

2 - A construção da imagem de Ziembski

Camila Maria Bueno Souza

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOUZA, CMB. A construção da imagem de Ziembski. In: *Ziembski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 73-146. ISBN 978-85-7983-702-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

2

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE ZIEMBINSKI

Os artistas começaram a admirar a autoridade do diretor e vivem personagens, em vez de ser eles sempre eles mesmos em cena, mudando apenas de nome de peça para peça. [...]

Compreendamos em primeiro lugar: o urgente, o essencial é uma direção de cena, uma subordinação do artista a ela. Considero mais importante uma Rebeca qualquer dirigida do que Elektra “made in Dulcina”.

(Pompeu Souza, 1946)

Logo nos primeiros anos de permanência de Ziembinski no Brasil, o ator e diretor 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 pois 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.

Nesse contexto, contou com os subsídios governamentais para colocar em prática um repertório dramático que marcou a história do teatro, com a produção antológica de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Neste capítulo, trata-se, portanto, de analisar como essa encenação contribuiu para a construção da imagem de Ziembinski como “pai do moderno teatro brasileiro”, fabricada pela memória de seus pares.

Ziembinski: de fugitivo de guerra a modernizador da cena teatral brasileira

A trajetória de Ziembinski faz parte de um grande mosaico de histórias de vida que tiveram seus caminhos alterados ou interrompidos pelos desdobramentos das forças beligerantes na Europa. Dono de uma carreira em ascensão nos palcos poloneses, teve de abandoná-la para recomeçar uma nova vida em outro país, com cultura e forma de conceber a cena distintas das suas. De uma escola de teatro com estrutura e hierarquia rígidas, conhecida pelas produções de excelente qualidade do leste europeu, Ziembinski imigrou para um lugar em que se apreciava um teatro no qual, sem escolas para disciplinar a arte, o artista brasileiro atuava por meio do improviso. As raras tentativas de se mudar essa prática não resistiram por muito tempo, como o Conservatório Dramático Nacional (1859-1864) ou o Teatro Escola, criado por Renato Viana em 1934, que teve curta duração. Não fosse os acasos que a guerra criou, o polonês nunca teria pisado em solo brasileiro e, caso continuasse na trilha promissora, quiçá figurasse na constelação das grandes estrelas de seu país natal, como seu filho Krzysztof Ziembinski. Assim, este estudo, debruçou-se sobre a curiosa figura desse exilado polonês, de nome impronunciável para os brasileiros, Zbigniew Marian Ziembinski, e que se tornou um dos maiores nomes do teatro nacional, sendo considerado um “mestre” por seus pares.

Ziembinski nasceu na pequena cidade de Wieliczka, próximo a Cracóvia, então pertencente à Áustria, em 17 de março de 1908, numa família burguesa, filho de uma dona de casa e de um médico que morreu logo depois da Primeira Guerra Mundial em função de enfermidade contraída de um paciente. Na Polônia, graduou-se em Letras e Filosofia na Universidade de Jagielonska, além de ter cursado, por um ano, teatro na Escola de Arte Dramática, estudo interrompido para prestar o exame de ator profissional, quando tinha 19 anos. Atuou durante dois anos no Teatro Municipal de Cracóvia, quando foi atraído pela oportunidade de receber um salário maior e trabalhar junto ao diretor Zelwerowicz, que o levou aos palcos da cidade de Wilno. Estimulado por esse diretor, em 1929, tornou-se encenador profissional, aprovado em exame da Sociedade dos Artistas dos Palcos Poloneses, de Varsóvia. Ainda em Wilno, desempenhou papel de ator e diretor, num mesmo espetáculo.

Na temporada de 1930, Ziembinski foi convidado para atuar nessas funções em dois importantes teatros estatais, o Teatro Polonês e o Pequeno Teatro, o que lhe rendeu prestígio e fama em âmbito nacional. Nos dois anos seguintes, dessa vez a convite do consagrado diretor polonês Karol Borowski, mudou-se para Lodz, a segunda maior cidade do país, e atuou no Teatro Municipal e no Teatro da Câmara. Em 1933, retornou para Varsóvia e ali permaneceu até o início da Segunda Guerra Mundial, trabalhando em vários teatros.

Além das atividades teatrais, participou do radioteatro, atuou em oito produções cinematográficas entre os anos de 1926 e 1936 e lecionou, por um ano, no setor de encenação do Instituto Nacional de Arte Teatral, primeira escola de direção teatral da Europa. Os dados apresentados por Michalski (1995, p.34) a respeito de seu desempenho na Polônia demonstram empenho e dedicação: “de 1929 a 1939, ele realizou aproximadamente cem trabalhos, cerca de sessenta como ator e quarenta como diretor (sendo que a maioria das suas direções coincide com a sua presença em cima no palco)”. Porém, não é possível afirmar que fizesse parte da primeira linha do teatro polonês, então dominado por rígida hierarquia, na qual as tarefas mais importantes da encenação cabiam aos artistas mais velhos

e consagrados, enquanto aos mais jovens restavam as atividades rotineiras (ibidem, p.35). Porém, quando imigrou, Ziembinski já era um homem de teatro conhecido e respeitado.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial obrigou-o a interromper sua promissora carreira e seguir a rota dos exilados, a exemplo de vários outros, que se tornaram alvo dos regimes totalitários e da guerra. Segundo o diretor, o anúncio para que deixassem a terra natal ocorreu por meio do rádio: “Aquela noite que seria a noite de 4 de setembro, às 20h da noite, foi dada uma ordem pelo rádio nos termos seguintes: todos os homens entre 16 e 60 anos de idade devem abandonar Varsóvia, com a esperança de que um dia ainda voltem para ela” (Ziembinski, 1982, p.180).

Ziembinski atendeu às ordens ecoadas nas ondas do rádio e abandonou Varsóvia, junto com um grupo de amigos atores, no dia 5 de setembro de 1939. Deixou para trás a esposa Maria Prozynska, a mãe Leonia Cufrowicz Ziembinski e um filho pequeno Krzysztof Ziembinski, que só reviu depois de moço, em 1964, quando retornou à Polônia com o objetivo de promover o teatro brasileiro no leste europeu. O primeiro destino do seu exílio foi Bucareste, na Romênia, onde atuou em peças para o exército polonês. Depois seguiu para a França e por lá permaneceu até a ocupação nazista, em 1940, que o obrigou a seguir novamente a rota dos refugiados.¹ Em 1941, conseguiu o visto e embarcou num navio com destino ao Brasil, numa viagem que se estendeu por quase seis meses, tratava-se de um “navio fantasma”, o *Altine*, que serviu de cárcere e de tortura. O extenso trajeto percorreu Dacar, Casablanca, Cadis e, finalmente, o Rio de Janeiro.² Ele aportou no Brasil no inverno de 1941: “No dia

1 No século XX, o exílio, que antes era considerado como fenômeno especificamente político, tornou-se um componente de um fenômeno muito mais amplo, o dos refugiados (Grosso, 2002, p.42).

2 A dificuldade da emissão dos vistos, impostas pelo governo Vargas durante a guerra, foi driblada pelo embaixador do Brasil na França, Souza Dantas, que auxiliou a entrada de muitas pessoas consideradas indesejáveis ao regime como comunistas, judeus e homossexuais. Desafiando as ditaduras vigentes nos dois países, o embaixador foi uma personalidade importante para aqueles que fugiam da guerra. Ziembinski foi um dos refugiados que contou com o seu

26 de junho de 1941, às cinco horas, desembarquei no cais do porto n. 1, do Rio de Janeiro, onde tomei meu primeiro café [...]. Ao descer do navio... Não aconteceu nada e tinha acontecido tudo. Eu podia descer sossegado em algum lugar, viver com dignidade em algum lugar” (Fuser; Guinsburg, 1992, p.71).

Nos primeiros momentos, a sobrevivência dependeu do auxílio de outros artistas expatriados poloneses. Além das dificuldades financeiras que lhe acompanharam nos primeiros anos, teve de travar a dura batalha cotidiana para adaptar-se à cultura do país e dominar a nova língua.³ No século XX, os exilados europeus não fugiam do continente por conta de ações políticas, como ocorrera no século anterior, mas porque o indivíduo pertencia a determinadas etnias ou comunidades discriminadas, motivo pelo qual eram tidas como indesejadas pelos donos do poder. Com o objetivo de escapar às perseguições, vários europeus deixaram seus lares em busca de liberdades políticas, sociais e religiosas.⁴ No começo da guerra, o principal destino era a França, com seu governo democrático, fortes elos culturais e políticos com países como a Polônia e a Itália, sem contar a força da aura proveniente da Revolução Francesa, que fazia do hexágono a pátria dos direitos humanos (ibidem, p.87). Além disso, há que se considerar a proximidade geográfica, sobretudo tendo em vista que a partida era vista como temporária. Contudo, com os avanços das tropas do Eixo e a ocupação da França pelos nazistas, os refugiados foram obrigados a buscar abrigo no outro lado do Atlântico (ibidem, p.87). Submetidos à burocracia para a emissão do visto, não foram todos que conseguiram deixar a Europa e muitos acabaram prisioneiros nos campos de concentração espalhados pelo continente.

auxílio: “Tinha gente deitada no chão, na frente das embaixadas, pedindo, esperando, submetida aos maiores escárnios, às maiores torturas. [...] Até que, de repente, se ouve que existe um dom Quixote... o famoso embaixador Dantas” (França, 2001, p.122). Conferir também Koifman, 2002.

3 O exilado observa as coisas com as referências do que deixou na terra natal, bem como amplia seus pontos de vista a partir das novas experiências vividas no novo país (Said, 2005, p.67).

4 A maior parte dos refugiados do Terceiro Reich eram judeus e somente parte deles eram opositores políticos declarados (Grosso, 2002, p.83).

Aqueles que conseguiram embarcar nos navios, com destino às Américas, tinham como principal meta chegar aos Estados Unidos, o que fez da cidade de Nova Iorque um centro efervescente do ponto de vista cultural. Rumaram para a cidade nomes prestigiados como Hannah Arendt e Albert Einstein. Muitos dos intelectuais que acabaram em terra brasileiras pretendiam apenas passar por aqui e seguir viagem para a América do Norte. Os motivos para a permanência foram diversos – desde a superlotação dos navios com destino ao norte do continente, até problemas para obter o visto, cada vez mais difícil, tendo em vista a magnitude assumida pela imigração. Os indivíduos eram obrigados, então, a aceitar o destino possível, a identificação com o país, e não o efetivamente desejado.⁵

Embora em escala mais reduzida do que a observada nos Estados Unidos, no Brasil, a presença desses intelectuais também teve impacto significativo no nosso cenário cultural e científico, podendo-se citar, por exemplo, os nomes de Otto Maria Carpeaux, Anatol Rosenfeld, Stefan Zweig, Zigmunt Turkov, Paulo Raonai, Hans Günter Flieg entre outros. Segundo Carneiro, esses homens das letras, ciências, filosofia e direito traziam na bagagem ideias arrojadas e, diferentemente dos imigrantes de fins do século XIX, que chegaram ao país para trabalhar nas lavouras, eles eram “indesejáveis” por serem, em sua maioria, judeus, ativistas e críticos políticos:

Felizmente no governo Vargas, tivemos aqueles que deixaram de cumprir as regras do jogo autoritário e outros que, mediante a corrupção, se prontificaram em salvar vidas. Muitos destes imigrantes eram homens *das essências* e da razão, cujas identidades haviam sido julgadas pelo irracionalismo e pela ignorância presentes em suas pátrias de origem. Amordaçados pela mediocridade do nazismo e do fascismo, respiraram fundo, reordenaram seus valores e, no Brasil, *recomeçaram* como interlocutores da cultura. (Kestler, 2003, p.173)

5 O desinteresse pelo Brasil pode ser explicado pelo desconhecimento generalizado das condições brasileiras e pelo não-domínio da língua portuguesa (Klester, 2003, p.61). Sobre o exílio de intelectuais no Brasil, ver também: Carneiro, 1996.

Alguns desses intelectuais foram obrigados a empregar-se em atividades muito distantes da sua especialidade, tendo de se submeter a empregos sem qualificação, como trabalhadores na lavoura ou no comércio. Nesse sentido, a história do exílio de Ziembinski diferencia-se de outros nomes importantes que para cá vieram fugidos da guerra, como os casos do alemão Anatol Rosenfeld e do austríaco Otto Maria Carpeaux. O crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld desembarcou no Brasil em 1937 e fazia parte do grupo de intelectuais judeus que deixou a Alemanha em função das Leis de Nuremberg, legislação discriminatória que entrou em vigor em 1935 e que levou à perseguição das comunidades judaicas. Ele fizera uma admirável carreira nos círculos acadêmicos germânicos graças à sua formação em filosofia e teoria da literatura na Universidade Friedrich – Wilhelm (atual Universidade Humboldt), mas os rumos da política racial alemã levaram a interromper seu doutorado, que versava sobre romantismo alemão, para fugir. Como não falava português, exerceu a profissão de caixeiro-viajante, o que lhe possibilitou aprender o português. Sua colaboração na imprensa iniciou-se apenas anos depois, primeiramente com trabalhos mais modestos em folhas de língua alemã e de grupos étnicos como a *Crônica Israelita*. Após o convite de Antonio Candido, em 1956, passou a escrever para a seção de “Letras Germânicas” no *Suplemento Literário*.

O crítico literário Otto Maria Carpeaux não encontrou as mesmas dificuldades de Anatol, mas também trabalhou como colono até conseguir adentrar no meio jornalístico. Carpeaux chegou ao Brasil em 1939, com formação em ciências humanas e exatas. Ao desembarcar, foi destinado para trabalhar na lavoura, no Paraná. Em 1941, foi convidado por Álvaro Lins para colaborar no *Correio da Manhã* depois de ter enviado ao jornal uma carta em que comentava artigo de Álvaro Lins sobre o escritor português Eça de Queirós. Em 1950, ele já ocupava o cargo de redator chefe daquele jornal. O que auxiliou Carpeaux na sua rápida inserção ao meio intelectual foi o conhecimento do francês e do espanhol, o que contribuiu para a rápida aprendizagem do português. A língua portuguesa era fator determinante para a integração daqueles que

pretendiam retomar suas atividades como jornalistas, ensaístas e críticos em terras brasileiras.

Para a rápida integração de Ziembinski ao meio teatral brasileiro contribuiu o domínio do francês, o que facilitou a comunicação de Ziembinski num meio letrado que também privilegiava esse idioma. Outro fator importante foi o círculo de amizades, construído antes da guerra, afinal, foi num coquetel oferecido ao seu amigo o pianista Malcuzyński, 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*.

Depois de dois meses da sua chegada, frequentando o mesmo círculo social que Agostinho Olavo, Ziembinski foi convidado por ele participar de *Os Comediantes*. Fazia dois anos que o grupo se preparava para a estreia da peça, *Verdade de cada um*, de Pirandello, que ocorreu em 1941 graças ao subsídio concedido pelo SNT. Ziembinski auxiliou nos ensaios, mas sua estreia como diretor nos palcos brasileiros deu-se em outra companhia, o Teatro Universitário, de Jerusa Camões, com *À beira da estrada*, também em 1941. Nota-se que da estreia em *Os Comediantes* (1941) até a montagem da temporada de *Vestido de noiva* (1943), o grupo permaneceu dois anos longe dos palcos cariocas e, diferentemente dos seus membros que tinham outras atividades renumeradas, Ziembinski necessitava do teatro para sobreviver, o que lhe tornava impossível manter uma relação de exclusividade com o grupo. Passou, portanto, a desenvolver projetos paralelos, para a angústia dos responsáveis de *Os Comediantes*, que temiam perdê-lo. A memória dos envolvidos nos mostra que Gustavo Dória encarava a participação de Ziembinski em outros projetos como falta de paciência para esperar pela execução das atividades de *Os Comediantes*. Dória expressou essa opinião ao rememorar as participações do polonês no Teatro Universitário (1941) e no Teatro dos Novos (1942):

Esse período de espera fazia com que Ziembinski se *impacientasse* e também alguns outros elementos desejosos de ver colocada em termos práticos uma experiência que lhes parecia fascinante. Entre aqueles havia um jovem que demonstrava um grande interesse pelo trabalho que estava sendo realizado, e achava que o mais importante era prender Ziembinski a um contrato, receoso que estava ele de que o diretor polonês, útil nos parecia, fosse servir a outra organização. Assim sendo, o jovem Paulinho Soledade assegura-se dos serviços de Ziembinski com exclusividade e, enquanto Os Comediantes seguiam nas discussões, ele o cede ao Teatro Universitário, dirigido por Jerusa Camões, que patrocina o lançamento de *À beira da estrada*. (Dória, 1975a, p.18-9, grifos nossos)

E ainda:

As indecisões, os contratempos e, sobretudo, a falta de um planejamento financeiro retardavam o aparecimento de Os Comediantes, já quase decorridos quase dois anos de sua estreia. *Mas uma vez Ziembinski não pode conter a sua impaciência* e monta para Paulinho Soledade, já agora à frente de uma organização sua, o Teatro dos Novos, um espetáculo composto de dois originais *Orfeu*, de Jean Cocteau, e as *Preciosas Ridículas*, espetáculo do qual participaram vários elementos de Os Comediantes [...]. Foi um espetáculo de grande beleza plástica onde o diretor polonês mais uma vez confirmava a sua grande classe e fazia crescer a expectativa em torno do seu aparecimento, já como interprete, em Os Comediantes. (ibidem, p.18, grifos nossos)

Ziembinski, por sua vez, encarava com naturalidade os projetos realizados enquanto esperava pela temporada de 1943 da companhia amadora e afirmava que ali os brasileiros começavam a conhecê-lo como diretor. Dessa forma, verifica-se que sua participação em outros espetáculos estava mais ligada às suas necessidades financeiras do que a questões comportamentais, como proposto anteriormente por Gustavo Dória, no artigo publicado em *Dionysos*. Nas palavras

de Ziembinski (1975, p.55): “Durante certo tempo perdi contato com eles [Os Comediantes]. Dirigi então para o Teatro Acadêmico *À beira da estrada*, e houve a primeira onda em torno de mim, como um novo diretor que surgia no Brasil” (Ziembinski, 1975, p.55). E de fato, o primeiro espetáculo dirigido por ele era lembrado com deslumbramento por Dória (1975a, p.18): “Do cenário elaborado num requinte de fantasia à interpretação pensada, sofrida, sem falarmos nos efeitos sonoros e na luz lindamente utilizada, tudo enfim deixava entrever o mundo de possibilidades que Ziembinski representava, ao mesmo tempo em que nos colocava diante de uma técnica toda desconhecida”.

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. 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” (Michalski, 1995, p.20). 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.

Duas peças marcaram sua trajetória na Polônia, *Henrique IV*, em 1934, e *O verão em Nohant*, de Jaroslaw Iwaszkiewicz, em 1937. Essa última tratava do conflituoso romance entre o pianista polonês Chopin e a escritora francesa George Sand, pseudônimo de Amandine-Aurora. O título da peça era referência ao fato do músico passar o verão na casa de Sand, em Nohant, e coube a Ziembinski interpretar o protagonista da peça. O espetáculo marcou a memória de duas atrizes de sua geração, caso de Zofia Niwinska, que afirmou: “Ziembinski alcançou grande êxito em *Verão em Nohant* onde mais uma

vez foi ajudado por sua musicalidade. Aproveitando essa disposição natural, Aleksander Weigerko [diretor] deu-lhe o papel de Dodd, em *Tessa* – papel de um jovem compositor contemporâneo que se apaixona por Tessa, mas o mundo e o dinheiro o conduzem para outro casamento” (ibidem, p.20). Nina Adriez, também destacou a musicalidade de Ziembinski e sua atuação inesquecível como Chopin:

Lembro-me também da magnífica musicalidade e agilidade interpretativa de Ziembinski nesse papel [a que tudo indica era a interpretação de Oberon, em *Sonho de uma noite de verão*] [...], Ziembinski preparou-se para o papel de Chopin com incomum respeito entusiasmo e empenho. Evidentemente, colocaria a maior ênfase não no desenho dos costumes da época, nem na semelhança com qualquer um dos retratos de Chopin. Ele quis mostrar essa grande figura como se fosse de dentro [...]. Distante. Aristocrático. Inatingível. Sempre envolto na aura da sua música. Imaginação e nostalgia. É assim que ficou Ziembinski na minha lembrança, na sua caracterização como Chopin. Representar ao seu lado deixou-me a impressão de uma verdadeira festa em cena. E a bem da verdade devo deixar registrado que nenhuma encenação posterior à peça igualou a nossa criação original. (ibidem, p.29)

O papel de Lewis Dodd, interpretado por Ziembinski, em *Tessa*, de Jean Girandoux, foi interpretado pela primeira vez por Louis Jovet. Essas atuações permitiram-lhe figurar no elenco do Teatro Polonês e Pequeno Teatro, ambos estatais e sediados em Varsóvia, capital administrativa e cultural do país. Ali, Ziembinski alcançou projeção nacional, inclusive como um dos diretores mais jovens do teatro polonês (ibidem, p.22). A última peça encenada em sua terra natal foi *Genebra*, de Bernard Shaw, sátira do nazismo, a única peça de conteúdo explicitamente político na qual ele participou em toda a sua carreira.

A realidade dos palcos brasileiros encontrada por Ziembinski 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, não havia técnicas de encenação e, embora o governo se empenhasse em criar uma companhia estatal (Comédia Brasileira, 1940-1945), ela estava longe de desempenhar um papel significativo na cultura do país, a exemplo do que ocorria na Polônia. Além disso, conforme já foi amplamente debatido no primeiro capítulo, privilegiava-se a comédia, em detrimento do drama. Segundo Décio de Almeida Prado (2001b, p.20), “Entre as peças apresentadas no triênio de 1930-1932, apenas duas se intitulavam dramas, contra 69 revistas e 103 comédias”.

Ainda que desembarcasse num país cuja cena teatral fosse modesta, vale seguir a análise de Fausto Fuser e Jacó Guinsburg (1992, p.78) a propósito dos limites da sua formação:

Em sua ativíssima vida teatral, Ziembinski cruzou com muitos dos maiores encenadores do teatro polonês, mas não compartilhou nenhuma de suas inquietações, nem afirmações estéticas [...]. Deixou de nos dizer (e teria sido útil) da organização teatral polonesa, a TKKT – Sociedade de propagação da cultura teatral; deixou de falar sobre Wianpinski, parente teatral de Appia e Gordon Craig; silenciou-nos o drama poético romântico e neorromântico de Slowacki, Michiewicz e Krasinski. Por sua reserva, não nos foi dado conhecer o teatro poético monumental, o teatro de ideias, a escola do teatro psicológico moderno e as buscas na vanguarda dramaturgica e na montagem, e o estilo grotesco de ironia; enfim, os grandes rumos seguidos pelo teatro polonês a partir da Polônia independente – justamente o período de sua vida artística na terra natal.

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 historiografia do teatro, como de Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado, segundo

as quais ele possuía uma formação marcada pelo expressionismo (Dória, 1975a, p.18).⁶ Além disso, cabe destacar que, por mais que tenha realizado o trabalho de dirigir antes, na Polônia, foi no Brasil que se consagrou.

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

Vestido de noiva: o início da construção do mito de Ziembinski como pai do moderno teatro brasileiro

Na historiografia, considera-se a encenação de *Vestido de noiva* como evento fundador do moderno teatro brasileiro, interpretação que faz de Ziembinski o pai desse teatro – o que é atestado pelos depoimentos dos envolvidos na produção, desde Nelson Rodrigues até os atores e gestores da companhia. A discussão historiográfica sobre a produção de *Vestido de noiva* é vigorosa, diversos estudiosos debruçaram-se sobre ela para compreender e analisar os resultados e transformações que possibilitou. A afirmação de que o evento foi fundador da modernização do teatro brasileiro é recorrente,

6 Miroel Silveira alega que Décio de Almeida Prado também alegou que as produções de Ziembinski estavam calcadas no expressionismo (Silveira, 1977, p.122).

contudo, há também aqueles que afirmam que os traços de modernização já eram visíveis antes dessa produção.

Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi são dois intelectuais que consideram o ano de 1943 como marco inicial das produções modernas. O primeiro argumenta que, apesar das iniciativas anteriores, exemplo de Renato Vianna, Flavio de Carvalho e Oswald de Andrade, a efetivação da modernização ocorreu da junção de todos os elementos de uma produção moderna: o texto dramático, a encenação e a direção do espetáculo. O segundo, por sua vez, defende que as inovações na dramaturgia e as várias tentativas de modernizar o teatro, a exemplo da criação do Teatro Brasileiro do Estudante (TEB), por Carlos Magno, foram esforços que, somados, resultaram na lenta transformação dos palcos. Assim, há diferenças sutis nas defesas desses intelectuais em relação ao evento periodizador do teatro moderno. Até mesmo publicações oficiais – como a revista *Dionysos*, editada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) na década de 1970 com o intuito de realizar estudos sobre o teatro moderno e contribuir para a preservação da memória do teatro nacional – evidenciavam, na introdução do número dedicado a Os Comediantes, que o grupo era “considerado por muitos estudiosos o marco zero do nosso espetáculo moderno” (Miranda, 1975, p.3).

Tania Brandão (2009, p.73), apoiada em outra concepção de *moderno*, esforçou-se por desconstruir essa interpretação sobre *Vestido de noiva*, argumentando que a data foi uma construção dos intelectuais acima referidos, cuja a intervenção foi fundamental para o processo de consagração. Brandão argumenta: “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*”, insistindo que: “Ela 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 promoveu e que precisou bastante deste ícone, dado o caráter acidentado, aqui, da história do *teatro moderno*” (ibidem, p.73). Para tanto, ela propõe outro marco fundador: a realização de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 1938, pelo TEB, produção pioneira por

não utilizar o ponto, substituído pelo trabalho da atriz Italia Fausta, que fez às vezes de ensaiadora-diretora e priorizou a ação dos atores.

A companhia foi responsável por formar uma geração familiarizada com novas técnicas de interpretação, razão pela qual a historiadora atribui à produção de 1938 a primazia na modificação da cena teatral. Na opinião de Brandão, caberia ao TEB e a *Romeu e Julieta* os títulos de primeira companhia e produção modernas, indicando as diferenças de perspectivas interpretativas (Magaldi, 2006, p.59). Assim, *Vestido de noiva* não implicou em uma “alteração efetiva no que já estava acontecendo”, embora a peça de Nelson Rodrigues tenha gerado impacto, o evento ocorreu num movimento, já iniciado pelos estudantes, liderados por Paschoal Carlos Magno (Brandão, 2009, p.112). Contudo, verifica-se que aqueles que elegem 1943 como marco conseguiram apresentar um rol de argumentos que se sobrepõe às demais interpretações. Portanto, importa compreender porque a escolha da produção de *Vestido de noiva* tornou-se um evento periodizador e como se construiu a justificativa em prol dessa data.

O grupo de teatro Os Comediantes tornou-se uma companhia independente da Associação dos Artistas Brasileiros em 1941, por iniciativa da própria academia, em função dos resultados alçados com *Verdade de cada um*, de Pirandello (Leite, 1975, p.55). O grupo era administrado por Aníbal Machado (presidência), Santa Rosa e Carlos Perry (na direção artística e financeira, respectivamente). No início da década de 1940, os intelectuais que pretendiam viabilizar a modernização do teatro brasileiro, com o apoio do SNT, produziram uma temporada gratuita com sete peças para divulgar no país o conceito de teatro vigente na Europa. Assim, Adacto Filho ficou responsável pela direção de *O leque*, de Goldini, *Um capricho*, de Musset, *Escola dos maridos*, de Molière, e *O escravo*, de Lúcio Cardoso. Ziembinski, por sua vez, encarregou-se de dirigir *Fim de jornada*, de Robert Sheriff, *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlink, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, apresentadas no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro (Gilberto, 2011, p.36). Ziembinski, juntamente com Brutus Pedreira e Santa Rosa, foi um dos

responsáveis pela escolha desse repertório (Dória, 1975a, p.18), do qual *Vestido de noiva* foi sem dúvida a peça que mais repercutiu na imprensa da época e que recebeu atenção da historiografia do teatro. Cabe, então, analisar como se deu a sua realização e como ocorreu a construção desse marco periodizador.

***Vestido de noiva* e a memória dos envolvidos**

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 SNT, durante as décadas de 1970, de coletar entrevistas, muitas das quais foram reunidas na série *Depoimentos* e no número especial da revista *Dionysos*, editada pelo órgão, que corroboram para a memória em torno dessa data.⁷ Contudo, não se pode ignorar que esses testemunhos foram colhidos num momento em que esses pioneiros do teatro moderno enfrentavam a estética nacional popular em pleno vigor. A oportunidade de apresentar a sua visão sobre o momento histórico do qual atuaram não pode ser separada das suas condições de sujeitos históricos, o que confere a essas narrativas o enfoque de certos aspectos, a amenização de outros e até mesmo o silêncio de dados.⁸

7 A revista com periodicidade irregular era publicada pelo SNT e soma 29 números, impressos entre 1949 e 1989. O órgão foi dissolvido durante o governo Collor, na década de 1990. Ao longo de sua trajetória, a revista se dedicou a publicar sobre vários temas do teatro nacional, desde a comédia ligeira até o teatro popular nacional. Muitas vezes, recorreu à edições especiais para dar conta de manifestações culturais importantes do teatro brasileiro. No que concerne ao teatro moderno, destacam-se são os números especiais sobre o Teatro Brasileiro do Estudante, Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia e a Escola de Arte Dramática.

8 Segundo o historiador Jacques Le Goff (1990, p.426): “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória viva”.

O que se propõe, aqui, é compreender como o evento ficou marcado na memória dos envolvidos.

O primeiro contato com a obra de Nelson Rodrigues, então jornalista de *O Globo*, foi narrado de diferentes perspectivas, segundo os envolvidos. Ziembinski afirmou que o texto lhe foi apresentado por Brutus Pedreira: “‘Aqui está a peça de um jovem autor que eu queria que você lesse’. Tratava-se de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues” (Ziembinski, 1975, p.55). O texto foi recebido com interesse pelo polonês, que o qualificou como “um banho novo e forte de técnica teatral” (ibidem, p.55). O entusiasmo de Ziembinski estendia-se ao produtor: “um talento fabuloso que Nelson Rodrigues foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado” (ibidem, p.55). Contudo, como os integrantes de Os Comediantes, dedicavam-se ao ensaio de outras duas peças, *Fim de jornada* e *Pelleas e Melisanda* – uma vez que a peça de Nelson Rodrigues estava em posse da Comédia Brasileira (1940-1945), dirigida pelo diretor do SNT Abadie Faria Rosa. Segundo Ziembinski, em conversa com o diretor do SNT, 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” (ibidem, p.55). Como o Abadie não demonstrou maior interesse pelo texto, cedeu-o para Os Comediantes.

Segundo Ruy Castro, Abadie Faria Rosa só aceitou *Vestido de noiva* porque sabia da relação estreita de Mario Filho (irmão de Nelson Rodrigues) com Vargas Neto, o irmão do presidente e responsável pela sua nomeação como diretor do SNT. Anos antes, outra peça de Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, que fora encenada pela Companhia Nacional de Teatro, em decorrência da intervenção Vargas Neto. Como não encontrara interessados em *Vestido de noiva*, pois já havia oferecido o texto para as principais companhias comerciais, de Dulcina e Procópio, e, também, para os amadores paulistas, sem obter sucesso, restou a Nelson Rodrigues entregá-la ao diretor do SNT. Abadie também não se entusiasmou pelo texto e o liberou, sem mais delongas, para os responsáveis de Os Comediantes. “Só depois Nelson ficou sabendo que Abadie 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, p.161-5). Nas mãos de Ziembinski, o texto tomou outro formato estético: o realismo deu lugar ao expressionismo. A proposta rompia não só com o projeto inicial, mas também com os trabalhos anteriores de Ziembinski.

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” (apud Michalski, 1995, p.80).

Ziembinski, menos preciso do que Nelson, destacou a relação de proximidade que se estabeleceu logo no primeiro contato: “Eu não me lembro bem. Acho que foi no Amarelinho, depois que li a peça. Eu não me lembro exatamente, porque depois eu estive tantas vezes com o Nelson e trabalhamos tantas vezes, que ele se tornou

assim, uma espécie de irmão meu” (Ziembinski, 1975, p.180). Em entrevista realizada para o SNT com Nelson Rodrigues, em 1974, o dramaturgo também confirmou que o texto foi entregue a Ziembinski por intermédio de Brutus Pedreira: “Essa peça chegou ao Ziembinski porque o nosso querido Brutus Pedreira estava sentindo falta de uma peça brasileira. Então ele pegou a peça que estava com o Abadie” (Rodrigues, 1974). Vê-se que Nelson ficou empolgado com a avaliação: “O que me admira, ele [Ziembinski] disse essa palavra linda, é a madureza da peça” (ibidem).

Outra parceria de destaque, 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, foi possível graças ao cenário elaborado por ele. Em entrevista a um programa radiofônico na década de 1960, Ziembinski 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” (apud Michalski, 1995, p.81). Santa Rosa foi caricaturista, ilustrador, pintor, cenógrafo, figurinista e integrante das comissões nacionais de teatro. Como caricaturista colaborou com inúmeros impressos cariocas, entre eles o *Dom Casmurro*, além de fazer ilustrações para os livros editados pela José Olímpio. Também foi responsável pela crítica de arte do *Diário de Notícia* (RJ) a partir de 1945, substituindo Candido Portinari, ocupou o cargo de Secretário do Conselho Nacional do Teatro e foi representante brasileiro na Conferência Internacional do Teatro, em Nova Deli, na Índia, local onde adoeceu e faleceu em 1956.

Segundo Ziembinski, a mudança de concepção do cenário foi sugerida por ele e prontamente aceita 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 sentido da peça” (ibidem, p. 81).

As circunstâncias contribuíram para uma produção que rompia com as habituais comédias de costumes, com novidade ancorada na tragédia que envolvia o triângulo amoroso composto por Aláide e Lúcia, 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.⁹ Segundo Ziembinski, a peça alcançou sucesso devido a sua sofisticação estética e por abordar a realidade carioca:

Eu acho que *Vestido de Noiva* chamou a atenção porque, diante dos outros tipos de espetáculo da época, era um texto altamente categorizado. Nele se respirava a realidade do Brasil, e principalmente, a realidade carioca. [...] Além disso, o que havia, no espetáculo, de expressionismo, o levava além da realidade comum. Principalmente porque seu expressionismo não pecava pelo formalismo comum a outras expressões do expressionismo. Era um expressionismo de forma, mas baseado num extremo realismo, quase puxado a uma expressão naturalista do texto. Então havia todo um sabor de composição que sintetizava e reduzia a realidade na sua forma existente. (Ziembinski, 1982, p. 180)

Ziembinski empenhou-se por seis meses na realização de *Vestido de noiva*. No entanto, vários atores que participaram da montagem já ensaiavam os textos *Fim de jornada* e *Pelleas e Melisanda* há cerca de um ano. O longo período de ensaio justifica-se pelo fato de se tratar de um grupo de amadores, formado por pessoas que exerciam outras funções como: funcionários públicos, advogados, jornalistas, estudantes de direito e engenharia, bancário, contador, comerciante e até um tenente da aeronáutica, além de pessoas da elite carioca, como Carlos Perry, e membros da família Rocha Miranda e Guinle.

9 Cabe destacar aqui que Santa Rosa e Ziembinski inovaram também a concepção do cenário: 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.

Essas observações colaboram para avaliar o quanto o período que precedeu a estreia da peça no Teatro Municipal foi cercado por ensaios exaustivos, coordenados por Ziembinski.¹⁰ Para Graça Melo (1975, p.37-8), o contato do grupo com Ziembinski colaborou para reanimar os trabalhos efetuados pelo grupo:

A chegada dos artistas poloneses refugiados de guerra como que valeu por um balão de oxigênio. Sim, porque já havia uma tendência do grupo de desaparecer o entusiasmo. [...] Especialmente a de Turkow e Ziembinski. Mais especialmente de Zimba, que se entregou de corpo e alma ao grupo, do qual ele fez não só seu exclusivo campo de trabalho, mas, também, seu laboratório de um teatro experimental, revolucionário, e onde pode realizar experiências ousadas, cujo esquema talvez trouxesse da Polônia.

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

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

personagens, é preciso estabelecer no palco uma unidade de grupo escultural. (Martins, 1943, p.4)

O polonês insistiu até que os atores entendessem que não era a personalidade de cada um que estava em cena, mas a de uma personagem que ganhava contornos e características próprias, uma outra forma de interpretar que se distanciava da concepção realista, muito utilizada nas produções nacionais. O seu método foi duramente criticado, pois afirmavam que ele criava “ziembinskizinhos”, atores que o imitavam em tudo, inclusive no sotaque. Fato ressignificado, muito tempo depois, nas memórias dos artistas dirigidos por ele, os quais afirmaram que as exigências não atrapalhavam a criação do personagem, muito pelo contrário, ajudavam-lhes a alcançar bons resultados. O depoimento de Nelson Rodrigues evidencia que, às vésperas da peça, o elenco estava esgotado devido aos ensaios e as cobranças de Ziembinski:

O ensaio geral de *Vestido de noiva* foi o próprio inferno. Com seus 30 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. Mas faltava ainda a luz. E Ziembinski exigia mais do elenco e 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, 1975, p.51)

Quanto à realização da peça, um cenário de verdadeiro caos perpetuou-se na memória do dramaturgo, a julgar pela narração do relacionamento cotidiano do diretor com os atores e, também, por uma briga ocorrida no dia da estreia entre Ziembinski e o diretor financeiro de Os Comediantes, Carlos Perry, querela que culminou no abandono do teatro pelo diretor polonês afirmando que não mais participaria do espetáculo, promessa obviamente não cumprida. Horas depois, “Ziembinski e Carlos Perry estavam juntos e mais solidários, mais irmãos do que nunca” (ibidem, p.52).

Evidencia-se também o preconceito que cercava a profissão de atriz, tanto que Stella Perry, que representava Lúcia, e Evangelina Guinle¹¹ da Rocha Miranda, que encenou Alaíde, solicitaram que seus nomes não fossem divulgados.¹² Aliás, a última só aceitou o papel com a condição de que no programa da peça figurasse com o pseudônimo de Lina Gray, enquanto a primeira tinha a seu favor a presença do marido, Carlos Perry, na companhia (Castro, 1992, p.167). Não era uma novidade as atrizes recorrerem ao uso de pseudônimos para trabalhar no teatro. Vítimas do preconceito daqueles que associavam o seu trabalho a comportamentos desviantes e à prostituição, o pseudônimo era uma garantia de proteção perante a família e a sociedade. Caso da atriz Dolores Gonçalves Costa, que adotou o nome artístico de Dercy Gonçalves, em homenagem à primeira-dama Darcy Vargas, por medo da repressão familiar. “Eu

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

12 Segundo a atriz Maria Della Costa, que veio a ter contato com essas atrizes pertencentes à elite carioca na transição da companhia de amadora para profissional, geralmente os membros da elite apenas desejavam participar desses espetáculos para ser colocados em evidência no Teatro Municipal: “Essas pessoas da alta sociedade davam duro somente pelo prazer de representar no Teatro Municipal, porque o público comparecia em peso e os jornais não falavam outra coisa. Quando as peças iam para um teatro qualquer, os atores agiam até com certa displicência. Aconteciam coisas assim: uma atriz não podia fazer o espetáculo porque tinha um jantar importante no horário da função, outro não comparecia porque estava com enxaqueca. Aos poucos, os fundadores do grupo foram se afastando e dando lugar aos profissionais” (Costa, apud Khoury, vol. V, 2001, p 87).

sempre usei Dercy Gonçalves, desde que sai da minha terra. Porque, em primeiro lugar, tinha medo do meu pai. Do meu pai não deixar, do meu pai não querer... Porque era ser puta, ser artista” (Gonçalves, 1995). Os aparatos de controle social também colaboravam para discriminar as mulheres que trabalhavam com o teatro e com a prostituição, afinal, para exercerem suas funções, eram obrigadas a retirar no Departamento de Diversões Públicas uma “carteira-cor-de-rosa”, tal documento estigmatizava algumas profissões tidas como um desvio da ordem social.¹³ Esse cenário repressor em relação à mulher que desejava ser atriz apenas começou a mudar nos anos 1950, em grande medida graças às atrizes do TBC, que começaram a ditar a moda feminina, a ser tidas como padrão de beleza e a ser respeitadas como profissionais (Pontes, H., 2010).

O frenético trabalho de Ziembinski não se limitava ao elenco, mas incluía a projeção da luz –até aquele momento, fazia-se uso da “luz de ribalta” (iluminação fixa e imutável). Prevaleceu na memória de Nelson Rodrigues, e também para muitos daqueles que trabalharam com ele, o fato de “Ziembinski ser obcecado “pela luz exata” (Rodrigues, 1975, p.51). O resultado foi recebido com fascínio por aqueles que acompanharam a construção do espetáculo: “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” (ibidem, p.51). Nelson Rodrigues, sem lembrar a peça de Jouvét,¹⁴ atribuiu ao diretor polonês o pioneirismo nesse feito: “Ziembinski era o primeiro entre nós a iluminar poética e dramaticamente uma peça” (ibidem, p.51).

13 Segundo Nydia Lícia (2007, p.54): “Na época, para trabalhar em teatro, era preciso tirar uma carteira no Departamento de Diversões Públicas. A carteirainha era cor-de-rosa, exatamente igual à usada pelas *senhoras de vida airada*, como eram definidas, na época, as prostitutas. Parece que, para o incauto policial, atriz e meretriz era tudo a mesma coisa”.

14 Os técnicos do teatro municipal já haviam realizado trabalho semelhante quando das apresentações da companhia de Jouvét, 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 esse aspecto.

A estética tão elogiada contava com cerca 174 mudanças de luz.¹⁵ Para realizar tamanho feito, a companhia recorreu a equipamentos emprestados de outras casas de espetáculo e, ainda, “às vésperas da estreia [Ziembinski], obrigou Brutus Pedreira a conseguir que o Palácio da Guanabara emprestasse os enormes refletores dos seus jardins” (Castro, 1992, p.167). Contudo, no dia da estreia, o planejamento das luzes não saiu como o esperado, uma luz caiu no palco e o eletricista responsável não virou a página com a ordem da iluminação a ser seguida e começou a repeti-la (Ziembinski, 1982, p.81). Mesmo com alguns erros cometidos na estreia e a insegurança de como seria a receptividade da peça, que levou Nelson Rodrigues a abandonar o Teatro Municipal com medo do fracasso, o êxito foi grande.

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 (1995, p.58), 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. 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 intérprete principal não era mais o centro da produção. Antes, a companhia tinha responsabilidades face ao texto. A exaustão dos ensaios, o estudo do personagem e a construção da encenação da peça dispensavam o ponto. Segundo Magaldi (2004a, p,193-4):

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

15 O número varia conforme o depoimento: para Ziembinski foram 174 mudanças, para Santa Rosa, 134 e Nelson Rodrigues, 148 (Michalski, 1995, p.66).

harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das demarcações e da luz.

A figura do encenador como protagonista do meio cênico é uma das principais características do teatro moderno. A importância dessa 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 (idem, 2006, p.50-1). Na concepção do teatro moderno, o diretor, por vezes, tornava-se coautor da produção, pelo que agregava ao espetáculo. Com a produção de *Vestido de Noiva*, o Brasil atualizava seu teatro conforme as correntes em vigor na Europa, tanto no que concernia a estética, quanto na inserção da importância do encenador dentro da cena nacional.

***Vestido de noiva*: a legitimação pelos pares e os atritos com os atores empresários**

O sucesso obtido junto ao público e o reconhecimento como marco inicial do moderno teatro brasileiro deu-se justamente pela junção de todos estes elementos: encenação eximia, construída por meio de ensaios de mesa e de palco; construção de um cenário esteticamente inovador e expressionista, que ganhava vida com os efeitos de iluminação coordenados por um diretor empenhado na construção cênica. Todos eles eram da competência de Ziembinski. Segundo Décio de Almeida Prado (2001b, p.40, grifos nossos), 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, em 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.

A afirmação de Prado de que o texto era irrepresentável pode ser compreendida sob a perspectiva de que ele não conseguiu encenar a peça.¹⁶ Outros críticos que tiveram contato com o texto, Álvaro Lins e Alfredo Mesquita, também compartilharam de tal opinião, pois não conseguiram conjecturar como poderia ser encenada. Ao afirmar que Ziembinski era o “único homem” capaz de tirar a peça do papel e levá-la à cena, Décio de Almeida Prado, como crítico e historiador do teatro, contribuiu para sedimentar Ziembinski como “pai do moderno teatro brasileiro”.

A definitiva consagração da peça foi possível devido ao reconhecimento dos pares e da crítica, o que não tardou a acontecer. Embora muitos tenham recebido com certo receio o espetáculo, 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. Um grupo de destacados literatos e poetas – entre eles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego – voltava sua atenção para o teatro – gênero literário que, nas últimas décadas, havia recebido pouca ou nenhuma atenção da classe.¹⁷ Segundo Yan Michalski (1995, p.67), “o interesse por *Vestido de*

16 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 escreveu tais linhas, acumulava uma respeitável carreira na crítica e como professor na USP. Portanto, a informação de que o texto era complexo permaneceu a ponto merecer menção em sua obra.

17 O apoio da intelectualidade foi tão fervoroso que eles publicaram um telegrama intitulado “Congratulações ao Ministro Capanema” pela representação 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”. A mobilização dos letrados e jornalistas e o significativo reconhecimento que a encenação alcançou na época são devidos à intensa dedicação de Nelson Rodrigues na divulgação nos ciclos de intelectuais:

[...] deve ter contribuído muito mais a capacidade de autopromoção de Nelson Rodrigues, que foi que, segundo depoimento de várias testemunhas, 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 na 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. (ibidem, p.67)

Nelson Rodrigues era um homem de imprensa e sabia da importância de divulgar a peça, já que a crítica costumava ignorar os espetáculos realizados por amadores. Ele acompanhou de perto a intensa divulgação feita por Pascoal Carlos Magno para *Romeu e Julieta*, que garantiu o reconhecimento da crítica e o êxito do espetáculo dentro dos meios intelectuais. Assim, além de escrever um texto inovador,

Os Comediantes, em 30 de janeiro de 1944, no jornal *A Manhã*. O texto tecia elogios ao ministro por sua “representação da cultura brasileira, educação e bom gosto popular” e emendava: “Sugerimos mais amplos favores ao desenvolvimento da arte brasileira”. Cita-se alguns dos intelectuais que assinaram o telegrama: Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Genolino Amado, Candido Portinari, Álvaro Lins, Marques Rebelo, Otto Maria Carpeaux, Aurélio Buarque de Holanda, Lucio Cardozo, Edgar Rocha Miranda, Acioly Neto, Alceu Amoroso Lima etc. (*Dyonisos*, 1975, p. 75-6).

era também necessário atrair um público que pudesse compreendê-lo e apreciá-lo, para tanto, a sua astúcia em difundir a peça entre os intelectuais e, principalmente, para os que escreviam na imprensa, levou ao triunfo final da sua realização.

Como *Vestido de noiva* teve várias apreciações que contribuíram para sua a legitimação como um marco no cenário teatral, optou-se por analisar duas delas: a primeira escrita em janeiro de 1944 por Álvaro Lins¹⁸ na sua coluna no *Correio da Manhã*, que destacava destreza do dramaturgo, as novidades do texto dramático e a importância de Ziembinski e Santa Rosa para a execução do projeto: “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” (Lins, 1944, p.1).

Vê-se que ele atribui a liderança a um núcleo capaz de criar iniciativas em prol do “autêntico teatro brasileiro”, expressão que desprestigiava as produções ocorridas anteriormente à realização da peça. Essa postura se tornou recorrente para críticos e artista que fizeram parte do teatro brasileiro. Nesse artigo, Lins (ibidem, p.63-6) expressou outra opinião muito repetida a respeito da realização do espetáculo, cuja realização exigia cuidado e a adoção de técnicas modernas:

Faz-se teatro com autor, ator, o publico, o diretor, o cenógrafo, e mais o ritmo, as cores, a música, toda uma arquitetura cênica, todo um conjunto de condições que constitui exatamente o espetáculo. [...] a tragédia de Nelson Rodrigues precisava de um ambiente cênico que exprimisse e comunicasse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem em estado de delírio e sonho. E tanto Santa Rosa como Ziembinski tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da

18 Nesse período, Álvaro Lins já era um importante crítico literário. Segundo Ruy Castro (1992, p.156), “seu rodapé no *Correio da Manhã* consagrava autores ou espetava-lhes a faca no peito”.

“tensão dionísíaca, efeito emocional que é destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro” [...]. Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto de uma penetração psicológica à altura da peça –, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de coautor de *Vestido de noiva*. Como também Ziembinski com a sua direção magistral.

A pretensa coautoria nos remete novamente à questão de “texto irrepresentável”, pois Lins afirma que, após ler o original, disse ao próprio Nelson que a peça “não era para ser lida apenas, mas representada” (ibidem, p.63). Ziembinski e Santa Rosa eram essenciais: o diretor, por levar os atores a compreender o texto e dar vida aos personagens por meio da encenação, considerada rica nas marcações exatas e na iluminação; e Santa Rosa, que graças ao cenário permitiu ao público entender a peça (nos três planos: da memória, da alucinação e da realidade), resolvendo o problema das falas sobrepostas, que confundiam os leitores da obra.

O texto era uma novidade cênica que apresentava limites e garantiu papel singular às figuras de Nelson, Ziembinski e Santa Rosa, cujos trabalhos se completavam, razão pela qual foram considerados uma tríade de peso na cena nacional. Álvaro Lins alçou Nelson Rodrigues ao panteão dos grandes nomes das letras nacionais, como Carlos Drummond de Andrade: “Tenho comigo que Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade: na poesia. Isto é: uma posição excepcional e revolucionária” (ibidem, p.66). Sobre os outros motivos do êxito escreveu:

Volto, por fim, a ressaltar o papel de Ziembinski como *metteur-en-scène*, função que já se disse ser o resultado de um visionário, de um poeta e de um técnico. Foi como técnico, como visionário e como poeta que ele dirigiu os espetáculos como *Vestido de noiva* e *Fim de jornada* [...]. A propósito de Os Comediantes, porém, deve-se começar e acabar pelo nome de Santa Rosa. Ele não é apenas o cenógrafo, o pintor, o arquiteto de cenas, mas o dirigente, o orientador, o centro vital do grupo (ibidem, p.68).

O sucesso de *Vestido de noiva* repetiu-se na temporada de São Paulo, realizada em 20, 22 e 24 de janeiro de 1944 que rendeu elogios de Alfredo Mesquita, importante intelectual do meio cultural paulista que também frequentava as rodas de literatos cariocas. É de sua autoria um texto que nos permite compreender a recepção do espetáculo que viria a ser partilhada por muitos críticos. 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 apud Lins, 1944, p.1, grifos nossos)

Embora seja fundamental observar que os textos acima foram escritos no calor do momento, isto é, sob impacto da produção, razão pela qual não se pode endossar a afirmação de que a fundação do teatro nacional ocorreu a partir da peça de Nelson Rodrigues, pois tal feito resulta na negação da tradição teatral anterior, é importante destacar o peso da crítica de Álvaro Lins e Alfredo Mesquita. Por meio delas, podemos constatar que a legitimação dos envolvidos na realização de *Vestido de noiva* ocorreu dentro da imprensa que, ao mesmo tempo que elogiava e ressaltava os principais pontos positivos da representação, começava a criar uma aura em torno de Ziembinski que, com os anos, rendeu-lhe a alcunha de “pai do moderno teatro brasileiro”. Além da criação do mito do diretor, temos o mito

em torno da peça. Mais que um símbolo, ela foi usada como instrumento de salvação da companhia, quando esta acumulava fracassos de bilheteria – *Vestido de noiva* voltou a ser encenada após textos malsucedidos como alternativa para superar a dificuldade financeira.

Os resultados alcançados por *Vestido de noiva* nos meios jornalísticos, letrados e intelectuais e o cenário de mudanças que se desenhava esbarraram na resistência dos antigos profissionais das comédias ligeiras e de costumes. Os atores profissionais que acompanhavam os primeiros passos na reformulação do teatro com certa simpatia posicionaram-se de maneira mais ofensiva ao perceber que o movimento ganhava força e apoio oficial. Tal apoio enfureceu os profissionais da Praça Tiradentes, bem como as companhias de Dulcina, Procópio Ferreira e Jayme Costa, uma vez que essas iniciativas colocavam em xeque as suas realizações:

O que doía nos profissionais, como contaria depois Gustavo Dória, 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, p.169)

Os artistas solicitaram a Vargas a construção de salas de teatro, abolição de impostos, ajuda permanente às companhias profissionais e o fim do auxílio às produções amadoras, indício do acirramento dos conflitos entre a “velha” e a “nova” forma de fazer teatro. As relações entre atores vinculados a Os Comediantes e membros do governo eram significativas, caso de Celso Kelly, que integrou a Comissão Nacional do Teatro (1936), Aníbal Machado, intelectual de prestígio dentro dos círculos intelectuais do período, Brutus Pedreira, que também tinha contatos privilegiados dentro do governo e do SNT, e de Santa Rosa, próximo de Abadie Faria Rosa. Essas relações, que se configuraram como fundamentais, favoreceram Os Comediantes em detrimento de outras companhias.

O depoimento de Luiza Barreto à revista *Dionysos* indica a importância do financiamento estatal no Estado Novo. A atriz chegou a atribuir a Capanema e Carlos Drummond de Andrade a “independência” financeira do grupo: “Três mineiros fizeram a independência econômica do grupo: Aníbal Machado, convidado para presidente, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade” (Leite, 1975, p.43).

Verifica-se que, embora o processo fosse burocrático, as concessões, durante a Era Vargas, eram baseadas em laços de amizade, sociabilidade e identificação estética como os que uniam Nelson Rodrigues e os integrantes de Os Comediantes com Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema. A atriz Luiza Barreto (1977, p.86) alegava que Carlos Drummond de Andrade “preparava tudo para nós termos uma verba independente”, ou seja, endossa as informações de que o grupo conseguia verbas sem tramitar pelo processo burocrático. Segundo Brandão (2009, p.142), ao analisar uma quantidade significativa de processos administrativos encaminhados ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), verificou-se “claramente a inexistência de um projeto cultural nítido por parte do Estado”, porque o que motivava o governo federal a destinar fartos subsídios para a cultura “foi muito mais uma relação pessoal, o jogo de influências, do que uma concepção estruturada ou mesmo a adoção de um projeto de formulado social”.

No entanto, os subsídios não resolviam todos os problemas dessas companhias, pois prevalecia a precariedade financeira, como se vê no depoimento concedido por Ângelo Labanca, a Yan Michalski (1995, p.55), no qual ele revelou como era pago o salário dos diretores: “Naquela época [meados de 1943] eu ganhava muito bem como advogado, então eu pagava três contos ao Ziembinski, três ao Adacto, e três pela sede, que era em cima do cinema Odeon. Amadorismo, amadorismo mesmo, tirando dinheiro do bolso sem perspectiva de recuperar”. As dificuldades financeiras enfrentadas por Ziembinski também foram determinantes para que ele assinasse contrato com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), financiado pela elite letrada local, e com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

A pesquisa de Victor Adler revela outro aspecto que o financiamento oficial e o sucesso de Os Comediantes desencadeou, a exigência velada para que atores empresários e empresários aderissem à reforma lançada pelos amadores, principalmente que integrassem um diretor em seus quadros. entre os artistas empresários, os únicos que transformaram o repertório para se adequar às novas tendências das artes cênicas foram Dulcina e Odilon. Segundo Victor Pereira (1998, p.71):

Por outro lado consagravam mecanismos de produção e legitimação de espetáculos que não levavam em conta a natureza específica nem as dificuldades particulares do teatro comercial, partindo de uma condenação à maior parcela de sua produção. Instituíam, portanto, no mínimo, práticas distorcidas de controle, estímulo e legitimação dos espetáculos que afetaram grandemente a produção, segundo denúncia de grande parte dos empresários teatrais da época, e avaliações que passaram a ser levadas mais a sério apenas no fim dos anos [19]70, quando se constatou a repressão a uma linha de tradição popular no teatro brasileiro.

Os grupos que modernizaram o teatro brasileiro só conseguiram tal feito devido à interferência do Estado, que financiou a realização das produções, afinal, as montagens tidas como de apurado apelo estético não caíram no gosto do grande público de imediato. Assim, aqueles que dependiam dos lucros para custear aluguel da casa, pagamento dos artistas e feitura do cenário e figurino não estavam preocupados em levar ao público as inovações europeias, antes, continuavam a apostar em produções de revistas e de *boulevard* (ibidem, p.41).

A reunião com Vargas tornou pública uma rivalidade velada e, segundo Ziembinski (1975, p.55), já no seu primeiro contato com Os Comediantes, ele percebeu a animosidade de seus membros com o teatro que se fazia por aqui:

O que me impressionou era que eram muito cultos, todos muito bem informados, embora com uma certa ferocidade em relação ao que se fazia no teatro brasileiro daquela época – realmente um nível

muito baixo. Com muito fervor, falavam na necessidade de fazer um outro tipo de teatro – um teatro intelectualizado, um teatro civilizado, um teatro artisticamente puro.

Para Luiza Barreto Leite (1975, p.40), que se refere ao período com perspectiva dos anos 1970, os novos eram vistos como “intrusos” que passaram a incomodar a partir do momento que o movimento ganhou amplitude: “Eram tempos ruins, mas os artistas se amavam e ainda não estavam prevenidos contra ‘os intrusos’. Isto só veio mais tarde, quando o grupo cresceu, se multiplicou e invadiu os ‘terreiros’, enxotando os antigos proprietários”. Nesse período, acirrou-se a dicotomia entre “teatro de fazer rir” e “teatro sério” ou ainda “teatro de arte” e “teatro digestivo”, expressões que se tornaram correntes e desprestigiavam o teatro ligeiro, que privilegiava o riso e a improvisação em relação às produções modernas, que eram fiéis ao texto original e ao diretor.

Graça Melo (1975, p.37-8) foi um dos poucos a admitir que a aversão ao teatro comercial era desnecessária, pois os amadores tampouco dominavam a arte da encenação: “Então verificamos [a partir do contato com Ziembinski] que a nossa atitude esnobe aos profissionais não era vaidade e sim idiotice”. Eram os membros do teatro de vanguarda que se julgavam superiores aos colegas: “Estávamos mesmo ficando vaidosos em excesso, e alguns de nós, até, hostilizando e desprezando os velhos profissionais que, afinal, provavam de sobra seu grande talento, fazendo sobreviver um teatro superado, com textos fraquíssimos” (ibidem, p.37) Essa apreciação data dos anos 1970, quando as disputas já haviam se apaziguado e o discurso de hostilidade estava se dissolvendo.¹⁹

19 Segundo Pierre Laborie (2009, p.80), nos seus estudos sobre memória e opinião, “através da rememoração de fragmentos do passado, cada memória social transmite ao presente uma das múltiplas representações do passado que ela quer testemunhar. Entre diversos outros fatores, ela se constrói sob a influência dos códigos e das preocupações do presente, por vezes mesmo em função dos fins do presente”.

A consideração de Graça Mello evidencia que os conflitos latentes nos anos 1940 foram ressignificados, tal como o depoimento de Ziembinski dado ao SNT em 1975 e publicado em 1982,²⁰ aponta novo sentido atribuído aos fatos ocorridos naquele período. Nessa declaração feita ao SNT, Ziembinski (1982, p.178) afirmou: “naquele tempo havia uma estória esquisita que dizia que eu e as pessoas que me cercavam queríamos acabar com o velho teatro, tirar o pão da boca dos velhos atores [...]. Dizia que queríamos guerrear com o velho teatro, quando na verdade não era isso”.

A experiência daqueles que trabalharam com o teatro naquele período indica que as tensões entre as partes não eram sutis e que Ziembinski era um dos mais atacados, como se vê nos ataques deferidos por Jayme Costa, irônicos e que visavam os aspectos mais elogiados do diretor polonês, como a iluminação. Segundo Sérgio Britto (1996, p.25, grifos nossos):

Jayme era muito preconceituoso, especialmente em relação a Ziembinski. Houve uma temporada do Jayme Costa no Teatro Glória em que toda a nova estreia apresentava créditos colocados no exterior do teatro, nomes estapafúrdios como diretor, cenógrafo ou iluminador do espetáculo. Eram coisas assim: Direção de Zabinsky, cenografia de Tarosh, iluminação de John Smith. Brincadeiras de mau gosto, sem dúvida. Essa piada com o nome do iluminador vinha da maldade de velhos profissionais que *insistiam em provar que Ziembinski não era diretor e sim iluminador, um eletricista que não sabia nada de teatro*.

Essa declaração de Sérgio Britto ajuda a compreender o cenário da época e como a memória dos envolvidos suavizaram os conflitos entre amadores e profissionais, afinal, em 1975, Ziembinski declarou que os ataques feitos por Jayme Costa, não passaram de um “mal-entendido” e que se tornaram amigos (ibidem, p.178). Entende-se que

20 A publicação da série *Depoimentos* com a entrevista de Ziembinski ocorreu em 1982, isto é, depois da sua morte.

Ziembinski era alvo privilegiado nesse período de fortes tensões entre as diferentes formas de fazer teatro por ser a principal figura do projeto inovador. Na sua percepção, apenas deixou de ser atacado no final dos anos 1940: “Naquele tempo já tinha me firmado como profissional e já não me xingavam tanto. Então, começamos a fazer as pazes com o pessoal do teatro velho. Já era um bater nas costas, não xingar, nem cuspir, nem nada” (Ziembinski, 1982, p.182). Também não era por menos, pois, no final dos anos 1940, não havia espaço a ser disputado. Naquele contexto, as companhias comerciais seguiram com os seus repertórios de comédias de costumes e teatro de *boulevard*, predominantes na capital federal, enquanto as companhias modernas migravam para São Paulo, rumo também seguido por Ziembinski.

Em linhas gerais, *Vestido de noiva* tornou-se, portanto, uma produção antológica tida como carro-chefe das vanguardas europeias, legitimando os responsáveis pelo feito. No decorrer dos anos, a peça teve várias remontagens feitas sobre outras perspectivas, contudo, sempre que alguma companhia de peso assumiu a responsabilidade de realizá-la, a crítica e a imprensa rememoram a primeira realização, a começar pela primeira remontagem da peça em 1958, feita pela Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso (1954-1960), a qual redimensionou o espetáculo sob outra perspectiva, deixando o palco sem adereços, apenas com plataformas e contando com jogos de luz. Décio de Almeida Prado, à época, chamou atenção para a atitude audaciosa de remontar uma peça antológica, ação não realizada por nenhuma companhia depois de *Os Comediantes*, e elogiou a produção, que não se pautou na realização de Ziembinski e sim lançou outro olhar sobre o texto. Afinal, tais direções foram realizadas por sujeitos do seu tempo que se valeram das opções estéticas dos seus períodos. O crítico evidencia: “Mas, isso não quer dizer, a não ser para os tolos, que a direção de Ziembinski está superada, ao contrário do que a moda afirma hoje em dia, nenhuma obra de arte ou estilo autêntico jamais serão superados. Passam, mas para entrar na história” (Prado, D. de A., 2002, p.76).

A força dessa memória ainda se faz sentir, como atesta o exemplo da companhia paulista *Satyros*, reconhecida nacionalmente por seus

projetos ousados e que, em 2008 e 2012, em ocasião do centenário do dramaturgo Nelson Rodrigues, rememorou a produção rodriguiana. Segundo reportagem, “a ousada montagem assinada pelo diretor Rodolfo García Vázquez é resultado de árdua pesquisa sobre a encenação original que revolucionou o teatro brasileiro com direção de Ziembinski em 1943, no tradicional palco do Teatro Municipal do Rio. Apesar de se debruçar no passado, Vázquez olhou para o futuro e imprimiu linguagem própria que impressiona” (Prado, D. A., 2012).

Por mais que cada montagem imprimisse um novo olhar para a peça, todo o aparato de legitimação de 1943, levado a cabo pelos letrados, críticos, artistas e pelas políticas culturais do governo Vargas, que favoreceram o grupo e o espetáculo, contribuíram para monumentalizar a primeira encenação de *Vestido de noiva*, como direção de Ziembinski, o palco em três planos e a iluminação. O não cumprimento desse “padrão” demandava explicações, como ocorreu com o grupo Teatro do Núcleo Experimental, com direção de Eric Lafaiete, em 2013, que renunciou a divisão em planos, substituindo-o por um complexo jogo de luzes e som que não foi bem recebido pela crítica contemporânea: “No entanto, não conseguem constituir um equivalente a jornada psíquica do original e à crítica nela contida” (Ferreira, C. O., 2013, p.E6). Assim, debruçar-se sobre a realização de *Vestido de noiva* não implica apenas em analisar a peça e a sua repercussão, mas também as representações criadas a partir do discurso dos envolvidos, desde o autor, dos artistas, da direção e dos membros do grupo até os intelectuais. Só a partir de uma análise minuciosa pode-se mostrar como as polêmicas entorno da execução da peça e o processo de divulgação posterior à sua apresentação de 1943 possibilitou o início da legitimação de Ziembinski dentro da cena nacional.

De Os Comediantes ao TBC: a trajetória, as memórias e a construção da imagem do encenador

As décadas de 1940 e 1950 assinalam o fim de Os Comediantes (1947) e o início do trabalho de Ziembinski no TBC (1950),

momento de consolidação da sua carreira como diretor e ator. Cabe aqui compreender a trajetória das companhias pelas quais passou, os trabalhos realizados nelas e o cenário sociopolítico do período. Após o término do Estado Novo, o país tentava retomar os rumos da democracia num contexto em que o fim da Segunda Guerra Mundial anunciava a bipolarização e a Guerra Fria. Em 1946, Eurico Gaspar Dutra elegeu-se presidente e seu governo foi marcado pelo rompimento de relações com os países do leste europeu e pelo fim da breve legalidade do Partido Comunista. As medidas autoritárias estenderam-se ao meio cultural, a censura atingiu três peças de Nelson Rodrigues: *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*.

Entre 1946 e meados da década de 1960, houve redução da interferência do Estado na cultura, que se limitou apenas a dar continuidade há algumas das instituições e órgãos criados no governo Vargas, como o SNT. Este, sob a direção de Carlos Alberto Nobrega Cunha, reduziu drasticamente os subsídios às companhias amadoras, o que as levou a procurar alternativas de sobrevivência. As prioridades do órgão foram alteradas, não havia mais o enfoque no subsídio, mas em ações de políticas culturais, ou seja, priorizou-se a tentativa de integrar os centros teatrais do país, o estímulo à produção dramaturgica, a criação de um museu de teatro e uma biblioteca especializada, o incentivo a criação de cursos de teatro em escolas e nas universidades e apoio ao “teatro ambulante”, as produções mambembes (Cabalre, 2009, p.49). Além da criação de duas companhias nacionais financiadas pelo órgão, a Companhia Dramática Nacional (CDN), em 1953, com objetivo de aprimorar a cena nacional, e o Teatro Nacional de Comédia (TNC), em 1956, que tinha por finalidade difundir o teatro para todo o país.²¹

O desenvolvimento da sociedade urbano-industrial proporcionou outras perspectivas para o financiamento da produção cultural

21 O TCN foi uma das companhias estatais mais duradouras, figurando na cena nacional até 1967; já o CDN teve espetáculos que foram melhores avaliados pelo público e pela crítica do que o TCN e possuiu vida efêmera.

agora a cargo do empresariado, como aconteceu com a criação da Vera Cruz, no cinema, e do TBC, no teatro. E, ainda, no que concerne ao teatro, foi nesse período que se efetivaram várias das propostas da agenda do Congresso de Escritores, de 1945, defendidas por Pompeu de Souza, expressão dos anseios dos artistas e intelectuais do movimento renovador.

Nos sete anos compreendidos entre *Vestido de noiva* (1943) e a contratação de Ziembinski pelo Teatro Brasileiro de Comédia (1950), ele produziu 25 espetáculos apresentados no Rio de Janeiro, em Pernambuco e em São Paulo, com destaque para: *Desejo*, de O'Neill, *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e *Medeia*, de Eurípedes. O diretor dividia os palcos dos teatros cariocas com os cassinos, onde realizava a direção artística dos shows do Atlântico,²² uma alternativa para complementar a renda, visto que a proveniente dos espetáculos dependia do sucesso da bilheteria, dos custos da produção e do intervalo entre as montagens. A proibição dos jogos de azar decretada por Dutra, em 1946, atingiu diretamente Ziembinski.

O teatro na capital federal no período pós-Estado Novo

As iniciativas renovadoras que ocorreram no Rio de Janeiro, onde predominavam as companhias comerciais, não avançaram, a única companhia que aderiu em partes há algumas propostas do movimento foi a companhia de Dulcina-Odilon e Os Artistas Unidos. Com o tempo mostrou-se inviável, para as companhias que pretendiam manter um repertório moderno, manter-se na capital federal sem o aporte do Estado, pois o sucesso de público era restrito. Foram os casos de Os Comediantes, que encerrou suas atividades em 1947,

22 O primeiro cassino em que se vinculou foi o da Urca, vindo a se desligar posteriormente para se tornar diretor artístico do Atlântico.

e do Teatro Popular de Arte (TAP),²³ que se mudou para São Paulo, espaço privilegiado para essas novas companhias.

Cabe verificar como ficou o panorama dos subsídios depois do Estado Novo, no qual já não havia um cenário de relações estreitas entre o Estado e as artes cênicas. A pesquisa de Tânia Brandão (2009, p.144-5) nos mostra que a concessão de verbas para o grupo Os Comediantes, em 1944, de duzentos mil cruzeiros, não atendeu às exigências do ministério quanto à prestação de contas. A consequência da atitude negligente causou mal-estar entre o governo e os responsáveis pela modernização da cena, garantindo, no final da gestão Capanema, o favorecimento das antigas companhias comerciais. Essa tendência se manteve durante o governo Dutra, quando o SNT privilegiou o teatro profissional de comédias de *boulevard*.

Além disso, as verbas oficiais destinadas ao teatro foram reduzidas consideravelmente. Miroel Silveira, responsável pela fase profissional de Os Comediantes, obteve apenas o uso do Teatro Ginástico, pertencente ao Estado, e a verba de cinquenta mil cruzeiro. Em 1947, quando o grupo já atuava como cooperativa, Os Comediantes Associados, o Estado concedeu apenas trinta mil dos 150 mil cruzeiros solicitados. Já as companhias comerciais, passaram a ser beneficiadas com verbas oficiais que superavam de longe as concedidas às companhias modernas, como a de Dulcina, que recebeu o valor de cem mil cruzeiros, e Procópio Ferreira, cinquenta mil (ibidem,

23 Fundado por Sandro Polônio e Maria Della Costa, contando com a participação da atriz Itália Fausta, a companhia realizou produções de peso. O uso do nome TPA foi autorizado por Miroel Silveira. Em 1949, o Teatro Popular de Arte (TAP) mudou-se para São Paulo e, em 1950, inaugurou o Teatro Cultura Artística. Em 1954, alterou seu nome para Companhia Maria Della Costa (TMDC) e construiu uma sala de espetáculos semelhante ao TBC. No cenário paulista dominado pelas produções da casa de Franco Zampari, o grupo fez frente a essa programação cultural e protagonizou a encenação de projetos arrojados. Nos anos 1950, em viagem à Itália, Sandro Polônio e Maria Della Costa contratam Gianni Ratto, membro importante do TMDC e que deixou colaborações importantíssimas na história do teatro brasileiro. Dentre os espetáculos realizados pela companhia os que mais se destacam são *Anjo negro*, *A moratória*, de Jorge Andrade, e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarniere. Sobre a companhia de Polônio e Della Costa ler: Brandão, 2009.

p.147). A redução na concessão de verbas estendeu-se à companhia Teatro Popular de Arte; as várias solicitações feitas por Sandro Polônio e Itália Fausta foram indeferidas pelo governo e, apenas em 1948, foram concedidos sessenta mil cruzeiros (ibidem, p.147).

A restrição na subvenção atingiu outras companhias amadoras, como o Teatro dos Doze, fundando em 1949 por doze estudantes que integravam o TEB, entre eles os atores Sérgio Britto e Sérgio Cardoso. A estreia do grupo ocorreu no Teatro Ginástico, cedido por Paschoal Carlos Magno, uma vez que a casa estava reservada naquela temporada para o TEB. O Teatro dos Doze, contava com projeto de repertórios modernos com a direção do italiano Ruggero Jacobi e do alemão Hoffman Harnish.²⁴ A companhia não sobreviveu ao primeiro ano, pois além de não conseguir os subsídios requeridos ao SNT, também não obteve autorização do órgão para a prorrogação da temporada no Ginástico. O teatro foi solicitado por Raul Roulien, que pretendia realizar espetáculos de comédias americanas e aventuras, o que acabou não acontecendo. Segundo Sérgio Britto (1996, p.35-6): “Não houve elenco de Roulien, mas nós já estávamos a essa altura sem teatro, lutando por uma subvenção para iniciarmos a nossa viagem ao norte do país. O SNT prometeu, prometeu e só deu a subvenção cinco meses depois, quando o grupo já não existia mais, cada um tentando sobreviver sozinho. O dinheiro do SNT serviu apenas para pagar as dívidas”. A falta de casas de espetáculos, os altos aluguéis cobrados pelos arrendatários e a grande rotatividade das peças em cartaz, que comprometiam a qualidade dos espetáculos, eram problemas que se tornaram ainda mais evidentes quando Capanema deixou o cargo. Várias companhias que não conseguiram se manter no mercado carioca transferiram-se para São Paulo.

Esses novos desdobramentos no setor político-cultural afetaram diretamente Os Comediantes que, após o sucesso da temporada paulista de *Vestido de noiva*, em 1944, retornaram ao Rio de Janeiro

24 Encenador que dirigiu *Hamlet* em 1948 para o TEB.

e prepararam-se para profissionalizar a companhia.²⁵ Neste ínterim, outros poloneses fugidos da guerra, como a atriz Irena Stypinska e o diretor Ziegmunt Turkow, entraram para o grupo. Para Carlos Perry, a profissionalização era uma alternativa, já que a burocracia não liberou verbas para temporada de 1945, que levaria aos palcos a peça *O inspetor*, de Gogol (Perry, 1975, p.33).

A profissionalização ocorreu em 1946, sob a batuta do escritor e crítico teatral Miroel Silveira, por meio da junção com o Teatro Popular de Arte (TAP). Miroel Silveira possuía relativa experiência no teatro comercial, pois durante o ano de 1944 foi sócio de Bibi Ferreira e Carlos Lage, momento em que o impacto de *Vestido de noiva* era muito presente e ele atribuía a reforma ocorrida na década de 1940 a Ziembski. Suas análises indicavam que faltava a estabilidade de uma companhia profissional para que movimento de renovação se consolidasse.

A essa altura, os fatos já haviam me evidenciado que o passo para frente que o teatro nacional precisava dar dependia de dois fatores: que Ziembski, a única pessoa existente no país dotada de tal capacidade técnica [os diretores italianos somente chegariam ao Brasil a partir de 1948], pudesse criar em liberdade e profissionalmente; e que houvesse um empresário que, em termos profissionais, se dispusesse a correr esse risco. Resolvi ser eu esse louco, e durante todo o ano de 1945 permaneci em Santos, com rápidas viagens ao Rio e a São Paulo, procurando inventar as condições para que o salto fosse possível. (Silveira, 1975, p.45)

25 Nesse ínterim, Ziembski, o principal encenador da companhia, seguiu trabalhando com outros profissionais do teatro, como Bibi Ferreira, embora não conste oficialmente a ajuda empreendida por ele aos espetáculos *É proibido suicidar-se na primavera*, de Alejandro Casanova, e *Rebeca*, de Daphine Du Maurier. A convite da atriz portuguesa radicada no Brasil, Maria Sampaio, Ziembski fez a sua primeira participação como diretor no teatro profissional brasileiro com a peça *Família Barrett*, de Rudolf Besier. A peça integrou a programação no horário alternativo, isto é, as segundas-feiras, e ficou em cartaz por cerca de dois meses – embora tenha figurado por um longo tempo na programação, o espetáculo não foi alvo de grandes comentários entre os críticos da época.

Depoimentos de Miroel Silveira (1975; 1974, p.126) dados na década de 1970 reforçam a ideia de que Ziembinski trouxera as mudanças pioneiras que profissionalizaram e modernizaram o teatro brasileiro. Para fundar uma companhia profissional, com repertório moderno, Miroel recorreu aos investidores de Santos e arrecadou cerca de cem contos, quantia inferior àquelas concedidas durante o governo Vargas, mas possibilitou a contratação de Ziembinski para a assinatura do contrato com a companhia Teatro Popular de Arte de Os Comediantes. A nova trupe dependia de verbas e não possuía um local para apresentar as peças, já que todas as salas de teatro do Rio de Janeiro estavam alugadas pelo SNT.²⁶ A solução, portanto, foi a união dos grupos Os Comediantes e Teatro Popular de Arte, o que deu origem a Os V Comediantes.²⁷

O período de profissionalização da companhia não aconteceu de maneira harmoniosa, muito pelo contrário. Há registros de conflitos, principalmente no que diz respeito aos membros que não aceitavam os novos rumos. Luiza Barreto, atriz e jornalista, foi uma das vozes discordantes e o seu desligamento do grupo, durante a fase profissional, deu origem a discursos ofensivos em relação a Ziembinski, intrigas que podem ter sido motivadas pelo diretor tê-la deixando

26 O aluguel das casas de teatro realizado pelo SNT era uma medida adotada em 1940 e que pelos dados coletados se estenderam para além da Era Vargas, no qual o órgão utilizava os recursos do governo federal para este fim. Tal medida foi recebida com resistência pelos interessados nas artes cênicas do período, como Brício de Abreu, que denunciava no jornal o mau uso da verba pública, uma vez que defendia a construção de escolas teatrais e salas de teatro com esses recursos. Para o jornalista, quem se beneficiava com os aluguéis eram os arrendatários do teatro, além disso, o aluguel pelo SNT impossibilitava que qualquer companhia particular pudesse trabalhar ou se organizar independente do governo. Sobre essas críticas ao SNT ler: Abreu, jul. 1940, p.1 e idem, out. 1940, p.1.

27 Não se sabe ao certo a mudança do nome do grupo, para a qual apontam duas possibilidades: a primeira é que se tratava de uma supertição e a segunda, que a alteração se deu porque os membros que permaneceram na companhia não queriam se indispor juridicamente com os antigos líderes que se desligaram durante o processo de profissionalização como: Agostinho Olavo, responsável por inserir Ziembinski na companhia, Luiza Barreto e Gustavo Dória.

à margem e considerar que ela “não era uma atriz de grandes recursos” (Fuser; Guinsburg, 1992, p.62). Além da indisposição com Ziembinski, a atriz atacou outras figuras como o ator polonês Samborski e o dramaturgo Nelson Rodrigues.

Autora de artigo contra Ziembinski estampado num dos principais jornais do período, o *Correio da Manhã*, intitulado “Svengeli e suas marionetes”, publicado em 1946, Luiza Barreto acusou o diretor de manipular os atores tal como o personagem Svengali, da obra *Trilby*, de George du Maurier, um hipnotizador cínico e agressivo que controlava a cantora Trilby. O objetivo era macular a imagem de Ziembinski, não sem alfinetar o deslumbramento dos brasileiros com ele, que para a atriz era típico da relação entre nativos e europeus no século XVI. A atriz encarava de maneira nociva às influências culturais estrangeiras:

Foi então que veio a primeira grande subvenção: 160 mil cruzeiros e com ela o gênio polonês. Havia chegado recentemente e trazia grandes ideias, entre elas uma importantíssima, logo posta em prática: “*Um grupo não vale pelo seu conjunto e sim apenas pelo seu diretor que deve possuir poderes de vida e morte sobre seus súdito.*”. O senhor feudal, nesse caso o diretor, vinha da Polônia, mas os escravos eram brasileiros e em sua maioria intelectuais. Que fazer com eles, então, já que eram “insubmissos”? Matá-los artisticamente, é claro. E a obra começou a ser realizada. Svengali entrou em ação. Hipnotizou primeiro os diretores, obra relativamente fácil, realizada individual e separadamente. Depois vieram os atores mais dóceis de manejar: não eram muitos, mas o serviço foi eficiente. Restava o último golpe: jogar fora aqueles que reagiam subconscientemente. Para que não houvesse reação capaz de despertar a consciência dos poucos diretores que eram capazes de ressuscitá-la, foram empregados todos os métodos: primeiro intriga, depois o único infalível, o poder sugestivo do capitalismo: novos diretores entraram, trazendo dinheiro e impondo o afastamento dos rebeldes [...]. *E Svengali tornou-se absoluto. De “diretor” passou a “estrela” de todas as peças.* E agora o público tem o prazer de assisti-lo ao lado de suas “marionetes”

humanas, manejando-as ali mesmo com olhares e com gestos. É um espetáculo inédito, sem dúvida, e estupendo, observar como um só homem pode estar em cena, representando todos os papéis ao mesmo tempo, com as inflexões, os mesmos gestos e até a mesma maneira estrangeira. (Leite, 1946, p.1, grifos nossos)

Além de taxar Ziembinski de “senhor feudal”, “Svengali” e manipulador que tinha a seu dispor “escravos” facilmente levados pelos conhecimentos do diretor, a atriz também o acusa de dar abrigo ao ator Samborski, condenado de morte por traição à Polônia. Samborski era uma das figuras de peso do teatro polonês e atuou com Ziembinski em *Genebra*, a última peça interpretada por Ziembinski na terra natal e que fazia sátira ao nazismo – na peça, papel de Samborski era uma paródia de Mussolini. Quando o exército nazista invadiu a Polônia, ele não fugiu do país a exemplo de vários colegas e cooptou com o regime nazista em troca de ter sua esposa e seu filho salvos (Fuser; Guinsburg, 1992, p.62).

O fato de ter colaborado na divulgação do filme *Heimker* resultou na ira dos atores poloneses da sua geração, e essa colaboração, interpretada como voluntária, o levou a ser condenado à morte pelo tribunal da Resistência em seu país. Samborski fugiu para o Brasil, em 1945, e recebeu ajuda de atores brasileiros, como Labanca, que o escondeu, junto com sua família, no interior do Rio de Janeiro (ibidem, p.59-67). Luiza Barreto soube da traição do ator por meio da atriz polonesa Irena Stypinska, e, ao publicá-la no *Correio da Manhã*, o seu objetivo era manchar a imagem de Ziembinski por introduzir um colaborador dos nazistas no meio teatral brasileiro, isto é, “um homem que não tem escrúpulo em acoitar um criminoso de guerra, talvez absolvido por algum tribunal militar impossibilitado de condenar todos os culpados, mas condenado pelo tribunal de seus próprios companheiros de profissão” (Leite, 1946, p.3).

Não se sabe a dimensão da repercussão alcançada pela publicação, mas é certo que as relações profissionais entre Luiza Barreto e Ziembinski não foram interrompidas, pois os dois trabalharam juntos ainda em outras montagens, como *Doroteia* (1950). A única

consequência dessa publicação que se tem conhecimento foi a fuga de Samborski do Brasil para não ser deportado (Fuser; Guinsburg, 1992, p.65). Em outra ocasião, o alvo da atriz foi *Vestido de noiva*, caracterizado como um texto sem sentido e encenável apenas com as alterações realizadas por Ziembinski. Ela insistiu nessa versão no depoimento à revista *Dionysos*, em 1975, ocasião em que afirmou que o diretor reescreveu a peça “transformando a confusa ‘comédia de costumes’ carioca em obra de arte expressionista”, iniciando, portanto, a “era das reformulações de textos” (Leite, 1975, p.42). Em 1985, em entrevista a Yan Michalski (1995, p.65), repetiu a mesma versão:

O que aconteceu com *Vestido de noiva* é que a peça era do Nelson, mas Ziembinski a modificou totalmente, porque a peça era uma loucura varrida [...]. Ele e o Santa Rosa com o cenário fizeram *Vestido de noiva* e Nelson aplaudiu. Ziembinski pegava realmente a caneta, mexia; aliás, não precisava mexer muito no texto, porque o texto era muito pobre, eram pequenas frases, então ele fazia o Nelson acrescentar. Ele ensinou ao Nelson, ele fez como um professor de dramaturgia: aqui você acrescenta tal coisa, ali você tira tal coisa. Ele não cortava arbitrariamente porque tinha muita sensibilidade. E o Nelson fazia o que ele mandava.

A declaração de Luiza Barreto Leite causou a ira de Nelson Rodrigues, que se referiu à atriz de maneira agressiva: “Olha aqui, agora um depoimento histórico! Diz a sra. Luiza Barreto Leite que o Ziembinski reescreveu a peça comigo. Acontece, sem nenhuma intenção, [...] que essa senhora mentiu da maneira mais deslavada” (Rodrigues, 1974). E ainda completou de maneira irônica às denúncias da atriz: “Ziembinski só deu uma contribuição no *Vestido de Noiva* que me lembro na mais alta conta que foi ‘pois é’. Ele como polonês chegado recentemente achou ‘pois é’ uma coisa linda. E ele disse: ‘Vamos por aqui pois é e eu disse põe’” (ibidem). As declarações de Ziembinski (1982, p.172-90), semelhantes às de Nelson, davam conta de que ele interferiu na peça do ponto de vista cênico. Pode-se compreender os ataques de Luiza Barreto como uma

vingança ao ser deixada à margem das glórias do grupo. Sua atitude chama a atenção por se tratar de uma das lideranças do movimento renovador e que se voltou contra este justamente no momento de consolidação do grupo. É evidente que as opiniões quanto ao projeto moderno comportavam dissonâncias e isso, por razões variadas.

A fase profissional de Os V Comediantes encerrou-se em 1947, depois da fracassada tentativa de profissionalização e da criação de uma cooperativa. Ângelo Labanca declarou que o fim resultou de problemas financeiros e conflitos internos (Michalski, 1995, p.113), agravados pelos problemas de saúde de Miroel Silveira. Além disso, cresceu a indisposição dos artistas com Miroel acusado de não ter lhes pago os montantes acordados (Silveira, 1977, p.129). O lamento de Ziembinski (1978, p.172-90) quanto à dissolução do grupo, por sua vez, insistia nas críticas ao governo: “Passamos para outras peças, até que morremos melancolicamente, sem interesse nenhum, nós, Os Comediantes, que éramos o vestígio do primeiro grande movimento teatral”. A afirmação remete à última verba pública recebida, inferior à solicitada, e talvez sua intenção fosse uma insinuação ao fato de o governo não oferecer alternativas para a superação da crise.

Em 1948, Ziembinski foi contratado por Sandro Polônio para dirigir o primeiro espetáculo do Teatro Popular de Arte (TAP), *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, peça polêmica, proibida pela censura e liberada poucos dias antes da estreia.²⁸ Polônio lançou-se na carreira de empresário após o fim de Os Comediantes, com o espólio da antiga companhia, isto é, alguns refletores e outros objetos de cena, e recorreu a Miroel Silveira para utilizar o nome da companhia que o santista criara, o Teatro Popular de Arte. A escolha do texto era um projeto audacioso e arriscado, as obras de Nelson Rodrigues, com suas peças polêmicas, não tinham caráter comercial e passaram a ser

28 Segundo Brandão (2009, p. 177), a Companhia era uma herança direta de Os Comediantes por dois movimentos, primeiro alguns integrantes do antigo grupo fizeram parte do TAP e, segundo, pela escolha do texto *Anjo Negro*, que estava nos planos da companhia para ser encenado.

rotuladas por Rodrigues de “teatro desagradável”.²⁹ Apenas o TAP aceitou encenar a peça, que foi um escândalo, digno de intensos debates nos jornais a favor e contra a censura do texto. Sandro Polônio soube utilizar esse clima sensacionalista para fazer propaganda do texto.

Nesse sentido, ao incentivar a querela nos periódicos, o empresário fez uso de recursos semelhantes aos mobilizados por Nelson Rodrigues quando da realização de *Vestido de noiva*. O motivo da proibição era a crítica à falsa “democracia racial brasileira” e o “embranquecimento forçado”, pois o racismo permanecia de maneira velada nas relações sociais desde o período colonial. O texto, escrito em 1945, só foi produzido dois anos depois. Segundo Medeiros e Pereira (2012, p.209):

Nelson contestava a ideologia da democracia racial brasileira, extrapolando o conflito que permaneceu nas relações sociais e no imaginário, não só pelo desprezo e pela segregação promovidos pelos brancos, mas também pela introjeção da percepção de inferioridade por parte de negros, pelo ressentimento e pelo desejo de vingança que essas experiências perpetuaram e [que] podem levar a extremos.

A liberação da peça só foi possível graças à intervenção do padre Leonel Franca,³⁰ versão diversa da proposta por Brandão (2009), segundo a qual a autorização para encená-la resultou de estratégia traçada por Sandro Polônio, que pediu ao autor para retirar todas as rubricas e submeteu o texto ao ministro da Justiça, que deu sua autorização.³¹ Porém, mesmo após a liberação do ministro, a censura

29 Termo cunhado por ele em entrevista concedida à revista *Dionysos* em 1949.

30 Teólogo jesuíta, consultor dos bispos brasileiros e fundador da PUC (Castro, 1992, p.202).

31 No livro o *Anjo pornográfico*, consta que Polônio e Nelson se dirigiram ao aeroporto para entregar o texto ao ministro, e que Nelson conseguiu a proeza de entregá-lo antes da viagem por portar a carteira de jornalista. Cabe destacar aqui também a versão de Maria Della Costa sobre a liberação: “Se não houvesse a estreia [de *Anjo negro*] estaríamos perdidos e falidos. Foi aí que o Sandro teve um estalo de gênio. Relendo a peça, percebeu que as rubricas eram muitíssimo mais fortes que os diálogos. Tinha uma rubrica que era assim: ‘A filha senta-se

impôs restrições à realização. A comissão cultural, responsável pela seleção do repertório no Teatro Municipal, proibiu que o protagonista fosse um ator negro. Restringia-se, dessa forma, o objetivo do autor em criticar a falsa “democracia racial”. Segundo Nelson, até mesmo o diretor da peça, Ziembinski, “votou” por um intérprete branco de rosto pintado (Castro, 1992, p.204). Assim, o ator Abdias do Nascimento, líder do Teatro Experimental do Negro, foi substituído por Orlando Guy, não se realizando, portanto, o objetivo do autor. Apenas Pascoal Carlos Magno manifestou-se contrário à substituição do ator, evidenciando que o tema era um tabu até mesmo entre os integrantes do meio artístico e jornalístico.

O espetáculo dividiu a crítica carioca, e Pascoal Carlos Magno (1948) foi um dos poucos a render elogios à produção na sua seção do *Correio da Manhã*. Argumentou que *Anjo negro* foi “um espetáculo de beleza plástica inesquecível”, resultado que para ele foi possível porque Ziembinski “substituiu a interpretação e o texto pela encenação”, que garantiu relativo sucesso de público, permanecendo na programação do Teatro Fênix por mais de um mês.

No final da década de 1940, Ziembinski ainda esteve às voltas com vários projetos, com destaque para o trabalho realizado junto aos Artistas Unidos, grupo fundado em 1946, por Henriette Morineau e por dois de seus alunos, Carlos Brant, bancário, e Helio Rodrigues, médico. Nessa companhia, Ziembinski dirigiu *Medeia*, de Eurípides, encarregando-se dos cenários e figurinos, e *Uma rua chamada pecado*, de Tennessee Williams, dois grandes sucessos de crítica e público. Acrescente-se a sua atuação junto aos amadores pernambucanos Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), a direção de *Doroteia*,

no colo do pai, que, excitado, alisa o bico dos seios da menina pura’. (Risos) Tirando a rubrica, o diálogo ficava até história da carochinha. Que ele fez? Datilografou toda a peça e correu para o aeroporto, pois sabia que o ministro da Justiça, Edgar Brasil, iria viajar no último voo para o Belém do Pará [conseguiram entregar a peça ao ministro no momento do embarque e ele liberou o espetáculo]” (Costa, apud Khoury, 2002, vol. V, p.86). Cf. também Brandão, 2009, p.180 e Castro, 1992, p.202.

de Nelson Rodrigues, e a criação da sua própria companhia, Produções Artísticas Ziembinski, de curta duração e que produziu apenas dois espetáculos no Teatro de Bolso: *Assim falou Freud*, de Antoni Cwojdzinski, e *Adolescência*, de Paul Vanderberghe.

O projeto de renovação teatral, iniciado nos anos 1930, consolidava-se em 1948 com as realizações de *Anjo negro*, *Medeia*, *Um bonde chamado desejo* e *Hamlet*. Dessas peças, a única que não contou com a direção de Ziembinski foi *Hamlet*, produzida pelo TEB, sob a direção de Hoffmann Harnisch. Segundo Maria Della Costa (apud Khoury, 2001, vol. V, p.92), nesse período, Ziembinski era a figura central do teatro realizado no Brasil, portanto, tê-lo nos projetos era garantia de qualidade.

O convite de Henriette Morineau a Ziembinski para dirigisse *Medeia* era uma exceção, pois ela mesma se ocupava dessa função. O trabalho selava laços profissionais e de amizade entre eles, ícones da sua geração, pelo trabalho arrojado nos palcos e graças ao papel que exerceram na formação de atores. Sobre a importância deles para as artes cênicas brasileiras, Pascoal Carlos Magno (apud Khoury, 2001, vol. V, p.92) assinalou que “com *Medeia*, que é um dos mais belos espetáculos do nosso teatro, fica a nossa cultura devendo mais um grande serviço aos estrangeiros ilustres: à sra. Henriette Morineau e ao sr. Ziembinski”. Embora Morineau tenha desempenhado importante papel como diretora, revelando atrizes como Fernanda Montenegro, para Décio de Almeida Prado (2001b, p.42), a atriz apenas não “podia competir com Ziembinski em imaginação e originalidade de visão”.

Na trajetória desses dois estrangeiros verifica-se um fato curioso: Ziembinski, ao longo de sua carreira, foi motivo de pilhérias e críticas pelo seu sotaque, porém Morineau nunca teve esse problema. O polonês, mesmo acumulando intensa convivência com brasileiros no trabalho junto às companhias, seguia com problemas na pronúncia do português, marcada pelo sotaque e por pausas demoradas que, segundo os críticos, faziam parte das suas marcações e que também poderiam ser entendidas como adaptação ao idioma. Interessante notar que o comentário negativo não era extensivo à atriz Henriette

Morineau, que nunca perdeu a dicção de sua língua materna, o francês. Segundo Heloísa Pontes (2010, p.123), o sotaque de Morineau era um charme, em um meio que tinha a França como um centro cultural irradiador:

O forte acento de Morineau, que até o final da vida falou português com sotaque, longe de um impeditivo, foi um “charme” que ela jamais deixou de explorar. Sinal eloquente da centralidade que a França e sua língua ocupavam no imaginário dos círculos culturais da época e da rápida incorporação de seus representantes entre eles. Sinal inequívoco também da assimetria que pontuava as relações internacionais entre as elites brasileiras e francesas, especialmente no âmbito das trocas linguísticas. Se falar português com sotaque francês podia ser “chique”, “refinado” e “elegante”, o inverso era o contrário de tudo isso com sinal bastante negativo.

Não eram poucos os que consideravam Ziembinski melhor diretor que ator. Tal alusão negativa pode ser compreendida pela perspectiva de que, ao contrário da cultura francesa, tida como positiva, a polonesa não foi recebida com apreço no Brasil, muito pelo contrário, os imigrantes provenientes desse país, concentrados no Paraná, foram chamados pejorativamente de polacos.

Jayme Costa também atacou Morineau, em função de considerar nefasta a influência estrangeira no nosso teatro. O motivo da querela entre o porta-voz da Praça Tiradentes e os representantes do teatro moderno extrapolou a disputa pelo mercado e foi estimulada pela condecoração da atriz Henriette Morineau com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul,³² em 1949, a mesma recebida por Ziembinski em 1952:

Foi justamente entre Morineau e Jaime Costa que se deu a maior briga da época, capaz de ilustrar o confronto entre modernos e antigos, em falta de nomenclatura melhor. Nos jornais, em especial através da coluna do crítico Brício de Abreu, que parecia estimular

32 Condecoração concedida a estrangeiros no âmbito das relações exteriores.

a cizânia, e em panfletos assinados ou não, que, tudo, indica, foram distribuídos na cidade, a guerra ferveu. Um ponto nevrálgico foi a concessão, em 1949, da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, combatida por Jaime Costa porque, a seu ver, não montava autores nacionais e não conhecia o teatro brasileiro. Para ele, que era conhecido no meio teatral como o “rei da bronca”, era preciso repetir até a exaustão: “nada deve o teatro brasileiro à senhora Morineau”. (Brandão, 2009, p.109)

Essa querela evidencia que as disputas e tensões que atravessavam o meio cultural carioca intensificaram no decorrer da década de 1940. O ambiente conflituoso explicava-se não apenas por divergências frente às concepções estéticas, mas também pela sobrevivência num meio que continuava atrelado às raízes teatrais do século XIX.

Outro acontecimento que nos revela as dificuldades para a manutenção das companhias modernas no Rio de Janeiro ficou conhecido como a Greve do Teatro Fênix, que ocorreu em julho de 1948 e tinha como objetivo resistir às regras abusivas aplicadas aos alugueis dos teatros. A greve envolveu os membros do Teatro Popular de Arte (TAP) e recebeu apoio de Ziembinski, Henriette Morineau, Procópio Ferreira entre outros. O grupo foi ameaçado de despejo, pois a bilheteria não havia rendido o valor estipulado pelo contrato com o arrendatário. A trupe recusou-se a sair da casa e acampou. O político Café Filho envolveu-se e levou a discussão dos preços dos alugueis dos teatros e da expulsão da companhia para a Câmara dos Deputados. A sua interferência e a movimentação dos artistas garantiram que a justiça desse a posse do teatro à companhia de Polônio, que aí permaneceu com as apresentações. Porém, frente ao fracasso das duas últimas peças, em dezembro, o arrendatário Vital Castro conseguiu reaver a casa de espetáculos. O desfecho da ocupação do Fênix levou a companhia rumo à São Paulo em busca de novas possibilidades.³³

33 Esse fato levou ao rompimento entre Nelson Rodrigues e Sandro Polônio. O estranhamento entre o dramaturgo e o empresário deveu-se ao fato de Rodrigues

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 polonês criou desde o momento em 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.³⁴

Em 1949, o médico Waldemar Oliveira, fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), depois de convidar Zygmund Turkow e Adacto Filho, estendeu a proposta para Ziembinski dirigir e atuar na companhia.³⁵ A peregrinação desses diretores estendia

não manifestar apoio à greve empreendida pelo Teatro Popular de Arte. Nelson Rodrigues alegava que não aderiu à greve, pois foi ele que assinou o contrato de aluguel para aquela temporada e seu irmão Mario Filho foi o responsável por emprestar a Polônio o capital para pagar a locação. Desse modo, não faria sentido que ele se colocasse contrário a um contrato que ele mesmo assinou. Por outro lado, Polônio acreditava que, por ter se aventurado a encenar *Anjo negro*, Nelson tinha obrigação de apoiá-lo na contenda (ibidem, p.195-219).

34 Ziembinski teve duas experiências no teatro comercial. A primeira foi com Odilon Azevedo, marido de Dulcina, que contratou Ziembinski para dirigir *Os homens*, de Louis Ducreux – a peça, que, apesar de bem aceita pela crítica, permaneceu em cartaz apenas quinze dias. A segunda foi a direção de *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 feita em parceria com Odilon resultou em um texto moderno, embora comercial, e a atuação de Ziembinski 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.

35 O grupo foi herdeiro do teatro pernambucano Gente Nossa, fundado em 1930. O TAP surgiu em 1941, dentro da Sociedade de Medicina de Pernambuco, com a realização de peças feitas sob a orientação de Waldemar Oliveira com

para o nordeste do país as inovações nos moldes do movimento ocorrido na então capital federal. Contratado para dirigir três peças para o TAP, *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, *Pais e filhos*, de Bernard Shaw, e *Esquina perigosa*, de J. B. Priestley, seu trabalho foi muito além. Durante os dez meses de permanência em Pernambuco, Ziembinski deu aulas de encenação para os alunos da Faculdade de Direito e produziu com o Teatro Universitário de Pernambucano (TUP) dois espetáculos: *Além do horizonte*, de Eugene O'Neill, e *Fim de jornada*, de Robert Sheriff. Suas peças suscitaram avaliações divergentes na imprensa pernambucana, mas a maior parte dos periódicos destacavam aspectos positivos, principalmente em relação às novas técnicas de atuação e na formação dos amadores. O movimento amador pernambucano agregou traços importantes para a cultura brasileira ao acrescentar em suas apresentações temas originários do cordel, movimento vigoroso que revelou, anos mais tarde, o dramaturgo Ariano Suassuna. Cabe destacar que foi durante a sua incursão pelo nordeste que Ziembinski recebeu a alcunha de “Zimba” por um dos intérpretes amadores, forma carinhosa de tratamento que lhe acompanhou por toda a carreira.

Encerrada a temporada pernambucana, Ziembinski retornou ao Rio de Janeiro, em 1950, com recursos suficientes para montar sua própria companhia, a Produções Artísticas Ziembinski. A brevidade do empreendimento esteve relacionada aos problemas que o teatro carioca passava, além do fato de Ziembinski ter recebido o convite de Zampari para integrar o TBC. Quando trabalhava no espetáculo da sua companhia, *Assim falou Freud*, ele foi contratado por Luiza Barreto para dirigir a peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues,³⁶

outros colegas de ofício e suas esposas, que costumavam representar comédias de costumes. O aperfeiçoamento da companhia deu-se a partir de 1944, com a contratação de diretores como: Zygmunt Turkov, Adacto Filho, Willy Keller e Ziembinski. O grupo existe até os dias atuais e realizou, ao longo de sua existência, produções significativas (cf. Pontes, J., 1990).

36 Frente às acusações da atriz, resta explicar o porquê do convite e que tipo de relação que se estabeleceu durante a produção. Talvez Luiza Barreto tenha contratado Ziembinski devido às dificuldades que a obra apresentava. Quanto aos

que enfrentou problemas pela censura e foi considerada de vanguarda para a sua época, por ser um texto que adentrava o universo do expressionismo e do surrealismo, além de utilizar elementos carnavalescos, que foram retomados pelo Teatro do Absurdo, sucesso na década seguinte.³⁷ Contudo, a obra rodriguiana foi um fracasso de público, houve quem atribuisse o fracasso à encenação de Ziembinski, pois a obra foi escrita como farsa e, nas mãos do diretor, tornou-se uma tragédia, embora a plástica do espetáculo, garantida pela iluminação, tenha arrancado elogios (Castro, 1992, p.217-8).

O convite de Zampari não era uma novidade. Antes da inauguração do TBC, o empresário italiano procurou Ziembinski para integrar o projeto. Segundo Miroel Silveira (1977, p.50), foi a temporada de *I*, em São Paulo, que despertou o interesse de Zampari no diretor polonês, quando o TBC não passava de uma ideia:

[...] por mais de uma vez nesta temporada de 1947, recebi Zampari em minha casa e de minha irmã Isa Silveira Leal para discutirmos em conjunto com Ziembinski a possibilidade de o ensaiador polonês vir a São Paulo de avião nos fins de semana a fim de preparar um elenco que Zampari pretendia fundar, agrupando em elementos do amadorismo paulista. Os fatos acabaram não se passando assim, em virtude da dissolução de Os Comediantes no Rio, o que deve ter levado Zampari a optar pelo caminho que acabou escolhendo, o de fundar o TBC da forma pela qual fundou, inicialmente sem diretores estrangeiros, e finalmente a importação em massa dos compatriotas italianos.

atritos com Nelson Rodrigues, presume-se que ocorreram depois da produção de *Doroteia*.

37 O texto narrava a história de Doroteia, ex-prostituta que, após a morte de seu filho, decide regenerar-se e vai morar com suas três tias, castas e feias, que, para não cair em tentação sexual, não dormiam. Para conseguir abrigo, Doroteia tem de trocar sua exuberância e sua beleza por feiúra e o puritanismo do ambiente. A peça, que associava o sexo a degradação moral feminina, abordava a negação do corpo, da sexualidade e do amor, deste modo, o único personagem masculino da farsa era o noivo representado por um par de sapatos.

Ao longo dos anos, Zampari fez várias propostas e, em 1949, início da fase profissional do TBC, ele delegou ao seu irmão a tarefa de ir até o Rio de Janeiro e negociar com Ziembinski. Em depoimento, ele afirmou:

Em 1949, Franco Zampari mandou seu irmão dizendo que há uma entidade em São Paulo, que queriam fazer um teatro, e perguntando se eu não queria vir. Eu não podia, gostava muito do Rio de Janeiro. São Paulo é uma parada dura, sabe? [...] Embora não deva ser injusto, é preciso dizer que tive experiências teatrais importantíssimas na minha vida em São Paulo, mas nem por isso estou saudosos por voltar para lá. Então ele procurou me convencer de que era um movimento novo, que eles precisavam de mim, não sei o quê. Eu disse: “Não, vocês façam o movimento novo aí e eu vou ficando por aqui”. (Ziembinski, 1982, p.183)

A resistência de Ziembinski durou pouco e, em 1950, ele passou a integrar o projeto do Teatro das Segundas-Feiras. A princípio, Ziembinski revezou-se entre as duas capitais, mas frente às condições financeiras e de trabalho oferecidas pelo empresário, Ziembinski aceitou o contrato para fazer parte do núcleo central daquela empresa:

[Zampari] Mandou um recado: “Eu quero que você venha com a sua companhia fazer espetáculos às segundas-feiras”. Ai ele deu a carta certa, com aquele ar charmoso de um grand seigneur que só ele tinha: “Vou te dar três mil cruzeiros por cada espetáculo que a sua companhia apresentar às segundas-feiras”. Pois é, naquele tempo, isso era uma fortuna. Ele pagava tudo. Pagava o hotel. Ah! Então fomos. E incrível que foi um sucesso fabuloso. (ibidem, p.183)

Ele partiu para São Paulo para encabeçar a programação do horário alternativo da casa da rua Major Diogo. Em maio de 1950, Zampari ampliou o contrato de Ziembinski, para que ele permanecesse em São Paulo por mais dois meses, visto que o dono do TBC

havia demitido Ruggero Jacobi. Anos mais tarde, Ziembinski declarou que Zampari confidenciou que o desentendimento ocorreu devido à retirada de cartaz da peça *Ronda dos malandros*, de John Gay, dirigida pelo italiano e que fazia sucesso, mas desagradava a burguesia paulista. Temendo indispor-se, resolveu suspender o espetáculo. “Eu vou tirar a peça de cartaz porque os meus amigos grã-finos se sentem ofendidos com o espetáculo” (ibidem, p.183). Nos palcos do TBC, Ziembinski recebia somas muito maiores do que as provenientes de produções independentes ou em outras companhias, razão pela qual permaneceu por longos anos em São Paulo, vinculando-se à primeira experiência de teatro empresarial no Brasil. Aqui ele deparou-se com um cenário distinto do Rio de Janeiro, no qual imperava o mecenato e despertava uma crítica especializada.

A construção da imagem de Ziembinski por meio da memória de seus pares.

Para compreender o processo de criação da imagem de Ziembinski, o *corpus* privilegiado foi o depoimento de alguns de seus pares concedidos ao SNT, editados na série *Depoimentos* ou publicados na revista *Dionysos*. Também são valiosos os depoimentos coletados para o projeto *Depoimentos para a posteridade*, coordenados pelo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), as biografias escritas para a Coleção Aplausos e as entrevistas realizadas pelo jornalista e ator Simon Khouri, que integraram a coleção Bastidores e Atrás da Máscara. Optou-se por analisar como figuras de proa da cena nacional entendiam o trabalho do encenador Ziembinski e como as técnicas aplicadas por ele influenciaram nas suas atuações. Os escolhidos que trabalharam com ele entre as décadas de 1940 e 1950 foram: Cacilda Becker, Maria Della Costa, Nicette Bruno, Tônia Carreiro, Paulo Autran, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Leonardo Villar, Nydia Lícia e o diretor Antunes Filho. A única exceção dos depoentes

escolhidos é Cecil Thiré, filho de Tônia Carrero, que atuou sob a direção de Ziembinski na década de 1960.³⁸

Nos depoimentos, enfatiza-se a sua postura como um diretor atento, que explicava em minúcias a encenação e que não dava margens para o ator criar o personagem sem sua interferência, posicionamento que foi caracterizado como ditatorial por alguns. Porém, a afirmativa dominante é a de tomar Ziembinski como um “mestre”, afinal, ele orientava o intérprete de forma precisa, o que pode ser explicado pelo fato dele ser também um ator, além disso, contribuiu para a construção dessa imagem o fato dele dominar o espetáculo no todo, desde o estudo do texto, passando por cenário, figurino, maquiagem e iluminação, que encantavam atores, críticos e público.

Ao analisar os depoimentos para o SNT, verifica-se que os entrevistados sabiam que produziam um documento para a história do teatro, além do fato deles serem escolhidos para configurar uma forte legitimação. Assim, ao expressar as suas perspectivas, opiniões e experiências, contribuíram para a constituição e a defesa de um dado projeto estético, modelo que, nos anos 1960 e 1970, foi questionado e combatido por aqueles que defendiam a estética nacional-popular, conforme já foi mencionado. Compreende-se, assim, que os discursos desses atores realizados em meados dos anos 1960 e 1970 não eram neutros, carregavam visões de mundo e influências do contexto e do meio em que viviam, isto é, eram produtos que correspondiam a um determinado lugar e a uma formação social. Além disso, quando da realização dessas entrevistas, os atores já tinham carreira consolidada e conheciam o trabalho de outros diretores estrangeiros que por aqui passaram, como os italianos Ruggero Jaccobi, Adolfo Celi, Flaminio Bollini, Luciano Salce e o belga Maurice Veneau. E, evidentemente, os atores haviam ampliado as suas percepções quanto às técnicas de encenação e podiam comparar diretores e suas diferentes perspectivas.

38 Optou-se por não deixar de fora as suas considerações sob a direção de Ziembinski pela elucidação que faz das contribuições do diretor à sua carreira – o depoimento se assemelha pelo àquele de atores dirigidos em *Os Comediantes* e no TBC.

Cacilda Becker manteve relações estreitas com o diretor, que passaram toda a sua trajetória no teatro. Quando conheceu Ziembinski, ela tinha uma carreira que somava experiências nos teatros amadores do TEB e GUT e em companhias comerciais como a de Raul Roulien. Embora tivesse relativo contato com projetos inovadores na cena teatral, em carta a sua mãe e irmãs, argumentava quão árduo era o trabalho para corresponder às expectativas de Ziembinski e de Os Comediantes:

Minhas queridas. Tenho vivido uma correria doida, Ziembinski quis tudo decorado e dói uma luta! [...] Eu estava apanhando do Ziembinski, mas agora, hoje por sinal, fizemos ensaio sem papel (sem o texto na mão). Brilhei gente! Não ouvi uma reprimenda e olhem lá – Cacilda Becker!!! Fui aplaudida e Ziembinski disse que não tinha nada a corrigir. Fiquei feliz! Para mim acabou o tabu Comediantes!!! (Becker apud, Prado, L. A., 2002, p.234)

Ziembinski era lembrado como a maior influência na formação da atriz. Walmor Chagas (apud Khoury, 1984, p.411) corroborou a versão da esposa, embora admita que, a princípio, ela tenha sido rejeitada pelo diretor que, em certa ocasião, afirmou que ela nunca seria atriz. A afirmação de Ziembinski seria relembrada como pilhéria muitos anos depois:

Estávamos uma noite em um café que se chamava Petrônio, em Copacabana, onde se reunia o grupo de Os Comediantes. Estávamos Tito, eu e outras pessoas que atuavam conosco, que não me lembro agora... E estava o Ziembinski, que me olhou profundamente. Eu não comia o que ele queria... E talvez porque eu não comesse o bife que deveria comer ou porque chegasse atrasada ao ensaio, ele me disse: “Você não vai ser atriz”. (Becker, 1966)

A crítica negativa do diretor foi recebida por Cacilda (ibidem) com certo temor e apreensão: “Mas devo justamente ao Ziembinski uma grande parte da minha vida, do que eu adquiri de

conhecimentos teatrais. E talvez tenha sido justamente esse um dos botões que ele tenha apertado para me estimular [...]. Porque Ziembinski disse: ‘Você não vai ser uma atriz’, mas depois fez de mim uma atriz”. O afeto entre os dois dentro e fora dos palcos, bem como os conflitos durante a carreira, selou os laços de amizade e admiração mútua, a ponto de Ziembinski dizer que era “uma espécie de alma companheira da Cacilda” (Ziembinski, 1982, p.185). Ela sempre se referiu a Ziembinski, em tom respeitoso, chamando-o de “senhor” e atribuindo-lhe o papel de “mestre”. Em 1965, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), defendeu o projeto estético de Os Comediantes, consolidado pelo TBC, e não economizava em relação a Ziembinski, que deveria se tornar “patrimônio nacional”, cabendo ao governo preservar a sua história e financiá-lo, para que pudesse dar aulas de teatro para formar novas gerações de atores e diretores: “o estado tinha que tombá-lo [...] porque é um homem que pode ensinar a representar” (Becker, 1967). Cacilda (ibidem) não o considerava importante apenas para a sua formação, mas de toda uma geração: “Na época de Os Comediantes se dizia ‘são todos ziembinskizinhos’ os ziembinskizinhos deixaram de ser ziembinskizinhos e hoje já são Jardel Filho, Maria Della Costa, Paulo Autran todos deixaram de ser ziembinskizinhos, mas todos devem muito ao Ziembinski porque todos aprenderam a representar com o seu Ziembinski”.

Ela esforçou-se para negar a imagem de que todos eram imitadores de Ziembinski, num momento em que ele era um dos alvos dos ataques desferidos pelos que abraçavam projetos como o Arena, Opinião e Oficina. Assim, ao depor para o projeto intitulado Depoimentos para a Posteridade, ela bem sabia o significado dos seus argumentos e lutava pela preservação da sua imagem.³⁹ O polonês foi o responsável por dirigi-la em um dos trabalhos de maior êxito de sua carreira, *Pega-fogo*, em que a atriz, com quase 30 anos, deu vida a um garoto pobre de cerca de 14 anos. Foi um sucesso de interpretação e de público, com plateias lotadas no Brasil e no exterior.

39 Verifica-se portanto a fabricação da imagem de Ziembinski por meio dos seus pares. Cf. Certeau, 1982, p.94.

“Ela [Cacilda Becker] não pôde mais largar, todo mundo queria ver *Pega-fogo*, não uma vez, mais dez, vinte vezes. *Pega-fogo* saiu das segundas-feiras experimentais e quase dez anos depois a fizemos em Paris, no Uruguai.” (Ledesma, 2004, p.34)

A década de 1940 também marcou a parceria entre Maria Della Costa e Ziembinski em trabalhos importantes na vida da atriz, primeiramente em *Vestido de noiva*, na remontagem de 1947, que contou com ela, Cacilda Becker e Olga Garrido, e também na representação de *Anjo negro*. A modelo e manequim que iniciou a carreira de atriz na companhia de Bibi Ferreira afirmou ter aprendido as técnicas exigidas em seu ofício sob as orientações de Ziembinski e Itália Fausta. Segundo ela: “Ziembinski me impregnou com a exata noção do que era teatro. Quando me dirigiu em *Vestido de noiva*, na montagem feita no Teatro Municipal de São Paulo, me senti como um músico no meio de uma orquestra sinfônica, em que todos eram regidos com precisão matemática e harmoniosa” (Costa, apud Khoury, 2001, vol. V, p.80).

A fala de Maria Della Costa qualifica o trabalho de Ziembinski como pautado pelo rigor e pela sofisticação. Durante sua participação em Os V Comediantes, Maria Della Costa conheceu Sandro Polônio, seu marido e companheiro para a vida toda. A relação que começaria nesse período, segundo a atriz, foi incentivada pelo diretor: “homem sensível e inteligente, percebeu que existia entre eu e Polônio algo muito especial e começou a nos atizar durante os ensaios, provando certas situações[...]” (ibidem, p.72). Os laços de amizade estabelecidos nessa época marcaram a trajetória da atriz e de Polônio e lhes renderam parcerias de sucesso com o diretor.

O relacionamento amistoso entre Cacilda e Maria Della Costa com Ziembinski, não se repetiu com Tônia Carrero. No início de 1950, Ziembinski foi contratado por Fernando Barros para dirigir dois espetáculos: *Amanhã se não chover*, de Henrique Pongetti, e *Helena fechou a porta*, de Acciolly Netto,⁴⁰ comédias escritas por

40 De origem portuguesa, mas naturalizado brasileiro, Fernando Barros desempenhou várias funções ao longo da vida: produtor, diretor de fotografia da

destacados jornalistas cariocas. Foi a primeira vez que Ziembinski trabalhou com Paulo Autran e Tônia Carreiro. O desentendimento entre Tônia e Ziembinski iniciou quando o diretor não a integrou ao elenco de *Anjo negro*. Ziembinski desencorajou vários atores a prosseguir na carreira, alguns superaram o vaticínio e tiveram estreita relação profissional com o diretor, caso de Cacilda e Cecil Thiré, outros nunca esqueceram a avaliação negativa, a exemplo de Raul Cortez e Tônia Carrero.⁴¹ Segundo Carrero:

Justamente por ocasião de *O anjo negro*, o diretor Ziembinski já havia escolhido a Nicette Bruno para um dos papéis, mas fui me apresentar assim mesmo, porque a Nicette sempre teve o físico mais delicadinho que o meu. Eu era alta, a Nicette pequenininha, e o papel era o de filha de Maria Della Costa, que é uma mulher alta. *Entrei no palco para o Ziembinski me ver – eu era fã dele e sempre que o via ficava trêmula e inquieta – e quase cumprimentei o mestre de*

empresa cinematográfica Vera Cruz, consultor de beleza e, segundo alguns, maquiador. Foi o responsável pela produção da carreira de Maria Della Costa, de quem foi marido, e de Tônia Carrero. Encerrou sua carreira como editor de moda da revista *Playboy*.

- 41 O ator Raul Cortez, ao ser questionado pelo então editor-chefe do *Jornal da Tarde* no programa *Roda Viva*, em 1987, se algum diretor havia lhe dito que não seria ator, afirma que sim e narrou que nunca superou o fato de Ziembinski não só assevera que não tinha talento para o teatro como ainda lhe arrumou emprego de vendedor de fósforos com finalidade publicitária: “Teve vários [sic] [diretores que lhe disseram que ele não seria ator]. [risos] Teve um que me marcou muito, agora ele está morto [Ziembinski]! Eu nunca o curti muito exatamente por causa disso... Foi porque eu estava muito preocupado, não sabia o que fazer e estava meio desempregado... porque, quando decidi fazer teatro, larguei todo o meu trabalho, larguei faculdade e tal e não estava dando certo. Então fui procurá-lo, pedir: ‘Poxa, o que devo fazer?’. Aí [Ziembinski] disse: ‘Você não tem talento absolutamente nenhum, mas eu te arranjo um emprego!’. E o emprego que me arranjou foi em uma companhia, de vendedor de fósforos. Sabe esses fosforozinhos que fazem publicidade? Então! Fui lá, eles me deram aquele mostruário enorme com aquilo, umas caixinhas de fósforo, e me deram um setor que era para fazer, que era na rua Augusta. Da [rua] Jaú para cima, até a [avenida] Paulista. Então comecei a entrar naquelas lojinhas para vender os fósforos. [risos] Na terceira, acho, deixei tudo lá, virei as costas e fui embora! Resolvi fazer teatro apesar de tudo!” (Cortez, 1987).

joelhos. Ele havia feito um trabalho notável dirigindo várias peças de Os Comediantes e *revolucionou o teatro brasileiro com seu espetáculo Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Quando me viu, olhou com indiferença e, na frente de todo mundo, Ziembinski gritou: “Essa mulher, nunca!”. Recebi muito não pela cara. (Carrero apud Khoury, 2001, vol. VI, p.49, grifos nossos)

O mais interessante nas memórias de Tônia Carrero é a menção da tentativa de reverência ao diretor, indício de que, já em 1948, havia uma aura em torno de Ziembinski. Essa declaração contribui para evidenciar o quanto o trabalho junto de Os Comediantes foi fundamental para criar uma espécie de veneração ao seu trabalho. A recusa inicial, porém, gerou tensões que acompanharam os dois em seus encontros profissionais, o que não mudou a admiração de Tônia por aquele que sempre considerou um mestre. É o que aconteceu em *Amanhã se não chover...*, de Henrique Pongetti:

Ziembinski queria que eu fizesse o papel da princesa, pois a Francesa era uma mulher de mais idade, quieta, acomodada e que vivia fazendo crochê. Como a Francesa ficava mais tempo em cena, cismei que queria fazer esse papel, e o Ziembinski *teimou que não, que ele era o diretor, tinha responsabilidade e sabia muito bem o que era melhor para o espetáculo. Então eu disse que ele era o diretor, mas quem mandava na companhia era eu*, que iria fazer a Francesa de qualquer maneira e ponto final. Houve então uma reunião de cúpula [ri] entre o Paulo Autran, que não disse uma palavra, o Ziembinski, o Fernando Barros, que fazia todas as minhas vontades, e eu, *uma idiota que não entendia nada de nada*. Que ridículo, onde se ia discutir a minha vontade. *Quem era eu para enfrentar uma sumidade como Ziembinski por causa de um capricho tolo?! Resultado: ganhei a parada, e o Ziembinski, magoado, se desinteressou completamente da minha personagem e me deixou livre para fazer o que eu bem entendesse.* (ibidem, p.60, grifos nossos)

O que estava em jogo era mais que um capricho de Tônia, era a relação de poder da primeira atriz que queria ver a sua vontade prevalecer sobre Ziembinski, enquanto este deixava claro que a perspectiva do diretor era superior às demais. A contenda foi vencida por Tônia Carrero e esse caso nos revela as complexidades do período, pois companhias que pretendiam ser modernas, frequentemente, recorriam a uma estrela para consolidar a imagem do grupo. Assim, não eram apenas disputas de egos entre uma atriz e seu diretor, por trás dos episódios estavam os conflitos entre a maneira tradicional de fazer teatro e as concepções de Ziembinski. Tanto que a estratégia usada por Tônia, para responder ao desprezo da direção, foi utilizar de recursos do teatro de revista, ou seja, a improvisação e o humor. Segundo Tônia (ibidem, p.60):

Pois veja, a peça estreou, e o Paulo fez um sucesso extraordinário. Ele aproveitou até o sotaque polonês do Ziembinski, cada inflexão dele, e bastava abrir a boca para que o público se mijasse de tanto rir. E eu... tanto faz como fez, o que fazia no palco era totalmente descartável. Fiquei fula da vida. Vendo que estava passando despercebida, comecei a aprontar, a fazer uma porção de gaiatices, no fim fui apoiada pelo Paulo, que me instigava e entrava na brincadeira, improvisava, e com o tempo o espetáculo virou uma outra peça, um outro número. Me transformei numa palhaça.

Ziembinski, às voltas com outros projetos, foi indiferente às improvisações de Carrero, porém, prometeu que jamais trabalharia com a atriz; outra promessa não cumprida, pois, em 1954, Tônia foi protagonista em *Cândida*, produzida pelo TBC, sob sua direção. A análise atenta das considerações da atriz revela que ela encarou as suas desavenças com Ziembinski como uma espécie de rebeldia, que beirava a infantilidade, afinal, sob a ótica dos que optaram pela renovação estética, o diretor era o detentor dos rumos do espetáculo, contradizê-lo era entendido como um capricho. Desse modo, seu depoimento não aponta para um enfrentamento, antes é minimizado e é lido na chave da rebeldia, com o tempo, aplacada. Em suas

memórias, ela lamentava ter sido vista como vedete, que entrava no palco para mostrar as pernas (ibidem, p.78). Segundo Tônia, até entrar em contato com os atores do TBC, ela não compreendia a dimensão do desempenho requerido de um ator profissional, e foi essa tomada de consciência que a transformou em uma aluna obediente e dedicada, que revezava entre as atuações na Vera Cruz e a aprendizagem assistindo aos ensaios dos diretores estrangeiros quando figurava dentro do TBC. Portanto, uma memória aplacada, que pretende instaurar uma imagem cuidadosamente construída sobre si mesma.

Paulo Autran, companheiro de Tônia Carrero na companhia de Fernando Barros, no TBC e na Companhia Tonia-Celi-Autran (CTCA), deu ênfase a Ziembinski, porém, não aceitava o método impositivo do diretor. Para Autran, Ziembinski foi “simplesmente [...] a primeira pessoa a mostrar aqui no Brasil o que era um espetáculo moderno de grande teatro”, produtor de grandes obras-primas, tanto em *Os Comediantes*, quanto no TBC, e mostrou aos artistas que o teatro requeria outros cuidados além da atuação histriônica do ator, ao evidenciar que era “imprescindível, no teatro, se cuidar da iluminação, do cenário, do som, das roupas, preocupação essa que nunca existiu antes” (Autran apud Khoury, 2001, vol. I, p.32). O ator apreciava mais a direção de Adolfo Celi do que a praticada pelo polonês: “o Ziembinski era um diretor ditatorial, exigia do ator a colocação da mão, do pé, que usasse a voz assim, assado, e o Celi, não, o Celi queria que o ator descobrisse, ele nos auxiliava na descoberta de um personagem” (ibidem, p.85). Autran considerava que algumas produções de Ziembinski eram marcadas pelo ritmo lento, devido à riqueza de detalhes e das pausas demoradas, aspecto fortemente criticado não apenas pelo ator, mas por muitos críticos e espectadores:

[...] o Ziembinski tinha uma tendência à lentidão, riqueza de detalhes, tudo era minucioso, e quando ele dizia: “Nós vamos montar uma peça que é uma renda de Sevilha”, a gente já sabia que o espetáculo iria por água a baixo, e esse foi o caso de *O grilo na lareira*. O Ziembinski estava num entusiasmo total pelo espetáculo e a plateia não se interessou um dia sequer pelo assunto. Foi um desastre. (ibidem, p.48)

Leonardo Villar (apud Khoury, 2002, vol. X, p.427), por seu turno, acreditava que o respeito à obra original e a decisão de não adaptá-la, de modo a torná-la fluída e agradável ao espectador, prejudicava Ziembinski. “Ele dizia que era um crime mutilar qualquer palavra, frase, pensamento e intenção do autor”. A postura de Autran, que apontava os aspectos negativos do trabalho de Ziembinski, revela outras características, por vezes silenciadas nas memórias de outros atores e atrizes. Quando questionado por Khoury sobre a genialidade de Ziembinski, Autran confirma positivamente e destaca os trabalhos de iluminação do diretor, porém afirma que Ziembinski utilizava desse seu domínio para criar artifícios e manipular as apresentações em benefício próprio.⁴² Ziembinski influía nos trabalhos que realizava por ter apreço tanto pela arte de encenar quanto de dirigir, e optava por espetáculos em que pudesse desempenhar ambas as funções. Muito respeitado nos círculos teatrais, raras foram as vezes em que não saiu vitorioso ao intervir na escolha de um repertório que lhe favorecia.

A atriz Nicette Bruno, com apenas 15 anos de idade, foi dirigida pela primeira vez por Ziembinski no papel de Ana Maria, a filha do casal Ismael (Orlando Guy) e Virginia (Maria Della Costa).⁴³

42 Ainda, sobre esse questionamento de Khoury, Paulo Autran afirmou que Ziembinski “era muito ambicioso e chegou até a usar de expedientes não muito católicos, confere?”. E usando como exemplo a realização de *O grilo na lareira*, Autran destaca que, pelo seu domínio do espetáculo, o diretor utilizou de recursos de encenação, figurino, maquiagem e iluminação para evidenciar seu personagem em uma peça que não tinha protagonista. “Em suma: eram manhas de diretor usando todo um elenco em benefício próprio. Por azar dele, a peça não agradou ninguém e foi um fracasso. Mas, ele costumava dar seus golpes” (Autran, apud Khoury, 2001, vol. I, p.49).

43 A atriz começou a sua carreira junto ao TEB sob a direção de Ester Leão em *Romeu e Julieta*, na representação de 1945. Embora muito jovem, fundou sua própria companhia Nicette Bruno e Seus Comediantes, em 1952, sediada no Teatro de Alumínio, em São Paulo. A companhia contou também com a direção de Ruggero Jacobi, Madalena Ricol, além de diretores da geração posterior, como Augusto Boal, José Renato e Antonio Abujamra. Entretanto, a companhia manteve Paulo Goulart como o galã e Nicette Bruno como a primeira atriz e mocinha da companhia, num registro que dialogava com a tradição de enfatizar o ator. Seu repertório transitou entre peças modernas e o teatro de *boulevard*.

Segundo Nicette, o diretor polonês “ensinou uma técnica de apresentação que eu passei a exercer tempos depois. Na época, eu só tinha a percepção, mas não a consciência absoluta. Aprendi com ele a técnica de segurar a emoção e de explodir internamente sem emitir nenhum som” (Guerine, 2004, p.25). Nos palcos a atriz seria dirigida por ele em outras ocasiões, inclusive em uma peça que não se encontra listada entre as produções dirigidas por ele em sua biografia, *Fausto*, de Goethe.⁴⁴

Os aspectos destacados nos depoimentos Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Leonardo Villar, Walmor Chagas, Antunes Filho e Cecil Thiré fazem crer que Ziembinski tornou-se menos impositivo, o que demonstra outra perspectiva interessante: os anos de amadorismo tinham se passado e Ziembinski trabalhava com uma equipe de atores considerados como os melhores de sua geração, razão pela qual foram deferidos com a recolha de depoimento sobre a sua trajetória.

A atriz Cleyde Yáconis definia que era positiva a iniciativa do polonês em ensinar ao ator os mínimos detalhes da construção da peça, o que era interpretado como exaustivo nos tempos de *Os Comediantes* e excessivo por parte de alguns atores nas décadas de 1940 e 1960. Ela destacou a faceta paciente do diretor, virtude que, segundo a atriz, faltava ao diretor italiano Luciano Salce: “Mesmo que no começo a gente copiasse, como criança cópia. Ele tinha a paciência de explicar onde você deveria acentuar a palavra” (Ledesma, 2004, p.48).

O discurso de Cecil Thiré, tal como o de Yáconis, comprova que o diretor se caracterizava pela expressão “faça assim” e argumentava para explicar as escolhas e as práticas propostas. Na perspectiva de

44 O espetáculo fazia parte da programação de estreia do Teatro do Hotel Quitandinha, o primeiro teatro com palco giratório do país. O responsável pela direção da produção era Herbert Martin, que, no entanto, não chegou a realizá-la, embora seu nome constasse na programação da peça. Os integrantes do espetáculo eram parceiros de Ziembinski desde o tempo de *Os Comediantes*, como Luiza Barreto e Graça Mello, que recorreram a ele para a dirigi-los. A peça foi um fracasso, conforme o depoimento de Nicette Bruno de tragédia; a peça mais parecia uma comédia pastelão devido aos erros de cena e os problemas que tiveram com o palco giratório (Guerine, 2004, p.27).

Thiré, além da falta de aporte teórico de nossos atores, os diretores tinham de driblar a falta de tempo, visto que, no TBC, os cartazes eram alterados de três em três meses:

Com Ziembinski tive um aprendizado à brasileira, à maneira da nossa pátria, por tentativa e erro. Ziembinski era absolutamente prático: faça assim. E eu aprendi a entender o que ele queria com isso. Aí eu fazia o que ele queria, mas pelo sentido que a coisa tinha. Tudo que ele pedia tinha um sentido. *Ele não explicava, acho, porque o ator brasileiro não tinha, como não tem, uma formação metodológica a ponto de você dizer, mexe com o seu objetivo um pouco antes ou você está se esquecendo de certo elemento.* Então, diretores como o Ziembinski que eram altamente técnicos diziam “faz assim”, em vez de recorrer a elementos de um método de representação. Além disso, o período de ensaios era muito curto e era preciso chegar a um resultado logo. Até hoje é assim: na escola em que dou aula a gente faz uma montagem e é um inferno. Não dá para ensinar, tem que montar a peça. (Carvalho, 2009, p.24)

Muitos estudiosos do teatro e atores que trabalharam com Ziembinski afirmaram que ele modificou a sua interferência na construção dos personagens à medida que os atores ganhavam experiência, o que é outra maneira de valorizar os atores que, como alunos obedientes, submeteram-se às lições do mestre. A abordagem afetuosa em relação a Ziembinski não se resume apenas a Yáconis, Thiré referiu-se às histórias do “Zimba”, semelhantes a “causos”.⁴⁵ Contudo,

45 Cecil Thiré narrou de maneira descontraída o fato de Ziembinski ter esquecido o texto nos ensaios de *A volta ao lar*, de Pinter, em 1967: “Ainda em 1967, fui convocado para ser assistente de direção de Fernando Torres, ator em *A volta ao lar*, de Pinter. No elenco estava eu e meu queridíssimo Ziembinski. Éramos muito amigos, ficamos até no mesmo camarim. O pessoal sacou que eu era amigo do velho, ele andava nervoso e nos colocou juntos, o que era uma delícia. O Zimba achava que não tinha sotaque. Era muito engraçado. Ele tinha uma memória privilegiada, ele enfiava o texto na cabeça rapidamente. Um dia estávamos ensaiando o primeiro ato de *A volta ao lar* [...]. Bem, começou o primeiro ato, e o Zimba, logo nas primeiras falas, esquece o texto. ‘Nunca me aconteceu

para Yáconis, o carinho pelo mestre vinha do fato de haver partido dele o primeiro convite para que figurasse no elenco do TBC – antes disso, sua responsabilidade na casa era organizar o guarda-roupa, além de ter realizado uma substituição de Nydia Lícia em *Anjo de pedra*, de Tennessee Willians, dirigida por Luciano Salce. Sob a direção de Ziembski e de Adolfo Celi, Cleyde revelou-se uma atriz importante do elenco permanente do TBC, figurando nos repertórios de maior sucesso de público e bilheteria. Para ela, Ziembski tinha uma autoridade diferente dos demais diretores italianos pela sua história anterior ao grupo paulista, o que, a seu ver, tornava-o mentor de toda uma geração a quem formou: “O polonês Ziembski foi o *grande mestre* de toda uma geração de teatro. A importância dele é anterior ao TBC e graças ao grupo carioca Os Comediantes, a atuação dele foi o primeiro estímulo para os paulistas” (ibidem, p.47, grifos nossos).

A atriz Nydia Lícia, uma das integrantes mais antigas do TBC que figurou nos cartazes da casa desde a sua fundação, ao realizar espetáculos pelo GTE também recorreu a expressões cordiais para tratar do “velho Zimba”, e revelou que os diretores estrangeiros tinham a dupla função de ensinar e dirigir. Para a atriz, por mais que se fizessem pilhérias a respeito do polonês a admiração prevalecia: “Nós todos fazíamos muitas piadas a respeito do velho Zimba, mas todos tínhamos por ele uma grande admiração. Era um homem de teatro completo, o palco não tinha segredos para ele. Além disso, adorava ensinar e não se importava com as mil perguntas que lhe dirigíamos” (Lícia, 2007, p.190).

Dirigida por Ziembski pela primeira vez em *Lembranças de Berta*, de Tennessee Willians, Nydia Lícia afirmou que os atores eram influenciados por suas explicações, que não se limitavam à

isso, desculpa podemos começar de novo’. Começa de novo e ele esquece de novo. E uma terceira vez. Aí o velho entrou em crise, começou a chorar correu para o camarim. Eu fui atrás: ‘o que é isso Zimba?’. E ele: ‘isso nunca aconteceu em minha vida, fiz *Hamlet* e em três dias decorei tudo’. Ponderei que ele deveria estar cansado e ele concluiu: ‘é isso mesmo, passei a noite trepando, gozei quatro vezes. E riu satisfeito’” (ibidem, p.70-1).

teoria, mas iam à prática. Como ator, Ziembinski encenava para o interprete ver como desejava determinada inflexão e marcação. Interiorizando às suas elucidações, os atores, para atender as suas exigências, chegavam a imitá-lo, inclusive no sotaque, e ela confessou que não era exceção à regra (ibidem, p.187). Para Cecil Thiré (apud Carvalho, 2009, p.22): “Ziembinski fazia uma Helena Ignez em *Descalços no parque* que era uma gracinha. E vários de nós ficamos com essa capacidade de mostrar. Economiza palavras e muita explicação”.

Nas memórias de Nydia (Lícia, 2007, p.249), mais uma vez aparece o deslumbramento quanto às técnicas de Ziembinski na questão da iluminação afirmando que nunca encontrou alguém que fizesse “iluminação mais bonita do que Ziembinski. Por isso, nas noites que ele passava iluminando, tinham sempre vários espectadores sentados na plateia em silêncio tentando aprender a sua técnica”. Segundo ela, Sérgio Cardoso, seu marido e outro expoente do TBC, era um dos dedicados aprendizes do polonês, foi seu assistente de direção em diversas peças e elevou seus aprendizados nos domínios da iluminação (ibidem, p.252). Tal como Paulo Autran, ela lembra que Ziembinski usava de artifícios para destacar a sua atuação nos espetáculos: “Havia também aqueles que aprenderam as malandragens do velho Zimba. Os lugares onde ele aparecia eram sempre iluminados com gelatinas cor-de-rosa que suavizavam os traços” (ibidem, p.252). Essa artimanha tornou-se uma característica dos seus assistentes.

Nota-se que, na memória desses atores e atrizes, embora Ziembinski exercesse as funções de ator e diretor, as recordações sempre recaem no seu papel de encenador. Muitos dos testemunhos mostram que os atributos de ator de Ziembinski o auxiliavam na direção. Dos atores entrevistados, o único que deu ênfase ao perfil de atuação do polonês foi Leonardo Villar, que, ao ser questionado sobre qual ator havia marcado a sua carreira, responde entusiasmado: “Ziembinski! Eu o achava um ator sensacional, um diretor maravilhoso, um homem apaixonado pelo teatro, paixão que, às vezes, até o prejudicava. Ele é inesquecível!” (Khoury, 2002, vol. X, p.427). Os

trabalhos realizados junto com o diretor contribuíram de maneira significativa com a sua carreira artística.

Na opinião de Walmor Chagas, Ziembinski introduziu um teatro sofisticado em termos técnicos e dramáticos, rompendo com a tradição portuguesa, tão presente entre nós. “Aquela geração aprendeu com Ziembinski que o cérebro comanda o ato de representar. Era o rompimento com a linha do teatro português de outrora” (Chagas apud Vargas, 2013, p.103). Para o ator, suas pausas demoradas faziam parte dessa nova concepção cênica, assim, diversamente da opinião de artistas e críticos contrários ao ritmo arrastado, Walmor apresentou um olhar favorável: “Era para isso que serviam as suas famosas pausas polonesas. Para aprendermos a deixar fluir o pensamento que irá deflagrar a fala seguinte. Em teatro se chama ‘tempo’” (ibidem, p.103). Em outra ocasião, em entrevista realizada por Simon Khoury (1984, p.410), ele apresentou a influência dos ensinamentos de Ziembinski na sua carreira: “O que eu vou te revelar agora, nunca antes disse a ninguém... Quando me vejo interpretar, eu sinto através de mim a interpretação do Ziembinski [...]. Eu sinto toda a sua escola, todos os seus ensinamentos em mim”. Vê-se, portanto, o tom de celebração que envolve o diretor, num processo que instaura um artifício de distinção que legitima a todos.

Antunes Filho e Flávio Rangel foram os dois diretores brasileiros formados no TBC que assumiram essa função nos anos finais da companhia, quando ela sobrevivia sob a intervenção do Estado. Antunes Filho é responsável pelo Centro de Pesquisas Teatrais, vinculado ao Sesc, setor que coordena há cerca de três décadas realizando produções caracterizadas pelo rigor e pela ótima qualidade, que marcam o cenário da produção cultural paulista. Na visão de Antunes Filho (1980, p.138, grifos nossos), que foi assistente de direção de Ziembinski, Ziembinski era um ator de percepções românticas e que possuía uma visão privilegiada da nossa cultura:

É, ele não dava muita bola, não [ao fato de ter Antunes como assistente]. De vez em quando ele falava: [imitando] “Vai buscar cafezinho”. Ele não ouvia muito. *Ziembinski era muito autossuficiente.*

Inclusive foi um referencial que depois eu tentava imitar. Como é que ele sabe essas coisas? Como é que ele faz esse gesto preciso? Como é que ele dá essa inflexão, mesmo em polonês? Ele era um brasileiro-polonês, não é? Ele era uma espécie de modelo e eu chegava em casa e tentava reproduzir aquilo: como é que ele consegue captar isso? *Depois é que eu vi – ele tinha distância, ele tinha a Polônia, então podia ver certas coisas do brasileiro que eu achava incrível como é que ele, Ziembinski, estrangeiro, podia ver, e eu brasileiro, não.* Nós estávamos ofuscados pela realidade ao nosso lado, ele conservava a distância para observar melhor. Mas, Ziembinski era um homem extraordinário. Podia se dizer que ele era um *romântico, idealista*, mas ele superava tudo isso com uma dosagem humana que ele dava às suas personagens. Suas interpretações às vezes eram até românticas, o que chamam hoje de babacura, mas ia bem com ele; ele dava uma força!

Antunes Filho (1980, p.139) ainda assinalou que Ziembinski foi “o maior interprete masculino que já vi no Brasil”. O contato formador com o diretor levou-o a considerá-lo como alguém importante dentro do seu processo de formação, e Antunes Filho (1980, p.139) o coloca junto a duas pessoas que também contribuíram para tal: Décio de Almeida Prado, o responsável por integrá-lo, e Ruggero Jacobbi. A Jacobbi e Ziembinski, ele deve o aprendizado de técnicas: “por tudo que aprendi como técnica de ator, como conhecimento da alma do ator para fazer um personagem” (ibidem, p.139).

O ator Cecil Thiré também reservou a Ziembinski um local especial em seu processo de formação: “três homens [Celi, Kusnet e Ziembinski] traziam o teatro de dentro de si. Eu me fixei em um, depois no outro e ainda no outro logo após. Eles foram a minha universidade” (Carvalho, 2009, p.19-21). Além de reforçar o argumento que esses diretores faziam o papel de professores, na fala de Thiré (ibidem, p.22), as práticas desses diretores lhes garantiram o lugar de formadores que revolucionaram o teatro:

E mais do que tudo, esses diretores trouxeram a revolução do século XX, do que foi o método Stanislávski. Eles nos ensinaram a fisiologia da interpretação. Depois de *Vestido de noiva*, dirigido, por Ziembinski, os atores foram obrigados a fazer personagens. Até então, eles diziam o texto da peça, mas mantinham suas próprias personalidades. *Essa foi uma revolução, sem dúvida!*

Em suma, esses intérpretes e diretores, ao depor sobre Ziembinski e defender a sua imagem, também falavam da sua história, fazendo do diretor polonês uma figura central para essa geração. Assim, aproximar-se dele ou romper com as suas práticas dependia das propostas estéticas defendidas. Por mais que tivessem enfrentado ou discordado dele, caso de Paulo Autran e Tônia Carreiro, não se furtaram a elogiar as qualidades técnicas do encenador. A importância de Ziembinski também pode ser avaliada pelo fato de os entrevistadores, ao perguntarem sobre o período, não conseguirem deixar de mencioná-lo. Por vezes, nem precisavam indagar, pois as trajetórias dos depoentes se cruzavam com a do diretor. Dessa forma, a leitura e análise dessas entrevistas evidencia a força de sua presença na memória dos seus contemporâneos, o que contribuiu, de maneira ímpar, para a construção da sua imagem. As entrevistas e os depoimentos colaboraram para traçar o panorama dos que com ele trabalharam. Cabe, agora, investigar a crítica e compreender como ela também corroborou para a construção da sua imagem e a sua legitimação.