁴ No mesmo período que o Décio escrevia para o *Estado*, Miroel Silveira também colaborava com a imprensa paulistana, em *Radar* e na *Folha da Tarde*. O título de seu livro já é uma oposição à crítica de Décio de Almeida Prado. Note-se que o lugar de legitimação que ocupavam não era o mesmo: Décio publicava na Perspectiva, editora de grande prestígio nas Ciências Humanas, enquanto Miroel, o fazia pela Símbolo, de menor porte e sem o mesmo *glamour*.

¹⁵ SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976, p. 13.

Melisande, que foi uma encenação maravilhosa[...] , ele fez *A Rainha Morta* de Montherlant, dentro de um contexto poético também simbolista. Ele abordou vários estilos. O Ziembinski fez tragédia grega de uma maneira maravilhosa, violenta, forte, que se religaria hoje as formas mais modernas de encenação.¹⁶

Ainda que Décio de Almeida Prado não concordasse com muitas das práticas de Ziembinski, suas análises acabaram por legitimá-lo, por tecer textos com largos elogios ao trabalho do encenador. Para entender a complexa relação entre crítico e diretor, optou-se por analisar a crônica publicada, em 1951, em *O Estado de S. Paulo*, intitulada *Ziembinski*, em razão da efeméride que homenageava o polonês pelos seus vinte cinco anos de trabalho nas artes cênicas.¹⁷ O texto foi reproduzido no livro *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* e por mais que levantasse óbices ao trabalho do diretor, admitiu que Ziembinski foi um divisor de águas na cena nacional e mostrou-se sensível ao processo de adaptação do polonês aos trópicos:

Foi esses dias mesmo que Ziembinski chegou ao Rio de Janeiro – de passagem para os Estados Unidos – trazendo como únicas armas, ao lado de sua carteira de emigrante, uma língua atravessada que ninguém entendia (e que até hoje consiste em uma das diversões prediletas dos colegas quando ele enumera nomes de artistas ilustres de sua terra natal). Ainda lembro das primeiras notícias circulando incredulamente entre os entendidos, sobre a chegada de um polonês fabuloso, que tinha todo um espetáculo montado na cabeça antes que se fizesse o menor ensaio ou que batesse o primeiro prego do cenário, e que até dera ao luxo, jamais conhecido de promover 134 mutações de luz – ou eram 268?- dentro de uma única apresentação – *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.¹⁸

Décio narrou a chegada de Ziembinski, cercada de mitos que o acompanharam até o fim da carreira, e a forma como foi recebido. A noção de que o diretor, antes mesmo de começar o ensaio, já concebera toda a execução da cena é um argumento presente não só no texto crítico, mas também na memória de atores que trabalharam com ele e até mesmo de Antunes Filho, seu assistente que afirmava que ao entrar em contato com o elenco pela primeira vez, Ziembinski já tinha o espetáculo “pré-fabricado”.¹⁹ Segundo o crítico, Ziembinski adaptou-se ao Brasil rapidamente e, com uma década de permanência no país, já acompanhava “samba de breque com caixinha

¹⁶ SILVEIRA, Miroel. Entrevista concedida ao SNT em 24, jan., 1975. In: Coleção Depoimentos, vol.II. Rio de Janeiro, SNT, 1977, p. 122.

¹⁷ A data foi marcada por homenagens como a entrega da Ordem do Cruzeiro do Sul , festa no TBC e declarações de expoentes da cena e da política nacional.

¹⁸ Idem, p.7.

¹⁹ FILHO, Antunes. Entrevista concedida à Maria Lucia Pereira. In: *Op. cit.*, p. 93.

de fósforo” e contava “anedotas de moralidade duvidosas no melhor e mais puro estilo carioca”, além de realizar a direção de destacados dramaturgos brasileiros.²⁰ E ele sabia, e muito bem, o lugar de destaque que galgara no Brasil, em especial, na fase heroica do teatro amador: “aos quarenta e três anos de idade é uma figura meio legendária, tão segura do seu lugar na história do teatro brasileiro como qualquer outra, em qualquer tempo”.²¹ Num território teatral carente de “monstros sagrados”, Ziembinski estava entre as poucas personalidades que poderiam aspirar este título, ao lado de Dulcina, Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita. Contudo, nenhum desses movimentos liderados por essas personalidades se comparavam ao conduzido por Ziembinski na capital federal.²² Segundo Décio Prado:

[...] mas nenhum desses movimentos pode equiparar-se, em *alcance* e *profundidade artística*, à ação de Ziembinski nas duas grandes fases de *Os Comediantes* – a amadora e a profissional. Não era uma reforma com ótima formação teórica mas sem contato direto com o palco. Era, na prática, dirigida por um experimentadíssimo homem de teatro, toda uma revolução teatral: autores novos, cenógrafos novos, técnica nova, e, sobretudo, uma nova maneira de representar, uma maneira de conceber o teatro como espetáculo. Com alguns cinquenta anos de atraso era o teatro moderno que chegava repentinamente, estrepitosamente, triunfalmente ao Brasil.²³

Assim, Prado atribuiu a Ziembinski a liderança da modernização do teatro brasileiro, atualizado com atraso de cinquenta anos em relação à Europa, além de destacar os movimentos de renovação do teatro comercial, realizado por Dulcina, os feitos do teatro amador estudantil, encabeçado por Paschoal Carlos Magno, e a modernização dos amadores paulistas, incentivados por Alfredo Mesquita, que, entretanto, não tiveram os mesmos resultados de *Os Comediantes*, ou seja, estabelecia-se uma dada leitura do passado, endossada, em grande parte, pela historiografia. Excluía-se desse inventário o pioneirismo do TEB, reivindicado pela historiadora Tânia Brandão.²⁴

Prado recordou que, durante as décadas de 1920 e 1930, período no qual Ziembinski formava-se, chegava ao auge a concepção do diretor como centro do ato cênico, em detrimento do ator, o que causou verdadeira reviravolta nas artes cênicas, uma vez que o espectador, muitas vezes, procurava o teatro para assistir a direção

²⁰ Idem, p. 7.

²¹ Idem, p.7.

²² PRADO, Décio. *Ziembinski. O Estado de S. Paulo*. 1, nov., 1951, p.7.

²³ Idem, p.7.

²⁴ BRANDÃO, Tânia. *Op. cit.*, p.73.

divulgada na programação e entender os métodos mobilizados pelo encenador para construir o espetáculo. Entretanto, tal momento havia passado e o diretor voltou a exercer funções mais humildes “de simples intérprete da obra do autor, de simples servidor do texto.”²⁵ A rígida liderança de Ziembinski estava superada e, portanto, Ziembinski enquadrava-se na geração anterior, a de Max Reinhardt:

Ziembinski pelo espírito e pelo temperamento, pertence mais à grande e genial geração de Max Reinhardt e de Meierhold do que à atual. É de Gordon Craig e de Stanislávski, por exemplo, que descende a sua paixão quase que mística pelo teatro [...]. Pois foi alguma coisa dessa extraordinária e quase incompreensível severidade que artística que, dessa intransigência que Ziembinski trouxe para o nosso teatro.²⁶

Na percepção de Prado, Ziembinski ligava-se às origens do moderno europeu no início do século XIX. Aqui se evidencia a discórdia do crítico diante da intransigência e domínio total do ato cênico pelo diretor que poderia, por vezes, resultar em espetáculos grandiosos, ou, como na maior parte dos casos, comprometer a encenação. E para expressar sua oposição ao trabalho do diretor, Décio sempre fazia considerações sobre a importância do diretor para a cena nacional para, logo em seguida, apresentar sua discordância com as opções de Ziembinski. Tal artifício pode ser encarado sob a perspectiva de que enquanto o jovem Décio de Almeida Prado estava no início de sua carreira, Ziembinski já acumulava a uma trajetória no teatro internacional e nacional reconhecida dentro dos círculos culturais brasileiros.

Os apontamentos contrários à rigidez, no exercício da direção, não impediram de vislumbrar as melhores contribuições do polonês para o teatro brasileiro. Ele bem reconhecia os esforços de Ziembinski no desenvolvimento do seu trabalho: “Ziembinski não ensaia: habita a peça, convive com cada intimidade com cada personagem, desvendando-lhe desde as mais inocentes manias até as suas concepções religiosas e filosóficas”.²⁷ Essa análise dos personagens revela aspectos louvados pelo crítico, que reconhecia a criatividade do diretor criador, que produzia uma obra de arte, a partir de outra, o texto dramático, aspecto que nem sempre era visto de maneira positiva pelo crítico:

Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as suas grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta. Quando a peça apresenta algo ainda de

²⁵ PRADO, Décio. *Ziembinski. O Estado de S. Paulo*. 1, nov., 1951, p.7.

²⁶ Idem, p.7.

²⁷ PRADO, Décio. *Ziembinski. O Estado de S. Paulo*. 1, nov., 1951, p.7.

imperfeito, de inacabado, Ziembinski galvaniza-a com a força do seu temperamento e da sua inteligência, acrescentando legitimamente não o texto, mas ao escritor. Temos, então, um *Vestido de Noiva*, um *Paiol Velho* um *Amanhã se não chover*, obras-primas de colaboração lúcida entre o encenador e o seu autor. Outras vezes, Ziembinski vai além da medida exata porque não sabe poupar astuciosamente, não conhece as formulas conciliatórias da prudência: aposta sempre só no branco ou no vermelho. Acerta ou erra, invariavelmente com a mesma coragem, a mesma fraqueza e o mesmo conhecimento do teatro. É por isso que podemos discordar dele mil vezes sem que se diminua a nossa admiração.²⁸

O crítico deixa evidente que a personalidade impositiva de Ziembinski interferia no texto original, tal como ocorreu nas encenações de *Dorotéia*, *Lua de Sangue* e *Anjo Negro*, projetos audaciosos, encabeçados pelo diretor, que dividiram a crítica e não empolgaram o público, especialmente nos dois primeiros casos. Porém, a sua dedicação às produções garantiram o reconhecimento da crítica, que não foi indiferente aos espetáculos e que, por mais que não aceitasse as posições do seu trabalho, não deixavam de elogiar a sua determinação e técnica. Prado reconhecia que Ziembinski, em pouco tempo, tornara-se um referencial metodológico nas artes cênicas:

*Seríamos injustos, aliás, se víssemos em Ziembinski apenas o homem e não o mito que já vai se formando, apenas as suas encenações isoladas e não a soma de influência que exerceu, maior que qualquer outra. Não há ninguém que faça teatro entre nós que não se veja obrigado de início a se definir esteticamente em relação a Ziembinski. Esse é o seu maior título de glória, o que ele não reparte com nenhum outro homem de teatro no Brasil.*²⁹

Os exemplos citados evidenciam a complexidade da crítica de Prado em relação a Ziembinski. Ao contrário do que afirmou Miroel Silveira, contemporâneo de Prado, e Tania Brandão, parece pouco correto tomar a escrita de Prado como desfavorável a Ziembinski e afeito aos italianos, ainda mais porque suas obras sobre o percurso do teatro legitimaram o trabalho de Ziembinski. De fato, suas críticas não se limitaram a defender convicções estéticas fechadas, antes teve em mira o que poderia ser feito no teatro nacional. Prado parecia ciente do caráter acidentado da construção desse teatro moderno que teve características específicas, muito diferente da europeia. Deste modo, a sua escrita crítica estava em consonância com esses aspectos do nosso teatro o que o levou a legitimar o trabalho de Ziembinski, mesmo estar sem concordância com o trabalho realizado pelo diretor.

²⁸ Idem, p.7.

²⁹ Idem, p. 7.

Referências:

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice - Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005.

BOTELHO, André, & RUGAI, Elide Bastos (org). *O moderno em questão - A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 15, 2008.

BRANDÃO, Tania (org.). *O teatro através da história*. v. II. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage produções artísticas, 1992.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusões. 50 anos de teatro*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

CALABRE Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural - entre as práticas e as representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.



DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Coleção Ensaios. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1975.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. *Fontes históricas* (org.) São Paulo: Contexto, 2006.

PRADO, Décio Almeida. *Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Moderno Brasileiro (1917-1977)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIBEIRO, A. Jornalismo, literatura e cultura: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 31, pp. 147-160, 2003/1.

SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

Fontes:

Depoimentos, vol.II. Rio de Janeiro, SNT, 1977, p. 122.

Dionysos: estudos teatrais. Rio de Janeiro: MEC/SNT, n.25, set., 1980.

PRADO, Décio de Almeida. *Ziembinski*. *O Estado de S. Paulo*. 1, nov., 1951