

3 - A legitimação do diretor na pena do crítico Décio de Almeida Prado

Camila Maria Bueno Souza

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOUZA, CMB. A legitimação do diretor na pena do crítico Décio de Almeida Prado. In: *Ziembinski, 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. 147-210. 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/).

3

A LEGITIMAÇÃO DO DIRETOR NA PENA DO CRÍTICO DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

A distinção dos limites da crítica é uma questão [...] mais cultural do que específica, depende mais da solidificação que lhe faz o ambiente do que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que vai se enriquecendo a cultura, as produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente se diferencia também.

(Antônio Candido, 1943)

Embora o Rio de Janeiro tenha lançado as bases para o movimento de renovação do teatro, foi em São Paulo que ocorreu a sua consolidação. A Pauliceia tornou-se um terreno fértil para a divulgação de novas propostas devido ao financiamento do empresariado paulista, que crescia com a ascensão econômica da capital, e pelo incentivo realizado por vários membros das elites que pretendiam lançar um novo padrão de cultura.

Foi nesse período de transformações que Ziembinski foi contratado por Franco Zampari para integrar o elenco do TBC. Diferentemente dos demais diretores italianos contratados pela casa, em sua maioria jovens e em início de carreira, Ziembinski possuía uma trajetória de mais de vinte anos no teatro, sendo dez deles no Brasil.

Em São Paulo, seu trabalho recebeu uma análise mais atenta e apurada na pena de Décio de Almeida Prado, que figurava no corpo de funcionários de *O Estado de S. Paulo* há apenas quatro anos, mas que já havia lançado as bases para a construção de um novo tipo de crítica. Assim, o objetivo aqui é analisar como se deu a construção da trajetória de Ziembinski na escrita de Décio de Almeida Prado durante a década de 1950, prestando atenção nos pressupostos teóricos utilizados por ele para analisar o trabalho do diretor e ator polonês, e como se deu a legitimação de Ziembinski por meio da escrita do crítico.

São Paulo: mecenato e renovação cultural

A modernização da cultura brasileira ocorreu de formas plurais nas diversas partes do país e não esteve apenas atrelada ao Estado, como pôde se observar no primeiro capítulo, com as ações do governo Vargas que levaram à criação de diversos órgãos como o SNT. Em São Paulo, o incentivo de mecenas, originários de famílias abastadas e da burguesia, foi fundamental para a atualização das artes. Basta lembrar o exemplo da Villa Kyrial, o palacete do senador Freitas Valle, que durante a Primeira República foi o centro de encontro de intelectuais e políticos. O anfitrião desse salão paulista financiou os estudos de Anita Malfati e Victor Brecheret, além de patrocinar a primeira exposição do pintor russo Lasar Segall.¹ Além do senador, vários outros membros da elite desempenharam essa função, como Paulo Prado. Na década de 1920, Paulo Prado se destacou por apoiar financeiramente e incentivar os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna. Na sua casa, reuniam-se as figuras que lideraram o movimento de 1922. Segundo Cavalcanti e Delion (2004, p.155), “bolsas de estudo na Europa, verbas para a edição de livros, aluguel de salas para exposições, empregos públicos tudo era decidido nestes salões”.

1 As bolsas concedidas pelo senador faziam parte da instituição Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, do qual Freitas Vale foi um dos membros.

Se Paulo Prado foi o mecenas da Semana de Arte Moderna, o empresário italiano Franco Zampari foi o financiador do teatro moderno paulista ao criar o TBC. A sua iniciativa não ocorreu de maneira isolada, teve apoio de Alfredo Mesquita, Abílio Pereira de Almeida, Décio de Almeida Prado e de uma sociedade abastada que se uniu para financiar esse projeto cultural por meio da Sociedade Brasileira de Comédia.

Alfredo Mesquita era o filho caçula de Júlio de Mesquita, dono de *O Estado de S. Paulo*. Sua opção pelas artes, em detrimento da política, apareceu cedo, logo após o término da graduação na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Como era costume, os filhos da elite, após o término dos estudos no Brasil, rumavam para a Europa para continuar a sua especialização, com o caçula dos Mesquita não foi diferente. Alfredo Mesquita optou por estudar artes em Paris, frequentando os melhores centros de ensino da cidade luz, como a Sorbonne e o Collège de France, além dos cursos de figuras de proa da teatralidade francesa como Jouvett, no Théâtre de L'Athénée, e Gastón Baty, no Théâtre de Montparnasse. Além disso, Alfredo Mesquita exerceu várias funções dentro do teatro paulista, desde dramaturgo, ator, ensaiador, crítico, contudo, a função que o tornou uma figura importante, dentro da história do teatro, foi a de mecenas. Em 1936, escreveu a sua primeira peça, *A esperança da família*, montagem que foi levada aos palcos pela companhia de Procópio Ferreira. No mesmo ano, foi representada, no Teatro Municipal, outra peça de sua autoria: *Noites de São Paulo*. Aliás, a encenação dessa peça nos mostra outro cenário de São Paulo: o Teatro Municipal era, frequentemente, usado em benefício das famílias abastadas que produziam espetáculos amadores e chás beneficentes, ou seja, o espaço público se tornou uma extensão dos salões da elite.

Alfredo Mesquita foi atingido diretamente pelo espólio do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1940, pela ditadura Vargas. Como o jornal fazia oposição ao regime, a redação foi invadida pelo Dops, que encontrou armas nas dependências. A ação não passou de uma farsa forjada pelo governo para manter o diário sob a sua tutela até o fim do Estado Novo. A nova situação da família Mesquita levou seus

membros a procurar empregos em outros lugares. Alfredo Mesquita, primeiramente, trabalhou na Rádio Cultura e, posteriormente, inaugurou, em parceria com um amigo, Roberto Meira, a Livraria Jaraguá em 1942.

Localizado à rua Marconi, o empreendimento cumpriu a função que seu idealizador, Alfredo Mesquita, aspirava: “abrir uma livraria que colaborasse com a elevação do nível cultural que, ele próprio, representante de uma elite, procurava para a cidade de São Paulo, proporcionando um ponto de encontro entre artistas e intelectuais da época” (Hecker, 2009, p.42). Anexo à livraria, nos fundos, existia uma casa de chá que ficou sob a responsabilidade de sua irmã, Lia. A descrição de Alfredo Mesquita (apud Hecker, 2009, p.42) sobre a localização da Livraria Jaraguá, nos faz entender a sua importância dentro da geografia da cidade:

O ponto era ideal, porque o centro da cidade tinha justamente mudado do chamado “triângulo” e, atravessando o Viaduto do Chá, viera pro lado da rua Barão de Itapetininga. A rua Marconi era então uma rua elegante. A rua dos grandes costureiros: o Vogue, o Canadá, a Jeanne David, o camiseiro “Old England”, a Livraria Kosmos, um ponto enfim muito bom, além de ficar perto da Biblioteca Pública Municipal. Mais tarde, nessa rua da Jaraguá abriram-se umas cinco livrarias, contando com a nossa. O tamanho da nossa loja era ideal. Havia uma sala na frente, bastante boa, depois uma passagem...

Ao longo de sua existência a livraria foi “[...] um local frequentado pela intelectualidade de peso da cidade, muitos de origem acadêmica, mas a maior parte está sediada nas redações dos jornais; a produção acadêmica ainda é incipiente. São intelectuais autodidatas ligados aos jornais ou as atividades artísticas do teatro e do rádio, que começam a ganhar importância” (Gama, 1998, p.92). Foi nas dependências da Livraria Jaraguá que Alfredo Mesquita criou o GTE, que “tinha um ideal maior, ou seja, o de elevar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro cultural e educar o público para a aceitação das peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época”

(Mesquita, 1977, p.25-6). A mesma explicação dada por ele para as criações do GTE e da Livraria Jaraguá foi usada para justificar a criação da revista *Clima* em 1941. O periódico lançou, no cenário nacional, a crítica especializada nas diversas áreas da cultura (Pontes, H., 1998, p.51). Outro empreendimento liderado por membros da família Mesquita foi a construção da casa de espetáculos Cultura Artística. Esther Mesquita, irmã de Alfredo, foi líder, por cerca de três décadas, da Sociedade de Cultura Artística, fundada em 1922 e que tinha como objetivo reunir intelectuais e proporcionar grandes espetáculos de dança, música e teatro. A construção iniciou em 1947 e foi projetada pelo mesmo arquiteto responsável pelo TBC, Rino Levi. Inaugurada em 1950, a fachada da casa foi decorada com um painel de Di Cavalcanti e o espetáculo de estreia ficou sob responsabilidade dos compositores Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A peça inaugural foi *Fundo do poço*, de Helena Silveira, produzida pelo Teatro Popular de Arte, que retornava de sua turnê ao sul do país. O projeto moderno e arrojado mostrava qual era o interesse da sociedade e da sua direção: promover a arte moderna. Além disso, o empreendimento nos revela a ligação direta dos irmãos Mesquita com a promoção de uma nova concepção de arte em São Paulo.

O objetivo de Alfredo Mesquita não era apenas o incentivo desinteressado que beirava a brincadeira de elite. Na verdade, sua ação pretendia lançar um padrão de cultura baseado no gosto refinado das elites que tinham acesso ao melhor da cultura europeia. Assim, a criação da Livraria Jaraguá, o Grupo Experimental de Teatro (GTE), a revista *Clima* e a criação posterior da Escola de Arte Dramática (EAD) tinham um significado singular dentro dos processos de transformação da cidade. Não se tratava, apenas, do desejo de tornar São Paulo uma capital moderna economicamente, mas também lançar novos padrões culturais, a exemplo do que havia acontecido na década de 1920 com a Semana de Arte Moderna.

A década de 1950 foi marcada pela crescente urbanização e o aprofundamento do processo de industrialização com o Plano de Metas proposto por Juscelino Kubitschek, que abriu o país para as empresas multinacionais, especialmente as automobilísticas, além

da ampliação do mercado consumidor com a produção de eletrodomésticos e eletroeletrônicos. Segundo Maria Arminda Arruda (2001, p.17), os governos da metade do século XX procuraram forjar uma civilização moderna, romper com o passado, na tentativa de superar o Estado Novo e instaurar, por meio de instituições democráticas, um surto industrial desenvolvimentista (Cf. Botelho, 2008, p.15).

O adensamento da capital se fez acompanhar de uma camada média ávida por fruir a cidade e as formas de lazer que ela oferecia. A cultura não se tornou apenas uma oportunidade lucrativa de investimentos, ela poderia também legitimar os mecenas que nela aplicavam suas fortunas. Alguns imigrantes italianos que ascenderam economicamente, mas não necessariamente sob a perspectiva social, investiram, no começo da década de 1950, na construção de teatros, na indústria cinematográfica, em museus de artes e em eventos de grande porte, como as bienais de artes. Assim, os paulistanos assistiram à ampliação dos espaços culturais.

A criação do TBC estava dentro dos novos rumos que a capital seguia. Franco Zampari, motivado pelas ações de Francisco Matarazzo, o Ciccilo, que reunia o espírito empreendedor ao apreço pelas artes, decidiu criar uma sala de espetáculos que abrigasse produções amadoras. Os membros desses grupos, no entanto, receberam a notícia com certo receio, porque interpretaram, a princípio, que Zampari tinha o desejo de criar um teatro para que as suas peças fossem encenadas. A desconfiança do grupo baseava-se nos espetáculos realizados pelo círculo de Zampari, tidos como extravagantes e distantes da concepção de teatro que eles pretendiam implementar (Guzik, 1986, p.15).

O responsável por aproximar os dois círculos e mostrar que o intuito do empresário era totalmente diferente da ideia pré-concebida pelos amadores foi o dramaturgo Abílio Pereira. A sua ação em conciliar interesses e a sua proximidade com Zampari nos leva a compreender o espaço que seus textos tiveram dentro do grupo: a companhia foi responsável por produzir 111 peças representadas, sendo apenas 33 brasileiras e várias delas de autoria de Abílio Pereira, incluindo o espetáculo da noite inaugural da casa.

O edifício que recebeu na fachada o letreiro de TBC, na rua Major Diogo 315, foi encontrado por Hélio Pereira de Queiroz; foi ponto do GTE, que também exerceu essa função de lembrar o texto para os atores na peça de abertura da casa. O local, que abrigou um laboratório e, posteriormente, uma organização fascista, foi adaptado rapidamente para uma casa de espetáculos que comportava 365 lugares. A reforma do edifício comercial foi financiada pela Sociedade Brasileira de Comédia, organização sem fins lucrativos criada por Zampari e Francisco Matarazzo com o intuito de não apenas reformar a casa, mas captar recursos para a manutenção dos espetáculos e manter o teatro em funcionamento. A organização contava com cerca de duzentas pessoas, das quais se destacava o grande número de banqueiros e industriais (ibidem, p.13). A princípio, o local deveria receber, além da casa de espetáculos, o MAM, mas a ideia não saiu do projeto por causa de uma desavença entre Zampari e o arquiteto Rino Levi, responsável pela reforma do edifício.

A criação do TBC foi estimulada pela incursão de Os Comediantes, em 1947, pela capital paulista, pois a nova companhia estava em consonância com as práticas de encenação lançadas pelos amadores cariocas, afinal, não podemos esquecer que, antes de colocar em vigor seu projeto, o empresário Franco Zampari debateu muito sobre teatro com Alfredo, Décio e Ziembinski. A inauguração do TBC ocorreu em 11 de outubro de 1948 e contou com a apresentação de dois espetáculos: o primeiro, o monólogo *A voz humana*, de Jean Cocteau, interpretado em francês por Henriette Morineau com a presença do ponto, e o segundo, *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida. A única coisa que destoava nessa inauguração era o monólogo interpretado por Madame Morineau, que estava longe de corresponder ao teatro moderno francês e as ideias de Jacques Copeau que inspiravam os jovens paulistas. Trajando um vestido de gala com calda, em um cenário montado com plumas, a apresentação estava mais perto das peças de *boulevard* que caracterizaram as produções da empresa da atriz francesa do que das propostas de Jacques Copeau e do movimento inovador do teatro moderno empresarial das quais o TBC seria protagonista.

A inauguração foi um acontecimento que mobilizou as camadas mais abastadas, aliás, durante toda a trajetória, o teatro da rua Major Diogo se destacou por essa característica: as estreias eram um evento que mobilizava parte da sociedade paulistana. Segundo Maria The-reza Vargas (2007, p.13): “O local dessa *fábrica de sonhos* tinha uma sala de 365 lugares que eram ocupados por espectadores assíduos às estreias e que acompanhavam com curiosidade o dia a dia das atividades de um fato novo em São Paulo: uma companhia teatral paulista, com repertório, no mínimo, curioso”. O segundo espetáculo da noite, escrito por Abílio Pereira, foi acompanhado de uma polêmica que acompanhou boa parte das carreiras das primeiras atrizes a serem contratadas da casa: Cacilda Becker e Nydia Lícia. Segundo Cacilda, Nydia recusou-se a fazer o papel da personagem adúltera por acreditar que as cenas eram imorais e lhe renderiam problemas com a família por pronunciar a palavra amante – até hoje Nydia se esforça para desmentir o boato divulgado por Cacilda. Na versão de Nydia Lícia, a recusa do papel era uma forma de não perder seu emprego, porque seus patrões eram muito religiosos e sabiam que o tema abordado na peça seria a traição dos frequentadores do Jockey Club às esposas. Segundo a atriz:

Passaram-se 57 anos da inauguração do TBC e, no entanto, alguns curiosos continuam a me perguntar se é verdade que eu desisti do papel da protagonista feminina de *A mulher do próximo*, porque devia pronunciar a palavra *amante* e porque devia beijar o ator principal. Pelo amor de Deus! A palavra amante não é um palavrão e, até naquela época, podia ser pronunciada. [...]

O motivo que me levou a abrir mão do papel, que eu já estava ensaiando, foi que eu, na época, tinha saído do Museu de Arte e trabalhava na Modas A Exposição Clipper. Era assistente da diretoria e meus chefes, muito religiosos, acharam que a peça seria um escândalo, pois enfocava os truques e as traições dos sócios do Jockey Club de São Paulo [...]. Vocês bem podem imaginar o clima! Maridos tremeram de medo. Casamentos periclitaram. Diante das insinuações veladas do tipo: *Uma moça de família não pode participar*

de semelhante horror!, entendi claramente que minha participação no espetáculo me faria perder o emprego. Tive que desistir do papel. (Lícia, 2007, p.40-1)

Zampari tentou convencê-la de outras formas, inclusive oferecendo um melhor ordenado, mas a atriz ficou irredutível. Cacilda, que na época lecionava na EAD, aceitou a proposta, desde que recebesse pela atuação e fosse tratada como profissional. Após a contratação de Cacilda, seguiram-se as contratações dos italianos Aldo Calvo, como cenógrafo, Adolfo Celi, como diretor, e dos atores Madalena Nicol e Maurício Barroso. Durante a fase amadora da casa, a peça que teve maior sucesso foi *Ingenuidade*, de Van Drueten, dirigida por Celi, que permaneceu em cartaz por cerca de cinco meses, sucesso de crítica e público.

Foi no decorrer desse primeiro ano de existência do TBC que Zampari notou a impossibilidade de continuar com a programação instável oferecida pelos amadores. Para tanto, a partir de 1949, após a contratação de Celi, o teatro ganhou uma nova característica: a de teatro profissional. O primeiro espetáculo dessa nova fase do TBC foi *Nick bar: álcool, brinquedos, ambições*, de William Saroyan. Aos poucos, a casa formou o seu elenco permanente. Esses atores encontraram nos diretores estrangeiros seu principal amparo para o estudo das obras de teatro e de formação integral. No prédio do TBC, estabeleceram-se duas escolas: a EAD, que se transferiu para o segundo andar daquele endereço em 1949, e o núcleo de estudo dos atores contratados pela casa sob a coordenação de Adolfo Celi.

Ali nascia uma nova concepção de teatro. Tratava-se do primeiro edifício construído para oferecer ao público um repertório de teatro moderno, que revezava entre as comédias comerciais de gosto apurado e os textos com apelos dramáticos, encenados por uma equipe de atores e diretores contratados por altos salários. Segundo Arruda (2001, p.118):

A criação do TBC ilustra claramente a passagem de uma fase experimental e amadorística do teatro para um projeto profissional

de grande porte, exigindo vultosos investimentos nas áreas administrativas, técnica e artística. O prédio do TBC contava com oficinas de carpintaria e marcenaria, locais para a fabricação de cenários, salas de ensaios, ateliês de figurinos, além de uma sala principal de apresentações... O próprio trabalho de criação artística alterou-se a partir desse modelo. Surgem funções especializadas de cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista.

As ações em prol da modernização do teatro iniciadas no Rio de Janeiro e em São Paulo receberam um caráter empresarial. Essa nova perspectiva de encarar as artes cênicas nos revela não apenas uma nova forma de conceber o teatro, mas também de praticar o mecenato. Segundo Luciana Gama (1998, p.174): “Essa profissionalização passa a ter um intermediário claro, um empresário e uma perspectiva de lucro sobre a atividade que até então estava centrada em produções baseadas na iniciativa de companhias dos próprios autores, que surgiram coladas ao teatro dos imigrantes”. Esse projeto empresarial se consolidou a partir de 1950, quando a casa passou a contar com um quadro fixo de funcionários, que recebiam salários e eram responsáveis pela manutenção das produções em cartaz. A casa, durante a sua existência, contratou sete diretores estrangeiros: Adolfo Celi, Luciano Salce, Ziembinski, Flamínio Bolini, Maurice Vaneau, Ruggero Jacobbi e Alberto D’Aversa, além de cenógrafos como Aldo Calvo e Gianni Ratto, e de contar com um elenco permanente de doze atores.

Ao lado do TBC, em 1949, foi criado um bar que recebeu o nome do primeiro sucesso profissional da companhia: *Nick Bar*. O bar era um anexo do teatro, pois se ligava ao edifício por meio de uma porta que dava para a sala de espera do TBC, de maneira que o cliente do bar poderia usar espaços do teatro como o lavatório e o telefone público. O Nick Bar era de propriedade de Joe Kantor, que havia residido nos Estados Unidos por muitos anos e trabalhava em escritórios, mas que, motivado por Zampari, resolveu abrir um bar que atendesse os artistas da casa para facilitar a alimentação deles entre as apresentações e os ensaios. O bar, frequentado por artistas,

intelectuais e jornalistas, foi um espaço de sociabilidade importante para aproximar políticos e pessoas ligadas às altas esferas sociais e aos artistas, contribuindo para o início da dissolução de um preconceito que associava o trabalho artístico à imoralidade e o meretrício. Segundo Lucia Gama (1998, p.174):

Dorival Caymmi, Ary Barroso, Dircinha Batista, Aracy de Almeida, todo mundo vive no Nick Bar e acabam fazendo shows de graça. Cantam, tocam piano! É muito gostoso. Vêm muitos políticos: Jânio Quadros, Adhemar de Barros, toda a “sociedade”. O interessante no Nick Bar é que pela primeira vez a grã-finada está tendo convivência, entre iguais com o pessoal de teatro. Até então, eram tidos pelos grã-finos como ralé, as mulheres como liberais de mais. Essa aproximação está fazendo com que percebam que muitos atores são superiores aos grã-finos; Paulo Autran é um advogado, o perfeito *gentleman*; Tônia educadíssima!; Montenegro e o Fernando Torres, finíssimos. Os atores do TBC são de ótimo nível.

A contratação de Ziembinski ocorreu dentro desse cenário de profundas mudanças na mentalidade e no gosto pelo teatro, introduzidas pelos amadores cariocas e paulistas. Com a criação da Sociedade Brasileira de Comédia, o teatro passou a ser encarado de outra perspectiva: a de uma sociedade composta por numerosos contistas, interessados em patrocinar um teatro comprometido e de gosto apurado. A mudança da forma de financiamento, de público para o privado, contribuiu para essa nova perspectiva de encarar o teatro e de atrair espectadores. Segundo Décio de Almeida Prado (apud Bernstein, 2005, p.101), o ineditismo do TBC estava na forma de atrair o público e, assim, resolver um dos maiores problemas do teatro visto no capítulo anterior, a bilheteria: “A bilheteria funcionava muito bem, as pessoas ligavam e a bilheteira marcava o lugar – não tinha esse negócio de chegar de última hora e dar gorjeta; ele mudou esses hábitos”.

O valor do ingresso do TBC era um dos mais caros da capital, 55 cruzeiros por poltrona, enquanto todos os outros teatros cobravam

por espetáculos especiais 40 cruzeiros (Silveira, 1976, p.27). O alto custo das entradas certamente era possível pelo prestígio da casa junto à classe média. O mecenato empresarial, que se mostrou vantajoso para o êxito do TBC por cerca de duas décadas, ao possibilitar a independência do financiamento oficial e, portanto, permitindo que a casa não ficasse à mercê da instabilidade de conseguir ou não os subsídios necessários para a elaboração dos espetáculos, ao longo dos anos também começou a apresentar problemas; isto é, o TBC, com o passar dos anos e da introdução de um novo repertório, também passou a depender da bilheteria e do gosto teatral daqueles que o financiavam.

Em uma crítica publicada em 1949, ano de sua profissionalização, no pasquim *Radar*, Miroel Silveira (1976, p.25) apontava para um dos obstáculos que o teatro da rua Major Diogo teria de enfrentar, a influência do *grã-finismo*: “Entre nós, não só a literatura e o teatro e muitas outras artes dependem da classe financeira dominante, dependem conseqüentemente do grã-fino e toda a sua infeliz ausência de humanidade”. O crítico complementava que essa percepção não era uma generalização, que sabia da existência de homens ricos que se aproximavam da arte com respeito e admiração, mas que em alguns casos:

O dinheiro tudo corrompe muito rapidamente. Ele traz a ascensão dos aspectos exteriores do teatro, pela possibilidade de melhores teatros e de mais ricos cenários. Mas a essência do teatro, que é ser a arte vital, uma expressão da vida e da sociedade (e não de uma parte íntima, fica prejudicada). O grã-finismo leva imediatamente a fuga dos problemas e às verdades sempre incomodas. (ibidem, p.25)

Assim, o crítico tocava no calcanhar de Aquiles do TBC. Durante a sua existência, o repertório da casa esteve à mercê da aprovação ou desaprovação das camadas mais abastadas e da burguesia, aspecto evidenciado logo no começo do espaço, com a demissão de Ruggero Jacobbi por causa do espetáculo *Ronda dos malandros*, de John Gay, que, segundo o próprio diretor e de Ziembinski, tinha desagradado

à burguesia que financiava o teatro pela crítica social que continha (ibidem, p.29). Outro caso que corrobora essa influência do mecenato e do público-alvo na escolha da programação foi a recusa de *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, que Ziembinski, muito ligado à obra rodriguiana, tentou, em vão, inserir no cartaz da casa. A resistência à apresentação da obra dava-se, justamente, porque Rodrigues, com suas montagens polêmicas, atacava em cheio os valores prezados pela classe média. Antunes Filho (1980, p.144, grifos nossos), ao responder sobre o lugar ocupado pela produção da dramaturgia nacional no TBC, declarou:

O TBC era, realmente, um teatro sofisticado. Então eles montavam o Edgard Rocha Miranda, que escrevia em inglês e se vertia, traduziam. É uma coisa ridícula! Mas, tentou se fazer Nelson Rodrigues. O Ziembinski tentou, mas também não conseguiu quebrar a barreira. É que eles não acreditavam na viabilidade econômica. Eles sabiam que estavam com a burguesia, e tinham medo dessa jogada. Quando eles colocaram o autor brasileiro colocaram um bem sofisticado: Abílio Pereira de Almeida. O que ele fazia com essa classe? Criticava para burro, mas era adorado por eles. Ele tinha muito sucesso e inclusive as peças dele eram muito bem levadas, lá. Mas, eles tinham medo, porque não foram criadas as condições que mais tarde o Arena criou.

As peças escolhidas para figurar no cartaz do TBC eram responsabilidade dos diretores em conjunto com Franco Zampari e, algumas vezes, a opinião de Cacilda Becker também era levada em consideração: “a Cacilda era uma voz muito ouvida, mas, de modo geral a escolha do repertório, a orientação geral era dada por Franco Zampari” (Prado, D. de A., 1977, p.45). Uma análise dos textos levados ao palco da casa nos mostra que havia uma preferência por peças francesas (32) e por obras de língua inglesa, sendo 35 britânicas e 17 americanas. “Se importamos da Itália os encenadores, da França e dos Estados Unidos (sobretudo, e não exclusivamente), os textos mais apreciados” (Costa, 1998, p.36).

Não podemos desassociar a escolha do repertório das influências na formação dos letrados e artistas que lideraram o processo de renovação estético que, conforme vimos, sofreu intensa influência francesa, por meio das teorias de Jacques Copeau e das encenações de Jouvet, e de língua inglesa, pela divulgação que essa cultura ganhou no Brasil nos anos da guerra com a política de boa-vizinhança, período no qual Décio de Almeida Prado frequentou, por alguns meses, o curso de teatro nos Estados Unidos, a convite do Departamento de Estado. Sobre a influência francesa sobre sua escrita, Décio de Almeida Prado (1977, p.44, grifos nossos) argumentou:

O primeiro livro que li de teoria de teatral foi *Reflections d'un Comédien* do Jouvet sobre o qual escrevi um artigo em *Clima*. Este livro, aliás, me marcou muito, e por isso talvez até hoje eu permaneça dentro dessa tradição de Copeau e Jouvet, *de dar importância ao texto*, porque afinal de contas as primeiras coisas que a gente recebe sempre têm uma grande força, né?

E foi, justamente, essa formação teórica francesa de valorizar o texto acima de tudo um dos pontos de discordância de Décio com o trabalho de Ziembinski. Quanto ao TBC, se por um lado a escolha de peças francesas vinha da influência teórica dos envolvidos e tinha a sua preferência nos meios letrados, os sucessos de público originavam-se, geralmente, dos Estados Unidos, a exemplo dos sucessos da peça *Nick Bar*, que inaugurou a fase profissional da casa, e as peças de Tennessee Williams e Arthur Miller.

Na década de 1960, o privilégio dado às peças estrangeiras pela casa foi alvo de críticas incisivas daqueles que defendiam uma estética nacional popular. A alegação de que o teatro produzido no TBC era repleto de estrangeirismos foi um dos principais argumentos usados para atacar os seus feitos pelos diretores e atores do Arena e do Oficina. O assunto foi debatido com vigor nas últimas pesquisas historiográficas, nas quais Alberto Guzik, Tania Brandão e Iná Camargo nos mostram que o TBC foi uma estrutura dentro do seu tempo histórico e correspondeu às demandas exigidas das classes

teatrais emergentes nas décadas de 1930 e 1940. Nesse sentido, cabe mostrar os argumentos de Décio de Almeida Prado (1977, p.46), que, como sujeito histórico, defendeu a opção feita pelo teatro paulista e demais companhias modernas por acreditar que esse era o caminho viável para realizar a renovação do teatro:

Exato, agora nós podemos ter uma perspectiva histórica. Estou convencido de que esta fase, naquele momento, foi necessária porque *tínhamos* um teatro nacional, mas não era um teatro tecnicamente bem feito. Então realmente *precisávamos* fazer uma *renovação e isso só poderia ser feito com um corte mais ou menos drástico em relação ao teatro nacional*. [...] o teatro brasileiro não tinha acompanhado nenhum daqueles movimentos a partir do naturalismo, nem tinha contato praticamente com o simbolismo, com o expressionismo, com o futurismo e nenhum dos outros ismos [...]. Então *eu acho que naquele momento realmente nós tínhamos que importar esses processos estrangeiros*.

Ao defender a escolha do repertório privilegiado pelo TBC, Décio chama para si a responsabilidade das opções operadas naquele período, o que nos mostra que o projeto de renovação paulista teve forte articulação entre o teatro e a crítica. Essa situação é mais complexa, como nos aponta Iná Camargo ao analisar essa opção por textos estrangeiros dentro do contexto histórico e das estruturas sociais nos quais, para ela, a convivência do elemento nacional, com o estrangeiro era comum em todas as áreas da cultura. Além disso, o espaço de visibilidade dado ao produto importado acaba sendo maior que o produto nacional, o que lhe permite conquistar a preferência do público. Segundo a autora:

No teatro, como nas demais áreas da produção cultural, sobretudo as industrializadas, a regra é a convivência dos dois tipos de produtos [nacional e estrangeiro] – expressão do caráter da cultura. Este fato está na origem de tantos surtos nacionalistas tardios em todas as áreas, na medida em que, estando os meios de produção

(mesmo os nacionais) determinados por interesses dos monopólios acaba dispondo sempre de mais “espaço” que o similar nacional e sem surpresa parece contar sempre com a preferência do público. (Costa, 1998, p.38)

A escolha desse tipo de obra não era uma novidade e deveria ser entendido dentro do processo dos anseios da burguesia de financiar e consumir, e dos letrados de atualizar o nosso teatro conforme o padrão internacional (ibidem, p.35). O problema maior, na verdade, apontado por Iná Camargo (ibidem, p.41), não estava na importação propriamente dita, mas na escolha pouco criteriosa das peças, que levaram a importação de texto sem se atentar para os seus “pressupostos”, ou seja, o contexto ao qual a obra estava inserida. Nesse sentido, podemos entender de que forma o ecletismo de revezar obras de ambição artística com uma peça comercial, que visava o lucro, apresentou problemas, porque não foram apenas importadas peças de qualidade expressiva, como as escritas por O’Neill, Artur Miller, Tchecov, Bernard Shaw, Pirandello etc., mas também comédias comerciais, sem maiores preocupações estéticas, como *Uma certa cabana*, de André Roussin. Assim, como o TBC foi um referencial para todos os teatros que seguiram a linha da atualização de espetáculo, esse aspecto eclético foi reproduzido por outras companhias no eixo Rio-São Paulo.²

2 Conforme elucidada Iná Camargo (1998, p.41): “nossa experiência com a obra de O’Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, Clifford Odets, Pirandello, Ionesco, Beckett, Tchecov, Durrenmatt limitando-se a enumerar apenas alguns dramaturgos modernos de importância inquestionável – apontou-se o tempo todo por esse modelo acima delineado [importar produtos finais desvinculados de seus pressupostos]. E como, evidentemente não importamos apenas obras desse nível, somente as identificadas com as preocupações de ‘esquerda’, em meados dos anos 1950, quando outras companhias de São Paulo e do Rio de Janeiro disputaram o mesmo público do TBC, praticamente em pé de igualdade, o quadro geral do teatro moderno no Brasil apresentava como característica mais evidente o ecletismo de repertório (acompanhado com deliberada condescendência pelo ecletismo da crítica)”.

A complexidade do repertório dos espetáculos do TBC também se estende às traduções das obras que se tornaram um verdadeiro mercado, pelo qual Raimundo Magalhães Junior, escritor de revistas, comédias e peças épicas nacionais, durante o governo Vargas, foi amplamente beneficiado – o autor traduziu peças não apenas para o teatro paulista, mas também para as companhias de Maria Della Costa, Eva Todor e Dulcina. Numa análise rápida dos nomes que mais traduziram obras para o TBC, encontramos, em primeiro lugar, Raimundo Magalhães e a dupla Renato Alvim e Mario Silva, sucedidos por Brutus Pedreira e Ruggero Jacobbi. Maria Della Costa (apud Khoury, 2001, vol. I, p.96-7) acrescentou que Miroel Silveira também era um articulador desse mercado de traduções e que os autores traduziam obras e negociavam as suas traduções com os respectivos donos das companhias, dessa forma, eram os tradutores que procuravam as companhias com a sugestão de textos traduzidos, e não o inverso:

Eram eles e os diretores e amigos que viajavam para o exterior que nos procuravam e aos donos de outras companhias. Na maioria das vezes, eram mesmo os tradutores que apareciam com sugestões. A cada encontro que tínhamos com o Raymundo Magalhães Jr., ele sempre tinha trinta novas peças pra gente escolher. O Mario da Silva, Brutus Pedreira, Paulo Magalhães e Miroel Silveira sabiam de todo o panorama teatral norte-americano e europeu: que peças eram sucesso, quais fracassavam, quais estavam tendo carreira regular, e, imediatamente traduziam para o português as melhores. Mais que simples tradutores esses homens eram autores e intelectuais. Eram pesquisadores de teatro.

A declaração de Maria Della Costa nos leva a ter outra percepção do repertório que estava em cartaz no Brasil nos anos de 1950, o qual não era, apenas, composto conforme os desejos dos diretores, empresários e do gosto do público, mas também dos tradutores que, por meio das suas pesquisas sobre os espetáculos que eram realizados no exterior e suas respectivas produções, também contribuíram para desenhar o panorama teatral nacional.

Ao identificar os problemas que ocorreram com o TBC que também estiveram presentes no cotidiano do teatro comercial dos anos 1940, como as interferências vindas da bilheteria na escolha do repertório, depara-se com o advento de uma nova concepção de estrela, outro aspecto que conseguiu transcender a barreira entre o teatro tradicional e o moderno e figurar nos anos 1950 e 1960. Basta lembrar as companhias que surgiram em torno de uma estrela como Companhia Maria Della Costa, Companhia Celi-Tônia-Autran e a Companhia Cacilda Becker. Na verdade, a instabilidade do projeto do teatro moderno, o seu formato acidentado e sua dificuldade em seu processo de consolidação deram brechas para que um dos principais argumentos teóricos do teatro moderno, de que o astro dava lugar ao trabalho em equipe e a ênfase ao diretor, funcionasse em partes. Brandão (2002, p.58) nos chama atenção para um aspecto paradoxal do TBC: a companhia “provou a necessidade de o ator estar subordinado a ideia de conjunto da encenação, ao mesmo tempo que não conseguia superar o *divismo* antigo, em prol da percepção do elenco e do conjunto”.

Quando da criação de Os Comediantes, a escolha do nome da trupe estava baseada no significado da palavra *comediantes*, artistas como serviçais de sua arte, submissos aos seus papéis, na qual não deveria haver nem hierarquia e muito menos primeiros nomes. Todo o trabalho seria em nome do conjunto. Como o TBC era um herdeiro dos projetos lançados pela trupe carioca, à risca, foi esse padrão que o TBC seguiu nos seus primeiros anos de profissionalização, contudo, com o tempo, os altos salários e a estabilidade levaram alguns artistas a tomarem posicionamentos que não iam ao encontro dessa ideia.

A criação de uma hierarquia e a disputa dentro da trupe acabou por gerar núcleos, nos quais os diretores disputavam os atores que desejavam para a produção e acabavam formando grupos (ibidem, p.87). As altas folhas de pagamento e a formação dos atores ocorrida dentro do TBC permitiram que uma constelação de estrelas se formasse no núcleo principal. Não se tratava mais do caso da figura das divas do século XIX, ou do primeiro ator que tinha seu espaço reservado dentro do palco, muito pelo contrário, o estrelismo ocorrido

dentro do TBC recebeu nova roupagem. Segundo Tania Brandão (2008, p.87): “[...] trata-se de um novo momento do *divismo* digamos assim, um momento em que foi ultrapassado o mundo original dos *monstros sagrados*, os antigos e primeiros atores, postos em questão pelas primeiras *bestas do teatro*, e agora reeditado como *glamour*, mais requintado, em certos termos *hollywoodianos* – portanto, o que está em questão é uma aura comparável àquela gerada pelo cinema”.

No TBC, as primeiras estrelas surgidas foram Madalena Nicol, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Paulo Autran, que, aparentemente, mostravam uma convivência equilibrada, contudo, “na surdina, sem dúvida, disputava-se a primazia, a possibilidade de estrelar todas as peças, não algumas a possibilidade de escolher o texto a ser montado” (Guzik, 1986, p.80). A convivência não pacífica entre os astros pode ser compreendida na história do afastamento de Madalena Nicol do TBC, que teve como pivô a atriz Cacilda Becker. Cacilda foi uma das atrizes que mais se destacou no conjunto permanente da casa, logo nos seus primeiros anos, e foi um dos integrantes que mais defendeu o projeto do TBC. Esse ímpeto de defesa do TBC levou a atriz a utilizar sua influência para que Madalena Nicol fosse demitida.

Na biografia sobre a atriz, *Cacilda Becker: fúria santa*, o autor Luiz André Prado tenta desvelar as tensões entre Madalena Nicol e Cacilda Becker quando da demissão da primeira por meio das declarações dos envolvidos (Maurício Barroso, Tito Fleury, o maquinista Arquimedes Ribeiro, Cacilda Becker, Madalena Nicol, o crítico Décio de Almeida Prado). Em síntese, para alguns, o motivo foi o fato de Madalena, que possuía um passado marcado por relações estreitas com o PCB, organizar, junto aos maquinistas, uma greve no teatro em protesto contra as longas jornadas de trabalho. Os boatos sobre a greve chegaram aos ouvidos de Zampari por intermédio de Cacilda e de Celi, o que culminou na demissão de Madalena.

Alguns assinalavam que existam dois motivos para Cacilda se opor à Madalena: o primeiro seria o fato de Cacilda não encarar como problema as longas jornadas de trabalho e, segundo, porque Madalena era uma forte concorrente por exercer a função de diretora

e atriz, com produções de destaque dentro da casa, e se projetava para ser a primeira figura feminina do elenco. Cacilda, temendo perder seu lugar dentro da companhia, articulou a sua demissão (Prado, L. A., 2002, p.299-303). Na óptica de Cacilda, a briga, na verdade, era porque Madalena Nicol gostaria de receber um salário equivalente ao seu: “Naquele tempo eu não era superada por ninguém na folha de pagamento” (ibidem, p.302).

A defesa personalista de Cacilda ao TBC foi evidenciada por ela, anos mais tarde, ao afirmar que o ator, quando entrava no TBC, era “testado” por ela para saber se realmente tinha qualidades que contribuíram para o grupo. Segundo a atriz:

Eu lutava como uma leoa contra qualquer coisa que ameaçasse a existência do TBC. Quando chegava um ator ou uma atriz, eu os punha de quarentena. Se prestava, permanecia. Se não, rua... E assim conseguimos formar uma equipe coesa, disciplinada, de qualidades reais, que trabalhava de 18 a 24 horas diárias. Claro que eu sofria com isso, mas o interesse maior era o conjunto. Foi por essa razão que eu lutei com todas as minhas forças contra a Vera Cruz, que roubava nossos atores, oferecendo-lhes ordenados astronômicos... O meio do teatro é um meio como qualquer outro. Existem brigas, discussões, invejas, tudo motivado por falta de estabilidade do que por um fenômeno peculiar a profissão. (ibidem, p.332)

Ao atentar para o seu discurso, encontramos paralelos com a fala da atriz Eva Todor (apud Khoury, 2001, vol. I, p.226), que teceu os seguintes comentários sobre a sua trupe: “As peças em que trabalho, quem dá o ritmo sou eu, eles todos dançam conforme a música. As cenas em que eu estou, quem dá o tom mais alto sou eu”. Por mais que se tenha conhecimento das diferenças entre os trabalhos dessas duas atrizes e os processos distintos de formação a que as duas foram submetidas – Cacilda, uma atriz dramática, formou-se em um celeiro cultural coordenado pelos diretores estrangeiros, e Eva Todor, uma atriz comedianta, que ainda mantinha a tradição do teatro de improvisos –, os pontos de convergência entre os discursos

nos mostram como a figura da prima-dona ainda vigorava dentro do teatro moderno.³

O fato é que a questão do trabalho em conjunto no TBC tornou-se uma contradição que pode ser verificada na memória dos atores que figuraram na casa, como Elizabeth Heinred, Ruy Afonso e Paulo Autran. Para a atriz Elizabeth Heinred (1980, p.153-60) “o TBC era assim: você fazia papel grande, fazia pontinha, não tinha esse negócio de estrelismo, não. Só tinha uma única estrela, que era Cacilda Becker, o resto era todo mundo igual”. Ao fazer a sua explanação e defender o modelo contraditório de um teatro que visava o conjunto, ela mal se atentou ao afirmar que dentro da casa havia uma estrela. Tal afirmação nos leva a ver que havia hierarquias e que atores detinham alguns privilégios. Seu marido, o ator Ruy Affonso (apud Prado, L. A., 2002, p.331), apresenta-nos, em seu depoimento, uma visão mais ampliada da situação, ao ver que o teatro de equipe não funcionava por completo, por conta de Cacilda. Segundo ele:

O teatro de equipe era fundamental, e o TBC o fez numa grande medida. A única pessoa que não achava graça em teatro de equipe era a Cacilda Becker. Em tese, ela concordava integralmente, mas na prática não fazia papel secundário. Excepcionalmente, pode até ter feito, mas não gostava. Na época, muito se falava nisso... Houve uma chance de ela fazer uma pontinha qualquer em *Do mundo nada se leva*. Ela disse tudo bem e chegou até a ensaiar um pouquinho. Mas, quando chegou perto da estreia, ficou doente, diplomaticamente, e não fez o papel. Era estrela e vinha de muita luta. Queria firmar seu lugar, e conseguiu – no que fez muito bem.

O mais interessante, ao percorrer os discursos dos pares de Cacilda, é que eles apoiavam e legitimavam o papel diferenciado que ela

3 Outro caso que deixa em evidência a complexidade de conciliar os interesses dos atores dos TBC foi a saída do ator Sérgio Cardoso. O ator se sentia constrangido pelas regras da casa, que o limitava a função de ator sem deixar espaço para que dirigisse peças. Assim, o convite do SNT para liderar uma companhia oficial, em 1952, levou o ator a deixar o grupo e explorar outras ambições.

possuía dentro da companhia, ao afirmar que a atriz era a estrela graças a muito trabalho. Tais argumentos também foram encontrados nas falas de Paulo Autran (apud Khoury, 2001, vol. I, p.38) ao afirmar que “nenhum de nós poderia recusar qualquer papel”, contudo, logo depois emendava que a única pessoa que fugia a essa regra era Cacilda: “ela talvez fosse a única atriz capaz de recusar algum papel [...]. Ela foi a grande estrela do TBC, com toda a razão, porque era uma atriz de talento fenomenal, que estava num estágio profissional muito mais elevado do que todos nós e era, de longe, a melhor atriz do elenco” (ibidem, p.45).

Para Guzik (1986, p.80), as discordâncias dessa estrutura, que não permitia a conciliação de todas as ambições dos atores e nem a possibilidade de conseguir textos nos quais todos pudessem ter desempenhos que correspondiam às suas excelentes performances, mostram-nos um quadro de instabilidade que poderiam levar a ruptura:

O fato marcante que se coloca a partir do afastamento de Sérgio diz respeito à formação das dinâmicas internas que regem grupos de teatro. Em teoria, dadas as condições nas quais se criou o clima propício para a renovação teatral mais adequado do que um conjunto como o TBC, composto por grandes intérpretes mas colocando a equipe à frente do brilho individual. Na prática, porém, as coisas se passam de forma diversa. Não que houvesse uma intenção deliberada de voltar aos esquemas das companhias centradas ao redor de um único nome, na velha tradição de Jayme Costa ou Procópio. Ocorria que o delicado equilíbrio capaz de manter unidos atores do porte de Sérgio Cardoso, Cacilda e Paulo se rompia com facilidade, não sendo simples recompô-lo. Atores de calibre, personalidades necessariamente poderosas e fortes, tenderiam a optar, como se demonstrou na realidade, pela possibilidade de dominar seu próprio espaço de modo incontestado.

A nova roupagem dada pela estrutura empresarial ao estrelismo foi justamente conferir um novo papel ao astro ou à estrela, no

qual ele desfrutavam de todos os recursos necessários para brilhar nos palcos, desde os melhores diretores do país a sua disposição, os melhores atores para compor a excelência no processo de interpretação, além de cenografias e figurinos especializados. Cacilda não foi a única a contar com esses benefícios. Nesse período, Maria Della Costa, Dulcina, Nicette Bruno e Madame Morineau gozaram desses privilégios e, posteriormente, Tônia Carrero também fez parte dessa constelação de estrelas que o teatro moderno fabricou nos anos 1950. Afinal, segundo a historiadora Tania Brandão (2002, p.87), foi a estrutura do teatro moderno que possibilitou essa fábrica de estrelas.

A forte influência de Cacilda dentro da estrutura do TBC pode ser explicada de várias maneiras. Primeiro, pelo ótimo desempenho dramático, depois, pelo espírito de liderança que a atriz possuía. Soma-se a esses aspectos a relação afetiva que a unia a Adolfo Celi, o diretor artístico da companhia.⁴ Narrar o romance que uniu Celi e Cacilda é importantíssimo para entender os rumos que o TBC tomou no final dos anos 1950, porque a separação do casal resultou em animosidade entre os pares e a cisão dentro da casa em dois grupos, os que defendiam Cacilda e os que estavam ao lado de Celi e Tônia Carrero, novo par romântico do diretor. O romance entre Tônia e Celi teve início durante as gravações de *Tico-tico no fubá*, em 1951, pela Vera Cruz, e, quando a história já corria os corredores do TBC, Cacilda tomou a iniciativa de resolver o problema: “Cacilda pôs Celi na parede. Ouviu o que não queria, mas também arrancou dele uma promessa: a de que Tônia jamais pisaria no palco do TBC” (Prado, L. A., 2002, p.346). Tal promessa não se concretizaria. Com a crise da Vera Cruz em 1954, Tônia, considerada uma das beldades da época, foi convidada por Zampari para fazer parte do elenco do TBC; além disso, era inviável, economicamente, dispensar uma atriz que garantia sucesso de bilheteria, afinal, há muitos anos Tônia já havia conquistado o público por meio do cinema. Nesse sentido,

4 O romance entre os dois começou nos ensaios de *Nick Bar*, período conturbado no qual a atriz era casada com Tito Fleury, que figurava como coadjuvante na peça, e estava grávida. Por isso, o romance só foi assumido em 1950, quando ela já estava separada de Tito.

o quadro do elenco permanente, que já apresentava as suas instabilidades, começou a mostrar seus problemas com a entrada da atriz. O discurso de Tônia Carrero (apud Khoury, 2001, vol. VI, p.68) nos dá o indicativo dos motivos das saídas dos atores para montar suas próprias companhias:

[O TBC era] Sucesso intelectual, artístico e popular. A Cacilda Becker canalizava todas as atenções. E que repertório! Tennessee Williams, Pirandello, Sófocles! Eu só fazia papéis em peças de autores secundários. As atrizes de categoria eram Cacilda, sua irmã e Nathalia Timberg. Eu era a vedete, a moça linda que adorava mostrar as pernas, a loura que se jogava no palco de qualquer maneira. Por isso saí do TBC, em 1955, e arrastei comigo o Paulo Autran, Adolfo Celi e Margarida Rey.

A memória de Tônia Carrero nos revela as tensões e ambições que permeavam o grupo, além dos privilégios que determinados atores tinham em detrimento dos outros. Essas redes de relações são importantíssimas para que possamos, também, entender as instabilidades que permearam o grupo, no qual as motivações profissionais não se desassociaram da convivência cotidiana. Desse modo, ao levar consigo o marido, e também diretor artístico do TBC, e um dos atores principais da trupe, Tônia Carrero sabia muito bem que estava atingindo os responsáveis pelo TBC que a preteriam, relegando-a a papéis simplórios, além de saber os rumos a seguir a partir dali: montar uma companhia na qual a sua performance também fosse valorizada.

Em linhas gerais, o mecenato empresarial que conseguiu vislumbrar outras perspectivas para o teatro, ao viabilizar um teatro de apuro estético e garantir sua sobrevivência com uma estrutura jamais desfrutada por artistas na história do teatro até a década de 1940, também possibilitou que alguns problemas, já conhecidos dentro do meio teatral, como repertório economicamente viável e o estrelismo por parte dos atores, ganhassem uma nova característica. Certamente esses não foram os problemas que levaram o TBC a se desfazer em 1964. A saída de atores, para criar suas próprias

companhias, a exemplo do que acontecia no Piccolo de Milão, não era em si um problema – pode-se considerar como natural um ciclo no qual a alta especialização dos seus atores os levasse a deixar a casa em busca de novos trabalhos e, ao saírem, seriam substituídos por outros interpretes que ganhariam espaço.

O rodízio de atores foi uma constante no TBC e com o afastamento de Cacilda, que levou consigo Walmor, Ziembinski e Cleyde Yáconis, houve uma reformulação total do quadro de atores, possibilitando que atrizes como Nathalia Timberg e Fernanda Montenegro apresentassem seu excelente desempenho cênico. O verdadeiro motivo da dissolução do TBC, que encerrou suas atividades em 1964, como apontado pela historiografia, foi a grave crise econômica, em decorrência dos gastos com a Vera Cruz, o que não possibilitou que Franco Zampari conseguisse arcar com os altos custos que o TBC também requeria.

A cena impressa: o teatro moderno sob a análise da crítica

Nesse período de intensas transformações no teatro, que lhe deram características empresariais, a imprensa também conheceu transformações de monta. Os periódicos, que até o começo do século XX primavam pela escrita literária, influenciados pelo modelo francês, em que predominavam os artigos de opinião, com longos textos introdutórios, deram lugar a um jornalismo baseado no modelo norte-americano, que prezava a objetividade e a imparcialidade da notícia: “O ritmo cada vez mais acelerado da vida moderna exigia adaptações para tornar os veículos mais dinâmicos para as notícias e as propagandas” (Ribeiro, 2003, p.150). Essas alterações contribuíram para que o antigo crítico de teatro, comprometido com os interesses das companhias e de teor literário, desse lugar a uma nova geração, pautada pelo conhecimento da teoria e nas análises detidas do texto, da cena, do papel do diretor, enfim, do espetáculo como um todo, submetido às lentes do especialista.

Os trabalhos realizados por Ziembinski no TBC foram acompanhados por Décio de Almeida Prado, que expressava esses novos ideais. Objetiva-se, aqui, acompanhar seus textos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1950 e 1959, recorte que se justifica em função da data de contratação de Ziembinski pelo TBC, em 1950, e estende-se até o seu desligamento do Teatro Cacilda Becker (TCB, 1958-1973), em 1959. Nesse período, o diretor pode trabalhar de maneira ininterrupta em companhias que conferiram estabilidade a sua carreira, além do fato desses anos delimitarem o auge da moderna produção paulista, bem como a aludida reformulação da crítica, compondo, assim, um período estratégico para esta pesquisa. Importa, sobretudo, verificar como se operou a avaliação do trabalho de Ziembinski pela pena do crítico, para o que foram selecionadas dezessete peças, das 27 montadas para o TBC, e quatro dirigidas para o Teatro Cacilda Becker. O critério de seleção deu-se em função da importância destas na carreira de Ziembinski, seja pelo desempenho como encenador e ator ou pela importância do autor e/ou texto na história do teatro.

As peças selecionadas foram: *Homem da flor na boca*, de Pirandello; *Pega-fogo*, de Jules Renard; *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida; *O grilo na lareira*, de Jean Anouilh; *Ralé*, de Máximo Gorki; *As duas Antígones*, de Sófocles; *Divórcio para três*, de Victorien Sardou; *Na terra como no céu*, de Fritz Hochwalder; *Mortos sem sepultura*, de Sartre; *Um pedido de casamento*, de Anton Chekhov; *Um dia feliz*, de Emile Mazaud; *Harvey*, de Mary Chase; *Volpone*, de Ben Jonson; *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller; *Gata em teto de zinco quente*, de Tennessee Willian; e *Adorável Júlia*, de Marc-Gilbert Sauvajon. Do repertório dirigido para o Teatro Cacilda Becker (TCB), ao todo sete peças, as quatro selecionadas foram: *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna; *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill; *Protocolo*, de Machado de Assis; e *Os perigos da pureza*, de Hugh Mills.

Antes de adentrar a análise do *corpus* selecionado, é importante ter em conta o lugar ocupado pelo teatro no jornal e a relação que o matutino mantinha com a cultura em São Paulo. Na década de 1930,

o *Estadão* empenhou-se nas mobilizações para a criação da USP, além disso, a família Mesquita também havia liderado vários projetos culturais na cidade. Alfredo Mesquita, como já destacado, era figura de proa na cena da cidade, dono de prestigiosa livraria e, com ação no campo do teatro, seu irmão, Júlio de Mesquita Filho, então diretor do jornal, foi um dos principais incentivadores da publicação da revista *Anhemi*, lançada por Paulo Duarte em 1950. As páginas do *Estado* divulgavam a publicação com destaque, seja pelos laços estreitos entre Paulo Duarte e a família Mesquita, seja pelo fato de a revista expressar a força, o vigor da intelectualidade paulista, também expressa na criação da revista *Clima*, produto da universidade que o jornal lutara por criar e que teve Alfredo Mesquita entre os fundadores.

Décio de Almeida Prado, próximo aos Mesquitas, ocupava lugar de prestígio no jornal no qual, tal como em *Clima*, respondia pela crítica teatral. Note-se que ele assumia o lugar de um dos proprietários, Alfredo Mesquita. O interesse do jornal em divulgar a nova concepção de teatro é perceptível nas palavras de Décio de Almeida Prado relativas à temporada da companhia de Eva Todor. Após os reparos ao desempenho da companhia, o diretor de *O Estado de S. Paulo* foi procurado por representantes da empresa que solicitava repreensões ao crítico, no que não foram bem-sucedidos:

[...] logo que eu comecei a fazer crítica, veio uma companhia da Eva Todor – Luis Iglésias e Eva Todor –, e eu fiz uma crítica mais ou menos severa, porque era esse tipo de teatro que eu achava que estava ultrapassado. A pessoa que fazia a publicidade da companhia era ligada ao jornal, e procurou o diretor d'*O Estado* e se queixou que eu estava fazendo uma crítica que não estava de acordo com os padrões do jornal. Aí o diretor me chamou e eu disse: “*O que está havendo aqui é uma mudança de orientação estética, nós estamos mudando e, por isso, eu tratei mais severamente*”. O doutor Júlio nunca mais tocou no assunto. (Bernstein, 2005, p.304-5, grifos nossos)⁵

5 Essa versão também foi divulgada em *Exercício findo* (Prado, D. de A., 1987, p.19-20), em que aparece: “Por uma crítica julgada pouco cortez, fui chamado à

O trecho destacado evidencia o apoio dos irmãos Mesquita, Júlio Filho e Alfredo, às novas orientações culturais em vigor em São Paulo. A contratação de Décio de Almeida Prado para compor a equipe de redatores de um dos jornais de maior tradição do país indica que o jornal e o crítico compartilhavam das mesmas perspectivas estéticas que pretendiam alterar os padrões de cultura vigentes. E, de fato, desde sua entrada para o jornal, em 1946, Décio de Almeida Prado tornou-se figura central no processo de especialização da crítica, e sua forma de analisar os espetáculos teve importante repercussão, inclusive junto à nova classe média paulista, frequentadora do teatro. Ao assumir o posto, ele não só alterou a concepção de avaliação das peças, mas também do espaço ocupado pelo crítico na redação, apesar da seção *Palcos e Circos* não trazer sua assinatura.

No século passado [XIX], as críticas não eram assinadas, porque eram críticas do jornal. Em *O Estado de S. Paulo*, quando eu comecei a escrever a crítica em 1946, ainda era esse o hábito. Mas, isso não era para diminuir a crítica; ao contrário, era para dar autoridade a ela. Como os editoriais não eram assinados e até hoje não são, porque é o ponto de vista do jornal, assim também a crítica de música, a crítica de teatro, não eram assinadas. Isso era evidentemente uma ficção porque eu não representava a visão do jornal, não conversava com ninguém, não via ninguém, não ouvia ninguém. E eles também não tinham um interesse tão grande por teatro que fossem assistir tudo. Mas oficialmente era isso. (Bernstein, 2005, p.301)

diretoria para dar explicações. O publicitário da companhia Julio Iglesias e Eva Todor conhecido do jornal e também conhecido meu, queixara-se, em carta, de que as minhas palavras não condiziam com a tradição do *Estado*, sempre benévolo em relação aos espetáculos teatrais, mesmo quando fazia restrições [...]. Em minha defesa aleguei ao dr. Júlio que o teatro brasileiro achava-se numa encruzilhada, tendo que optar pela rotina comercial reinante e a renovação artística já em andamento. Sendo assim não cabia a crítica cruzar os braços ou manter-se neutra. Ele me escutou em silêncio, disse que estava bem. Se houve outras reclamações, não chegaram aos meus ouvidos”.

O trecho explica o motivo de a crítica não ser assinada: ela representava os interesses dos proprietários do jornal, a exemplo do editorial. Contudo, mesmo assim, o trabalho era realizado com liberdade, segundo as prerrogativas do crítico, sem qualquer interferência.

A seção *Palcos e Circos* não era novidade no periódico, pois figurava no matutino desde o século XIX e teve como titular vários jornalistas que transitaram pela redação de *O Estado de S. Paulo*. Quando a assumiu, na década de 1960, Prado emprestou-lhe outro significado, uma vez que cresceu a importância do espaço de avaliação das artes cênicas no interior do jornal, apesar do fato de a sua assinatura só figurar, de maneira explícita, na década de 1960.

Sob seu comando, a seção apresentava estrutura fixa: primeiro, Décio abordava o texto dramático, depois, a atuação de atores e atrizes e, por último, o trabalho da direção da produção. Nesse período, suas contribuições apresentavam caráter formativo e informativo, com o objetivo de tornar o teatro acessível ao leitor. Desse modo, crítica e espetáculo estabeleceram um diálogo que os tornaram cúmplices do processo de reformulação das artes cênicas, uma vez que possuíam objetivos semelhantes (ibidem, p,101). Embora a seção *Palcos e Circos*, a princípio, tratasse de apresentações de circo, balés, óperas, musicais e danças em geral, verificou-se que as críticas de teatro eram publicadas em maior número e também demandavam maior espaço, até se tornarem o único gênero a ser abordado, a ponto de, em 1959, o nome da coluna ser alterado para *Teatro*. O desafio desta pesquisa, a partir daqui, é o de analisar como as funções de ator e diretor foram representadas na pena do crítico.⁶

6 Para se debruçar sobre as críticas de Décio de Almeida Prado, as orientações metodológicas de Roger Chartier no livro *Do palco à página* contribuíram de maneira ímpar. Por mais que o historiador tenha se dedicado à análise de como se dava as relações entre as formas de oralidade da representação em paralelo com as formas impressas de peças, ele nos indica os caminhos empregados na relação entre o palco e a página, ou seja, que o olhar daquele que transmite a peça ao leitor requer outros cuidados. Nos documentos da época moderna, o estudioso atenta para supressão de palavras, substituição de frases e para o cuidado na impressão para orientar a leitura dos que se dedicavam a dramaturgia, como o uso de letras maiúsculas e de pontuação adequada orientando a entonação

O encenador e o ator na pena do crítico

A contratação de Décio de Almeida Prado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1946, e a de Ziembinski, em 1950 pelo TBC, faziam parte das transformações que conferiam à cultura um espaço importante no cotidiano da metrópole. Ziembinski, que tinha posições estéticas, era diferentes dos italianos, colaborou com a companhia no sentido da atuação e da direção, sendo o único diretor a desempenhar as duas funções. Segundo Sérgio Britto (1996, p.30), “Ziembinski e Adolfo Celi foram as vigas mestras que sustentaram o repertório do Teatro Brasileiro de Comédia durante, pelo menos, oito anos”. Nesse novo cenário, Ziembinski já não era unanimidade, muito pelo contrário, os diretores italianos integrados ao TBC traziam novas formações que convidavam a refletir sobre o trabalho que vinha sendo realizado no Brasil, caso de Adolfo Celi:

O teatro moderno é um teatro orientado para o mais puro realismo. O teatro atinge sua própria essência através de uma simplicidade realística, uma espécie de realismo físico, sem, contudo chegar ao expressionismo. O verdadeiro realismo, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém

da voz. Além disso, analisa como se dava o mercado das artes cênicas na época na qual as brechas para a tradução de peças pela companhia ou pelo diretor deixava à margem o dramaturgo que não era consultado quanto às adaptações no texto e, muitas vezes, sequer tinha a autoria divulgada. Segundo Chartier, ao se debruçar sobre o exemplar de *Hamlet*, de 1676, escrito por Ward, que para ele pode ser encarado como um guia de interpretação para o ator, o documento pareceu importante para apresentar a “complexidade das relações que existiram entre o palco e a página. A ‘publicação’ de peças na Europa do começo da idade moderna implicava sempre uma pluralidade de lugares, de técnicas e de atores sociais. Ela também pressupunha uma circulação fluída dos textos entre redação e representação, assistência, impressão e leitura” (Chartier, 2002, p.90-1). Assim, sob outra perspectiva, Chartier nos orienta a analisar as interações do palco à página sob a óptica da representação e da direção, além da avaliação do crítico teatral, responsável por transmitir ao leitor o seu olhar sobre espetáculo, justificando escolhas, avaliações e legitimando agentes.

ousa negá-lo, com os maiores defeitos. No teatro os defeitos são corrigidos e o realismo se apresenta artisticamente. Isto quer dizer que o teatro corrige a vida; por conseguinte, a “vida” está no palco e não na vida [...]. Quanto ao espetáculo, não é necessário dizer que precisa ser homogêneo, isto é, artístico e honesto ao mesmo tempo. Por isso mesmo respeito profundamente o texto de uma peça e jamais me interessou saber o que é que o autor “pretendeu dizer” com esta ou aquela expressão. O que realmente interessa é o que ele escreveu e não o que pretendeu insinuar. É isto quer dizer, logicamente, obediência ao texto, mas uma obediência consciente. (Celi, 1980, p.74)

O projeto estético defendido por Celi nessa argumentação defronta-se com as ações do teatro realizado no eixo Rio-São Paulo, tendo Ziembinski como um de seus principais líderes. A crítica de Décio de Almeida Prado estava mais afeita às práticas de Celi do que às ações de Ziembinski, que, por vezes, insinuou estarem ultrapassadas por não obedecerem ao texto e se interpoem entre o autor e a realização do espetáculo.⁷ Miroel Silveira, na introdução do seu livro *A outra crítica* (1976), dedicado a Ziembinski, intitulado por ele como “pai do moderno teatro brasileiro”, e na entrevista concedida ao SNT, em 1975, defendeu o diretor polonês e afirmou que a crítica de Décio de Almeida Prado, em várias ocasiões, limitou Ziembinski ao expressionismo, considerando-o superado.⁸ Silveira

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

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

posicionou-se frente aos rumos da crítica brasileira e tentou legitimizar suas escolhas, como a atribuição da “paternidade” da cena nacional a Ziembinski, que fora o responsável pela profissionalização de Os Comediantes:

Minha posição, algo quixotesca numa ocasião em que todas as águas corriam para o mar vitorioso do TBC, hoje me conforta pela satisfação de verificar que permaneci ao lado dos menos poderosos; que a maioria dos encenadores italianos “neorrealistas” que vieram olhar com pouco caso para o nosso teatro, acusando o de “comercial” e esteticamente atrasado, essa maioria acabou aqui mesmo fazendo comediazinhas de *boulevard* e hoje pode ser observada nos canastrônicos filmes tipo *007* ou nas pornochanchadas peninsulares; ao passo que a cena brasileira, através dos caminhos de Boal, José Celso, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Chico Buarque, Paulo Pontes, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Renata Pallotini, e tantos outros, alcançou um vigor em maturidade realmente admiráveis, e que Ziembinski, além de pai do nosso teatro moderno, ainda hoje continua seu guardião e seu mestre. (Silveira, 1976, p.13)

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

Ziembinski foi classificado pelo Décio como um ator e diretor retrógrado porque estava no expressionismo. Isto foi dito mais de uma vez pelo Décio e eu acho que é uma injustiça, porque realmente Ziembinski trouxe o expressionismo com o *Vestido de noiva*, trouxe o simbolismo com *Pelleas e Melisande*, que foi uma encenação maravilhosa [...], ele fez *A rainha morta* de Monthelant, dentro de um

contexto poético também simbolista. Ele abordou vários estilos. O Ziembinski fez tragédia grega de uma maneira maravilhosa, violenta, forte, que se religaria hoje as formas mais modernas de encenação. (idem, 1977, p.122)

Mesmo que Décio de Almeida Prado não concordasse com muitas das práticas de Ziembinski, suas análises acabaram por legitimá-lo, uma vez que continham largos elogios.

Carlo Ginzburg (1991, p.206), referindo-se as suas pesquisas históricas com os arquivos da inquisição, afirma: “Quando estava a ler processos dos tribunais da Inquisição, muitas vezes dava por mim a espreitar por cima do ombro do inquisidor”. O presente estudo não trabalha com processos inquisitoriais, contudo, de maneira análoga, a análise da crítica teatral convida a observar as encenações por trás dos ombros de Almeida Prado, pois os seus escritos permitem vislumbrar como o trabalho do diretor e ator foi compreendido num dado momento.

Optou-se por não seguir a ordem cronológica dos espetáculos, e sim trabalhar com eixos temáticos no conjunto de críticas redigidas por Décio de Almeida Prado. Das inúmeras possibilidades de classificação, o foco recaiu nas avaliações do crítico sobre a direção de Ziembinski, suas opções estéticas e atuação como ator do elenco permanente. Essa abordagem permite acompanhar a recepção das múltiplas atuações de Ziembinski, bem como percorrer os caminhos da consolidação do teatro moderno paulista.

Nos palcos do TBC, Ziembinski ingressou com a responsabilidade de liderar o Teatro da Segunda-Feira, que fazia parte da programação da casa e tinha características experimentais. O uso da segunda-feira, dia de folga dos atores, não era uma novidade. Várias companhias comerciais do Rio de Janeiro e São Paulo deixavam a data livre para que demais companhias, geralmente amadoras, pudessem fazer uso para seus espetáculos. A novidade da programação estava na sua característica, idealizada por Guilherme de Almeida e Luciano Salce, que desejavam peças de estéticas ousadas. Contudo, o Teatro da Segunda-Feira encerrou sua trajetória em 1954 sem conseguir

alcançar os resultados almejados por seus idealizadores, pois as peças mais ousadas ficaram restritas aos primeiros espetáculos, com o *Homem da flor na boca*, de Pirandello, e *Pega-fogo*, de Jules Bernard, ambas dirigidas por Ziembinski.⁹ As considerações de Décio de Almeida Prado sobre a direção romperam com a estrutura textual que ele regularmente seguia. No primeiro caso, o artigo escrito para *O homem da flor na boca* iniciou com elogios ao trabalho diretor e, no segundo caso, ele começou a crítica sobre *Pega-fogo* destacando a atuação de Cacilda Becker. Tais alterações na ordem da crítica só ocorriam em casos excepcionais, como na estreia de Ziembinski no palco da rua Major Diogo e o grande êxito da atriz ao interpretar um adolescente. Décio elogiou o TBC pela programação das alternativas pela contratação Ziembinski:

A percepção de que Ziembinski era talhado para o teatro não convencional baseava-se no seu desempenho no movimento de vanguarda empreendido pelos amadores cariocas. O elogio ao aspecto não convencional da produção de Ziembinski foi reiterado no texto sobre *Pega-fogo*. Entretanto, a abordagem sobre a peça o *Homem da flor na boca*¹⁰ revelava as ressalvas frente às interferências no texto, que alteraram os rumos da trama. Para Décio Prado (1950a, p.8), o diretor optou por não seguir a linha “pirandelliana” e, em vez disso, valeu-se de nova perspectiva angustiante e de pessimismo ao revelar o personagem moribundo logo no princípio do espetáculo. Aos

9 Segundo Guzik (1986, p.103): “As peças que encenou não se distinguem pelas virtudes a que visava. Numa época em que se conhecia o repertório dadá e surrealista, em que o expressionismo iniciara sua trajetória enquanto movimento, em que se impunha admiração das gentes do absurdo de Beckett e Ionesco, as ousadias do TBC não foram além de Renard e Salacrou, Pirandello e Campanille. Nem Cocteau nem Apollinaire, nem Gertrude Stein nem Tristan Tzara foram cogitados pelo Teatro da Segunda-Feira, perdendo-se assim uma extraordinária oportunidade de forçar a ampliação dos limites do repertório mundial encenado no Brasil”.

10 Em apenas um ato, Pirandello narra o diálogo, num café noturno, entre um homem doente e outro que acabara de perder o trem. Na conversa, o que tem a flor na boca, referência ao seu epiteloma, trata de assuntos triviais, do cotidiano, até o enredo ganhar em dramaticidade e ele revelar que lhe restam poucos dias de vida.

olhos do crítico, essas alterações conferiram à peça características expressionistas, ou seja, o personagem, que no texto original, apresenta a sua condição aos poucos, na mão do diretor era expressa desde o início: “Parece que uma outra luz ilumina a peça, pondo em relevo somente seu lado sombrio e noturno, de irrealidade e de pesadelo, em que não entra, nem por um instante, o *rictus* imutável e sardônico do sorriso de Pirandello” (ibidem, p.8).

O crítico teve o cuidado de lembrar ao leitor como a peça foi concebida e a mudança de sentido provocada pelas interferências de Ziembinski: “E é o choque dessa descoberta, do contraste entre a sensibilidade exasperada pela morte e o ar familiar daquele homenzinho curiosamente falante, que nascem a emoção e a originalidade da peça” (ibidem, p.8). Desse modo, o diretor impunha um duplo trabalho ao crítico: ter de explicar as intenções originais e avaliar as consequências das alterações. Para Almeida Prado, a interpretação de Ziembinski era “menos original, mais romântica, mais próxima do que julgamos que deva ser a atitude de alguém que tem os dias contados, mas que se sustêm dramaticamente tão bem quanto a outra, criando momentos mesmo de extraordinária poesia” (ibidem, p.8). Contudo, aqui transparece a sua posição frente às direções realizadas por Ziembinski e, por mais que não concordasse com muitas de suas ações, não era possível ficar indiferente a elas:

O que sempre se espera de Ziembinski é uma interpretação *inteligente e muito pessoal* das obras que encena. *Cremos não haver mesmo, em nossos palcos, outro diretor com igual capacidade para despertar o entusiasmo e polêmicas apaixonadas.* O ardor intelectual e emocional com que ele se lança ao trabalho acaba por se comunicar a todas as peças em que toca e estas podem nos fazer tomar as mais variadas e diversas atitudes, mas nunca nos deixam indiferentes. (ibidem, p.8, grifos nossos)

Avaliações semelhantes também apareceram na crítica referente às últimas direções para a programação das segundas-feiras, em 1954: *Um pedido de casamento*, de Chekhov, e *Um dia feliz*, de

Emile Mazaud.¹¹ Não se sabe ao certo se essas peças fizeram parte da programação alternativa, uma vez que tal informação de Alberto Guzik foi contrariada por Yan Michalski, segundo o qual se tratava de ensaios para outra finalidade, mas que acabaram por compor a programação oficial da casa, substituindo *Mortos sem sepultura*, um fracasso de bilheteria. Na avaliação do crítico, na peça *Um dia feliz*, o erro de Ziembinski recaía, mais uma vez, na interferência do texto, antecipando ações que deveriam ser reveladas no desenrolar do texto dramático:

O erro de Ziembinski foi o de ter analisado corretamente a personagem expondo, todavia, a partir do fim, a partir da conclusão, não refazendo perante o público esse movimento gradual de descoberta psicológica que é o próprio movimento dramático da peça. O que não impede, naturalmente, que dentro da sua linha de interpretação, tenha sido o mestre da arte de representar de sempre, acompanhado muito bem por Calderano, excelente na maioria das cenas, por Cleyde Yáconis e Fredi Kleeman. (Prado, D. de A., 1954f, p.12)

Quanto à *Pega-fogo*, a peça subiu aos palcos três meses após o sucesso do texto de Pirandello, foi um dos maiores êxitos de público e marco na carreira de Cacilda Becker. A produção, com um único ato, estreou em dezembro de 1950 e dividiu o palco com outras duas produções, *O inventor do cavalo*, de Achille Campanile, e *Raquel*, de Lourival Gomes Machado. Em relação à *Pega-fogo*, a inversão na estrutura textual, realizada na escrita crítica de Prado, resultou não apenas em elogios ao desempenho da atriz, mas também numa análise detida da interpretação de Cacilda Becker, “a grande triunfadora da noite” (Prado, D. de A., 1950d, p.4). Depois de atribuir à atriz todos os méritos, referiu-se ao papel do coordenador do espetáculo, Ziembinski: “A interpretação tão justa, tão sóbria, tão exatamente observada de Cacilda Becker” somente foi possível “como é óbvio,

11 Ambas as peças montadas anteriormente no país, o texto de Chekhov por Celi, em 1950, e o de Mazaud por Louis Jouvet, na década de 1940.

sem a compreensão da peça, por parte de Ziembinski, que dirigiu e ainda fez o papel do sr. Lepic”, além das boas atuações de outros atores e atrizes que fizeram parte do elenco (ibidem, p.4). Embora nesse texto crítico o autor não tenha se ocupado do desempenho de Ziembinski em minúcias, mais uma vez ele atribui o sucesso do espetáculo à coordenação do diretor. A técnica de Ziembinski sempre foi a marca registrada do seu sucesso junto ao público, especialmente nesse período que foi o do auge da sua carreira e que coincide com o apogeu do moderno teatro.

Com o sucesso de *Pega-fogo*, o espetáculo passou a fazer parte da programação oficial, ocasião que coincide com a contratação de Ziembinski para o núcleo permanente. A peça seguinte a entrar em cartaz foi *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida, um grande êxito da história do TBC e também da carreira de Ziembinski.¹² A resistência de Décio de Almeida Prado às opções do diretor apresentou-se de maneira mais evidente na crítica desse espetáculo, em que, mais uma vez, toma como negativas as intervenções de Ziembinski, tal qual na crítica sobre o *Homem da flor na boca*, o que não o impediu de atribuir ao diretor a excelência da montagem. A atenção minuciosa que o espetáculo recebeu de Prado renderam dois textos publicados em datas distintas, nos quais se chamava a atenção para o “nível altíssimo [do espetáculo] entre tudo o que tem feito entre nós nos últimos tempos” (Prado, D. de A., 1950d, p.4). Segundo Ziembinski (1982, p.183): “Fiz uma série de peças para o teatro das segundas feiras. Fiz Paiol velho que considero um dos meus melhores espetáculos”.

Outra vez ele avisava o leitor que iniciava pelo final, ou seja, analisando o trabalho da direção, afinal, o que implicava em reconhecer que Ziembinski foi o grande responsável pelo êxito da trama, não sem, também, destacar o trabalho de todos envolvidos, cuja soma possibilitou ao TBC proporcionar um grande espetáculo:

12 A peça *Paiol velho*, narra a decadência da aristocracia rural e a ascensão de uma nova camada que não estava vinculada a rótulos e títulos, o cenário era muito próximo da sua experiência de vida e de boa parte da burguesia da capital.

[...] o equilíbrio perfeito de todos os fatores que compõem a representação: uma peça que tem a inestimável vantagem de ser profundamente, autenticamente brasileira; uma direção comparável às três ou quatro maiores que vimos em nossos palcos; e uma interpretação trabalhada e cuidada ao extremo, em que quase todos os artistas superaram largamente todas as suas atuações anteriores. (Prado, D. de A., 1951e, p.6)

Prado evidenciou, já no início do texto, que a direção se destaca por estar entre as melhores já realizadas na casa, sem repisar na mesma ladainha: “não há quem não tenha deplorado” a tendência do diretor de “se interpor ocasionalmente entre autor e público”, fazendo as alterações conforme julgasse necessário (ibidem, p.6). Essa postura era resultado do meio teatral que Ziembinski encontrou no Brasil, no qual os atores não tinham experiência e ainda se pautavam pelos modelos divulgados pelo teatro de revista e da comédia de costumes. As atitudes de Ziembinski “decorriam em parte de uma personalidade singularmente vigorosa, dependiam também das condições em que o encenador trabalhava, isolado e quase sem pontos de referência no meio que o cercava” (ibidem, p.6). Dessa forma, Décio enfatizou o seu desejo de que Ziembinski mudasse suas práticas, afinal, não estava mais isolado e o TBC lhe proporcionava a oportunidade do contato com outros profissionais e de trocas culturais, razão pela qual caberia a Ziembinski rever sua atitude perante os originais.

Prado também encarou como negativa a lentidão conferida ao espetáculo e o tom entusiasmado no início do terceiro ato, distante das características brasileiras, mas absolveu o diretor, uma vez que o ritmo provinha do próprio texto, aliás, como declarou Abílio Pereira de Almeida quando da produção da versão cinematográfica para a Vera Cruz: “De fato era ruim, tudo muito lento, a trama muito arrasada” (Guzik, 1986, p.50).

Por outro lado, Décio afirmou que, como a peça tinha caráter ensaístico, as intervenções de Ziembinski foram importantes para o êxito do espetáculo. Aqui se revela a complexidade da questão, pois

o aspecto mais atacado nas práticas de Ziembinski era justamente a sua personalidade criadora, e o crítico foi obrigado a atribuir a ela o êxito da encenação. Décio não era indiferente à questão e, por mais que fizesse reparos à direção, mostrava ao leitor que tais práticas foram positivas para o desenvolvimento da peça. Na sua perspectiva, Ziembinski era um diretor criador:

Há peças, perfeitas na estrutura e no acabamento, que suportam mal a colaboração de um encenador de tipo criador como Ziembinski, que, mesmo sem o querer, acaba por acrescentar alguma coisa de seu ao que interpreta. O contrário acontece com peças do gênero de *Paiol velho*, que, pelo seu caráter ainda levemente inseguro de ensaio de tentativa, só tem a ganhar com quem lhes dê a forma teatral. É por isso que podemos dizer que *Paiol velho*, de hoje em diante, pertence quase tanto a Ziembinski quanto ao autor, a exemplo, digamos de *Amanhã, se não chover...* ou de *Vestido de noiva*, que também não se concebem mais sem a forma característica que Ziembinski lhes emprestou e que completa com tamanha felicidade aquilo que fora imaginado pelo autor. (ibidem, p.50)

O trecho acima também aponta outra fragilidade do processo de modernização: a dramaturgia. Ziembinski já trabalhava com uma equipe de atores profissionais, que se especializava a cada ensaio e espetáculo, contudo, a dramaturgia brasileira ainda necessitava de interferências, como o caso dos textos de Henrique Pongetti e Nelson Rodrigues.

A encenação de *O grilo na Lareira*, de Charles Dickens, em 1951, rompeu com as sequências de espetáculos de sucesso realizados por Ziembinski desde a sua contratação. O fracasso da peça deveu-se mais à adaptação do romance para os palcos, a cargo de Ziembinski e de Brutus Pedreira, do que à encenação. O diretor mobilizou, para a realização do cenário, um aparato profissional inédito na casa: a criação de um ateliê para a confecção dos bonecos que compunham a cena, fato que marcou os atores da companhia. Para Nydia Lícia (2007, p.245-8), os recursos mobilizados não encantavam apenas os

críticos e plateia, mas também os atores, pelo capricho da feitura de cada elemento do cenário e do figurino:

O cenário de Vaccarini era magnífico, assim como as roupas que ele desenhou. Mas o que fascinava realmente eram os brinquedos de feltro, intensamente coloridos, que decoravam as paredes. Feitos um a um por Rina Fogliotti, fariam inveja a qualquer fabricante de brinquedos. Havia até uma harpa em cena, que eu fingia dedilhar, executando uma valsa composta expressamente pelo maestro Simonetti, e que era tocada atrás do palco por Lucila Greys, harpista do Municipal.

Entretanto, mesmo com o esforço da produção e o elenco de grandes intérpretes, a peça não alcançou o sucesso esperado e, segundo Décio de Almeida Prado (1951d, p.8), o erro estava na tradução, que respeitara em demasia o texto original:

Se pudéssemos analisar em separado cada parcela do texto, cada pequeno episódio da representação, nada provavelmente encontraríamos se não para admirar. Falta, entretanto, ao conjunto, aquele movimento irresistível que arrasta consigo os espectadores, como se a peça tivesse sido concebida antes estática do que dinamicamente ou como se o esmiuçamento excessivo das minúcias tivesse prejudicado o andamento da ação.

Para os atores, esse também foi o maior problema do espetáculo, que o tornava longo e cansativo, observação repetida pelos envolvidos na peça, Paulo Autran, Elizabeth Heinred, Nydia Lícia e Cleyde Yáconis. Vale acompanhar a opinião de Nydia Lícia: o diretor julgava que, como Dickens também escrevia para o teatro, seu romance tinha recursos dramáticos, que não demandavam muitas intervenções na adaptação: “Por natureza e cultura, Ziembinski sempre gostou de obras densas, pesadas e longas, por isso não cortou o texto suficientemente” (Lícia, 2007, p.245). Para Décio Prado (1951d, p.8), o êxito da técnica e os detalhes minuciosos da iluminação,

cenário e figurinos, esses últimos produzidos por Bassano Vaccari, não repetiram na encenação:

Não que esta tenha sido descurada. Ao contrário, Ziembinski é um fanático da perfeição. O Teatro Brasileiro de Comédia também o é. Do encontro dos dois só poderia resultar um espetáculo primoroso no que diz respeito à execução, ao acabamento, ao capricho do por-menor. E foi de fato o que aconteceu: o jogo de cores e desempenho de atores para formar um todo homogêneo e perfeitíssimo como a realização técnica.

A longa duração da peça, mais de três horas, e o seu ritmo arrastado e denso, fez que crítica e público não a recebessem com o mesmo entusiasmo de Ziembinski. Franco Zampari chegou a exigir a redução do espetáculo em quarenta minutos, porém a alteração não foi suficiente para cativar o público.¹³ Some-se ao tempo, os erros de cena, desde problemas na estrutura do palco até cochilos de Ziembinski em cena, devido ao cansaço de conciliar as filmagens da Vera Cruz e compromissos do TBC: “No último ato, o elenco inteiro estava sentado ao redor da mesa da casa dos Perybingle, jantando. Marina Freire tinha um monólogo longo (e chato), e Ziembinski dormiu de novo. Cleyde, sentada ao seu lado, deu-lhe um beliscão. Acordado de repente, ele levantou-se da cadeira e falou: *Rasguei calças*. Foi duro continuar a cena” (ibidem, p.249).

Os problemas com a bilheteria levaram Zampari a relançar *Ar-sênico e alfazema*, de Joseph Kesseling, que, em poucas semanas, colocou as contas da casa em dia. A peça fez parte da programação da

13 Segundo Nídyia Lícia (2007, p.249): “No fim do espetáculo de estreia, por volta de meia-noite e meia, Zampari desceu até os camarins e mandou que Ziembinski cortasse mais de quarenta minutos de texto, caso contrário, as três sessões de sábado terminariam de madrugada. Foi um sofrimento terrível para Zimba. A verdade é que no século XX não existiam muitas pessoas dispostas a ouvir os conselhos de um grilo da lareira. Os tempos estavam mudando e a humanidade começava a ter muita pressa em tudo. Por isso, a peça, apesar de tão linda, não encontrou o caminho certo para os corações humanos”.

companhia em 1949, dirigida também por Celi, e a avaliação crítica mostra que Décio de Almeida Prado (1951a, p.8) comparou as duas produções para mostrar os avanços do elenco do TBC.

Em 1951, Ziembinski completou 25 anos de carreira e a data foi celebrada com homenagens, festa no TBC e declarações de expoentes da cena e da política nacional. Para receber a Ordem do Cruzeiro do Sul, a mais alta condecoração brasileira, o TBC enviou os atores, Nydia Lícia, Rubens de Falco, Maurício e Sérgio Cardoso, que acompanharam Ziembinski ao Palácio do Catete para ganhar, das mãos de Getúlio Vargas, a condecoração que contribuiu para aumentar o prestígio de Ziembinski. Nas memórias de Nydia Lícia (2007, p.272-3), o teatro que o homenageado e os acompanhantes praticavam não agradava muito o presidente:

Fomos recebidos por Getúlio, muito simpático e sorridente, sem nada de sinistro ditador. Disse que gostava muito de teatro, mas desconfio que se referisse ao teatro de revista, não o de comédia. Pelo menos era a voz corrente que ele admirava muito as vedetes e gostava das piadas a seu respeito, que eram levadas em cena (após serem censuradas, é claro!). Concordou imediatamente com a honraria para Ziembinski e se despediu, sempre sorridente. Fiquei em dúvida se ele realmente gostava de teatro ou se representava melhor que nós.

Em clima de celebração, o TBC levou aos palcos a peça *Harvey*, uma comédia de Mary Chase dirigida e protagonizada por Ziembinski.¹⁴ A data foi utilizada para que representantes do governo do estado, do TBC e da Escola de Arte Dramática pudessem homenagear o diretor. Os ausentes enviaram telegramas de congratulações, lidos por Sérgio Cardoso, assinados por personalidades de todo o país e até mesmo da Polônia (Prado, D. de A., 1951g, p.7). Embora o clima fosse de festa, o espetáculo não agradou e os elogios da crítica foram escassos. A peça não contou com vários membros do núcleo

14 A trama abordava os devaneios do protagonista Elwood P. Dowd e do seu amigo invisível, um coelho gigante de dois metros de altura.

permanente, que se dedicavam a ensaiar *Dama das camélias*, a ser encenada nos palcos do Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro a partir de novembro daquele ano. No espetáculo, Ziembinski desempenhou as funções de encenador e ator e Décio referiu-se à peça como arrastada e cansativa.

O crítico do *Estado* juntou-se às homenagens e, em primeiro de novembro de 1951, intitulou seu texto de “Ziembinski”, reproduzido no livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. Por mais que levantasse óbices ao trabalho do diretor, admitiu que Ziembinski foi um divisor de águas na cena nacional e mostrou-se sensível ao processo de adaptação do polonês aos trópicos:

Foi esses dias mesmo que Ziembinski chegou ao Rio de Janeiro – de passagem para os Estados Unidos – trazendo como únicas armas, ao lado de sua carteira de emigrante, uma língua atravessada que ninguém entendia (e que até hoje consiste em uma das diversões prediletas dos colegas quando ele enumera nomes de artistas ilustres de sua terra natal). Ainda lembro das primeiras notícias circulando incredulamente entre os entendidos, sobre a chegada de um polonês fabuloso, que tinha todo um espetáculo montado na cabeça antes que se fizesse o menor ensaio ou que batesse o primeiro prego do cenário, e que até dera ao luxo, jamais conhecido de promover 134 mutações de luz – ou eram 268? – dentro de uma única apresentação – *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. (ibidem, p.7)

Narrou a chegada de Ziembinski, cercada de mitos que o acompanharam até o fim da carreira, e a forma como foi recebido entre nós. A noção de que, antes mesmo de começar o ensaio, já concebera toda a execução é um argumento presente não só no texto crítico, mas também na memória de atores que trabalharam com ele, até mesmo de Antunes Filho (1980, p.93), seu assistente, segundo o qual, ao entrar em contato com o elenco pela primeira vez, o diretor polonês já tinha o espetáculo “pré-fabricado”. Anos antes, Décio de Almeida Prado (1951g, p.7) presenciou Ziembinski preparando a encenação paulista de *Vestido de noiva*. Nas suas palavras:

“Lembramo-nos também da emoção com que acorremos ao Municipal uma tarde para nos certificarmos que o fenômeno existia mesmo [...] e encontraram Ziembinski a dar ordens e a coordenar os eletricitistas metodicamente, o que resultaria no espetáculo aplaudido pelo público e elogiado pela crítica paulista”.

Para Décio Prado (1951g, p.7), Ziembinski adaptou-se ao Brasil rapidamente e, com uma década de permanência no país, já acompanhava “samba de breque com caixinha de fósforo” e contava “anedotas de moralidade duvidosas no melhor e mais puro estilo carioca”, além de realizar a direção de destacados dramaturgos brasileiros. E ele sabia, e muito bem, o lugar de destaque que galgara no Brasil, em especial na fase heroica do teatro amador: “aos 43 anos de idade é uma figura meio legendária, tão segura do seu lugar na história do teatro brasileiro como qualquer outra, em qualquer tempo” (ibidem, p.7). Num território teatral carente de “monstros sagrados”, Ziembinski estava entre as poucas personalidades que poderiam aspirar esse título, ao lado de Dulcina, Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita. Contudo, nenhum desses movimentos liderados por essas personalidades comparavam-se, em alcance e profundidade, ao conduzido por Ziembinski nas fases amadora e profissional de Os Comediantes (ibidem, p.7). Segundo Décio Prado (1951g, p.7):

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

Assim, Prado atribuiu a Ziembinski a liderança da modernização do teatro brasileiro, atualizado com atraso de cinquenta anos em

relação à Europa, além de destacar os movimentos de renovação do teatro comercial, realizado por Dulcina, os feitos do teatro amador estudantil, encabeçado por Paschoal Carlos Magno, e a modernização dos amadores paulistas, incentivados por Alfredo Mesquita. Essas iniciativas, entretanto, não tiveram os mesmos resultados de Os Comediantes, ou seja, estabelecia-se uma dada leitura do passado, endossada, em grande parte, pela historiografia. Excluía-se desse inventário o pioneirismo do TEB, reivindicado pela historiadora Tânia Brandão (2009, p.73).

Décio de Almeida Prado (1951g, p.7) recordou que, durante as décadas de 1920 e 1930, período no qual Ziembinski formava-se, chegava ao auge a concepção do diretor como centro do ato cênico, em detrimento do ator, o que causou verdadeira reviravolta nas artes cênicas, uma vez que o espectador, muitas vezes, procurava o teatro para assistir à direção divulgada na programação e entender os métodos mobilizados pelo encenador para construir o espetáculo. Entretanto, tal momento havia passado e o diretor voltou a exercer funções mais humildes “de simples intérprete da obra do autor, de simples servidor do texto”. A rígida liderança de Ziembinski estava superada e, portanto, o diretor enquadrava-se na geração anterior, a de Max Reinhardt:

Ziembinski, pelo espírito e pelo temperamento, pertence mais à grande e genial geração de Max Reinhardt e de Meierhold do que à atual. É de Gordon Craig e de Stanislávski, por exemplo, que descende a sua paixão quase que mística pelo teatro [...]. Pois foi alguma coisa dessa extraordinária e quase incompreensível severidade que artística que, dessa intransigência que Ziembinski trouxe para o nosso teatro. (ibidem, p.7)

Na percepção de Prado, Ziembinski ligava-se às origens do moderno teatro europeu do início do século XIX. Aqui se evidencia a discórdia do crítico diante da intransigência e do domínio total do ato cênico pelo diretor, o que poderia, por vezes, resultar em espetáculos grandiosos, ou, como na maior parte dos casos, comprometer

a encenação. E para expressar sua oposição ao trabalho do diretor, Décio sempre fazia considerações sobre a importância dele para a cena nacional e, logo em seguida, apresentava sua discordância com os caminhos que ele tomava.¹⁵

Os apontamentos contrários à rigidez no exercício da direção não impediram o crítico de vislumbrar as melhores contribuições do polonês para o teatro brasileiro. Ele bem reconhecia os esforços de Ziembinski no desenvolvimento do seu trabalho: “Ziembinski não ensaia: habita a peça, convive com cada intimidade com cada personagem, desvendando-lhe desde as mais inocentes manias até as suas concepções religiosas e filosóficas” (Prado, D. de A., 1951g, p.7). Essa análise, minuciosa, dos personagens, revela aspectos louvados pelo crítico, que reconhecia a criatividade do diretor criador, que produzia uma obra de arte a partir de outra, o texto dramático, aspecto que nem sempre era visto de maneira positiva:

Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as suas grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta. Quando a peça apresenta algo ainda de imperfeito, de inacabado, Ziembinski galvaniza-a com a força do seu temperamento e da sua inteligência, acrescentando legitimamente não o texto, mas ao escritor. Temos, então, um *Vestido de noiva*, um *Paiol velho* um *Amanhã se não chover...*, obras-primas de colaboração lúcida entre o encenador e o seu autor. Outras vezes, Ziembinski vai além da medida exata porque não sabe poupar astuciosamente, não conhece as formulas conciliatórias da prudência: aposta sempre só no branco ou no vermelho. Acerta ou erra, invariavelmente com a mesma coragem, a mesma fraqueza e o mesmo conhecimento do teatro. É por isso que podemos discordar dele mil vezes sem que se diminua a nossa admiração. (ibidem, p.7)

15 Tal artifício pode ser encarado sob a perspectiva de que, enquanto o jovem Décio de Almeida Prado estava no início de sua carreira, Ziembinski já acumulava uma trajetória no teatro internacional e nacional reconhecida dentro dos círculos culturais brasileiros.

O crítico deixa evidente que a personalidade impositiva de Ziembinski interferia no texto original, tal como ocorreu nas encenações de *Doroteia*, *Lua de sangue* e *Anjo negro*, projetos audaciosos, encabeçados pelo diretor, que dividiram a crítica e não empolgaram o público, especialmente nos dois primeiros casos. Porém, a sua dedicação às produções garantiria o reconhecimento da crítica, que não foi indiferente aos espetáculos e que, por mais que não aceitasse as posições do seu trabalho, não deixava de elogiar a sua determinação e técnica. Décio de Almeida Prado (1951g, p.7) reconhecia que Ziembinski, em pouco tempo, tornara-se um referencial metodológico nas artes cênicas:

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

Os exemplos citados evidenciam a complexidade da crítica de Prado em relação a Ziembinski. Ao contrário do que afirmou Miroel Silveira, contemporâneo de Prado, e Tânia Brandão, parece pouco correto tomar a escrita de Prado como desfavorável a Ziembinski e afeito aos italianos, ainda mais porque suas obras sobre o percurso do teatro legitimaram o trabalho de Ziembinski. De fato, suas críticas não se limitaram a defender convicções estéticas fechadas, antes teve em mira o que poderia ser feito no teatro nacional. Prado parecia ciente do caráter acidentado da construção desse teatro moderno que teve características específicas, muito diferente da europeia.

Após um ano longe da direção de peças no TBC, Ziembinski retornou em 1953, assinando a encenação de *Divórcio para três*, de Victorien Sardou, comédia de sucesso no TBC.¹⁶ Para Décio

16 A comédia abordava um assunto que na época era tabu: o divórcio.

(1953a, p.10), a direção de Ziembinski, ganhou traços leves: “A sua direção, aliás, é das mais leves e graciosas que tem passado pelo Teatro Brasileiro de Comédia”. E quanto ao seu desempenho como ator, acrescentou que colocava fim às avaliações que o tomavam como capaz de atuar apenas em representações densas: “Cacilda Becker, Mauricio Barroso e Ziembinski, dirigidos magistralmente por este último, dançam com um ímpeto, elegância e estilo, sem desfalecimentos a contradança proposta por Sardou. [...] e Ziembinski desmente a lenda, que se ia formando, de que só pode fazer papéis peados” (ibidem, p.10).

As direções seguintes foram *E o noroeste soprou*, de Edgard Rocha Miranda, *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil, e *Cândida*, de Bernard Shaw, todas de 1954 e que não empolgaram o público. As primeiras, por se tratar de textos sem grande expressão, e *Cândida*, que enfrentou problemas na encenação. A estreia do texto de Bernard Shaw coincidiu com o período em que o TBC abriu a sua filial no Rio de Janeiro e, dessa forma, o núcleo principal passou a dividir-se entre os dois endereços.

Cândida foi um espetáculo malsucedido já em sua estreia e Ziembinski reviu toda a peça, a ponto de afirmar que eram dois espetáculos distintos. As alterações tornaram a peça mais leve e lhe imprimiram ritmo mais acelerado. Para dar conta das mudanças, Décio dedicou dois textos à peça. No primeiro, afirmou que, mais uma vez, o erro estava na forma como Ziembinski entendeu o texto, a comédia ganhou ritmo de drama arrastado:

Cândida havia estreado mal. Entendamo-nos sobre o termo: mal, não por insuficiência técnica, por falta de preparação, nem por deixar de ter um alvo em vista, isto é, uma interpretação orgânica e coerente da peça. Ziembinski sempre soube o que quer [e] como conseguiu-lo. A nossa discordância referia-se justamente à maneira de entender o texto [...], representado como um drama lento e solene. (Prado, D. de A., 1954b, p.6)

As memórias sobre a peça, narradas por Tônia Carrero, indicam a influência de Décio de Almeida Prado no TBC, pois, findo o espetáculo de estreia, a atriz foi procurada pelo crítico, que lhe garantiu que não escreveria sobre a peça e apresentou sugestões para melhorar o desempenho de sua personagem, afirmando que faria a crítica quando a atriz tivesse feito as mudanças. Fica evidente quão importante era a apreciação do crítico para a sua carreira, assim como sua postura, que acreditava ter a receita para o sucesso da peça:

Era um momento importante para me impor como atriz. Depois de muito discutir sobre o texto de Bernard Shaw, o Ziembinski me convenceu a fazer *Cândida* de maneira lenta, falando devagar, dando pausas quilométricas. Nos ensaios, me sentia falsa, tentei dissuadi-lo, me debati e nada adiantou. A última palavra sempre era a do diretor. Ah! Que chatice! A estreia aconteceu e o crítico mais respeitado de todos os tempos, Décio de Almeida Prado, compareceu e foi me procurar no camarim depois do espetáculo. Sugeriu que seguisse a minha intuição: “Não há necessidade de você se comportar como as mulheres da aristocracia da Europa Central – o Ziembinski é polonês – Tônia não vou escrever a crítica. Quando você estiver pronta me avise”. Uma semana depois, liguei para ele: “Pode vir, Décio, mudei tudinho!”. Ele foi ver, escreveu uma crítica me botando nas alturas e o Ziembinski não disse nada como se tudo que mudei tivesse sido obra dele e ficou até muito contentinho em termo do TBC sempre lotado [...]. Eu estava me sentindo muito presa e achava o espetáculo solene, arrastado. Falei com o Zimba e comentei com os colegas, Margarida Rey, Josef Guerreiro, Jardel Filho, Luis Calderano. Todos achavam o mesmo, por causa daquela minha conversa com o Décio de Almeida Prado. O Ziembinski tirou a peça de cartaz por alguns dias e transformou aquela chatice num espetáculo ligeiro, brilhante e gostoso. Isso acabou fazendo a peça do Shaw um tremendo sucesso. (Carrero apud Khoury, 2001, vol. VI, p.50-70)

Na perspectiva de Yan Michalski (1995, p.221), com base em outras críticas publicadas na época, um dos problemas da peça era

justamente a interpretação de Tônia Carrero e Josef Guerreiro, que não tinham o amadurecimento artístico exigido pelos personagens protagonistas que interpretaram. E, ao contrário do que a atriz e a segunda crítica publicada no *Estadão* afirmaram, a peça, mesmo com as mudanças, não alcançou êxito e saiu de cartaz um mês e meio depois. A segunda crítica historiava a carreira de Ziembinski no Brasil e afirmava que, com os progressos advindos dos seus esforços, não era mais necessário que o diretor deixasse suas marcas por meio da teatralidade e da estilização. A crítica incisiva a Ziembinski recaía na primeira versão da peça e nas práticas do diretor:

Todo esforço do TBC, por exemplo, tem consistido em buscar, não a teatralidade, mas a sutileza, a caracterização que não precisa chegar até a caricatura para se exprimir com nitidez e rigor. Entre-gues aos seus próprios impulsos, os nossos atores não hesitaram em transformar todo o drama em melodrama e toda a comédia em farsa, impelidos pelo gosto do público, ávidos as emoções simples e fortes. É contra essa tendência a simplificação, à exteriorização fácil, que temos que lutar. (Prado, D. de A., 1954b, p.8)

Décio (ibidem, p.8) acrescentou que o contato de Ziembinski com outros diretores havia sido proveitoso e que, como apontara em *Divórcio para três*, o trabalho de Ziembinski havia se tornado leve, o que significava a aproximação com a estética realista, o que sugere que o crítico desejava que o diretor abraçasse outros parâmetros estéticos:

Com o teatro brasileiro, Ziembinski igualmente evoluiu. Se exerceu, sofreu também a influência dos seus jovens colegas do Teatro Brasileiro de Comédia, europeus como ele, mas pertencentes já a outra geração. *As suas últimas encenações, apesar de feitas com relativa despreocupação e com textos inferiores a seu talento, revelam uma graciosidade de toque, uma delicadeza, que não estávamos acostumados a associar ao seu estilo.* Às vezes, entretanto, Ziembinski volta aos textos estudados na juventude, textos longamente conhecidos e

admirados, voltam da mesma forma os vezos de outrora [...]. Assim aconteceu, agora, com *Cândida* – pelo menos, nos primeiros dias [...]. A maneira como o espetáculo se metamorfoseou de uma hora para outra, é milagre de fácil explicação. Não havia na realidade outro erro a não ser o excesso. Eliminada essa sobrecarga inútil, sem se tocar a fundo na interpretação, sem se modificar o que poderíamos chamar de estrutura do espetáculo, apareceu a direção de Ziembinski em sua nitidez, como uma das suas melhores e uma das melhores já pelos atores do Teatro Brasileiro de Comédia.

Nesse sentido, a crítica retomava os escritos de Prado sobre a realização de *Paiol velho*, no qual recorria à trajetória do teatro e ao papel do diretor para lembrar que os tempos eram outros. É patente que estava em curso alterações no trabalho realizado por Ziembinski na década de 1950. A peça *Volpone*, de 1955, marcou a estreia de Walmor Chagas no núcleo central do TBC e foi recebida com entusiasmo por Décio de Almeida Prado (1955a, p.7; 2007, p.307), que não poupou elogios ao encenador: “Desde que chegou ao Brasil, há quinze anos, portanto, Ziembinski vem sonhando com essa encenação. Pois valeu a pena esperar tanto para nos dar um espetáculo maduro como esse, de longe o melhor que já fez no Teatro Brasileiro de Comédia”.

Os ensaios da peça coincidiram com um incêndio que destruiu a cenografia e atingiu uma parte das instalações. *Volpone* e *Maria Stuart* foram últimas direções importantes do ano. A crítica de Décio Prado (2007, p.307) forneceu a dimensão do contraste das atuações de Ziembinski e Walmor, uma parceria que faria sucesso: “Ziembinski e Walmor Chagas, como *Volpone* e *Mosca*, completam-se pelo contraste, oferecendo duas versões antagônicas da mesma luxúria: uma sinistra, outra intensa, a outra, brilhante, esfuziante, rodopiante”.

O ano de 1955 marcou outras alterações nos rumos do TBC e da cena teatral, com a companhia Maria Della Costa encenando *A moratória*, de Jorge Andrade, indício dos novos rumos da dramaturgia nacional, o Teatro de Arena, com endereço fixo, lançava novas

propostas estéticas, ao mesmo tempo que Sérgio Cardoso e Nydia Lícia estavam às vésperas de lançarem sua companhia na capital paulista, e Tônia Carrero, Paulo Autran e Adolfo Celi despediram-se do TBC para lançar sua própria empresa. A saída do diretor artístico foi um duro golpe na estrutura da casa, afinal, ele liderava o empreendimento desde 1949.

Ziembinski, por sua vez, depois do sucesso alcançado em São Paulo com *Volpone* e *Maria Stuart*, levou ambas as montagens para o Rio de Janeiro, onde obteve sucesso apenas com a primeira peça, que empolgou público e crítica. Posteriormente, as direções de Ziembinski podem ser tomadas como o canto de cisne do TBC, que estiveram longe de obter o êxito alcançado nos seus melhores dias. Segundo Michalski (1995, p.231): “Não deixa de ser estranho que Ziembinski, que durante os primeiros anos no TBC dispunha de evidente prestígio no âmbito interno da companhia, esteja sendo encarregado de tarefas humilhantes, como de ensaiar um *quebra-galho* em dezessete dias”. A peça, montada às pressas, era *Manouche*, um texto de *vaudeville* que substituiu o fracasso de *Eurídice*, de Anouilh, dirigida pelo recém-contratado Gianni Ratto. E, embora a crítica de Décio de Almeida Prado tenha se esforçado em apontar os pontos positivos da encenação, a peça saiu de cartaz cerca de um mês depois de sua estreia. Décio (1956, p.23) mostrou-se avesso às práticas do repertório do TBC e a responsabilidade que recaiu sobre Ziembinski: “Já mais de uma vez Ziembinski foi chamado a salvar de uma dificuldade de bilheteria do TBC, montando as pressas uma pecinha também escolhida às pressas. E tem tido sorte.

Antes de tratar do último espetáculo de Ziembinski à frente do TBC, cabe analisar os espetáculos em que foi dirigido por outros membros, como Luciano Salce, Adolfo Celi, Flaminio Bollini e Maurice Vaneau. A sua atuação no elenco foi tomada, por Décio de Almeida Prado, como um termômetro dos avanços do elenco e do que ainda restava a aperfeiçoar. As suas primeiras atuações como ator foram *Do mundo nada se leva*, de Georg Kufman e Moss Hart, e *Convite ao baile*, de Jean Anouilh, ambas sob a batuta de Luciano Salce, em 1951. Sobre a última, registre-se o entusiasmo de Décio

(1951b, p.6), que insistiu sobre a disparidade da sua interpretação em relação ao restante do elenco, embora fosse composto por Sérgio Cardoso, Ruy Afonso, Celia Biar e Cleyde Yáconis, atores em início de carreira:

Quanto ao lado positivo, tivemos duas boas estreias e uma grande interpretação de Ziembinski, a única na verdade excepcional de todo o espetáculo. Ziembinski também carregou nos traços, também interpretou teatralmente, mas fê-lo com grande felicidade, sem retirar da personagem o seu relevo psicológico, compondo uma figura singularíssima, dramática e grotesca, que se comunica poderosamente com a plateia. Todas as vezes em que entra em cena, a peça ganha um novo alento, numa demonstração vivíssima do que representam os seus vinte anos de experiência em teatro em confronto com a juventude dos outros atores.

A realização de *Ralé*, de Maximo Gorki, marcou a estreia de Flamínio Bollini na casa, em setembro de 1951. A peça contou com a participação de Maria Della Costa, na sua única participação no elenco do TBC, já que a sua companhia rivalizaria com a casa. O espetáculo foi um grande sucesso de bilheteria, o que evidencia o formato acidentado do público (tem público muito perto do outro) paulista, afinal, a burguesia que outrora repudiara a encenação de *Ronda dos malandros*, dessa vez fez do texto de Gorki um dos maiores sucessos do TBC. Apesar disso, a crítica de Décio de Almeida Prado (1951f, p.6) não pareceu muito entusiasmada com o espetáculo. A cidade também contava com a apresentação da ópera-bufa o *Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, que ganhou destaque, enquanto a crítica da peça do TBC vinha em segundo plano. Segundo o crítico:

Qualquer representação de *Ralé* será verdadeira na medida em que não adocicar o original: nenhuma contemplação, nenhum embelezamento. Até Luka (magistralmente interpretado por Ziembinski; embora se possa imaginar outra versão do papel, mais severa

e mística) não é a figura tradicional da bondade de convenção que, como se livros de criança, fecha os olhos a existência do sofrimento e da injustiça [...]. Também Luka é duro, baseando sobre a dureza, sobre a aceitação da vida como ela é, o seu código de fraternidade. Ele que espalha ilusões, é, no fundo, o menos iludido de todos.

A crítica não se atém ao trabalho de direção de Ziembinski e ele foi o único personagem da peça a não receber análise específica. O texto recebeu explicação cuidadosa e informou-se ao leitor que a peça foi escrita no período anterior à Revolução Russa de 1917 e explanou-se sobre todos os problemas sociais e econômicos enfrentados pela população nos últimos anos do governo absolutista dos czares.¹⁷ A pouca atenção à peça de Gorki e sua encenação pode ter sido motivada pelo pouco apreço que Décio de Almeida Prado tinha pelo teatro de Brecht e Gorki (Costa, 1998, p.36).

A realização de *As duas Antígonas*, de Sófocles e Anouilh, foi outra produção que exigiu muito do elenco do TBC, e, embora tenha sido uma peça de longa duração, foi muito bem recebida pelo público e pela crítica, tendo figurado na história do TBC como uma das montagens de maior sucesso da casa. Sua repercussão positiva foi tamanha que ganhou o recém-criado, na época, prêmio Saci.¹⁸ Os integrantes da casa receberam estatuetas em três categorias: melhor diretor (Adolfo Celi), melhor atriz (Cacilda Becker) e melhor ator (Paulo Autran).

Dirigida por Adolfo Celi, a peça inovou na junção de dois textos díspares, afinal, o texto grego é uma tragédia e o francês uma anti-tragédia. A união das duas visões sobre Antígona foi uma sugestão

17 Segundo Décio de Almeida Prado (1951f, p.6): “O que torna a vida quase insuportável para eles não é a pobreza, quanto a perspectiva da própria decadência, o sentimento irremissível de frustração. Mais do que pobres são pessoas fora da sociedade, fora da lei, vivendo do roubo ou da trapaça, da prostituição ou do lenocínio. Todos poderiam ser outra coisa e não foram – tal é o sentido das confidências que cada um desses apelos inesperados ao passado que iluminam com uma luz ainda mais impiedosa a miséria atual”.

18 O prêmio foi criado em 1951 pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e Décio de Almeida Prado foi um dos seus grandes incentivadores.

do próprio diretor, que já havia dirigido a versão de Sófocles durante a sua permanência na Argentina. Décio dedicou três críticas para o espetáculo e, nesse sentido, chama a atenção o fato de o crítico ter se silenciado sobre o trabalho de Ziembinski, embora ele tenha participado do elenco como Tirésias, um papel de destaque. Do ponto de vista geral do elenco, o crítico julgou que o texto de Anouilh foi melhor interpretado, pela identificação dos atores com a abordagem do autor francês. Embora ele não tenha feito referência a Ziembinski, cabe verificar sua análise sobre a integração do elenco e seu desenvolvimento artístico. Sobre Anouilh, argumentou:

Limitados a uma sala pequena, acostumaram-se a usá-la com o máximo virtuosíssimo, estabelecendo a maior intimidade e comunicação, como se cada espectador fosse um amigo e um confidente. Se há alguma virtude que os define, há de ser o pudor, a contenção, a habilidade de reduzir a voz até o sussurro sem nada perder de expressividade. Virtudes todas que se casam admiravelmente com o teatro de Anouilh: atores e autor falam a mesma língua, participam desse mesmo espírito rebelde e desconfiado às grandes frases, aos grandes sentimentos que é o espírito de nossa época. (Prado, D. de A., 1952b, p.6)

Quanto à representação da tragédia, argumentou que ainda faltava ao elenco domínio na realização daquele estilo de representação:

Não sabemos exatamente com que espírito os atores do TBC consideraram a *Antígone*, de Sófocles. Se a consideraram como uma primeira tentativa, o resultado não poderia ter sido melhor, digno de todo o esforço feito. Entregaram-se ao papel com ardor raramente visto, de corpo e de alma, não se poupando nem física, nem psicologicamente. Do ponto de vista, porém, que poderíamos chamar de absoluto, *não chegaram a atingir a plenitude requerida pelo texto, apesar da generosa ajuda da direção e do coro.* (ibidem, p.6, grifo nosso)

Tais considerações quanto à disparidade na representação de uma peça e outra pode ser entendida, pois era a primeira vez que, no TBC, representava-se um texto grego, enquanto o dramaturgo francês era conhecido dos atores. No conjunto, o crítico avaliou positivamente o desempenho dos atores: “Nunca seus artistas deram tamanha demonstração de talento, dedicação, técnica, inteligência, sensibilidade: a vez que visaram mais alto foi também aquela em que mais subiram” (ibidem, p.6). Essa avaliação destoa da emitida para outra peça.

Em *Na terra como no céu*, de Fritz Hochwalder, de 1953, Ziembinski foi dirigido por Luciano Salce, que se distinguiu pelos desentendimentos entre os atores e o diretor. O drama tratava da vinda de uma missão jesuítica ao Paraguai e contava com 27 atores masculinos e apenas uma intérprete feminina, com Ziembinski e Paulo Autran como protagonistas. Embora os dois tenham dividido o Prêmio Governador do Estado de melhor ator, a peça não foi bem recebida pela crítica e pelo público em geral. Segundo Antunes Filho (1980, p.140), assistente da peça:

A crítica foi muito má na época, e os atores não se entenderam com o diretor. Eles brigaram até o dia da estreia. Não se entendiam: o Paulo não entendia o Salce, o Salce não se entendia com ele, e ficou uma briga até o fim. O Ziembinski ficava na dele [ri], ficava lá fazendo o padre dele, à sua maneira... Mas acho que ninguém se entendeu direito naquela peça. Foi um dos trabalhos mais infelizes do Salce, mesmo; não foi um belo trabalho.

A análise do de Décio de Almeida Prado (1953b, p.6) sobre o espetáculo mostrou que a encenação se destacava pelo “marcadíssimo desnível ao passar da esfera dos atores já experimentados e veteranos para os novatos”, e emendou que o elenco, na estreia, “carecia de maior preparo, de maior apuro, o que, juntamente com a inexperiência de boa parte do elenco, torna difícil o julgamento da direção de Luciano Salce”. O elogio do crítico recaiu somente às interpretações Autran e Ziembinski:

Felizmente, como dissemos, o arcabouço histórico não se prende diretamente à ação: poucas peças terão dois antagonistas, dois elementos propulsores do enredo tão bem caracterizados como esta. Quando o drama toca o nervo da questão, quando ganha intensidade e amplitude, podemos estar certos de que um dos dois está necessariamente em cena. E, felizmente, pela segunda vez, esses dois primeiros papéis foram interpretados por Ziembinski e Paulo Autran, dois autores primorosos e excepcionais, dignos um do outro: Ziembinski mais experiente, utilizando-se de uma voz com maior variedade, impressionando talvez mais pelos recursos técnicos do que pela emoção íntima; Paulo Autran, mais simples, mais sóbrio, menos teatral. Não seria exagero dizer que tudo o que o espetáculo tem de superior é devido aos dois. (ibidem, p.6)

Em abril de 1954, subiu aos palcos *Mortos sem sepultura*, de Jean-Paul Sartre, mais uma peça em que Ziembinski foi dirigido por Flamínio Bollini. Escrita em 1946, narra as atrocidades e a tortura nazi-fascista da França ocupada durante a Segunda Guerra Mundial, contudo, a produção, por mais que tenha atraído avaliações positivas da crítica, não empolgou o público do TBC e saiu de cartaz um mês depois da estreia. Na sua crítica, Décio de Almeida Prado (1954e, p.8, grifos nossos) avaliou que o elenco do TBC havia chegado ao seu auge em termos de especialização e usou como parâmetro o desempenho de Ziembinski:

Há uma novidade para o teatro paulista: Flavio Bollini acaba de dar ao Teatro Brasileiro de Comédia um dos seus melhores espetáculos. Terá havido outros, nestes cinco anos de existência do grupo, mais significativos quanto ao texto ou quanto às interpretações individuais. *Nenhum, talvez, tão rigorosamente homogêneo, tão feliz no que se refere à integração dos vários elementos do espetáculo num todo único. Ziembinski, por exemplo, mestre incontestável do nosso teatro, já não apresenta, sobre os outros, aquela esmagadora vantagem de alguns anos atrás [...].* Já não parece haver atores de maior ou menos experiência, atores de primeiro ou segundo plano. É um bloco sem astros e sem satélites.

A excelência alcançada começou a se dissolver em 1955, com a saída de vários atores, ao que se somou os problemas financeiros acumulados desde 1952. Para enfrentar as questões monetárias, Zampari expandiu o empreendimento do TBC para o Rio de Janeiro, ação que visava aumentar a renda da casa. Segundo Zampari (1980, p.161), a medida foi tomada frente “a impossibilidade de sobreviver num teatro tão pequeno, sem renda suficiente para custear o elenco permanente e as montagens” e complementou que a medida não visava apenas o lucro, mas também “manter o nível artístico elevado”. Contudo, a atitude não surtiu bons efeitos e, no decorrer dos anos, a companhia enfrentou, ainda, transformações no panorama teatral. Soma-se a isso o fato de montar peças comerciais, às pressas, para enfrentar os fracassos e a fragmentação do núcleo principal da casa, que fundaram outras companhias.

Ziembinski voltou aos palcos sob a direção do belga Maurice Vaneau em 1956, na peça *Gata em teto de zinco quente*, de Tennessee Williams, depois de trabalhar em vários espetáculos comerciais. Na Broadway, a montagem foi um grande sucesso, cercado de polêmicas por abordar a homossexualidade do protagonista Brick Politic, interpretado, no Brasil, por Walmor Chagas. Na versão brasileira, dirigida pelo recém-contratado Maurice Vaneau, a peça alcançou sucesso de bilheteria, mas o crítico Décio de Almeida Prado não escreveu sobre a encenação e no jornal *O Estado de S. Paulo* constam apenas anúncios e um texto de Sabato Magaldi, publicado no *Suplemento Literário*, em outubro de 1956.

As últimas apresentações de Ziembinski, sob a responsabilidade de Vaneau foram *Provas de amor*, de João Bethencourt, e *Rainha dos rebeldes*, de Ugo Betti, ambas encenadas em 1957. Vale destacar que as críticas sobre a última montagem renderam dois textos sobre Ziembinski, que desempenhou papel secundário, sem a expressão de cena marcada por gestos e pela estilização. Segundo Décio de Almeida Prado (1957a, p.14): “Poderíamos ainda saudar a direção de Maurice Vaneau, tensa, exata, sóbria, equilibrada, o trabalho de Ziembinski, num desses papeis quase sem gestos, feitos unicamente

com o peso da sua imensa autoridade, e os cenários de Mauro Francini, cheios de feridas”.

Verifica-se que, nos últimos anos de trabalho no TBC, Ziembski alterou as suas práticas de trabalho, aproximando-se do que Décio de Almeida Prado julgava como positivas: um ator adaptado à estética realista e um diretor que interferia menos no espetáculo. Contudo, o repertório eclético do TBC, das últimas temporadas, exceção feita a *Mortos sem sepultura*, *Volpone* e *Gata em teto de zinco quente*, limitava o trabalho de Ziembski, que não conseguia dirigir espetáculos que lhe exigissem maior esforço profissional, sendo possível afirmar que sua trajetória teve de se conformar ao que era pautado com resultados bastante desiguais.

O seu último trabalho no TBC como diretor e ator foi em *Adorável Julia*, de Marc Salvajon, que estreou no Rio de Janeiro, quando Ziembski estava com quarenta graus de febre, e só depois seguiu para São Paulo (Michalski, 1995, p.238). Embora Décio de Almeida Prado tome a peça como um grande acontecimento, o espetáculo não tinha o peso dos grandes clássicos do teatro dirigidos por Ziembski e representados por Cacilda Becker, aliás, Décio privilegiou a despedida e a atuação de Cacilda, praticamente ignorando a direção de Ziembski e o seu afastamento. Michalski (1995, p.238) indagou-se sobre esse silêncio, que lhe pareceu estranho pela atenção dispensada por Décio à sua trajetória no TBC. O espetáculo, que não ocupou a casa da rua Major Diogo, teve sua temporada no Teatro Maria Della Costa:

O espetáculo, como um todo, não estava ainda inteiramente adaptado às condições do palco e da sala do Teatro Maria Della Costa, sem contar o nervosismo de uma estreia, feita a frio, sem o entusiasmo das verdadeiras estreias, e com a responsabilidade de confirmar, em São Paulo, o êxito incomum obtido pelo espetáculo no Rio de Janeiro. Mais dois ou três dias, as coisas deverão cair nos eixos. Não temos a menor dúvida do êxito da peça – graças, também, naturalmente, à magnífica direção de Ziembski. (Prado, D. de A., 1954a, p.15)

É muito improvável que Décio não soubesse da saída de Ziembinski, como sugeriu Michalski, pois, em nota publicitária do *O Estado de S. Paulo* (21 nov. 1957, p.10), que anunciava a peça, informava-se que o diretor também se despedia da casa:

Inicia-se hoje, às 21h, no Teatro Maria Della Costa, para uma temporada de quatro semanas a apresentação de *Adorável Julia*, de Sauvajon, sob a direção de Ziembinski. O espetáculo do TBC está sendo aguardado com grande curiosidade, pelo êxito que obteve Rio e porque, com ele, despedem-se do elenco Cacilda Becker, Ziembinski e Walmor Chagas. Depois de colaborar tanto tempo para o prestígio do Teatro Brasileiro de Comédia, afastam-se eles para fundar nova companhia.

Ziembinski hesitou em acompanhar o casal Cacilda e Walmor no novo empreendimento e, segundo reportagem publicada na revista *Panorama*, a direção da nova trupe seria de Alberto D'Aversa, recém-contratado do TBC para a função de diretor artístico (Prado, L. A., 2002, p.406). Talvez a indicação de Ziembinski, que já contava com cerca de 50 anos, fosse fruto das incertezas sobre os rumos do novo projeto, pois, por mais que o TBC estivesse com as finanças comprometidas e já não gozasse da centralidade antes ocupada na cena paulista, a casa ainda lhe garantia a estabilidade de um salário fixo. Entretanto, segundo Walmor Chagas (apud Prado, L. A., 2002, p.406), a convivência de Ziembinski, dentro do TBC, não era de todo harmônica:

Ao Ziembinski eles nunca deram muito espaço. Os italianos faziam uma certa onda contra ele. Havia um certo ar de superioridade em relação a Ziembinski, também por ele ser homossexual. Sempre achei haver um certo desrespeito [...]. Lembro que me disseram: “O Ziembinski a gente não leva muito a sério, porque ele pega rapazes de madrugada” [...]. Então, Ziembinski também não estava numa situação boa. Tanto que até chamaram o D'Aversa para dirigir.

Indício de que não se tratava apenas de uma opinião pessoal de Walmor está no fato de Ziembinski não ter sido chamado para assumir a direção artística do TBC com a saída de Adolfo Celi. É possível que a soma desses fatores tenha culminado na sua saída da casa, o que lhe possibilitou consolidar a carreira.

Em 1958, surgiu o Teatro Cacilda Becker (TCB), sediado no Rio de Janeiro e composto por Cacilda, Walmor, Ziembinski, Cleyde Yáconis e Fredi Kleemman. O grupo recém-criado era marcado pelos laços afetivos e afinidades entre atores que já haviam trabalhado juntos no TBC, o que também contribuiu para o seu êxito.¹⁹ A nova companhia expressava as tendências do tempo, que viu nascer parcerias entre estrelas e destacados diretores, como o caso de Tônia Carrero, Autran e Adolfo Celi.

O Teatro Cacilda Becker foi, sem dúvida, a companhia mais celebrada do período, afinal, reunia a estrela do TBC, Cacilda, e Ziembinski, ambos reconhecidos por suas realizações e em torno dos quais já se criara uma aura de legitimidade. A notícia do aparecimento do grupo foi destaque na imprensa, que acompanhou os primeiros ensaios das peças *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill, e *O Santo e a porca*, de Ariano Suassuna. A despeito da divulgação entusiasmada, os espetáculos não empolgaram os espectadores e, da crítica, a peça mereceu avaliações severas, que consideraram o texto de Ariano Suassuna, a direção de Ziembinski e a interpretação de Cacilda aquém do esperado (Michalski, 1995, p.246). Apenas Décio de Almeida Prado, na temporada paulista, avaliou de forma positiva o espetáculo. Ele teve o cuidado de mostrar como se deu a composição da obra, explicitando que a temática assemelhava-se ao *Auto da Compadecida*, embora o texto não tivesse gerado o mesmo impacto:

19 Ao optar estabelecer sua sede no Rio de Janeiro, a companhia deparava-se com um problema antigo do teatro nacional, o alto custo dos alugueis, o que comprometia os lucros. As temporadas em São Paulo ocorreram no Teatro Leopoldo Fróes e, no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina.

O Santo e a Porca, do ponto de vista teatral, tem todas as dificuldades das obras pseudoprimitivas, populares à força do requinte literário. Impasse que a direção de Ziembinski resolve brilhantemente, talvez com um excesso de riqueza neste ou naquele pormenor do jogo cênico, impedindo vez por outra, que [a] ação corra de maneira mais rápida e desembaraçadamente. De qualquer forma, recapturar hoje em dia o espírito da farsa, não fugindo ao exagero, mas também não caindo nele, é proeza técnica que somente uma companhia da maturidade da que está no teatro Leopoldo Fróes. Ziembinski, Cacilda Becker, Fredi Kleeman, todos estão bem, com especial destaque para Walmor Chagas na criação mais original e exata do elenco. (Prado, D. de A., 1959c, p.8)

A crítica indica a sua tentativa de contribuir para a boa imagem da trupe que se lançava, afinal, nos seus textos, Cacilda Becker era alçada à condição de expoente máximo do seu tempo e Ziembinski recebia consideração especial. A mesma postura observa-se em relação a *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill, peça que, devido a sua complexidade, colocou problemas cênicos que Ziembinski não conseguiu solucionar e que foram destacados pela crítica carioca. Décio de Almeida Prado (1959a, p.14), a princípio, fez ressalvas à interpretação e ressaltou que a interpretação de Cacilda estava longe de alcançar os resultados de Florence Eldringe, “criadora original do papel em Nova York”. Não foi mais favorável a avaliação de Ziembinski: “como James Tyrone, está muito bem, mas não exatamente a altura. Cada frase sua é dita com, o seu tirocínio, o seu domínio de cena, a sua velha experimentada técnica” (ibidem, p.14). Porém, ao final, rematava que apenas uma companhia do peso do TCB era capaz de realização de tamanha complexidade, que requeria exigência e doação dos seus interpretes:

A Companhia Cacilda Becker, pelo valor dos seus elementos, é provavelmente a primeira do teatro brasileiro atual. Queremos dizer com isso que nenhum, entre os nossos jovens conjuntos, possui igual experiência, igual número de primeiras figuras. Este espetáculo vale

também por demonstrar que os seus responsáveis sabem compreender a responsabilidade que lhes pesa sobre os ombros, ao escolher, para a estreia em São Paulo, um texto de enorme valor e de interpretação difícilíssima. (ibidem, p.14)

Nesse sentido, ele legitimava a trupe que se lançava argumentando que, por mais que houvesse ressalvas à realização, não era o caso de negar os méritos da companhia que se configurava como uma das melhores do país. Ainda em 1959, subia ao palco *Protocolo*, de Machado de Assis, em homenagem ao cinquentenário da morte do escritor. O espetáculo dividiu o palco com a remontagem de *Pega-fogo*. No *Estado*, a crítica da peça foi publicada no Suplemento Literário e não contou com a avaliação de Décio de Almeida Prado. O texto, de Gilda de Mello e Souza (1959, p.43), tinha como mote a engenhosidade de Ziembinski, tomado como um diretor criador e cujas realizações se davam com textos que lhe permitiam avançar em terrenos não explorados pela obra, argumento também mobilizado por Décio de Almeida Prado:

Na verdade, Ziembinski é um grande diretor e consegue resultados tanto melhores quanto mais difíceis são as provas a vencer. Diante de peças muito perfeitas, onde o domínio completo da carpintaria teatral já mostra o caminho a seguir, sente-se pouco a vontade, de asas cortadas. Para se realizar plenamente, é preciso que um ou outro defeito lhe espicace a imaginação. Mas, a nosso ver, o que fez da direção d'O *Protocolo* um grande êxito foi, justamente, o fato de, percebendo-lhe as deficiências, ter sabido retirar do próprio texto, e do próprio Machado, os elementos que possibilitariam a vitória.

A última peça encenada por Ziembinski na companhia foi a comédia comercial *Os perigos da pureza*, de Hugh Mils, que também encerrou a temporada paulista de 1959. Décio de Almeida Prado (1959b, p.12), até então um defensor da companhia, fez uma crítica mais severa sobre a produção e afirmou que o texto não ia além

do intuito de fazer rir, sem perdoar a direção e a interpretação de Ziembinski:

Além disso, a naturalidade não é o forte de Ziembinski, quer como ator, quer como diretor. Pedir que não elabore, que não componha, seria o mesmo que recomendar simplicidade a um escritor barroco. No espetáculo que acaba de estreiar no teatro Leopoldo Fróes não temos qualquer dificuldade em perceber, a cada instante, os andaimes da construção, as pantomimas mais ou menos acrescentadas ao texto, os pontos sublinhados e salientados pela direção [...]. Ziembinski, ao contrário, desenha demais, física e psicologicamente, como se estivéssemos numa farsa russa e não numa comédia inglesa.

Após a temporada paulista, Ziembinski se desligou da companhia. Segundo Walmor Chagas (apud Michalski, 1995, p.260), a saída de Ziembinski deu-se por divergências justamente por conta do repertório. De fato, a mescla de textos nacionais e internacionais mais densos com produções comerciais, traço particularmente criticado pela nova geração que surgia, quiçá fosse uma herança do TBC ou, o que é mais provável, uma marca dos limites do tempo, havia também as desavenças quanto à remuneração de Ziembinski, “uma pessoa muito cara” (ibidem, p.260). O resultado foi a saída do diretor que passou a integrar a companhia oficial Teatro Nacional de Comédia, mas sem contar com a estabilidade que as companhias asseguravam. Restava-lhe caminhar cada vez mais à margem das realizações do teatro nacional.