

ZIEMBINSKI – O ENCENADOR DOS TEMPOS MODERNOS: a análise das suas produções na crítica teatral de Décio de Almeida Prado¹.

ZIEMBINSKI – THE DIRECTOR MODERN TIMES: analysis of their productions in theater critics of Decio de Almeida Prado.

CAMILA MARIA BUENO SOUZA
Mestranda UNESP/ Bolsista CNPq
Assis – SP – Brasil.
camilambueno@yahoo.com.br

Resumo:O objetivo deste artigo é analisar as produções *O homem da flor na boca* (1950) e *Pega-Fogo* (1950), ambas dirigidas por Ziembinski, por meio das críticas teatrais escritas por Décio de Almeida Prado e publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Trata-se de verificar a partir de que pressupostos a crítica teatral analisou as produções e os trabalhos de Ziembinski. Para tanto, a partir do lugar social do historiador, o estudo se debruça sobre os textos de Décio de Almeida Prado para observar o papel formador da crítica neste contexto, bem como as considerações relativas às técnicas usadas pelo diretor, atentando-se para a historicidade da escrita e das encenações.

Palavras-chave: História e teatro. Modernização. Crítica teatral.

Abstract: The objective of this paper is to analyze the productions *O homem da flor na boca* (1950) and *Pega-Fogo* (1950), both directed by Ziembinski through theatrical criticism written by Décio de Almeida Prado and published in the newspaper *O Estado de São Paulo*. It is seen from the critical assumptions that theatrical analyzed the productions and the work of Ziembinski. Therefore, from the place of the social historian, the study focuses on the texts of Décio de Almeida Prado, to observe the formative role of criticism in this context, as well as considerations relating to the techniques used by the director, attending to the historicity of writing and the performances.

Keywords: History and theater. Modernization. Theater critics.

¹ Artigo submetido à avaliação em 11/10/2012 e aprovado para publicação em 30/11/2012.

O ator e diretor Ziembinski aportou no Brasil em 1941, fugindo da ocupação nazista na Polônia. Trazia na bagagem uma carreira de dez anos na cena polonesa que contribuíram para o processo de modernização do teatro nacional, em curso desde meados da década de 1920. Portador de grande saber técnico de encenação e iluminação, além de conhecedor de uma literatura dramática ainda desconhecida no Brasil, Ziembinski foi um dos elementos fundamentais para a modernização do teatro brasileiro, e destacou-se pela produção de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, responsável por introduzir no palco nacional uma nova perspectiva de fazer teatro, no qual se destacava a *mise-en-scène*, ou seja, a encenação.²

A historiografia sobre o teatro apresenta visões dispares sobre o marco fundador da modernização do teatro brasileiro devido às diferentes perspectivas dos estudiosos que se debruçaram sobre o tema. Por um lado, intelectuais como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi consideram que o marco inicial das produções modernas foi o ano 1943, com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Em suas análises, mostram-nos que houve várias iniciativas para a realização de uma nova dramaturgia realizada por Renato Vianna, Flavio de Carvalho e Oswald de Andrade, mas a efetivação da modernização da cena ocorreu a partir da junção de todos os elementos de uma produção moderna: o texto dramático, a encenação e a direção do espetáculo. Gustavo Dória, por sua vez, defende que as inovações na dramaturgia e os vários feitos na tentativa de modernizar o teatro, como a criação do *Teatro Brasileiro do Estudante* (TEB), por Paschoal Carlos Magno, foram esforços que, somados ao longo do tempo, resultaram na lenta transformação dos palcos. Neste sentido, esses três estudiosos acreditam que os feitos teatrais nas décadas de 1920 e 1930 não podem ser considerados como ações concretas de efetivação da modernização.(DORIA, 1975), (PRADO, 2001), (MAGALDI, 1962).

Numa outra perspectiva, Tania Brandão, por meio de uma revisão historiográfica e do debate do conceito de *moderno*, desconstrói a interpretação de que *Vestido de Noiva* foi a primeira produção moderna e afirma que a data foi construída e, posteriormente, divulgada pelos intelectuais citados acima, pertencentes à geração que

² Até a década de 1940, os atores dispensavam os ensaios de palco, uma vez que recorriam ao ponto – figura essencial no teatro de revista, responsável por ler as falas que o ator repetia e representava no palco. A chegada de Ziembinski no país mudou essa concepção. O diretor polonês introduziu o ensaio de mesa e a construção do personagem e da interpretação. Nesta perspectiva, introduzia o papel do encenador, elemento fundamental do teatro moderno que diferia do ensaiador. O ensaiador tinha pouca visibilidade para o público devido à presença do ponto; sua função principal era administrar as finanças do teatro, além de organizar os atores em cena e extrair da atuação o máximo de comicidade de cada um. (PRADO, 2001, p.16).

fundamentou a modernização do teatro brasileiro. Para ela, antes da encenação da obra rodriguiana, o TEB produziu um espetáculo com traços modernos: *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Nesta produção de 1938, a autora mostra que o pioneirismo deu-se na não utilização do ponto, substituído pelo trabalho da atriz Italia Fausta, que fez as vezes da direção priorizando em seu trabalho a encenação dos atores. Além disso, a companhia foi responsável por formar uma geração de atores com novas técnicas de interpretação. (BRANDÃO, 2009, pp. 116-220).³

Em meio a esse cenário, Ziembinski, na década de 1950, a convite de Franco Zampari, passou a integrar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Inaugurado em 1948, o TBC fez parte da cena paulista por dezesseis anos, sendo fechado em 1964 por problemas financeiros. A ideia da construção da sala de teatro surgiu numa reunião da burguesia paulista na casa de Franco Zampari, durante a apresentação de uma peça montada por um grupo de amigos para apreciação de pessoas próximas. O projeto da construção do TBC foi financiado por Francisco Matarazzo e outros industriais paulistas.⁴ O grupo foi um marco na história do teatro brasileiro por produzir um teatro empresarial, além de formar diversos atores e atrizes que deram origem a novas companhias.⁵

A casa de espetáculos situada no bairro Bexiga, em São Paulo, era a expressão das mudanças modernizadoras sofridas na capital.⁶ O TBC foi criado para atender a

³ Para a historiadora, em um teatro no qual os atores são a peça fundamental, a constituição do teatro moderno deveria começar na formação dos atores em novas bases, realização na qual o TEB foi pioneiro (BRANDÃO, 2009, p. 96).

⁴ No mesmo prédio do TBC, localizava-se a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita, com o intuito de formar profissionais das artes cênicas.

⁵ A historiadora Tânia Brandão também desconstrói em seu texto a perspectiva de que o TBC foi a primeira companhia moderna de teatro. Antes dela, havia se constituído, no Rio de Janeiro, o Teatro Popular de Arte (TPA), fundado por Sandro Poloni e Maria Della Costa. Contando com a participação da atriz Itália Fausta, a companhia realizou produções de peso. O nome da companhia foi concedido Miroel Silveira, após a solicitação de Sandro Poloni para utilizar o nome da companhia criada por ele. Em 1949, os responsáveis pelo *Teatro Popular de Arte* (TAP) mudam-se para São Paulo e, em 1950, inauguram o teatro Cultura Artística. Em 1954, a companhia passa se chamar Teatro Maria Della Costa (TMDC) e constrói uma sala de espetáculos semelhante ao TBC. No cenário paulista dominado pelas produções da casa de Franco Zampari, a companhia fez frente a essa programação cultural e protagonizou a encenação de projetos arrojados. Nos anos 1950, em viagem à Itália, Sandro Poloni e Maria Della Costa contratam Gianni Ratto, membro importante do TMDC e que deixou colaborações importantíssimas na história do teatro brasileiro. Dentre os espetáculos realizados pela companhia, os que mais se destacam são *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, *A moratória*, de Jorge Andrade e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarniere. (BRANDÃO, 2009)

⁶ Até aquele momento, São Paulo contava com poucos teatros: o Teatro Municipal – reservado para as peças internacionais, companhias de ópera, grupos internacionais de música – eram poucas as produções nacionais que figuravam na programação da casa; o Teatro Santana, uma sala menor, mas de qualidade, que exibia espetáculos dramáticos e variedades como música, revista e mágica; o Teatro Boa Vista, que pertencia à família Mesquita e recebia óperas; o Cassino Antarctica, localizado no Anhangabaú, que recebia óperas, revistas e comédias, e o Teatro Cultura Artística, recém construído pela companhia de Maria Della Costa, que recebia desde teatros de revistas até produções dramáticas.

burguesia paulista, que ansiava por um roteiro cultural típico das grandes metrópoles europeias e, com este objetivo, Franco Zampari trouxe da Itália os diretores de teatro Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce e Flaminio Bollini Cerri. O fato não representava propriamente uma novidade: basta lembrar que, em meados da década de 1930, a elite paulistana já tinha buscado uma comissão francesa para lecionar na primeira universidade da capital, a Universidade de São Paulo (USP). Segundo Maria Arminda, a cultura foi uma forma de legitimação dessa elite imigrante, que passou a investir na criação das bienais de arte, no teatro e nas comemorações do 4º Centenário (ARRUDA, 2001).

No final da década de 1940 e início dos anos 1950, São Paulo vivia um momento de ampliação dos espaços culturais, dentre os quais podemos destacar a criação da indústria cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo, que também pertencia a Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo; as inaugurações do Museu de Arte Moderna (MAM), de Francisco Matarazzo, que abrigava uma filмотeca, e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por Assis Chateaubriand, além dos cineclubes criados por intelectuais e dos bares que se espalhavam pela cidade. Segundo Maria Arminda:

Espécie de “ante-sala da noite”, o Paribar engurgitava-se nos fins de tarde, com muitos jornalistas, publicitários, empregados à procura de um fichamento. Sergio Miliet, diretor da Biblioteca Municipal, “era seu freguês mais ilustre”, pois dava classe ao endereço, um “hall da fama ou vitrine dos que se destacavam nas suas carreiras”. De existência mais efêmera, quase meteórica, o Nick Bar inaugurado em 1949 permaneceu poucos anos no topo. Anexo ao Teatro Brasileiro de Comédia, ali angariava seu público, compostos por artistas, intelectuais e novos ricos. (ARRUDA, 2001, p.62)

O surgimento desses espaços de cultura e lazer alteraram os padrões de sociabilidade da cidade. O que antes era restrito aos casarões das elites, aos bares de estudantes e à Faculdade de Direito do Largo São Francisco, ganhou os novos espaços da vida moderna (GAMA, 1998:146). A cidade alterava-se e, com ela, a vida de quem a habitava e a quantidade de atividades culturais aumentava a olhos vistos: “Os espaços que antes poderiam parecer de domínio restrito, de pequenos grupos, mais politizados e intelectualizados, um tanto isolados do resto, agora se misturam, formando um grande local de convivência, com atividades amplas e diversificadas” (GAMA, 1998, p.157).

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 dessas transformações, que conferiam à cultura um espaço importante dentro do cotidiano da metrópole. Nos palcos do TBC, Ziembinski ingressou com a responsabilidade de liderar o Teatro das

Segundas-Feiras, que fazia parte da programação da casa, com características experimentais permanentes. O contrato firmado com o empresário italiano possibilitou que ele recebesse somas muito maiores do que as oferecidas por produções independentes ou por outras companhias, ademais de consolidar sua carreira. (CAFEZEIRO & GADELLHA, 1996; PRADO, 2001; GUZIK, 1986; MICHALSKI, 1995). Antes da contratação efetiva, Ziembinski apresentou-se no TBC, durante o primeiro semestre de 1950, com as peças *Adolescência*, de Paul Vanderberghe, e *Assim falou Freud*, de Antoni Cwojdzinski e *Cavaleiro da Lua*, de Marcel Achard. Neste período, ele dividia seu tempo entre os palcos de São Paulo e do Rio de Janeiro.⁷

A primeira produção como contratado do TBC foi o espetáculo *O homem da flor na boca*, de Pirandello, que estreou em setembro de 1950. Três meses depois, Ziembinski levou ao palco uma das peças de maior sucesso de sua carreira, *Pega-Fogo*, de Jules Renard. O fato de essas peças assinalarem o êxito inicial do seu trabalho como contratado da casa justifica tomá-las aqui como objeto de análise.

A cena impressa: a crítica teatral moderna nas páginas d’*O Estado de S. Paulo*

No curso da modernização do teatro brasileiro, a crítica teatral também desenvolveu um papel central, pois, na medida em que as encenações recebiam novas técnicas de produção, a escrita crítica ganhava uma característica teórica que lhe permitia avaliar os espetáculos com maior acuidade, além de pretender formar o público para a recepção das novas percepções estéticas, que não estavam mais empenhadas em apenas fazer rir, mas que proporcionavam aos espectadores novas formas de espetáculo, como o drama.

O surgimento desse tipo de crítica foi possível com a criação da Universidade de São Paulo (USP), em 1934, instituição que, em suas primeiras turmas, contou com um conjunto de críticos empenhados na realização de análises e estudos especializados nas mais diversas áreas da cultura. Pontes assinala que, na década de 1940, surgiu um grupo

⁷ A princípio, Ziembinski fazia apenas algumas apresentações no TBC. A situação ganhou outro contorno com a demissão de Ruggero Jacobbi por desagradar a burguesia paulista com a peça *Ronda dos Malandros*, na qual ele atacava diretamente os interesses capitalistas. Em depoimento ao SNT, em 1975, Ziembinski declarou que Zampari havia afastado Jacobbi porque este atacava diretamente seus amigos “Você compreende eu não posso ofender meus amigos. O teatro está lotado toda noite. Eu vou tirar a peça de cartaz porque os meus amigos grã-finos se sentem ofendidos por esse espetáculo”. (MICHALSKI: 1995, p. 183). Além das peças citadas, ele ainda produziu a peça *Cavaleiro da Lua*, de Marcel Achard, para o TBC e a direção, da peça *A Endemoniada*, de Karl Schoernher. Este último trabalho tratava-se de um convite de Olga Benário, que inaugurava sua companhia no Teatro Cultura Artística, em São Paulo.

de intelectuais dotados de “um novo patamar analítico para a crítica de cultura no país, eles se lançaram no sistema cultural paulista com a revista *Clima*, que, entre outras coisas, lhes asseverou a plataforma intelectual e política do grupo e da geração mais ampla a que pertenciam” (PONTES, 1998,p.51).⁸

De outra parte, é preciso considerar que, a partir da reformulação ocorrida dentro da imprensa na metade do século XX, a crítica teatral passou a ocupar outro espaço no universo jornalístico graças à importância assumida pelos cadernos de cultura. Os impressos, que antes publicavam notícias em que dominavam a opinião e o texto literário, redigidas por homens de letras sem formação específica, deram lugar a um novo jornalismo, pautado por notícias objetivas, escritas por profissionais, alguns dos quais formados nos bancos das universidades, além da introdução de novas técnicas gráficas. As inovações ocorridas possibilitaram a profissionalização daqueles que trabalhavam na imprensa (LORENZOTTI, 2007; RIBEIRO, 2003/1).

O crítico teatral Décio de Almeida Prado tornou-se uma figura central desse processo de especialização da crítica teatral e, ao assumir essa função no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1946, ele não só alterou a concepção de avaliação das peças, mas também do espaço ocupado pelo crítico dentro da redação. A seção redigida por Almeida Prado era intitulada “Palcos e Circos”⁹ e, por mais que não levasse a sua assinatura, ela representava o esforço de uma alteração do espaço do crítico dentro da folha. Até meados de 1940, a crítica era redigida com improviso e, muitas vezes, a atividade era relegada a quem tinha trajes adequados para frequentar o Teatro Municipal. Estes críticos se limitavam a resumir o espetáculo e distribuir comentários positivos, a fim de atender os interesses comerciais dos donos das companhias. Outras vezes, eram escritas por intelectuais que se debruçavam sobre o tema com maior comprometimento, como Pascoal Carlos Magno, Brício de Abreu, Álvaro Moreyra, Mario Hora, Viriatto Correia e Álvaro Lins, letrados que desempenhavam várias funções, teatrólogos, literatos, cronistas e poetas, mas que não possuíam formação específica para realizar a análise dos espetáculos em cartaz.

⁸ Formados numa das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, da Universidade de São Paulo (USP), a geração do grupo *Clima* composta por Décio de Almeida Prado, Gilda Mello e Souza, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles e Ruy Coelho foram responsáveis pela introdução de um novo método de crítica na cultura, pautados em estudos sistemáticos e de detidos das obras apresentadas (PONTES,1998, p.51).

⁹ Palcos e Circos era uma seção tradicional de *O Estado de São Paulo* que ocupava o espaço de cultura do periódico desde meados do século XIX. Vários críticos, como Alfredo Mesquita, passaram por ela ou utilizaram-se dela para tecer comentários sobre o teatro. Ao ocupar este espaço tradicional do periódico, Décio de Almeida Prado atribuía à seção uma outra forma de conceber a crítica de teatro.

A seção de Décio de Almeida Prado era publicada na data da estreia ou durante o período em que a peça estava em cartaz. O texto apresentava uma estrutura fixa: primeiro abordava-se o texto dramático, depois, a atuação dos atores e atrizes e, por último, o trabalho da direção da produção. Neste período, sua escrita apresentava um caráter formativo e informativo com o objetivo de tornar o teatro acessível ao leitor. Deste modo, a crítica e o teatro estabeleceram um diálogo que os tornaram cúmplices do processo de reformulação das artes cênicas, uma vez que possuíam objetivos semelhantes (BERNSTEIN, 2005,p. 101).

A seção “Palcos e Circos” era publicada diariamente nas páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* e, quando não abordava criticamente um espetáculo em particular, apresentava, de forma sucinta, a relação de peças que podiam ser vistas na cidade, ocasião em que recebia o subtítulo de “Notícias Teatrais”.¹⁰ Deste modo, vale à pena destacar que não eram todas as produções que recebiam a atenção do crítico - somente certos espetáculos eram avaliados por Décio de Almeida Prado.

A análise das produções: *Homem da flor na boca e Pega-Fogo*

O historiador, ao debruçar-se sobre o teatro, precisa atentar para as diferentes dinâmicas envolvidas numa produção, que engloba o texto dramático, a sua encenação e, posteriormente, a crítica. Durante a encenação, ocorrem interferências do coordenador do espetáculo, aspecto que deve ser considerado para as peças selecionadas. *Pega-Fogo*, de Jules Renard, foi escrita em 1900 e aborda a marginalização sofrida por uma criança no contexto francês do começo do século passado, enquanto *O homem da flor na boca*, de Pirandello, publicada na Itália em 1926, apresenta o diálogo dramático de um homem às vésperas da morte.

Além disso, cabe destacar que a escrita do historiador, a menos que seja contemporânea à encenação, situa-se numa temporalidade distinta da produção, sem desprezar o fato de que a produção analítica pode efetuar-se muitos anos após a experiência concreta. No caso em apreço, a representação dos trabalhos de Ziembinski, a encenação em si, a recepção da plateia e o impacto das obras no mundo teatral serão reconstituídos tendo por fonte a crítica contemporânea, pois não se pode esquecer que

¹⁰ “O *Estado de S. Paulo*, embora mantivesse apenas uma página de arte naquele momento, concedia a primazia ao teatro. As demais manifestações não recebiam o mesmo tratamento dele. O próprio noticiário era parcimonioso. Por isso, Décio podia estender-se, se quisesse, por duas ou mais crônicas, acompanhadas com sofreguidão pelos leitores e pelos participantes das montagens” (MAGALDI, 2001, p. XV).

esses trabalhos acumulam uma fortuna analítica no interior da história do teatro, aspecto que aqui não será abordado.

Segundo Rosangela Patriota, o historiador “difícilmente será o primeiro leitor do documento selecionado”, ou seja, intelectuais ligados à área, como os críticos, já selecionaram as obras que consideraram de sucesso e excluíram aquelas que não condiziam com as expectativas do período (PATRIOTA, 2008,p.35). “Diante disso, sem negar o valor estético das obras, caberá ao estudioso dar a elas um tratamento adequado aos procedimentos inerentes à pesquisa histórica, sempre sujeita a verificações posteriores” (PATRIOTA, 2008, p.35).

Como a produção da crítica estava submetida à velocidade da produção jornalística, ou seja, o fato do crítico apreciar o espetáculo à noite e ter que redigir o texto com a sua avaliação para a publicação no dia posterior, a sua seção carrega imperfeições e noções fragmentárias. Os textos foram analisados sob a perspectiva de verdade histórica, que confere a subjetividade à interpretação do crítico, influenciada pelo contexto em que a crítica foi redigida e o suporte teórico no qual o autor se baseava para realizá-la.

Carlo Ginzburg, referindo-se às suas pesquisas históricas com os arquivos da Inquisição, afirma que “Quando estava a ler processos dos tribunais da Inquisição, muitas vezes dava por mim a espreitar por cima do ombro do inquisidor” (GINZBURG, 1991, p.206). O presente estudo não trabalha com processos inquisitoriais, contudo, de maneira análoga, a análise da crítica teatral convida a observar as encenações por detrás dos ombros de Almeida Prado, pois os seus escritos constituem-se em janelas que permitem vislumbrar como o trabalho do diretor foi compreendido num dado momento. Essa consideração faz-se importante, uma vez que é o reconhecimento dos pares que faz o espetáculo ser considerado um sucesso ou ser recebido com descrédito.

Nas duas críticas analisadas, Prado rompeu com a sua estrutura textual, a qual seguia regularmente; no primeiro caso, no texto sobre *O homem da flor na boca*, ele inicia o artigo rendendo elogios ao trabalho diretor e no segundo caso, ele começa a crítica sobre *Pega-Fogo* destacando a atuação exímia de Cacilda Becker. Tais alterações em seu texto só ocorreram em condições especiais. Os casos citados podem ser compreendidos sob a ótica de que a primeira peça marcava a estreia de Ziembinski no palco da casa de espetáculos da Rua Major Diogo, e o segundo, devido ao grande êxito da atriz ao interpretar um personagem adolescente.

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. No início do texto, Almeida Prado exprime a sua concepção sobre as produções de Ziembinski.

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 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. (PRADO, 1950, p.8)

O trecho acima sugere que o público paulista já estava habituado ao trabalho de Ziembinski que, desde 1944, apresentava-se na metrópole. Neste ano, *Os Comediantes*, companhia que integrava, encenou espetáculos na capital, entre eles o que o consagrou: *Vestido de Noiva*.¹¹ Além disso, ele remetia as outras produções realizadas pelo diretor e ator, as quais receberam tanto elogios quanto críticas incisivas. Basta lembrar que os seus primeiros espetáculos foram rejeitados por alguns críticos e apreciadores do teatro devido às inovações e ao seu forte sotaque polonês. O crítico também faz referência ao empenho que Ziembinski exercia nas suas produções com o estudo atento dos textos, o ensaio de mesa que levava cada ator e atriz a estudar o personagem e os ensaios exaustivos. Para Almeida Prado essas características garantiam às produções de Ziembinski o debate dentro do meio teatral, permitindo que ele não ficasse à margem das considerações dos especialistas e apreciadores das artes cênicas.

A peça apresentada nos palcos do TBC sofreu algumas alterações realizadas por Ziembinski, conforme Almeida Prado ponderou em sua crítica. Para ele, o diretor optou por não seguir a linha “pirandelliana” e, em vez disto, valeu-se de nova perspectiva e “impôs um ritmo angustiante de tragédia”, pois o protagonista entra em cena “moribundo e porejando sofrimento”, alteração que colocava o personagem em “descoberto, impiedosamente nu diante dos nossos olhos” (PRADO, 1950, p.8). Ao realizar mudanças na ordem cronológica dos acontecimentos e nas características do protagonista, Ziembinski agia segundo as particularidades do teatro moderno, que

¹¹ O sucesso da temporada de *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, a convite da prefeitura da cidade. O grupo carioca levou para o palco do Teatro Municipal de São Paulo, além de *Vestido de Noiva*, as peças *Um Capricho*, *A Escola de Maridos* e *Pelleas e Melisanda*, representados na última quinzena do mês de julho de 1944. O grupo *Os Comediantes* ainda levou outras produções de sucesso para os palcos do municipal paulista, como *Desejo*, de O'Neill, espetáculo no qual Ziembinski fazia as vezes de diretor. Além desses espetáculos, Ziembinski ainda dirigiu *O Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, para o Teatro Popular de Arte, na temporada de 1948.

reserva ao diretor o papel de interferir no texto e reordená-lo. Além disso, ao levar a efeito essas alterações, ele conferiu à peça uma característica expressionista, ou seja, o personagem que, no texto original, revela a sua condição aos poucos, na mão do diretor a expressa, desde o início, revelando intensas emoções, o que garante um ritmo angustiante e de pessimismo. “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 (PRADO, 1950, p.8).

O crítico tem o cuidado de mostrar ao leitor como a peça foi concebida por Pirandello, para quem o desenrolar do acontecimento trágico ocorre aos poucos. “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” (PRADO, 1950:8). Para Almeida Prado, a interpretação de Ziembinski era “menos original, mais romântica, mais próxima do que julgamos 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” (PRADO, 1950:8). As interferências realizadas pelo diretor foram recebidas positivamente pelo crítico, porque não deixaram que o texto de Pirandello perdesse o caráter trágico.¹² Cabe salientar que o texto apresenta uma das principais características da escrita crítica de Almeida Prado, neste período, com o objetivo pedagógico de informar e formar o público, razão da apreciação do texto dramático.

No término das suas considerações sobre o espetáculo, Almeida Prado rende elogios ao TBC

Foi uma ideia feliz do Teatro Brasileiro de Comédia a de organizar, por meio de Guilherme de Almeida e Luciano Salce, um “Teatro da Segunda -Feira”, dotando São Paulo de mais um espetáculo de boa classe por mês. E foi uma ideia felicíssima, entregar a direção dos espetáculos a Ziembinski, que se ajeita esplendidamente a esse tipo de teatro não convencional. (PRADO, 1950, p.8)

A realização do Teatro das Segundas-Feiras era uma inovação na capital, que contava com uma programação cultural incipiente. Vale lembrar que a cidade contava então com apenas cinco casas de espetáculos, e foi justamente nesse momento que outros espaços de lazer e cultura, como museus e eventos como as Bienais, começaram a surgir. Deste modo, além de contar com a programação oficial da casa, ocorrida nos

¹²Segundo estudos mais especializados sobre Pirandello, o intelectual italiano destaca-se pela metateatralidade em suas produções. Sobre esse aspecto, ler: NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. *Luigi Pirandello e Jorge de Andrade entre o texto e a Cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético cultural moderna*. Rio de Janeiro, UNIRIO, Tese de doutorado Doutorado, 2011.

finais de semana, os paulistas ainda poderiam prestigiar as produções do Teatro da Segunda-Feira, que apresentava, a cada semana, três peças distintas de apenas um ato.

A menção de que Ziembinski se encaixava dentro do teatro não convencional pode ser observada pela perspectiva do seu desempenho na cena teatral considerada amadora e do movimento de vanguarda do moderno teatro brasileiro. O elogio ao aspecto não convencional da produção de Ziembinski foi reiterado no texto de Prado sobre a encenação de *Pega-Fogo*.

Pega-Fogo, uma das peças de maior sucesso de público na história do TBC, também foi um marco na carreira da atriz Cacilda Becker. A produção estreou em dezembro de 1951. A peça, de um ato, dividiu palco com outras duas produções: *O inventor do cavalo*, de Achille Campanile, e *Raquel*, de Lourival Gomes Machado. Para o crítico esta última rompia com a monotonia que o profissionalismo trouxera para as artes cênicas.

Raquel é, portanto, uma peça talhada para um teatro de experiência como o Teatro da Segunda-Feira, cuja função deve ser a de restituir ao nosso teatro aquele espírito de aventura, aquele gosto pelas empresas arriscadas, que já foi o seu há quatro ou cinco anos atrás – a época do amadorismo – e que o perdeu, forçosamente ao entrar no profissionalismo, na tentativa atual de ganhar uma estabilidade e uma continuidade que não possuía. (PRADO, 1950, p.4)

O crítico questionou o preço que os responsáveis pelo teatro pagaram pela estabilidade obtida graças à tentativa de atender à expectativa da plateia, o que impôs o abandono de projetos audaciosos, mas que poderiam trazer prejuízos financeiros. Como o Teatro da Segunda-Feira não fazia parte da programação principal da casa, escapava a esses critérios e podia arriscar-se com produções mais ousadas e que não visassem apenas o caráter comercial, a exemplo do período vanguardista do teatro moderno.

Prado deixa transparecer o seu apreço por um teatro ousado aos moldes do período amador da década de 1940 por meio do encorajamento que realiza ao teatro não convencional; tal atitude pode ser explicada também sob a perspectiva de que o crítico pertenceu aos amadores deste período, com Grupo de Teatro Universitário (GTU) criado por ele e, que posteriormente, deu origem ao TBC.¹³

Em relação a *Pega-Fogo*, a inversão na estrutura textual feita por 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, 1950, p.4).

¹³ Criado dentro da Universidade de São Paulo (USP) por Décio de Almeida Prado, o grupo privilegiava a encenação de peças portuguesas, especialmente as de Gil Vicente. O grupo recebeu apoio financeiro do Fundo Universitário de Pesquisa e realizou peças na capital e no interior de São Paulo.

Depois de atribuir à atriz todos os méritos, ele 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, 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 (PRADO, 1950, p.4). Embora neste texto crítico o autor não tenha se ocupado em tratar do desempenho de Ziembinski em minúcias, mais uma vez ele atribui o sucesso do espetáculo à coordenação do diretor. A técnica exímia de Ziembinski na direção das peças foi sempre a marca registrada do seu sucesso junto ao público no período do auge da sua carreira que se mistura com o período do apogeu do moderno teatro.

Sem cair no reducionismo de enquadrar o estilo da escrita de Prado a uma corrente filosófica, podemos sugerir que o estruturalismo – corrente com a qual teve contato durante a sua formação universitária – influenciou a escrita da sua crítica neste período, uma vez que recorre à explicação detida do texto dramático, da encenação e da direção para orientar o leitor quanto à compreensão da peça num todo.¹⁴ O predomínio desse caráter formativo foi o elemento principal da sua escrita neste momento de consolidação do teatro moderno, quando se preocupava em orientar o leitor em relação à obra, às interferências realizadas e ao desempenho do trabalho tanto de diretores quanto atores, num trabalho que visava indicar caminhos para a correta apreciação do espetáculo.

O sucesso de *Homem da Flor na Boca* pode ser observado nas notas publicadas em “Notícias Teatrais”, nas quais era noticiado que, devido ao grande êxito, as apresentações foram ampliadas: “atendendo a números pedidos do público e em virtude do sucesso alcançado com as representações anteriores” (PRADO;1951, p.4). A última representação do texto de *Pirandello* nos palcos do TBC, em 23 e 24 de dezembro de 1951, em um final de semana, fato especial dentro da programação do TBC. *Pega-Fogo*

¹⁴ O debate sobre as teorias das quais a crítica de Prado se aproxima são intensos. No seu livro *Exercício Findo*, publicado em 1986, o autor se autodenominou impressionista, utilizando como referência o crítico francês Jules Lamaitre, adepto do impressionismo, Prado colocou-se favorável a este tipo de crítica subjetiva, no qual o teatro poderia ser apreendido por meio da experiência estética e sensorial, e é em razão dessa experiência que ele se associa ao impressionismo. Contudo, essa afirmação expressa uma contradição que foi largamente debatida por Berstein. Afinal, Almeida Prado pertencia à geração que, na década de 1940, combateu a realização da crítica impressionista em favor da crítica científica, uma vez que a primeira não era realizada dentro dos moldes universitários. Berstein, depois de analisar os seus textos críticos e debater as correntes filosóficas das quais ele sofreu influência durante o seu processo de formação, caracteriza a crítica de Almeida Prado como uma “crítica viva”, conceito desenvolvido por Antonio Candido devido a sua capacidade de ligar o particular ao universal, de abordar o texto por meio de uma perspectiva histórica correta, além de analisar o teatro de forma completa, levando em consideração a experiência sensorial.(BERSTEIN, 2005,p. 112)

não teve o mesmo destino: mesmo com grande êxito, a peça deixou de fazer parte da programação em 29 de janeiro, de 1951. Tal acontecimento deve-se, provavelmente, pela estreia da peça *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, em 10 de janeiro de 1951, na programação oficial do TBC; como Cacilda Becker fazia parte do elenco e Ziembinski dirigia o espetáculo, tornava-se cansativo revezar-se entre as duas peças, função que tiveram de desempenhar, por cerca de vinte dias, depois da estreia de *Paiol Velho*. Contudo, cabe ressaltar que a peça foi apresentada outras vezes dentro da programação da casa e também em apresentações pelo TBC, no Teatro Municipal de São Paulo.

Conclusão

Como homens do seu tempo, Décio de Almeida Prado e Ziembinski foram representantes das mudanças e da consolidação do teatro moderno na capital paulista. O espaço concedido a ambos para por em prática os seus conhecimentos - o primeiro de uma escrita crítica especializada e o segundo das técnicas de direção e encenação - foi fundamental para os resultados positivos e o destaque que conquistaram dentro do conjunto de ações que modernizaram o teatro. Além disso, o crescimento da cidade de São Paulo, as políticas voltadas à modernização da metrópole, o financiamento oferecido pela elite imigrante italiana e também a criação de novos espaços de lazer e cultura proporcionaram o ambiente favorável para que tais transformações acontecessem e alcançassem a consolidação.

Na crítica de Décio de Almeida Prado, as ações de Ziembinski receberam especial atenção, as quais garantiram que as suas técnicas e interferências fossem cuidadosamente analisadas. Tal fato tornou-se relevante, uma vez que o reconhecimento do seu trabalho dentro da crítica possibilitou três ações importantes dentro do meio: primeiro, o reconhecimento da peça dentro do meio teatral; segundo, um leitor instruído para a apreciação do espetáculo, e terceiro, as análises realizadas pelo crítico poderiam ser utilizadas pela companhia para a melhoria da produção.

Em linhas gerais, analisou-se a trajetória de Ziembinski por meio da escrita de Almeida Prado, levando-se em consideração o lugar social a que pertenceram e as nuances ocorridas no processo cultural paulistano da metade do século XX. Contudo, cabe salientar que os resultados obtidos neste estudo referem-se às críticas das peças *Homem da flor na boca* e *Pega-Fogo*, Uma análise detida dos textos críticos de outras produções pode vislumbrar outros olhares sobre esse tipo de escrita e as realizações de Ziembinski.

Bibliografia

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

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

_____, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333-375.

CAFEZEIRO & GADELHA. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-FUNARTE. 1996

CARLSON, M. **Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

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

GINZBURG, C. A micro-história e outros ensaios. In: C. GINZBURG, **O inquisidor como antropólogo: uma analogia e as suas implicações**. Lisboa: Difel, 1991

GUINSBURG, J. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

GUZIK, A. . **TBC: A crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LORENZOTTI, E. **Suplemento literário, que falta ele faz!** São Paulo: Imprensa Oficial, p. 2007

MICHALSKI, Y. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: HUCITEC/FUNARTE, p. 1995.

PATRIOTA, R. O teatro e o historiador: interlocuções entre a linguagem artística e a

pesquisa histórica. In: A. RAMOS, & R. PATRIOTA, **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PONTES, H. **Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima, em São Paulo (1940-1968)**. São Paulo: Companhia das Letras,1998.

_____, H. **Intérpretes da Metrólópe**. História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. (Tese de Livre Docência, Universidade Estadual de Campinas, 2008).

PRADO, D. **Apresentação do Teatro Moderno Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____, D. **O Teatro Moderno Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RIBEIRO, A. Jornalismo,literatura e cultura: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. **Revista Estudos Históricos, Mídia** ,2003/1.

SIMÕES, G. Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro. **Sala Preta** , 2009, 55-62.

WILLIANS, R. **Drama em cena**.São Paulo: Cosac Naif, 2010.