



Universidade de Brasília
Departamento de Artes Cênicas

Tarcísio Bruno Meneses Alves

Teatro Brasileiro de Comédia:
As contribuições do TBC para a modernidade do teatro no Brasil

Brasília - DF
2025

Tarcísio Bruno Meneses Alves

Teatro Brasileiro de Comédia:

As contribuições do TBC para a modernidade do teatro no Brasil

Monografia apresentada ao Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Doutor José Fernando Marques de Freitas Filho

Brasília - DF

2025

CIP - Catalogação na Publicação

AA474t Alves , Tarcísio Bruno Meneses .
Teatro brasileiro de comédia: as contribuições do TBC
para a modernidade do teatro no Brasil / Tarcísio Bruno
Meneses Alves ;

Orientador: José Fernando Marques Filho . Brasília, 2025.
64 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Artes Cênicas
(Bacharelado)) Universidade de Brasília, 2025.

1. Teatro . 2. TBC. 3. Formação . 4. Artes Cênicas . 5.
Ator. I. Filho , José Fernando Marques , orient. II. Título.

Tarcísio Bruno Meneses Alves

Teatro Brasileiro de Comédia:

As contribuições do TBC para a modernidade do teatro no Brasil

Monografia apresentada ao Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas.

Brasília ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. José Fernando Marques de Freitas Filho (avaliador)
Afiliações

Profa. Julia Guimarães Mendes (avaliadora)
Afiliações

Profa. Felícia Johansson Carneiro (avaliadora)
Afiliações

RESUMO

A presente pesquisa consiste em um estudo sobre o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). A pesquisa foi feita através de bibliografia secundária. Essa pesquisa tem como objetivo geral mostrar a importância do TBC para o modernismo do teatro brasileiro. De acordo com o estudo bibliográfico desenvolvido, é possível mostrar toda a revolução que o TBC causou na maneira do fazer teatral no Brasil. Para o embasamento teórico utilizamos de vários autores. Os métodos utilizados na pesquisa foram bibliográficos, mas também foram utilizados vídeos explicativos. Por fim, a pesquisa constatou que a existência do TBC foi de suma importância para a solidificação de um teatro mais profissional e moderno, além de contribuir para a formação de uma imensa cadeia de colaboradores nos mais diversos ramos dentro do teatro. Também foi dada especial atenção a Cacilda Becker e sua carreira de atriz.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Teatro moderno; TBC; Formação.

ABSTRACT

This research is a study of the TBC (Brazilian Comedy Theater). The research was conducted through secondary sources. Its main objective is to demonstrate the importance of the TBC for the modernization of Brazilian theater. Based on the bibliographic study, it is possible to show the revolution that the TBC caused in the way theater was made in Brazil. Several authors were used as theoretical support. The research methods used were bibliographical, but explanatory videos were also used. The findings highlight the paramount importance of the Brazilian Comedy Theater (TBC) in solidifying a more professional and modern theater scene in Brazil. Moreover, the TBC significantly contributed to the development of a vast network of collaborators across various theater-related fields. Special attention was also given to Cacilda Becker and her acting career.

Keywords: Brazilian Theater, Modern Theater, TBC, Formation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DESENVOLVIMENTO	11
2.1 Do teatro como catequese ao moderno	11
2.2 Surge Ziembinski	11
2.3 Romantismo brasileiro	15
2.4 Uma nova era	20
3 O NASCIMENTO DO TBC E A CONSOLIDAÇÃO DO MODERNISMO	27
3.1 Nasce um novo teatro	27
3.2 Vinda dos diretores estrangeiros	30
3.3 Um olho no cinema	37
3.4 Declínio e queda	42
4 CACILDA BECKER, DIVA DO TEATRO BRASILEIRO	45
4.1 Cacilda vem ao mundo	45
4.2 Cacilda encontra Ziembinski	50
4.3 A cereja do bolo	52
4.4 Sua própria companhia	58
Conclusão	61
Metodologia	63
Referências	65

Agradecimentos

À professora Luciana Dias, pela orientação do Pré-projeto que deu origem a esta monografia.

À professora substituta Lidia Olinto, pelas aulas ministradas.

À professora Felícia Johansson, pela avaliação da banca.

À professora Julia Guimarães, pela avaliação da banca.

E ao professor José Fernando Marques, orientador desta monografia.

1 INTRODUÇÃO

O meu fascínio pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) começou quando, dentro do meu interesse, descobri atores e atrizes nos quais procurei me espelhar e levar na minha memória cênica seus modos de interpretar. Atores como Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas e atrizes como Fernanda Montenegro, Maria Della Costa e Cacilda Becker sempre foram e ainda são fontes de inspiração para mim. Acredito que devemos aprender com os melhores e, para mim, eles têm a primazia do nosso teatro. Desde então, sabendo que fizeram parte do elenco dessa companhia, passei a me aprofundar em sua história e, a cada nova descoberta a respeito, mais me apaixonava pelo assunto.

Obviamente, as aulas sobre teatralidades brasileiras com o professor e agora meu orientador, Fernando Marques, e também com a professora substituta, Lidia Olinto, me fizeram descobrir outras nuances sobre o teatro brasileiro e, conseqüentemente, sobre o TBC. A capacidade e o vasto conhecimento de ambos sobre o assunto, principalmente do professor Fernando Marques dentro desse metiê, me fizeram abraçar o ramo, não somente como ator, mas também como pesquisador de teatro.

O fato é que é de extrema importância para qualquer ator ou atriz conhecer a história mundial do teatro e, principalmente, agora falando de artistas brasileiros, conhecer a origem, mas também toda a construção do fazer teatral no Brasil. Ou seja, o artista deve procurar perseguir e expandir seu repertório cultural e usá-lo em prol da sociedade em que está inserido.

Além disso, uma boa formação cultural o ajudará na busca de seus personagens, pois, sem material, o ator/ artista nada constrói. Contudo, não sabia ao certo sobre o que falaria no meu TCC, qual assunto seria importante abordar. Porém, depois da apresentação de um seminário que fiz em uma das aulas da professora Lídia, que abordava a história de Ziembinski e sua importância para o teatro brasileiro, dei-me conta de que era necessário expandir tal assunto, pois muitos alunos ali presentes não faziam ideia de quem era Ziembinski. Também pouco sabiam sobre

as companhias antigas, e percebi naquele momento que era de suma importância um enfoque nesse assunto.

Desta forma, propus que o meu TCC seguisse esse caminho, principalmente falando de uma companhia que tanto acrescentou na forma de se fazer teatro.

Assim, irei abordar o TBC: Teatro Brasileiro de Comédia. A partir dele, irei relatar, através de uma pesquisa histórica, um panorama da história teatral no Brasil, fazendo uma conexão com os porquês de se fazer um teatro inovador nos moldes europeus. O que incluirá as características predominantes que fizeram do TBC um teatro moderno, sua importância para o teatro brasileiro, as principais influências tanto pré quanto pós-TBC, a importância para a formação de atores, atrizes, diretores, cenógrafos e outros profissionais da área teatral, e os grandes nomes que passaram por ele. O tipo de dramaturgia trabalhada pela companhia teatral também será abordado, assim como a companhia cinematográfica Vera Cruz e o declínio tanto do TBC quanto da Vera Cruz.

Desta forma, o TCC será dividido em três capítulos. No primeiro farei um panorama histórico do teatro no Brasil até chegar aos tempos do TBC. No segundo capítulo, irei aprofundar a história da companhia, principalmente no seu início, relatando também as principais peças dessa época. No terceiro, farei uma abordagem sobre Cacilda Becker, sua trajetória antes, durante e depois do TBC.

Assim, espero que, ao final deste trabalho de conclusão, eu consiga levantar ou acender, para aqueles que se interessem um pouco mais, assim como eu, a fagulha do desejo de se aprofundar nesse contexto e apreciar toda a construção do teatro brasileiro.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 DO TEATRO COMO CATEQUESE AO MODERNO

O teatro brasileiro moderno se solidificou a partir de dezembro de 1943, após a apresentação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo diretor polonês radicado no Brasil, Ziembinski. Com cenários de Tomás Santa Rosa, a peça trouxe uma lufada de renovação ao nosso teatro, que até então se caracterizava por representações nas quais a figura do primeiro ator ou atriz era o ponto principal das peças encenadas. Esse cenário é refletido no seguinte trecho:

As técnicas modernas da encenação foram introduzidas no Brasil em 1943, por Ziembinski, um polonês. [...] Empregamos pela primeira vez recursos variados de iluminação, cenários ao gosto estético atual e a liberdade expressiva dos numerosíssimos contemporâneos. [...] A peça – *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, autor brasileiro – favorecia a experiência, e, na sua decomposição em vários planos, libertava o nosso palco da tradicional sala de visitas, para inscrevê-lo sob o signo das novas correntes estrangeiras. (MAGALDI, 2004, p. 14)

Companhias como as de Dulcina e Odilon, Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dercy Gonçalves apostaram no talento desses artistas, que também eram os donos das respectivas companhias. Os melhores papéis, assim como as melhores falas, independentemente de serem de seus próprios personagens ou de outros, ficavam a cargo desses profissionais. Além disso, talvez as peças não estivessem tão bem ensaiadas, havendo a figura do “ponto” caso alguém esquecesse suas falas ou marcação. Era um teatro mais “artesanal”, voltado a pequenas comédias de costumes ou teatro de revista. Vale ressaltar que não há uma forma de teatro melhor ou pior do que outra. O que se tem, no entanto, são paradigmas e contextos diferentes, nos quais um modelo acaba se desgastando com o passar do tempo, surgindo então outro modelo para sucedê-lo.

2.2 Surge Ziembinski

Tudo isso mudou com *Vestido de Noiva*. Os ensaios passaram a durar cerca de oito até 10 horas; todos os atores e personagens eram importantes. O cenário de Tomás Santa Rosa era inovador, trazendo as três realidades ou planos que o texto pedia: a realidade, a alucinação e a memória. A iluminação, que era um dos pontos fortes de Ziembinski, também foi outro ponto de destaque, pois, até então, o que havia eram ribaltas e a luz era feita de modo mais simples. Ziembinski colocou refletores no teto, mudando toda a estética e o status quo. Mas nada disso seria possível se não houvesse um texto à altura, e a peça de Nelson também foi inovadora em diversos aspectos, além de ser um “dedo na ferida” com sua dramaturgia ácida.

Diante disso, vemos que o que Ziembinski trouxe como algo inovador para o nosso teatro já era algo que havia muito tempo se fazia na Europa. Claro que Ziembinski não inventou a “roda” ao trazer essas técnicas de representação um tanto modernas. Quando desembarcou no Brasil, por exemplo, ele já tinha bastante experiência nos palcos da Polônia e, muito provavelmente, teve contato com diferentes métodos que ele com certeza absorveu. De Meyerhold a Stanislavski, e, muito embora fosse visto como alguém calcado no expressionismo por conta do seu emprego na montagem de *Vestido de Noiva*, notava-se nele algo também relacionado ao realismo e até mesmo ao lado cômico. Neste trecho, podemos ter uma noção a respeito disso:

Seus desempenhos e encenações na Polônia levam-nos a concluir que a formação polonesa de Ziembinski tinha mais a ver com o realismo tradicional da primeira metade do século ou com uma convencional estilização cômica exigida por propostas que visavam, antes de mais nada, o deslanchar do riso, do que com outra tendência estética. (MICHALSKI, 1995, p. 36)

Obviamente, temos que ter em mente que o teatro no Brasil era, ou melhor, ainda é relativamente “jovem” em relação ao da própria Europa, por exemplo. Isso porque foi a partir do século XVI, durante as grandes navegações com a chegada dos portugueses, sobretudo dos jesuítas, que essa arte de representar começou a tomar contornos e se desenhar, tomando formas em nosso solo. Sobre isso observamos neste trecho:

Na tarefa civilizadora do gentio e também dos portugueses que para aqui vieram, o jesuíta José de Anchieta, nascido nas Canárias, escreveu e representou os primeiros autos compostos no país. Era um estrangeiro que trazia do centro colonizador o instrumento cênico, de alcance seguro na catequese. [...] O esforço de aculturação, nesse empreendimento gigantesco de trazer os índios para a crença cristã, moldou a forma de um novo veículo cênico, que não podia ser inteiramente autóctone mas não se pautava por rígidas regras estrangeiras. (MAGALDI, 2004, p. 13)

E veio na forma de catequese, pela qual os jesuítas tentavam, através do teatro, passar os valores eurocêntricos, sobretudo os da fé cristã, aos povos originários que aqui estavam. Neste trecho, tal assunto é reforçado: “as primeiras manifestações cênicas no Brasil cujos textos se preservaram são obra dos jesuítas, que fizeram teatro como instrumento de catequese”. (MAGALDI, 2004, p. 16)

Embora nada impeça de se deduzir que, antes da chegada dos portugueses, esses mesmos povos originários já, talvez, fizessem uma forma de teatro através de rituais, pois foi assim, através de rituais, que, por todos os lugares onde se instalou, o teatro surgiu.

Entretanto, era com peças, muitas delas escritas pelos próprios jesuítas, que se criavam juízos de valor ou um etnocentrismo exacerbado, colocando a cultura desses povos originários como inferior ou até mesmo coisa do demônio. O principal jesuíta era José de Anchieta, considerado o primeiro dramaturgo do Brasil, pois são de sua autoria inúmeros autos, peças de cunho religioso. E era através dessas peças, muitas delas escritas tanto em tupi quanto em português, que se realizava a doutrinação.

Ao leitor desprevenido espanta o plurilinguismo de alguns textos. Cenas são representadas em português, outras em castelhano e ainda muitos diálogos são travados em tupi. Os espetáculos que se destinavam apenas aos indígenas utilizavam a sua língua, como veículo mais direto de comunicação. A alternância de cenas nas três línguas supõe a presença de um público mais familiarizado com as condições da terra – índios que já assimilaram o português e o espanhol e colonizadores que aprenderam o vocabulário tupi. (MAGALDI, 2004, p. 18)

Essa fase “experimental” do teatro no Brasil trouxe aquilo que foi praticado na Europa durante a Idade Média, porque, ao mesmo tempo que a igreja repudiou as representações teatrais, chegando a bani-las, em contraponto levou a mesma arte de representar para dentro de suas igrejas, mas na forma de instrumento para evangelizar. A via sacra surgiu a partir daí, por exemplo.

Como se via uma grande eficácia nesse modelo de levar a fé, dessa mesma forma fizeram em nossas terras na tentativa de transformação dos povos originários. Vale lembrar que o teatro sempre teve esse poder de transformação. Basta ver que, na Grécia Antiga, o teatro (que significa “lugar onde se vê”) teve um papel importante na

política e na formação de cidadãos. Com o poder do que a catarse provocava nas pessoas, depois de assistirem a uma tragédia, não é de se admirar que mecenas bancassem o fazer teatral, assim incentivando grandes dramaturgos gregos da época, como Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Por isso, Aristóteles escreveu a sua tão famosa *Poética* falando sobre como escrever uma boa tragédia, com suas noções das três unidades: ação, tempo e espaço; ou das formas de escrita: épico, lírico e dramático; ou os elementos que se encontram dentro da tragédia: decoro, peripécia, catarse.¹

Em primeiro lugar Aristóteles insiste na noção de ação: [a tragédia] “representa não homens, mas ações”. Seus “agentes são personagens em ação”. Por outro lado, a representação não deve visar o realismo. Ela se baseia não sobre o real (o que efetivamente aconteceu), mas sobre o possível (o que poderia ter acontecido). Todavia, essa noção de possível é delimitada, e portanto limitada, pelo *verossímil* e pelo necessário. Aristóteles não explicita de modo claro essas duas categorias que o século XVII tanto irá explorar! Pode-se porém alcançar seu pensamento referindo-se a outros textos seus. O verossímil procede da experiência comum. É o que se produz com mais frequência (retórica) e portanto o que corresponde ao horizonte de expectativa do espectador. Há, no verossímil, um componente psicológico que define um espaço não tanto do possível mas do plausível, isto é, em suma, daquilo que um grupo social, em uma época dada, acredita possível. (ROUBINE, 2003, p. 14-15)

Roubine ainda acrescenta:

Aristóteles já era bem explícito a propósito da ação. Enfatizava que não poderia haver obra representativa sem unidade. Que essa unidade não resulta do fato, em se tratando do teatro, de que ela representa as ações de um único herói. A peça é representação de uma fábula, isto é, de uma ação, e é essa ação que deve ser “unificada” para fundar a unidade da obra. É portanto claro, desde Aristóteles, que a *unidade de ação* não se define tanto pela unicidade, mas pela coerência orgânica. Os acontecimentos representados ou relatados podem ser numerosos. Devem ser ligados uns aos outros por um elo de necessidade e, explicitamente, concorrer para o desenlace da ação, ou seja, para a “catástrofe” (o termo designa então o desfecho). Todo episódio que não cumprir essas duas condições deverá ser eliminado. (ROUBINE, 2003, p. 42)

Desta forma, o teatro foi plantado em terras brasileiras; porém, durante os séculos XVII e XVIII, pouco se sabe a respeito da continuação de seu processo de construção. Foi somente na segunda metade do século XVIII, depois da mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, e sobretudo após a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, que tudo se transformou. Houve um

¹ Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) foi um filósofo e polímata da Grécia Antiga. A *Poética* não é apenas a primeira teoria do teatro ocidental; trata-se de um livro que influenciou essa arte ao longo de sua história e que ainda ecoa.

crescimento na cidade, com diversas construções e melhorias, inclusive teatros, transformando-a numa grande metrópole.

Por que esse vazio teatral do século XVII? [...] Situação semelhante prolonga-se pela primeira metade do século XVIII, enquanto, na segunda, instala-se em muitas cidades um teatro regular, em ‘Casas da Ópera’ edificadas para as representações. Cabe-nos considerar essa inovação um progresso essencial da atividade cênica, sobretudo porque os prédios teatrais foram utilizados por elencos mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho. (MAGALDI, 2004, p. 27)

2.3 Romantismo brasileiro

Entretanto, muitas companhias portuguesas vinham de fora para se apresentarem na nova capital. Contudo, surgiu a figura de Martins Pena, que seria o criador das chamadas “comédias de costumes”, retratando, através da comédia, embora de forma não muito aprofundada, a vida no Brasil do século XIX. Através de seus textos, as características e peculiaridades de situações típicas de várias esferas, seja do campo, da cidade, da vida política, da religião, entre outras, eram mostradas por meio de uma crítica lançada de maneira satírica à sociedade brasileira vigente até então, mas que se perpetua até os dias atuais.

Martins Pena traz, por exemplo, *O Juiz de Paz da Roça*, que teve sua estreia no dia 4 de outubro de 1838 no teatro São Pedro, pela companhia de João Caetano, mostrando um enredo em torno de um juiz de paz corrupto que usa e abusa da ingenuidade do povo da roça por meio de sua inteligência e mau-caratismo. Com a ajuda de um escrivão (embora este o faça sem querer), o personagem explora de diversas maneiras o que aquele povo tem a oferecer.

Martins Pena escreveu, de seus 18 a 33 anos de idade, quando morreu, 20 comédias e 6 dramas. Suas comédias o tornariam numa espécie de Molière brasileiro, como o ator João Caetano o definiu. Aqui, vale destacar esse comentário, pois é inegável que Martins Pena tenha mergulhado em Molière, tentando traduzir tipos característicos de sua sociedade, assim como Molière fazia em peças como *O Burguês Fidalgo*, *Tartufo* e *O Avaro*, entre outras.

Essa característica de salientar, através da análise cômica, os vícios da alma do ser humano que vive em sociedade deve ter também bebido da fonte de Aristófanes,

grande comediógrafo grego, que, através de suas peças como *As Nuvens*, *As Rãs* e *Lisístrata*, retrata uma cidade como Atenas. Desta forma, Martins Pena tece uma crítica às instituições e a quem as representa.

A comédia oscila, normalmente, entre dois polos, o estudo da situação e o de caracteres. [...] tem a virtude de diferenciar duas grandes famílias, cujos representantes mais ilustres se chamam Aristófanes e Molière. [...] O autor da *Lisístrata* teve sempre em mira a cidade. [...] O comediógrafo de *L' École des Femmes* debruçou-se sobre o homem. [...] De Aristófanes, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos temas vivos do presente – a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os vários tipos de sua galeria. (MAGALDI, 2004, p. 46)

Mas não só isso; Martins Pena também gostava de falar sobre o amor em suas peças, um tema universal que nunca perde o charme e o interesse. Esse talvez seja o verdadeiro elo que configura o ser humano: a necessidade de vivenciar esse sentimento, principalmente quando se trata da união de duas pessoas que são diferentes uma da outra em concepções de vida, mas que, através do amor, transpõem barreiras para viver o matrimônio. Martins Pena, que faleceu precocemente, vítima de tuberculose, talvez nutrisse esse desejo e, talvez não podendo vivê-lo, experimentou colocá-lo no papel.

Para Martins Pena, o amor é um sentimento essencialmente jovem, confundindo-se com as delícias cheias de apreensão do namoro, e praticamente esgotado nessa fase. Talvez como prova da imaturidade sentimental do comediógrafo, morto tão jovem, tuberculoso, ou apenas como sintoma de que o gênero deve procurar o maior número possível de pretextos para o riso, o estado civil do casamento nunca aparece em cores agradáveis. (MAGALDI, 2004, p. 52)

Seja como for, suas peças, como *O Noviço* e *Quem Casa quer Casa*, entre outras, fizeram enorme sucesso. E não só isso; elas significaram um grande salto em nossa dramaturgia, porque eram textos de muita qualidade.

Surgiu também a figura de João Caetano, considerado o primeiro grande ator brasileiro. Tendo formado sua própria companhia em 1833, João Caetano dos Santos procurava criar algo genuinamente nacional para, assim, fugir da presença constante de artistas estrangeiros. O ator, dotado de uma grande presença cênica, voz potente e movimentos naturais, buscava consolidar o fazer teatral através de sua companhia.

Recebendo, ao que parece, papéis menores em conjuntos de portugueses, por causa do ciúme artístico, João Caetano sentiu necessidade de organizar companhia própria, no mesmo espírito de afirmação nacional que movimentava todas as consciências do país. Durante três décadas, o trágico encarnou, no palco, a imagem brasileira do gênio interpretativo, e são unânimes os depoimentos em reconhecer-lhe o extraordinário mérito. (MAGALDI, 2004, p. 63)

Entretanto, esbarrava na falta de apoio do governo para o teatro (coisa sempre comum em se tratando de arte no Brasil). Ele nutria a esperança da formação de novos atores através da escola de arte dramática e também de um grande teatro nacional. Porém, mesmo tendo lutado pela reforma de algumas casas de espetáculo, como o teatro São Pedro, que infelizmente pegou fogo algumas vezes, e tendo aberto cursos gratuitos para atores iniciantes, os quais foram poucos, João Caetano não pôde ver esse crescimento se tornar realidade.

O auxílio nunca foi suficiente, entretanto, para instaurar um teatro estável, no qual independesse do espectro constante das dívidas. Vê-se, daí, que, mesmo num período considerado áureo do nosso teatro, a subsistência das companhias de ambição artística era um problema quase intransponível. Hoje, temos certeza, no Brasil e na Europa, que só se pode realizar um teatro de arte com o patrocínio governamental. Quem não dispõe de ajuda efetiva do governo é obrigado a confinar-se às limitações do comercialismo. [...] Naquele tempo, a luta de João Caetano, entre nós, era um sacrifício meio desesperado e inútil, a obstinação quase cega de quem nada contra a corrente. (MAGALDI, 2004, p. 68)

Contudo, ele, através de sua companhia, ajudou novos talentos na dramaturgia, como Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, nas representações de suas peças, *O Juiz de Paz da Roça* e *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, respectivamente.

Apesar de tudo isso, as companhias estrangeiras ainda eram a maioria. Todavia, o século XIX foi de suma importância para a construção e solidificação do fazer teatral brasileiro, ainda mais depois do surgimento de um movimento que se tornaria o berço de grandes obras de arte. Um movimento que revolucionou toda a Europa e que estava chegando através do escritor Gonçalves de Magalhães, o qual, durante sua estadia na França, pôde conhecer essa vertente chamada “Romantismo”. Ele lançou um livro de poemas (*Suspiros Poéticos e Saudades*, 1836) escrito a partir dessa estética até escrever a peça *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*. Foi levado aos palcos brasileiros pela primeira vez na noite de 13 de março de 1838 pela companhia de João Caetano, possivelmente sendo também a primeira tragédia brasileira, retratando a vida e a morte na fogueira do escritor nascido no Brasil, mas que viveu em Portugal, Antônio José.

Por isso, a obra de Gonçalves de Magalhães se afigura à crítica um elo de transição entre a escola antiga e o Romantismo. Lançado por ele o manifesto poético, em 1836, o manifesto teatral o sucederia de pouco, já que pressupõe a obra coletiva, mais demorada. Foi a 13 de março de 1838 a noite histórica do teatro brasileiro, na qual subiu à cena do Constitucional Fluminense, no Rio, a peça *Antônio José* ou *O Poeta* e a *Inquisição*. [...] A estréia constituiu-se num êxito, pela união feliz do texto ao desempenho da companhia de João Caetano. (MAGALDI, 2004, p. 35)

O enredo da peça se dá pela perseguição de Frei Gil, membro da inquisição portuguesa, a Antônio José por conta de este ser judeu, mas, sobretudo, com a intenção de separá-lo da atriz Mariana, com o propósito de conquistá-la. Mas, como essa perseguição não mostra resultados, Frei Gil denuncia o poeta, que é então enforcado e depois tem o corpo lançado na fogueira.

Desde então, o “Romantismo”, que era o nome do movimento, se alastrou entre os intelectuais e artistas de nosso país. Diversos escritores aderiram, podendo citar alguns: Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, José de Alencar, Machado de Assis, entre outros.

Claro que grande parte desses escritores, além de escrever poesia e renomados romances, também enveredou na dramaturgia. Gonçalves Dias escreveu *Leonor de Mendonça*, Álvares de Azevedo escreveu *Macário* e assim sucessivamente. O teatro se tornou uma espécie de hobby entre a população da nova capital. Era bastante comum às pessoas, principalmente intelectuais e artistas, frequentarem esse tipo de espaço.

Outro momento importante do nosso teatro foi o surgimento, em 12 de abril de 1855, do Ginásio Dramático com a peça *O Primo da Califórnia*. Tudo se deu quando a atriz Maria Velluti saiu da companhia de João Caetano e, sob influência do empresário Joaquim Heliodoro, tendo também como ensaiador o francês Emílio Doux, a companhia teve bastante influência do teatro francês, apresentando as últimas novidades francesas. Outro que se destacou dentro do Ginásio Dramático foi o ator Furtado Coelho, que se distanciou da maneira forte e eloquente de João Caetano. Furtado Coelho, de origem portuguesa, que, além de ator, foi também ensaiador do Ginásio Dramático, procurava encenar da maneira mais naturalista possível. Ele também, assim como João Caetano, foi empresário, mas também dramaturgo.

Outro ponto a se destacar é que o teatro cômico-musical também começou a tomar seu lugar, como na peça *A Capital Federal*, de 1897, escrita por Artur Azevedo, que mostra os principais acontecimentos da cidade em forma de peça teatral.

E falando em Artur Azevedo, ele, que nasceu no Maranhão em 1855 e tinha como irmão o escritor Alúcio Azevedo, foi um dos principais expoentes do nosso teatro.² Desde pequeno, gostava de adaptar textos de diversos escritores, entre eles Joaquim Manuel de Macedo.

Além disso, tinha inclinação para a representação e para esse universo cênico quando brincava de atuar em suas pequenas peças, agora escritas por ele mesmo de forma amadora. Após um concurso, já adulto, foi para a capital brasileira, que na época era o Rio de Janeiro. Tornou-se então jornalista e não só escrevia em suas colunas sobre arte, principalmente teatro, como também fez campanhas para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tinha plena convicção de que, com a construção desse teatro, as artes cênicas no Brasil iriam melhorar de forma significativa. Também foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

E foi muito graças ao seu esforço que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi erguido. Contudo, ele não veria sua inauguração, pois morreu nove meses antes, tendo apenas 53 anos de idade em 1908.

2.4 Uma nova era

Assim, as comédias de costumes e os espetáculos de revista acabaram caindo no gosto do público em geral. Com o passar do tempo novas companhias brasileiras foram surgindo, tomando como padrão o primeiro ator ou atriz, os quais, como disse anteriormente, também eram os seus respectivos donos. Esse modelo certamente teve como base a companhia teatral de João Caetano, pois ele, além de ator principal, foi empresário. E foi dessa maneira de se fazer teatro que boa parte do início do século XX se seguiu até a chegada de Ziembinski, e o grupo Os Comediantes e a peça *Vestido de Noiva* em 1943.

² Artur Azevedo (1855-1908) foi um escritor, dramaturgo, poeta, contista, prosador e jornalista brasileiro. Azevedo foi um dos maiores defensores da criação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Esse acontecimento foi, sem dúvidas, um divisor de águas no nosso teatro, que, de certa maneira, não estava em consonância no quesito “estética”, pois em outros campos artísticos, como a pintura e a música, traços modernos já estavam acontecendo. Basta lembrar da Semana de Arte Moderna que aconteceu em São Paulo em 1922, um marco importante para as artes e a cultura brasileira de um modo geral. Nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anitta Malfatti, Villa-Lobos, entre outros, buscavam, dentro dos padrões estabelecidos na Europa, dar uma roupagem brasileira e revitalizar a maneira de se fazer a nossa arte.

Mesmo que tardiamente, esse processo de modernismo do nosso teatro foi de suma importância para os próximos anos que se seguiram, porque novos grupos foram, aos poucos, surgindo, tentando beber dessa fonte e sair das “amarras” do velho teatro. Grupos como: o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, O Grupo de Teatro Experimental de Alfredo Mesquita, O Grupo Universitário de Teatro de Décio de Almeida Prado, o Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, entre outros.

É importante e necessário frisar que todo o contexto apresentado aqui se dá no eixo Rio-São Paulo, primeiro porque há muito pouco material bibliográfico a respeito de outras regiões no quesito teatro. Segundo, é porque esses são, até hoje, os maiores centros de referência no assunto. E terceiro, porque o TBC nasceu em São Paulo. No entanto, vale ressaltar que, apesar de tudo isso, em outras localidades brasileiras, o teatro também acontecia à sua maneira, como em Recife, onde surgiu, em 1941, a Companhia de Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Isso nos leva a pensar que o teatro, assim como outras formas artísticas, é visto através de uma lupa econômica, onde o dinheiro se torna relevante para os interesses empresariais. Assim, mesmo que em outras localidades e regiões sejam ricas em suas produções e expressões artísticas, o valor econômico empregado na região sudeste, sobretudo dentro do eixo Rio-São Paulo, ainda hoje é crucial, desmerecendo, desta forma, outros centros tão importantes quanto.

Contudo, dando prosseguimento, esses grupos que germinavam, tendo como inspiração o modelo moderno apresentado por Ziembinski, fizeram com que o teatro

entrasse em um novo patamar. Para isso, dois fatores se mostram singulares e importantes para que essa virada de chave acontecesse. O primeiro é o texto, ou seja, a própria dramaturgia, que nas companhias antigas era algo meio secundário, jogado em segundo plano. Nesse novo cenário, era diferente; ganhou primazia, pois era o texto o grande carro-chefe, seguido pelas novas concepções estéticas propostas pelo segundo elemento de extrema importância: o encenador.

A figura do encenador mexeu com toda a estrutura, desde a base até o acabamento final. Ele estava por trás de tudo, desde a iluminação até o trabalho com os atores. Não havia espaço para algo feito de outro jeito.

A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático. Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado. (PRADO, 2009, p. 16)

Acompanhando a história do espetáculo desde a segunda metade do século XVIII no continente europeu, chegando-se até a virada do século XIX para o XX no Brasil, nota-se que o termo *diretor* esteve associado ao de diretor do edifício teatral, o administrador do teatro que comandava os negócios do ponto de vista da economia, com o termo *encenador*; por sua vez, sendo empregado pouquíssimas vezes. Quando, já no século XIX ou nas primeiras décadas do XX, a crônica jornalística brasileira dedicava-se, nos seus folhetins, ao comentário dos espetáculos, empregava ou o termo francês – *metteur en scène* – ou o português – *ensaiador*. Atualmente, pode-se considerar, em linhas gerais, que o que distingue os três vocábulos não são somente nuances de ordem semântica, mas sim conceituais, do ponto de vista dos procedimentos artísticos e poéticos empregados na realização de um espetáculo. No primeiro caso, o trabalho do diretor está associado ao princípio de modernização da cena teatral. Espécie de porta-voz do autor, ele trabalha na busca de um viés interpretativo da obra dramática, atribuindo-lhe, subjetivamente, um sentido e efetivando o que modernamente costuma-se chamar de leitura ou visão de um determinado texto; desse modo, o diretor chama a si a autoria da transposição cênica. O trabalho do encenador, por sua vez, está vinculado ao ambiente criativo contemporâneo, com o estabelecimento de composições cênicas de caráter híbrido, distantes da escritura dramática convencional, por abrir espaço para criações concentradas num esforço de afirmação da própria escrita cênica como manifestação de teatralidade. [...] O próprio termo ensaiador ficou fortemente vinculado à noção do “velho teatro”, incompatível com os tempos modernos, associado ao atraso estético e artístico do qual seria o responsável por presidir os trabalhos de encenação. (FARIA, 2012, p. 479-480)

Toda essa mudança trouxe também uma qualidade extra para a interpretação dos novos atores que surgiam; esses grupos eram, em sua maioria, amadores. Tudo era meticulosamente pensado e trabalhado à exaustão, diferente do antigo ensaiador, que apenas indicava, através de outra linguagem, o que cada um faria em cena. Claro que a contribuição e a concepção dadas por Ziembinski ao novo modo de ensaiar, ao qual

os atores amadores não estavam até então acostumados, a partir de um estudo metucioso do texto para depois passar a ensaios demorados, refletem seguramente o modelo proposto por Stanislavski, que também partia de um estudo analítico em um trabalho de mesa consistente. Podemos ter uma noção nesse trecho:

É de um Gordon Graig ou de um Stanislavski, por exemplo, a sua paixão quase mística pelo teatro. Todos conhecem a anedota clássica sobre a peça russa que teve que ser abandonada depois de meses de ensaio porque ninguém acertava a inflexão exata da primeira frase: ‘Boa tarde’. Pois foi alguma coisa dessa extraordinária e quase incompreensível severidade artística, dessa intransigência fanática, desse devotamento integral, que Ziembinski trouxe para o nosso teatro. Ziembinski é o homem que faz teatro, representando ou dirigindo, quatorze horas por dia. (MICHALSKI, 1995, p. 203)

Ou neste outro trecho:

Ainda assim, parece inegável que Ziembinski chegou ao Brasil conhecendo a fundo a obra de Stanislavski (mais, talvez, do que conhecia o teatro expressionista) e foi um dos primeiros diretores a lançar sistematicamente mão, no processo dos ensaios, de procedimentos tipicamente stanislavskianos. As longas e detalhadas leituras de mesa, que tanto espanto causaram aos atores que com ele trabalharam no início dos anos 40, tinham muito a ver com o tipo de estudo de texto que Stanislavski preconizava antes do início dos ensaios realizados no palco. E dessas leituras — bem como das aulas que Ziembinski dava em diversos cursos — fazia parte uma técnica eminentemente stanislavskiana: a que consiste em inventar, para cada personagem, uma detalhada “vida pregressa” anterior ao momento em que a ação da peça se inicia. (MICHALSKI, 1995, p. 377)

Vale também ressaltar que esse modelo de atuação, baseado nas propostas de Stanislavski e de outros teóricos do teatro, estava, sim, difundido por muitos lugares. Diretores que fizeram parte do TBC, como Ziembinski, Bollini ou Celi, em algum momento de suas trajetórias, tiveram acesso a esse conteúdo como base para aquilo que mais tarde implantariam em nosso solo. Ao mesmo tempo, é de se supor que eles não comentavam a respeito de onde surgiram tais técnicas, apenas se apropriavam e as aplicavam aos jovens atores brasileiros, que, por sua vez, assimilavam-nas a cada trabalho feito. Basta ver, por exemplo, que em 1953, a convite do próprio Ziembinski o ator russo Eugênio Kusnet participou da montagem de *Paiol Velho* no TBC. Sem dúvida alguma, ele era discípulo de Stanislavski. Mas posso citar outro que, por volta de 1940, também já usava os ensinamentos de Stanislavski: Sadi Cabral.

Esses pontos importantes são descritos neste trecho:

A excessiva ênfase habitualmente dada ao “expressionismo” ziembinskiano tem escondido outra contribuição por ele trazida ao nosso teatro: o emprego sistemático do método de direção de atores formulado por Stanislavski na União Soviética, cuja influência sobre a arte moderna da representação é notória. Não foi Ziembinski o primeiro a aplicar o “método” no Brasil: está primazia cabe, embora em circuito mais restrito, ao ator Sadi Cabral, que já por volta de 1940 dava, no Curso Prático de Teatro do SNT, aulas baseadas em exercícios extraídos dos livros de Stanislavski. Nem foi Ziembinski quem levou o trabalho stanislavskiano às últimas consequências: este mérito só pode ser atribuído a Eugênio Kusnet, ator russo (a quem, aliás, Ziembinski trouxe de volta ao teatro, após longo afastamento, chamando-o em 1953 para participar da montagem de *Paol Velho* no TBC). (MICHALSKI, 1995, p.376)

O complemento pode ser visto nesta passagem:

Ralé representava também a estreia de mais um diretor italiano contratado, Flaminio Bollini Cerri, o mais jovem de todos, na época com apenas 23 anos de idade, mas já dotado de invejável bagagem, notadamente no que se refere ao domínio de técnicas stanislavskianas de construção de personagem, pelo prisma americano do Actors Studio. (MICHALSKI, 1995, p.199)

Em paralelo a isso, o nosso cinema também engatinhava. É importante falar sobre o cinema brasileiro porque a Vera Cruz, que foi um importante estúdio, surgiu por conta do TBC, e não há como falar sobre o Teatro Brasileiro de Comédia sem dedicar boa parte da atenção a ela. Pois o TBC e a Vera Cruz eram como irmãos.

O nosso cinema ainda estava em construção, surgindo em grande parte como forma documental, assim como na França com os irmãos Lumière, em 1895, com a chegada do trem ou a saída da fábrica dos operários. O cinema assim também se iniciou aqui em nossas terras. Depois, veio o advento de novas técnicas para sua melhoria.

Diretores como Mário Peixoto e Humberto Mauro trouxeram novas técnicas a seus filmes, como *Limite* (1931, de Mário Peixoto) e *Ganga Bruta* (1933, de Humberto Mauro). Depois veio a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, fundada em 15 de março de 1930, no Rio de Janeiro, onde predominavam as “chanchadas”, que eram uma espécie daquilo que fazia sucesso no teatro brasileiro em seus primórdios: as comédias de costumes e as revistas. Assim eram as chanchadas, com tramas popularescas onde predominavam temas e músicas como carnaval e samba. Filmes como *Alô, Alô Carnaval* (1936), que trouxe Carmen Miranda no elenco, são um bom exemplo disso. E toda essa fase se deu ali no início do século XX, entre os anos 20 e 40.

Obviamente, outros estúdios surgiram nesse embalo, como a Atlântida, fundada por José Carlos Burle e Moacir Fenelon, dando sequência ao que foi começado pela Cinédia, fundada em 18 de setembro de 1941, no Rio de Janeiro. Com nomes como Grande Otelo, Oscarito e Anselmo Duarte, as comédias de costumes apresentadas pelo estúdio foram sinônimo de sucesso, chegando a produzir 66 filmes. Podemos dizer que tanto o teatro quanto o cinema caminhavam em conjunto, cada qual abrindo seu espaço e se descobrindo. Estavam crescendo, evoluindo.

A dramaturgia brasileira era escassa em comparação com as estrangeiras. Era difícil competir com Shakespeare, Molière, Goldoni, por exemplo. Basta ver a representação de *Otelo* feita pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, ou o famoso *Hamlet*, feito pelo Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, onde se revelou o ator Sérgio Cardoso. Mas isso se deve ao fato de não haver muitos autores que se dedicassem a esse ofício. Pode-se dizer que a grande maioria eram escritores do romantismo brasileiro. Porém, Machado de Assis é, hoje em dia, mais lembrado pelos seus romances, como, por exemplo, *Memória Póstuma de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, do que por suas peças teatrais. *Desencantos* ou *Lição de Botânica*, para ficar só nessas duas, são desconhecidas pela grande maioria.

Tirando as peças de Martins Pena, que, em sua maioria, são encenadas até os dias atuais, podemos incluir nessa leva *Macário*, de Álvares de Azevedo, e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Devo aqui abrir um parêntese: Oswald de Andrade havia escrito *O Rei da Vela*, dando um primeiro traço de modernismo; porém, a peça só foi encenada 30 anos mais tarde pelo Oficina.

Nelson Rodrigues foi, sem dúvida, um grande sopro para a dramaturgia nacional. Embora suas peças causassem desconforto para quem assistisse, não há como negar que elas trouxeram inovações na forma de construção das ações. Vivendo como repórter policial dentro do jornal, conviveu com tragédias pessoais (como o assassinato do irmão), bebeu muito da escrita de Dostoievski, e muito mais, fez com que suas peças refletissem a alma obscura do ser humano; ou seja, todos os podres que cometemos, mas que jogamos debaixo do tapete, eram expostos pela sua escrita. Tudo isso chocava, mas, como nas tragédias gregas, trazia a catarse à tona, fazendo com que essas mesmas pessoas refletissem sobre suas próprias falhas e pecados.

Diante disso, vieram nessa esteira outros autores/dramaturgos, como Guilherme Figueiredo (*Um Deus Dormiu Lá em Casa*) e Abílio Pereira de Almeida (*A Mulher do Próximo*), entre outros, cada qual com suas características e peculiaridades. O teatro estava caminhando nesse novo horizonte; porém, faltava algo que, de fato, consolidasse essa marca moderna. Os grupos amadores tinham boas intenções, surgiam boas ideias e bons atores e atrizes, mas não era suficiente. Havia de ter uma grande concentração de encenações, não coisas esporádicas. Teria que sair do amadorismo e se tornar algo mais profissional, abraçando grandes textos e se preocupando com todos os aspectos cênicos das montagens. Mas como fazer isso? Quem seria louco o bastante para se aventurar nesse desconhecido e desbravar essas novas possibilidades? Tudo ainda era mato. Entretanto, quem apostaria tudo – e não falo no sentido figurado – não foi um brasileiro, mas sim um italiano que aqui no Brasil se encontrava: seu nome, Franco Zampari.³

Franco Zampari, que veio a convite de seu amigo (também italiano) Francisco Matarazzo Sobrinho para trabalhar na sua siderúrgica, era um grande administrador e entusiasta das artes, sobretudo do teatro. Freqüentador assíduo, assistia a quase todas as encenações. Ele via uma possibilidade no teatro brasileiro de rivalizar com as grandes companhias da Europa. Homem culto e bem-intencionado, passou a planejar sua própria companhia teatral. Obviamente, como em todos os empreendimentos revolucionários, muitos duvidaram que algo desse nível pudesse dar certo.

Mas Zampari estava determinado e ficou ainda mais assim depois de uma aposta que fizera certa vez a respeito desse assunto. Com a ajuda de seu amigo Ciccillo Matarazzo, alugou um prédio que servira de comitê fascista no passado, na rua Major Diogo, para dar o pontapé nesse negócio. Contrataram um grande cenógrafo (também vindo da Itália), Aldo Calvo, para que cuidasse dos aspectos técnicos, como palco e acústica. Pouco tempo depois, cerca de três meses mais tarde, o espaço, contendo 365 lugares, salas de ensaios, lugar para confecção de cenários e figurinos, e até mesmo uma sala que servirá mais adiante como escola dramática estava pronto.

³ Franco Zampari (1898-1966) foi um empresário e produtor teatral italiano radicado no Brasil. Fundador do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O TBC – sigla que logo se popularizaria no meio teatral – deslocou a iniciativa para São Paulo. É que um engenheiro industrial, Franco Zampari (1898-1966), nascido na Itália mas radicado desde a mocidade no Brasil, dispusera-se a colocar a sua não pequena experiência de homem de negócios a serviço do palco, dando-lhe uma estrutura administrativa como ele nunca tivera. (PRADO, 2007, p. 43)

3 O NASCIMENTO DO TBC E A CONSOLIDAÇÃO DO MODERNISMO

3.1 Nasce um novo teatro

Na noite do dia 11 de outubro de 1948, na Rua Major Diogo em São Paulo, era inaugurado o TBC, sigla que significa Teatro Brasileiro de Comédia.

Noite de 11 de outubro, a fachada do novo teatro iluminada. A rua estreita do Bexiga, com um trânsito nunca visto. Carros particulares e táxis tentando estacionar na estreita Rua Major Diogo, onde ainda passava um bonde. Foi grande o espanto dos moradores do bairro, que nunca tinham visto tanto luxo. Homens de smoking e senhoras vestidas a rigor, com estolas de visão, entrando no saguão do teatro e dirigindo-se para a platéia de 365 lugares. (LICIA, 2007, p. 42)

Foi assim, com a peça de Abílio Pereira de Almeida chamada *A Mulher do Próximo*, que o TBC dava seus primeiros passos em uma rica história que duraria dezesseis anos. Podemos observar também uma declaração feita por Zampari a Fernando Peixoto:

O TBC nasceu em São Paulo numa noite de euforia na qual muitos brasileiros sustentavam que só era possível existir teatro na França, nos Estados Unidos, Inglaterra e Itália. E que, no Brasil, durante muitos decênios ainda, teríamos que nos contentar com as companhias que nos visitavam, para ver bons espetáculos. Eu, estrangeiro, porém casado com uma brasileira de quatrocentos anos, me revoltei. As discussões ficaram bem violentas. E apostei que no espaço de um ano eu montaria uma companhia em São Paulo, dentro dos melhores moldes. Isso aconteceu em outubro de 1947. Em outubro de 1948, exatamente no dia 11, o Teatro Brasileiro de Comédia estreava em São Paulo com a *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida. (GUZIK, 1986, p.12)

A peça de Abílio Pereira de Almeida foi um sucesso, com um elenco formado quase todo por amadores (digo “quase todos”, pois havia no elenco Cacilda Becker, que já era profissional). Vale ressaltar que a entrada de Cacilda no TBC se deu substituindo a também atriz Nydia Lícia, que, por conta do seu emprego e por medo de perdê-lo, não pôde dar prosseguimento à peça *A Mulher do Próximo*, pois essa mesma peça tratava de assuntos considerados “delicados” para a época.

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 Clube de São Paulo. [...] Entendi claramente que minha participação no espetáculo me faria perder o emprego. Tive que desistir do papel. [...] Foi quando houve um acordo entre os dois grupos amadores. Décio, diretor do *Grupo Universitário de Teatro*, abriu mão de Cacilda, uma atriz profissional que às vezes participava das apresentações do grupo dele e estava, justamente, ensaiando *O Baile dos Ladrões*. Ela iria para a peça de Abílio e eu fui para o grupo de Décio. (LICIA, 2007, p. 40 e seg.)

Seria o início não só de um grande teatro, mas também de uma grande parceria, entre Cacilda Becker e o TBC, e quem ganhava com tudo isso era o público. Obviamente, Cacilda não foi a única que contribuiu para o crescimento do Teatro Brasileiro de Comédia; porém, era a que mais se doava a ele, não só fazendo belas encenações, mas também dando aulas na Escola de Arte Dramática (EAD) que ficava no segundo andar do TBC. E tudo mais que ela podia fazer por ele, ela o fez.

Com o sucesso da peça *A Mulher do Próximo*, o TBC já contava com um elenco, embora, como disse anteriormente, composto em grande parte por amadores. Mas era um elenco formado por pessoas dispostas a se tornarem grandes artistas, e muitos deles já eram, como por exemplo Abílio Pereira de Almeida, que além de ter sido autor da peça, também se arriscou como ator. Também temos outros nomes, como Marina Freire, Carlos Vergueiro, Paulo Cajado, Alfredo Mesquita, Madalena Nicol e, claro, Cacilda Becker, considerada uma das maiores atrizes brasileiras de todos os tempos.

Essa foi a primeira turma; entretanto, outros nomes logo em seguida se juntaram, como, por exemplo, Caio Caiubi, Waldemar Wey, Ruy Affonso, Maurício Barroso, Lígia Correia, Nydia Lícia, Fredi Kleeman, Milton Ribeiro, Elisabeth Henreid etc. Isso sem falar de Sérgio Cardoso, Paulo Autran e Ziembinski, que entraram mais adiante.

Não dá pra dizer que não se tratava de atores e atrizes talentosos. O TBC não foi somente uma grande companhia teatral, mas também um celeiro de grandes artistas. Pode-se argumentar que os grandes nomes do nosso teatro, pelo menos em sua grande maioria, passaram ou foram formados por ele. Basta ver que, além desses já citados, outros como Fernanda Montenegro, Nathália Timberg, Maria Della Costa, Célia Biar, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Leonardo Villar, Walmor Chagas, Raul Cortez são outros nomes que merecem destaque.

Além disso, outras companhias importantes surgiram a partir do TBC, como foi o caso do Teatro de Arena. Mesmo tendo proposta diferente, por se tratar de um teatro representado em formato arena e de custo baixíssimo, apresentou uma

abordagem, na segunda metade de sua existência, mais nacionalista. Eu digo “segunda metade” porque o Arena começou com peças estrangeiras, como as de Tennessee Williams. E só depois da entrada de Augusto Boal é que se começou a pensar em peças com enfoque no Brasil e nas coisas brasileiras, surgindo grandes dramaturgos a partir disso, como Vianinha e Guarnieri. Mas o que quero dizer é que José Renato, fundador do Arena, saiu do TBC; ele foi formado na EAD que ficava no TBC. Além disso, Guarnieri e alguns outros atores do Arena também chegaram, em algum momento, a representar no TBC. Dessa forma, vemos a grande importância dessa companhia de Zampari. Podemos observar esse ponto através das palavras inflamadas de Abílio Pereira de Almeida:

O Zé Celso Martinez Correa dizia que o TBC foi o período canceroso do teatro brasileiro. Ele chegou a dizer isso. No entanto, o TBC foi uma grande escola de teatro. Porque só depois que se soube fazer teatro é que apareceram o Arena e a Oficina. Eu acho que o TBC marca uma nova era no teatro brasileiro. Não criou, mas ensinou. Foi uma escola de direção, de interpretação, de cenografia, de tudo. Não formou dramaturgos, mas o resto, formou de tudo. E essa gente toda, que depois foi fazer outras coisas, aprendeu lá. Usaram no teatro deles, na dramaturgia deles, o que tinham aprendido no TBC. (GUZIK, 1986, p. 226)

Podemos observar um complemento nesta fala de Décio de Almeida Prado:

Em seus primeiros passos, contudo, o Teatro de Arena, fundado por José Renato ao sair da Escola de Arte Dramática, em 1953, não ambicionava mais do que abrir caminho para os iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica diferente – atores no centro, espectadores ao redor –, já experimentada com êxito nos Estados Unidos e que facilitava enormemente a formação de novas companhias. (PRADO, 2007, p. 62)⁴

Podemos também constatar isso neste depoimento de Leonardo Villar: “A Escola de Arte Dramática, ela ficava no prédio do TBC, instalada no segundo andar. Eu subi, era muito tímido, nem falava direito, falava errado como todo suburbano fala. [...] E Cacilda Becker estava dando aula, foi a primeira vez que eu vi a Cacilda” (LICIA, 2005, p. 41). Leonardo Villar complementa:

Durante o curso, assistíamos aos ensaios do TBC, a gente saía da Escola e ia assistir o final das peças, não saía do TBC, e como a Cacilda era professora nossa, tínhamos acesso ao teatro. [...] Quando terminou a Escola, Alfredo Mesquita formou uma companhia com aquele primeiro grupo de alunos formados: Monah Delacy, Celeste Jardim, Armando Paschoal, Odilon Nogueira, Xandó Batista, Francisco Arisa e José Renato. (LICIA, 2005, p. 48- 49)

⁴ O Teatro de Arena foi um grupo teatral brasileiro que atuou nas décadas de 1950 e 1960.

3.2 Vinda dos diretores estrangeiros

Mas voltando ao início do Teatro Brasileiro de Comédia, Franco Zampari queria que o TBC se tornasse uma companhia profissional. Desta maneira, além de pagar salário ao seu elenco, trouxe da Itália o primeiro diretor, entre diversos, que colocaria sua marca. Mas não somente isso; ele também ensinaria a esses jovens atores outras técnicas do fazer teatral, além de alinhá-los com a disciplina. Estou falando de Adolfo Celi.

Desde o início, Celi imprimiu seu ritmo de trabalho: ensaios em conjunto das 13 às 19 horas e individuais pela noite a dentro. Ninguém se queixava. O entusiasmo era maior do que o cansaço. Ele era muito exigente com os atores e consigo mesmo, mas, em contrapartida, exibia uma rara paciência. Sabia estar tratando com principiantes – alguns dos quais apavorados – e não se incomodava em repetir as cenas dezenas de vezes. (LICIA, 2007, p. 83)

A primeira peça dirigida por Celi foi: *Nick-Bar...Álcool, Brinquedos e Ambições*, de William Saroyan. A peça foi um sucesso e todos puderam ver que Adolfo Celi era um grande diretor. Claro que tanto os atores quanto o próprio Celi tiveram que se adaptar uns aos outros. A língua e os costumes eram diferentes. Era uma nova realidade. Mas, no final, deu tudo certo e essa seria outra marca do TBC: os diretores estrangeiros, na sua grande maioria.

Depois de Adolfo Celi, outros diretores vindos da Itália chegaram, como Luciano Salce, Flamínio Bollini, Ruggero Jacobi e, mais tarde, Alberto D'Aversa. Porém, nem todos eram italianos, pois havia chegado outro diretor que também foi ator da companhia e que, anos antes, fez grande sucesso e foi de suma importância para essa nova toada do nosso teatro. Estou falando de Ziembinski.

Todos esses diretores tinham seus métodos de ensaio, suas técnicas, e a alternância entre elas, além dos diferentes textos trabalhados pelos atores, fez com que esses artistas crescessem na arte de representar. Era como uma verdadeira escola, onde cada um pudesse se lapidar. Mas o TBC não formou somente atores e atrizes, mas todo um corpo técnico de teatro: iluminadores, cenógrafos, figurinistas etc. Havia sala para confecção de cenários e figurinos, salas de ensaios também, enfim, era completo.

Tudo para que pudesse proporcionar o melhor espetáculo possível. Há uma citação de Armando Paschoal sobre isso:

O TBC contribuiu de maneira positiva para o desenvolvimento do teatro nacional. Deu dignidade à profissão do ator, revelou vocações, deu oportunidade a cenógrafos, figurinistas, formou técnicos. De lá saíram as novas e principais companhias do Brasil. Contou com tradutores da qualidade de Guilherme de Almeida, Manoel Bandeira e Cecília Meirelles. Conseguiu manter uma só peça, em cartaz durante seis ou mais meses, formando, assim, o grande público de teatro. (GUZIK, 1986, p. 226)

A quantidade de profissionais que o TBC formou é enorme, como é o caso do diretor Antunes Filho, entre vários outros em diversas áreas. Os atores tinham um grande carinho e respeito por Franco Zampari, pois ele foi o homem que apostou todas as suas fichas “literalmente” no teatro. Ele sabia que o Brasil poderia oferecer arte de alto nível, e assim se fez no Teatro Brasileiro de Comédia. Contudo, não eram somente os artistas que tinham essa admiração, porque até mesmo os críticos, que em sua maioria eram respeitados, também viam esse empreendimento que era o TBC como algo revolucionário em se tratando do teatro brasileiro. Críticos como Décio de Almeida Prado, Bárbara Heliodora, Paulo Francis, Yan Michalski, Sábato Magaldi. As críticas de cada um deles eram de suma importância para saber se uma determinada peça valia a pena ou não ser assistida.

O surgimento do fenômeno TBC e a necessidade de documentá-lo propiciam a implantação de um núcleo estável de crítica teatral em São Paulo. Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Miroel Silveira, Sábato Magaldi, Clóvis Garcia, Ruggero Jacobbi e Delmiro Gonçalves são alguns dos nomes que se destacaram nessa área. Sábato Magaldi chega à cidade em 1953, vindo de Belo Horizonte depois de uma estada no Rio de Janeiro, onde ocupou a coluna de crítica teatral do Diário Carioca. (GUZIK, 1986, p. 225)

Isso é complementado nas palavras de Décio de Almeida Prado:

A verdade é que eu também fui aprendendo a fazer crítica na mesma medida em que os atores do grupo iam aprendendo a ser atores. Quando comecei, lembro, escrevia para O Estado de S. Paulo uma página datilografada. No fim de anos cheguei a escrever artigos com sete, oito páginas, isto é, eu já era capaz de ver num espetáculo muito mais coisas. Eu creio que normalmente, como todo mundo, desenvolvi-me bastante com essa continuidade [de atividade que o TBC pôs em prática]. (GUZIK, 1986, p. 225)

O repertório de peças encenadas no TBC era bastante diversificado; havia comédias, tragédias, e diversos outros gêneros. Talvez o grande problema tenha sido a pouca importância dada às peças nacionais. Entretanto, dizer que no TBC não se

encenaram textos nacionais, apenas estrangeiros, é uma falácia, pois, sim, houve peças nacionais, como, só para citar algumas: as de Abílio Pereira de Almeida, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, entre outras. Obviamente, como disse anteriormente, a base de encenadores e até o próprio dono da companhia eram estrangeiros, o que ajuda a entender essa preferência pelos textos de fora. E a gama de peças nacionais não era tão vasta assim, ou com grande qualidade.

Neste trecho, temos um vislumbre sobre isso:

A montagem dessa peça pelo TBC reverte a tendência que predominou na sala durante doze anos. A dramaturgia brasileira não era desconhecida dela, como os fatos se encarregam de mostrar. O que muda a partir de *O Pagador de Promessas* é o ângulo de abordagem, o tom, o tema. Entre 1948 e 1959, dos noventa textos encenados pelo teatro, dezoito são de autores nacionais. (GUZIK, 1986, p. 183)

Mesmo assim, principalmente a partir dos anos 60, quando Flávio Rangel assumiu o posto que anteriormente era de Celi, o TBC passou a focar mais em peças nacionais, como o próprio *Pagador de Promessas*, que também acabou representando um marco dentro dos espetáculos encenados pela companhia. Seguindo assim uma tendência imposta no novo contexto teatral brasileiro, no qual, entre meados dos anos cinquenta, o Arena, liderado por José Renato e sobretudo, Augusto Boal, deu não somente um enfoque maior à dramaturgia nacional e a todos os elementos construtivos de uma brasilidade, mas também propiciou a formação de novos dramaturgos engajados na luta de mostrá-los o mais verossímil possível. Desta forma, dentro do TBC, dos noventa textos encenados, dezoito são de autores nacionais. Porém, agora, dando mais ênfase ao contexto que era dado no Arena.

Podemos acompanhar esse desenvolvimento neste trecho:

Ao acolher Flávio Rangel e *O Pagador de Promessas* em seu teatro, Franco Zampari cede à nova e vitoriosa tendência nacionalista que se afirma na cena brasileira. Tardou a fazê-lo? Sim, porém não mais do que as outras companhias que atuavam em São Paulo e presenciaram a verdadeira revolução que o teatro de Arena operou na cidade durante os últimos anos da década de cinquenta. (GUZIK, 1986, p.181)

Nesse outro trecho, temos uma melhor compreensão da peça *O Pagador de Promessas*:

O Pagador de Promessas estreia em julho de 1960 e constitui um dos mais importantes momentos do teatro brasileiro contemporâneo. Flávio Rangel, o jovem diretor, entende perfeitamente o texto de Dias Gomes e transforma a saga de Zé-do-Burro num espetáculo repleto de movimentos, colorido e intensidade. (GUZIK, 1986, p. 182)

Mesmo assim, o teatro feito pelo TBC era grandioso; tudo era bem trabalhado: interpretação, iluminação, figurinos, cenário, encenação; enfim, tudo meticulosamente consistente. E, claro, para os atores tudo isso era propício para que cada um fizesse o seu melhor. Ninguém se preocuparia com outra coisa a não ser o seu ofício. Não precisavam, por exemplo, trazer seu figurino de casa ou pedir emprestado. Outra coisa: não precisavam ter um emprego fora; não, era ali, dentro das paredes do Teatro Brasileiro de Comédia, vivendo e respirando teatro por quase vinte quatro horas.

Trabalhar no TBC estava se tornando um privilégio. Além da garantia do pagamento mensal, havia algo incomum nas companhias teatrais da época: o empresário fornecia todo o guarda-roupa, mesmo em peças modernas. Na época, no Rio, os atores eram responsáveis por seus trajes em cena. Às vezes até eram escolhidos só pelo fato de terem, ou não, uma casaca ou um smoking. As mulheres então faziam todo o possível para se apresentarem com vestidos de noite muito elegantes e estolas de peles (podiam ser de peles de coelho, desde que, de longe, parecessem raposas). Quantos sacrifícios eram necessários! Muitas vezes, dependia desse detalhe terem ou não um contrato para uma temporada. No TBC tudo era fornecido pela empresa. Além disso, Zampari sempre se preocupou muito com a comodidade dos atores e suas necessidades. (LICIA, 2007, p. 102 e 105)

Celi nos ensinava o que havia aprendido na Academia de Roma. Transmitia uma técnica e, sobretudo, desenvolvia em nós uma capacidade de trabalho que fugia às comodidades que o amadorismo facilitava. Nunca trabalhávamos menos de 10 horas por dia [...] Salce tão excepcionalmente talentoso [...] era uma pessoa difícil, complicada, um homem marcado por campo de concentração nazista, mas um diretor excepcional. (VARGAS, 2013, p. 73)

Há uma breve citação de Décio de Almeida Prado, em que ele dizia que todo ator na época rezava pedindo: “os atores viam no Franco Zampari uma espécie de salvador da pátria. Durante a noite, na hora de dormir, todo ator brasileiro rezava que Deus nos *zampare*. Porque o Zampari era praticamente um deus dentro da nossa pequena constelação” (*Franco Zampari, O Construtor de Sonhos*, 2013, 24min55).

Isso só mostra a importância desse empresário para o teatro brasileiro. De fato, Franco Zampari não media esforços para que tudo desse certo. Quando se fala do Teatro Brasileiro de Comédia, logo vem à mente sinônimo de qualidade. Tudo era requintado. Todo o esforço para se alcançar um nível de excelência em tão pouco tempo de existência já estava dando frutos. Uma reflexão a se fazer é a seguinte: dá para supor que, pela qualidade empregada nas encenações, o custo dos ingressos, em contrapartida, não deveria ser barato. Portanto, quem frequentava o TBC? Que tipo de classe de pessoas? Talvez fossem aqueles que tinham, de fato, bastante dinheiro.

Independente disso, essa mudança de mentalidade foi necessária e benéfica. Mas é importante salientar que José Renato, recém-formado na EAD (Escola de Arte Dramática) de Alfredo Mesquita e tendo, como aluno, participado e assistido a algumas peças do TBC, teve nele o desejo de desenvolver um tipo de teatro mais popular e barato. O próprio José Renato descreve que a intenção era poder pegar uma mesma peça feita com toda a pompa pelo Teatro Brasileiro de Comédia e, com o Arena, fazer desse mesmo texto ou autor algo sem grandes proporções orçamentárias. E que pudesse se locomover e acontecer em diversos locais diferentes, como fábricas, escolas, auditórios, museus. (*Paradigmas Rastros da História - TBC e Teatro de Arena*, 2014)

Agora, o teatro da Rua Major Diogo estava no seu auge, com peças como *O Mentiroso*, em 1949, de Goldoni, sendo um dos primeiros textos clássicos dirigidos por Ruggero Jacobi e estrelado por Sérgio Cardoso, mostrando todo o seu talento. Isso iniciaria a fase profissional da companhia, saindo de vez do amadorismo.

Vinte e três de novembro de 1949. A estreia de *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni, traduzido e dirigido por Ruggero Jacobbi foi o primeiro passo. Interpretando um texto de *Commedia Dell'Arte*, cercado de todos os cuidados existentes em uma companhia profissional, dirigida por um empresário competente e sem preocupações financeiras, Sérgio pode dedicar-se apenas à sua interpretação. E o fez de maneira primorosa. Ator clássico por excelência, estava à vontade nos trajes elegantes que o cenógrafo Aldo Calvo criou para a peça, e no cenário mágico que parecia flutuar a cada mudança de cena, rodopiando sobre dois palcos giratórios. O público sempre exigente das estreias do TBC ovacionou sua entrada em cena. Até hoje, quem assistiu à peça, considera-a uma das mais perfeitas já apresentadas pela companhia, e a maior direção de Ruggero Jacobbi. A presença forte de Sérgio alavancou o elenco. Ele sempre exigia o máximo de si mesmo e com isso obrigava os outros atores a aprimorarem suas interpretações. (LICIA, 2004, p. 37)

Décio de Almeida Prado também discorre sobre a peça:

Ou basta ter ouvido Ruggero Jacobbi discorrer sobre a *Commedia Dell'Arte* como ele o fez na noite de estreia, ou ter lido o programa cujas notas são de sua autoria, para saber que a direção de *O Mentiroso* não saiu exata por acaso. Cada um dos aspectos do espetáculo, a música, as máscaras, os cenários, foi analisado inteligentemente, dentro de uma tradição que o encenador recebeu ao nascer para a arte. A prova do sentimento de intimidade que lhe inspiram a peça e o autor está nas modificações que introduziu confiantemente no texto, sem modificar de forma alguma a qualidade e tonalidade própria da peça: a *Commedia Dell'Arte* admite tais liberdades. [...] Aldo Calvo, na parte de cenários e figurinos, está inteiramente à vontade. Não supõe, não adivinha. Estudou e sabe. [...] Preferimos salientar a maestria com que transforma até os defeitos de um palco em outras tantas qualidades. O palco do Teatro Brasileiro de Comédia não tem altura, como não tem espaço lateral para guardar os cenários. É um palco sem caixa, se é possível conceber tal coisa. [...] A encenação de *O Mentiroso* não está naturalmente a salvo de qualquer crítica e não seria mesmo concebível que o estivesse no estado atual de desenvolvimento de nosso teatro. Mas, como texto, como representação, como realização, é, não há dúvidas, a obra mais considerável que o Teatro Brasileiro de Comédia já realizou. [...] Não obstante as grandes qualidades da direção de Ruggero Jacobbi e da cenografia de Aldo Calvo, o maior acontecimento do novo espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia é o desempenho de Sérgio Cardoso, como protagonista. (PRADO, 2001, p. 240-241)

No ano de 1950, o TBC já era cem por cento profissional. Outra peça de destaque foi *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre. Dirigida por Adolfo Celi e tendo no elenco quatro atores: Nydia Lícia, Carlos Vergueiro, Sérgio Cardoso e Cacilda Becker. Adolfo Celi queria uma peça mais visceral e, no fim das contas, teve êxito. Ele exigiu, a partir dos ensaios, que os atores fizessem algo diferente, como imitar e agir como determinados animais, por exemplo: cobra, gato e rato. A peça existencialista fez bastante sucesso.

Agora, uma peça bastante controversa na história do TBC foi *A Ronda dos Malandros*, de John Gay. Foi a última direção de Ruggero Jacobbi, depois que a peça foi tirada de cartaz em poucas semanas depois da estreia, sem ao menos consultá-lo. Até hoje, não se sabe o real motivo de sua saída, mas tudo indica que a peça fazia uma crítica ácida à alta burguesia, e Franco Zampari não teria gostado disso, pois seus amigos (que faziam parte dessa burguesia) não teriam gostado ou, ao menos, a peça poderia ofendê-los. Mas a peça também não agradou ao público e tampouco a direção de Ruggero Jacobbi. Temos uma certa compreensão depois do depoimento de Ziembinski:

Eu cheguei para fazer espetáculos, de tarde, para fazer ensaios, tudo isso. O senhor Franco Zampari quer falar com o senhor. [...] Ziembinski, senta aqui. Eu tenho uma coisa muito desagradável para te dizer. Imagine, estrearam aqui a ‘Ópera dos Três Vinténs’, você compreende? Eu não posso ofender os meus amigos. O teatro está lotado toda noite, é bem verdade, mas eu vou tirar de cartaz, porque os meus amigos grã-finos se sentem ofendidos com esse espetáculo. Olha o que o Ruggero me fez! Tudo isso é uma provocação! Eu tenho amigos aqui na plateia. Eu não posso permitir isso. E deixou. Tirou. Perdeu tudo o que empregou. Perdeu a peça de incrível sucesso, porque achou que os amigos dele foram agredidos pela peça. (Franco Zampari, *O Construtor de Sonhos*, 2013, 28 min 03)

Vale lembrar que a estreia do diretor Flamínio Bollini no TBC se deu com a peça *Ralé*, de Máximo Gorki, cujo texto retrata uma Rússia czarista onde a população vivia em extrema pobreza dentro de um modelo econômico voltado para uma vida rural, cujo grande mote era a produção agrícola no campo. A opressão e a exploração eram nítidas, e uma classe trabalhadora era assolada pelo desafio constante de sobrevivência, não somente pela miséria, mas também pelo clima gélido da Rússia, além de outras peculiaridades e mazelas. Com certeza, esse texto incomodaria grande parte da platéia burguesa que frequentava o TBC. Presenciamos isso nesse trecho:

Uma das obras-primas da dramaturgia realista do início do século, *Ralé* é uma peça inesperada no repertório do TBC: se Zampari tinha receio de que *A Ronda dos Malandros* melindrasse os seus amigos grã-finos, *Ralé* tinha tudo para deixá-los incomodados. Do ponto de vista político, ao mostrar o submundo da miséria na Rússia tsarista, Gorki pressentia a inevitabilidade da revolução soviética. Do ponto de vista humano e social, o grupo dos personagens em cena, representativo de todas as vítimas da exploração e da opressão em qualquer país e época, dificilmente deixaria de criar incômodo às consciências dos espectadores como os do TBC, na sua maioria pertencentes à faixa responsável, no Brasil dos meados do século, por desequilíbrios de distribuição de renda, discriminações e perpetuação de condições de existência sub-humanas. (MICHALSKI, 1995, p. 199)

Podemos também questionar por que a peça de Nelson Rodrigues, *Senhora dos Afogados*, não foi adiante, já que o diretor escolhido seria Ziembinski. Os preparativos estavam sendo feitos, mas, por alguma razão, voltou-se atrás. Talvez o texto, com um conteúdo um tanto polêmico para a época, como qualquer outra obra de Nelson, tenha feito com que Zampari ficasse receoso e mudasse de ideia. Isso mostra que Zampari era um tanto conservador em relação a alguns assuntos. O seguinte trecho retrata esse episódio:

Senhora dos Afogados chegou a entrar em ensaios no Teatro Brasileiro de Comédia, o prestigioso TBC, em 1953. O diretor seria Ziembinski, mas, sem maiores explicações, os preparativos foram interrompidos e a estreia, cancelada. Pode-se imaginar o desconsolo de Nelson. (MARQUES, 2016, p. 183)

3.3 Um olho no cinema

Em paralelo a tudo isso, no dia 4 de novembro de 1949, nascia também em São Paulo, mais precisamente em São Bernardo do Campo, a irmã caçula do TBC: a companhia cinematográfica Vera Cruz. Vindo também do sonho de Franco Zampari, a Vera Cruz ocupava um grande espaço de 30.000 metros quadrados dentro de uma granja de propriedade de Francisco Matarazzo Sobrinho. A obstinação de se fazer, assim como havia feito no teatro, um cinema de respeito fez com que Zampari procurasse construir um grande estúdio e buscar tanto maquinário quanto profissionais (ou pelo menos em sua maioria) capazes de levar em frente aquele novo empreendimento. Zampari chamou Alberto Cavalcanti para ser chefe geral de produção da companhia cinematográfica. Nesse trecho, o cineasta Walter Hugo Khoury declara:

O Cavalcanti trouxe métodos ingleses pra cá. Estabeleceu uma forma de produção que vinha muito dos estúdios ingleses, que tinha suas grandes qualidades e tinha também alguns defeitos, que era o problema de ser uma coisa um pouco lenta e de haver uma certa hegemonia do pessoal técnico sobre o pessoal criativo. Mas, sem dúvidas, foi um passo gigantesco! (*Franco, O Construtor de Sonhos*, 2013, 31 min 38)

Cavalcanti viu nesse empreendimento uma chance de fazer cinema. Alberto Cavalcanti, que anteriormente havia projetado cenários para cineastas experimentais franceses e dirigido alguns filmes e documentários, ficou entusiasmado com o convite de Zampari. No entanto, muito pela falta de experiência nesse ramo, Franco Zampari cometeu alguns erros que viriam futuramente a levar à sua falência. Um desses erros foi ter convidado seu irmão, Carlo, que era um oficial reformado da marinha italiana, para ser o diretor da Vera Cruz. Obviamente, Alberto Cavalcanti se opôs a isso, pois sabia que precisava ser uma pessoa com mais tato nesse tipo de negócio, alguém que realmente entendesse do assunto.

Apesar desses atritos, Alberto Cavalcanti permaneceu nessa empreitada e, não só isso, como também trouxe muitos técnicos vindos da Europa. Zampari

providenciou os melhores equipamentos da época, o que não era nada barato, assim como rolos de filme, etc. Uma coisa curiosa é que a Vera Cruz passou, ao longo dos anos, a utilizar tanto parte do elenco quanto os diretores do TBC; era como se fosse um empréstimo. Luciano Salce e Adolfo Celi seriam alguns desses. Claro que isso interferia no desenrolar dos trabalhos.

A Vera Cruz, cada vez mais, roubava diretores do TBC. Salce estava cogitando de sua futura estreia, que se daria com o filme *Uma Pulga na Balança*. Era preciso, portanto, trazer mais um diretor da Itália, uma vez que Zampari se recusava a permitir que Ruy Affonso, ou Sérgio, fizessem sua primeira experiência de direção. Preferia importar seus diretores. E chegou Flaminio Bollini Cerri. Mais jovem que os outros, meio esnobe, fazia muita questão da aparência, o que não acontecia com nenhum dos outros. (LICIA, 2007, p. 254)

Nydia Licia acrescenta:

Ao mesmo tempo em que trabalhava na peça, Zimba atuava também nas filmagens de *Tico-Tico no Fubá*, o que o obrigava a uma jornada exaustiva. Por isso, andava cansadíssimo. Uma noite aconteceu o inevitável. Ele adormeceu sentado numa poltrona nos bastidores enquanto aguardava sua entrada em cena. Waldemar tinha acabado de cantar uma cançãozinha para alegrar a filha cega (sim, porque além de pobre, eu era cega!), e nada do Zimba entrar para interrompê-lo. Waldemar olhou para mim desesperado, sem saber o que fazer. Eu não podia fazer absolutamente nada. Então falei: Pai, canta de novo essa música tão bonita, na esperança que alguém tomasse alguma atitude nos bastidores, antes que ele fosse obrigado a cantar pela terceira vez. Finalmente alguém encontrou Ziembinski adormecido e o atirou em cena, ainda não totalmente desperto. Levou alguns segundos resmungando sons incompreensíveis, mas ninguém se incomodou, pois era seu hábito, como contei. 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. Cleide, sentada ao seu lado, deu-lhe um beliscão. Acordando de repente, ele levantou-se da cadeira e falou: Rasguei calças. Foi duro continuar a cena. (LICIA, 2007, p. 248-249)

O primeiro filme da companhia cinematográfica Vera Cruz foi *Caiçara*, filme de 1950, dirigido por Adolfo Celi, Tom Payne e John Waterhouse. Tendo no elenco nomes como Carlos Vergueiro, Eliane Lage, Mário Sérgio, Abílio Pereira de Almeida, entre outros, seria o pontapé inicial, mas já de início mostrou-se que as coisas não eram tão simples como pensavam. Primeiro, porque o produtor Alberto Cavalcanti imaginava e queria que o filme fosse de arte, enquanto Zampari tinha uma visão mais comercial.

Outra coisa importante a se destacar é que esse seria o primeiro filme dirigido por Adolfo Celi, que tinha experiência apenas no teatro. Tudo isso, somado às características da ambientação do litoral de Ilhabela, como vento, iluminação etc, fez com que se gastassem muitos rolos de filme, que não eram nada baratos e vinham de fora. Só para se ter uma ideia, havia uma cena na qual o personagem de Abílio Pereira

de Almeida caía do barco em alto-mar, onde acabava morrendo; pois essa mesma cena teve que ser refeita diversas vezes para ficar do agrado. O próprio Abílio Pereira de Almeida narrou esse acontecimento:

Alberto Cavalcanti era um homem de uma cultura invulgar, uma cultura geral muito grande. Ele era o homem, era o único que entendia realmente de cinema. Era o Alberto Cavalcanti. Nem os diretores da Vera Cruz, o Franco Zampari era um empresário. Ele desenhou máquinas e dirigia uma fábrica de latas, mas eram latas. E o Cavalcanti, o homem de cinema, mas justo ao contrário do Franco Zampari; ele era um homem de cinema de arte. Ele não queria nada com empresa. Não dava bola para questão de dinheiro. No *Caiçara*, eu filmei com uma segunda unidade a cena da minha morte, a retranca da vela jogava-me à água, e levamos 10 dias. Eu caí na água umas 30 ou 40 vezes. (*Franco, O Construtor de Sonhos*, 2013, 32 min 14)

Seguiu-se com o filme *Angela*, de 1951, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, baseado no conto *Sorte no Jogo* do escritor alemão E.A.T Hoffman. No elenco, temos a estreia de Inezita Barroso. Temos também Eliane Lage, Mário Sérgio e Ruth de Souza, entre outros. Uma curiosidade é que o dinheiro da produção havia acabado no meio das filmagens, e tiveram então que recorrer a Franco Zampari.

Outro filme foi *Terra Sempre Terra*, de 1951, baseado na peça *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida (o qual também escreveu o próprio roteiro do filme). Dirigido por Tom Payne, temos no elenco principal Ruth de Souza, Marisa Prado e Mário Sérgio.

De volta ao TBC, temos a peça *Pega Fogo*, de Jules Renard, com direção de Ziembski. Faziam parte do elenco Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Wanda de Andrade e Ziembski. Essa foi uma montagem histórica para o TBC, pois a interpretação magistral de Cacilda Becker alcançou um nível estratosférico. Ela encarnou um pequeno garotinho com tanta maestria e sacrifício que sua interpretação foi bastante elogiada durante anos. Só para se ter uma ideia do sacrifício feito por ela para entrar de corpo e alma no papel, teve de, por exemplo, colocar uma grande fita esparadrapo puxando seus seios para trás para não dar a impressão de ser uma mulher na pele de menino, mas sim um genuíno menino.

A entrega de Cacilda era tanta que, depois de várias apresentações dentro do camarim, quando tirava o esparadrapo, este saía todo salpicado de sangue.

Ziembinski, que tinha a mania de fazer sons e grunhidos em cena enquanto seus companheiros de cena falavam suas falas, dessa vez não os fez; foi limpo e lindo de se ver a interação entre ambos.

Em 1951, foi encenada a emblemática peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello. Essa peça foi dirigida por Adolfo Celi e contou com um grande elenco, entre eles Sérgio Cardoso interpretando o pai, Cacilda Becker interpretando a enteada e Paulo Autran interpretando o diretor. Sucesso de crítica e público, a peça foi uma das mais bem-sucedidas e memoráveis dentro da companhia.

Contando a história de seis personagens rejeitados pelo autor, que interrompem um ensaio para contar suas histórias na tentativa de que o diretor faça uma montagem sobre elas, a peça brinca com a metalinguagem.

Dentro do TBC, muitas montagens marcaram e até superaram expectativas, mas uma que foi considerada audaciosa, até mesmo para os padrões elevados do TBC, foi *Antígona*, porém, não somente a de Sófocles, como também a de Jean Anouilh. Uma peça dentro de uma mesma ação dramática, mas com contextos de ambientação completamente diferentes. Pois a *Antígona* de Sófocles se passa na Grécia clássica, enquanto a de Jean Anouilh se passa em um cenário moderno, pós-guerra. A peça, dirigida por Adolfo Celi, também contou com um vasto elenco e, no final, foi bem-sucedida, tornando-se uma das principais peças feitas pela companhia.

Paulo Autran faz um comentário sobre a peça:

As duas *Antígonas* foram o espetáculo mais importante que o TBC montou. Os ensaios duraram seis meses, durante os quais Celi se dedicou de corpo e alma à concepção do espetáculo, ao trabalho de cada um e principalmente ao coro grego, que ficou mesmo uma perfeição. Os sete atores que o compunham falavam em uníssono e a plateia não perdia uma sílaba do que era dito. Franco Zampari estava orgulhosíssimo de sua produção e de vez em quando convidava grupos de amigos para assistir aos ensaios corridos de Sófocles. Um dia ficaram prontas algumas roupas gregas. Eu era Creonte e Luíz Linhares meu filho, Hemon. A sala de ensaio repleta de senhores e senhoras. A roupa de Hemon era uma túnica muito curta, e ele já estava vestido com a roupa de cena. Quando vêm dizer a Creonte que seu filho morreu, ele sai desesperado de cena e volta carregando o corpo do filho morto. Foi o que eu fiz no ensaio. Saí de cena, peguei o Linhares, passando um braço sob seus joelhos e o outro à altura das costas, e voltei carregando-o num lamento de cortar o coração. O que eu não sabia é que ele estava nu embaixo da túnica e, involuntariamente, exibiu sua genitália ao grupo de grã-finos presentes. [...] O espetáculo começava com Sófocles. Intervalo. Troca de roupa, de cenário, de maquiagem e em seguida a *Antígona* de Anouilh com os mesmos atores fazendo os mesmos personagens. No total quase três horas. Quando, após a tragédia grega, o público começou a gritar o meu nome (o que nunca tinha acontecido antes), tive um acesso de choro e saí de cena no meio dos aplausos, com uma vergonha que até hoje não consigo explicar. Cacilda estava perfeita no Anouilh. Apesar disso, o público preferia o Sófocles. Depois de algum tempo, Celi suprimiu o Anouilh e passamos a fazer duas sessões de Sófocles por noite, com casas cheias. (AUTRAN, 2005, p. 50-51)

Outra peça de destaque dentro da longa galeria oferecida pelo TBC foi *Ralé*, de Máximo Gorki. A peça estreou no dia 5 de agosto. Com direção de Flaminio Bollini Cerri, o mais novo dos diretores da companhia, trouxe a estreia, no TBC, de Maria Della Costa, que também ganhou o principal papel feminino. Além disso, *Ralé* acabou sendo o primeiro espetáculo teatral televisionado pela extinta *TV Tupi*. Quem também estreou em *Ralé* foi Rubens de Falco.

Enquanto isso, na Vera Cruz, os filmes continuavam a ser produzidos; entretanto, discussões e desavenças também eram frequentes, o que acabou resultando na demissão de Alberto Cavalcanti do cargo de produtor. Vale ressaltar que as primeiras produções foram extremamente caras. No lugar de Cavalcanti, foi escolhido Fernando de Barros, um comerciante português que havia tido certa experiência com o cinema carioca. Fernando tinha o compromisso de deixar as produções mais baratas.

Em 1953, o filme *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto, estreou e logo se tornou um verdadeiro sucesso. Tendo Milton Ribeiro no papel principal e Marisa Prado no elenco, o filme se tornou um clássico instantâneo. *O Cangaceiro* ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora no *Festival Internacional de Cannes*. Esse sucesso fez com que o filme chegasse a 80 países. Porém, quem acabou lucrando foi a Columbia Pictures, pois a Vera Cruz, na sua má

gestão, acabou vendendo os direitos de distribuição a esse estúdio, o que acabou, no final das contas, prejudicando, e muito, a Vera Cruz.

Um fato curioso e importante a se destacar é que, muitas vezes, diversos equipamentos e instrumentos de trabalho e produção eram roubados. Como já havia falado anteriormente, tudo era caro demais. Cada vez que isso acontecia, mais dinheiro era gasto na compra de novos para repor aquilo que havia sido roubado. Ou seja, somando isso ao não recebimento dos lucros de seus filmes, a conta não estava mais batendo e, talvez, em nenhum momento tenha batido. O que havia, na verdade, eram somente gastos e mais gastos, e tudo foi se transformando em uma bola de neve.

Claro, os filmes continuaram a serem feitos, com destaque para *Uma Pulga na Balança*, de 1953, dirigido por Luciano Salce, do gênero comédia. Tendo no papel principal Waldemar Wey e no elenco nomes como Paulo Autran, John Herbert e Eva Wilma.

Tico-Tico no Fubá de 1952, dirigido por Adolfo Celi, tem no elenco Anselmo Duarte, Tônia Carrero, Ziembinski, Marisa Prado e Marina Freire, entre outros. Sendo do gênero drama musical, o filme é uma biografia romanceada do compositor Zequinha de Abreu, que foi um dos maiores compositores de choro. Ele é o autor do choro *Tico-Tico no Fubá*, o qual acabou se tornando bastante famoso também no exterior, graças à divulgação feita por Carmem Miranda.

Outro filme de destaque foi *Sinhá Moça*, do gênero drama histórico, de 1953, dirigido por Tom Payne. Tendo como pano de fundo em seu enredo a abolição da escravidão no Brasil, o filme também ganhou prêmios. No elenco, temos o destaque de Ruth de Souza.

3.4 Declínio e queda

Entretanto, com o passar dos anos, tudo foi se tornando insustentável, financeiramente falando. Tanto o TBC quanto a Vera Cruz se viram dentro de uma espiral, ou melhor dizendo, uma bola de neve. O teatro e a companhia cinematográfica

atolaram-se em dívidas. O último filme da Vera Cruz foi *Floradas na Serra*, de 1954, dirigido por Luciano Salce. O filme foi terminado aos “trancos e barrancos”.

Assim, a Vera Cruz dava seu último suspiro. Já o TBC conseguiu perdurar até 1964; porém, como disse anteriormente, atolado em dívidas, somadas às saídas de muitas de suas estrelas para formarem suas próprias companhias, também acabou sucumbindo a estas perdas, fechando de vez as cortinas. Uma reflexão válida a ser feita é a seguinte: o TBC, apesar de ter sido importante na construção de uma modernidade teatral brasileira, ainda assim não estava isento de críticas, pois, dentro do seu viés mais europeu, pouco se aprofundou nas raízes realmente socioculturais brasileiras. Diferentemente dos artistas, por exemplo, da Semana de Arte Moderna de 1922, que buscavam, a todo instante, mesclar o que se fazia na Europa com as características e peculiaridades do Brasil. Escreve Guzik:

Ao mesmo tempo, o teatro enfrentava problemas internos, paralelos aos da área econômica, já bastante confusa. A saída de Sérgio Cardoso, mais que a de qualquer dos artistas que deixaram a casa na mesma época, forçosamente levanta a questão das dificuldades na convivência pacífica de astros da mesma grandeza. Ruy Affonso, Nydia Lícia e Elisabeth Henreid não se encontravam no plano de Sérgio, Cacilda e Paulo Autran. [...] Verificada a possibilidade de efetivamente ser o líder absoluto de um grupo, Sérgio não deve ter hesitado muito. E, ao sair, levou consigo Nydia Lícia e Leonardo Villar. [...] Atores desse calibre, personalidades necessariamente poderosas e fortes, tenderiam a optar, como o demonstrou a realidade, pela possibilidade de dominar seu próprio espaço de modo incontestado. O episódio de Madalena Nicol se repetia. (GUZIK, 1986, p. 80)

Nydia Licia acrescenta:

1953 foi o início de grandes mudanças no TBC. Não fomos só nós que saímos. Ruy Affonso e Elisabeth Henreid foram para a Europa, ver teatro e não voltaram para o elenco. Zampari mais uma vez negou a Ruy a chance de dirigir e ele se afastou de vez. Carlos Vergueiro, casado com Zilah Maria, também acabou saindo. [...] Nada foi mais doído para Zampari do que a saída de Celi. Era seu herdeiro, a quem cogitava deixar a direção total do teatro após sua morte. Era o filho que não tivera. E Celi foi embora com Tônia e Paulo Autran, para formar sua própria companhia. Para Franco, foi um golpe terrível. A última a sair foi Cacilda, que criou seu elenco com Walmor Chagas, Ziembinski, Cleyde e Fredi Kleemann. Já era a terceira companhia surgida da célula-mãe TBC: Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso, Companhia Tônia-Celi-Autran, Teatro Cacilda Becker. (LICIA, 2007, p. 319-320)

Franco Zampari, que tanto fez para o teatro e o cinema, acabou ficando doente e pobre e morreu esquecido por muitos que diziam ser seus amigos. No seu velório, poucos se fizeram presentes. Acabou sendo um fim melancólico para o TBC, como também para a Vera Cruz. Mas nada apagará suas contribuições para a arte no Brasil.

O testemunho é de Nydia Licia:

Mas, com o passar dos anos, o teatro atolou-se em dívidas. Por várias vezes ameaçou fechar. Em 1960, a classe teatral cerrou fileiras ao lado dos colegas; o Banco do Estado, inicialmente, ajudou, até que o montante foi alto demais. Zampari perdeu o teatro ao qual havia dedicado tantos anos de vida e todo o seu dinheiro. Perdeu tudo. Morreu pobre, esquecido por muitos amigos que tinham usufruído de sua hospitalidade durante décadas. Éramos bem poucos no seu velório. (LICIA, 2007, p. 320-321)

4 CACILDA BECKER, DIVA DO TEATRO BRASILEIRO

4.1 Cacilda vem ao mundo

No dia 6 de abril de 1921, nascia em Pirassununga uma das maiores atrizes que o nosso teatro brasileiro já teve: Cacilda Becker Yáconis, ou simplesmente Cacilda Becker. Ela vinha ao mundo para encantar todos aqueles que tiveram a honra de assistir a algum de seus espetáculos. Dona de uma presença marcante em cena, a arte de representar era o seu ofício maior. Respirava teatro, vivia teatro dia e noite e quis o destino que morresse literalmente em cena.

Desde muito cedo, ainda com a separação de seus pais, quando ela tinha apenas 9 anos de idade, Cacilda aprendeu a superar as barreiras que a vida lhe colocava. Seus pais eram pobres, mas, com a separação, sua mãe se viu obrigada a cuidar de suas três filhas pequenas. Acabaram mudando-se para Santos, e Cacilda, que desde cedo demonstrava interesse pela dança, se viu numa nova realidade. Cacilda era muito afeiçãoada a suas duas irmãs (Cleyde Yáconis era uma delas) e elas a ela. Tanto sua mãe quanto suas irmãs apoiavam as decisões de Cacilda.

Quando Cacilda Becker decidiu entrar de vez, de cabeça na dança, seja no balé ou mesmo na dança contemporânea inspirada por Isadora Duncan, na qual se espelhava, a agora jovem adolescente entrou num mundo boêmio, tentando fazer amizades com outros artistas e também intelectuais. Acabou conhecendo Miroel Silveira, que lhe mostrou mais a fundo esse novo universo.

Na Associação Instructiva José Bonifácio, colégio onde viria a se formar em primeiro lugar, como normalista, seu professor de latim, Rafael De Lossio, apaixonado pela dança e pelo teatro, foi a primeira pessoa a lhe falar da vida e das concepções modernas de Isadora Duncan. E assim, a futura atriz – dançando pelas praias, rochedos e mar – ia tomando como suas as temerosas palavras de Isadora: desde o início, nada mais fiz do que dançar a vida [...] apreensão de sua brutalidade implacável e da sua marcha esmagadora. (VARGAS, 2013, p. 21-22)

Tornando-se seu mentor, fez com que Cacilda se aprofundasse nas artes. Cacilda se encantava e, à medida que isso acontecia, a dança foi, aos poucos,

passando para segundo plano. A dança estagnou a partir de seus novos conhecimentos. Miroel Silveira, então, a aconselhou a tentar o teatro. Obviamente, toda essa mudança de objetivo fez com que a jovem mulher procurasse se aperfeiçoar o mais rápido possível.

Se o conhecimento crescera, a dança praticamente estagnara. Não havia condições no momento, para aperfeiçoá-la, e, evidentemente, a dançarina almejava uma vida profissional. Percebendo isso, Miroel Silveira aconselhou-a a tentar o teatro, deixando a dança para mais tarde. [...] Cacilda, ao chegar para um teste na Casa do Estudante, chamou logo a atenção pela beleza e pelo talento que insinuava. (VARGAS, 2013, p. 35)

Foi para o Rio de Janeiro, por recomendação de Miroel, que a encaminhou a Maria Jacintha, que na ocasião dirigia o Teatro do Estudante do Brasil. Com Maria Jacintha como diretora artística e Esther Leão como ensaiadora, ela almejava tornar-se profissional. No início, Cacilda, como esperado de qualquer iniciante em determinada área, teve algumas dificuldades, como a colocação alta da voz e pegar as marcações. Mas ela já despontava por diversas qualidades, mostrando um futuro promissor nessa nova profissão que se abria. Vale ressaltar que as figuras, tanto de ator quanto de atriz, não eram bem vistas. As atrizes chegavam a ser comparadas, por exemplo, a prostitutas. Dulcina de Moraes lutou para que as atrizes tivessem uma carteirinha para que esse tipo de coisa não viesse a acontecer.

Como atriz, o progresso veio-lhe mais fácil e mais rápido. As tentativas para criar um estilo brasileiro adaptável aos clássicos, baseado nas modulações de voz à maneira inglesa ou francesa, próximo ao prazer sensorial proporcionado pela música (e o canto é ou foi um dos limites do teatro), não funcionaram perfeitamente, não apenas porque ela não possuía – *hélas* – “a voz de ouro” de uma Sarah Bernhardt (ou de um Sérgio Cardoso, para não fugirmos ao âmbito nacional). Os seus meios materiais não passavam de sofríveis: respiração curta, timbre nem sempre grato, dicção às vezes martelada. Pelo mesmo motivo as salas grandes, como demonstrou *A Dama das Camélias* no Municipal de São Paulo, não lhe eram favoráveis. Em compensação, os auditórios pequenos, que começavam a proliferar, propiciavam-lhe admiráveis efeitos de miniaturista. A proximidade, o rosto que se via a metros de distância, a voz que se velava até o sussurro nos momentos mais embaraçosos, nos quais a personagem se confessava pela metade, nas entrelinhas, dizendo o que em condições normais não devia dizer (Pega Fogo acusando a mãe, Alma Winemiller negando-se fisicamente a Joe), possibilitavam ao público ler com clareza exemplar o desenho psicológico da cena, a linha evolutiva da situação dramática. Cacilda ia fundo, tornando transparentes as hesitações, os sentimentos mal abafados, a vergonha perante si mesmo, a perplexidade moral. Quanto mais se voltava para dentro, mais parecia crescer. Não que fosse uma atriz limitada. Não lhe faltava, por exemplo, veia cômica, ainda que menos explorada, do mesmo modo como sabia, quando necessário, afirmar-se no palco com grande vigor – vigor também ele interiorizado, emanado do espírito, não do corpo, sempre frágil. (PRADO, 1993, p. 145-146)

Tudo que Cacilda vivia era com profunda paixão; entregava-se por inteiro, nada era superficial nela. Nem amor, nem ódio, nem a amizade. Assim como era capaz de ir até as raias do absurdo em suas paixões, era capaz também de lutar por aquilo que achava certo, sem medir limites, sem rede de segurança. Quando se entregava a um papel no teatro, emagrecia diante de nossos olhos, enfraquecia. Necessitava de muito carinho ao redor dela. E é importante repetir que esse carinho nunca lhe faltou. (LICIA, 2007, p. 203)

Ao longo do seu processo de aprendizagem, Cacilda Becker fez bastante substituição. Isso seria seu destino por um tempo, com o qual soube lidar muito bem. Sua dedicação fez com que, em pouco tempo, aprimorasse seus “defeitos cênicos”. Ficou pouco tempo no Teatro do Estudante, pois logo conheceu Raul Roulien, cançonetista e ator nos anos 30. Ele queria formar um grupo teatral e, para isso, trouxe Dario Niccodemi para ser o dramaturgo da peça inaugural; como ensaiador, convidou Sadi Cabral e, como cenógrafo, Oswaldo Sampaio. Claro, chamou Cacilda, vinda do Teatro do Estudante.

Um fato interessante é que, nessa altura, as companhias mais velhas procuravam jovens atores e atrizes para fazer parte de seu elenco; estava acontecendo uma renovação. Companhias como as de Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jayme Costa procuravam, através desses grupos amadores, como o próprio Teatro do Estudante ou o Grupo Universitário de Teatro, jovens promessas. Nesse ponto, as tão surradas e batidas comédias de costumes estavam perdendo sua força.

Nunca é demais nos lembrarmos que moços e moças mais informados começam a ser procurados pelas companhias de fama. O elenco de apoio – sustentado em figuras mais velhas de atores portugueses ou brasileiros – ressentia-se de figuras mais jovens. Os grupos estudantis atenderam de pronto: Sandro Polloni está no elenco de Jayme Costa, Paulo Porto no de Procópio Ferreira, Danilo Ramires, Ribeiro Fortes e Sônia Oiticica foram contratados por Luís Iglezias e por um breve instante Dulcina pensou em Cacilda, para *Nunca me Deixarás*, de Margaret Kennedy. (VARGAS, 2013, p. 38)

Nesse meio tempo, no Rio de Janeiro, nascia também Os Comediantes, grupo que mais adiante marcaria sua história no contexto do teatro brasileiro. Tudo isso é fruto do novo cenário e do amadurecimento do fazer teatral. Só para se ter uma ideia, a figura do ponto, por exemplo, persistiu até meados dos anos 40. Assim como as já

comentadas comédias de costumes, que aos poucos davam lugar aos dramas, clássicos e histórias contemporâneas.

Ainda que percebessem no ar exigências de mudança, a grande maioria das gerações mais velhas fincava-se em compromissos com a graça já então mais frágil das comédias de costumes ou então tentavam renovar-se, a seu modo, aderindo ao ufanismo, também em vigor, programando dramas e comédias patrióticas, exaltando glórias passadas da nacionalidade. [...] Nesse ecletismo involuntário, conviviam não sem pequenas rugas, amadores e profissionais, ambos muito firmes em suas certezas. Nossos costumeiros contrastes e rompantes fizeram com que, surpreendentemente, entre 1940 e 1941, Procópio Ferreira, a figura masculina mais importante do teatro profissional, mostrasse interesse em encenar Molière e Goldoni, percebendo acenos de mudança no gosto do público. [...] Ainda existia o ponto que devia na certa dar segurança a uma atriz estreante. [...] Era tão primordial a presença dele na velha escola e foi tão tardio o seu desaparecimento que, ainda em 1945, Álvaro Pires, veterano ator e agora em funções administrativas, declarava: um espetáculo depende do ponto como a fertilidade da terra depende do sol. (VARGAS, 2013, p. 38 e 39)

Em apenas dois anos de teatro, Cacilda já era profissional e cada vez mais despontava na carreira. Sua ambição e dedicação estavam alicerçando seu talento, através da lapidação causada pela escuta, pelos exercícios e, sobretudo, pelo fazer teatral. A esta altura, já tinha um domínio de palco. Cacilda acabava se saindo muito bem, deixando boas impressões por onde passava. Era nítido que se tratava de uma atriz, embora ainda com pouca bagagem, de extremo talento!

Não há feitiçaria nenhuma...sou a mais ortodoxa das artistas. Recebi um texto do diretor, levei-o para casa, tendo, através da leitura, uma visão pessoal da peça. Submeti-me depois, nos ensaios, ao método do diretor, ao qual adaptei meu próprio sistema. Dentro disso fiz meu trabalho. Aprofundei então meu estudo analítico, psicológico do personagem, buscando aperfeiçoar-me nos menores detalhes, nas mais suaves nuances. Da compreensão do papel decorreu minha apresentação física do personagem. Procurei trabalhar sempre com a mais absoluta consciência, dirigindo todo o meu esforço nesse sentido. De resto, não largo nunca o texto, estudando sempre a relação do personagem que vivo em relação aos outros. Como vê, não é nada de sobrenatural. É apenas o que faço em todas as peças. (VARGAS, 2013, p. 81)

Ao sair da companhia de Roulien, Cacilda decide voltar a São Paulo; porém, desta vez, ao GUT (Grupo Universitário de Teatro), de Décio de Almeida Prado. Ao dar esse passo, Cacilda voltava ao amadorismo, pois se tratava de universitários ou recém-formados que nutriam uma paixão pelo teatro. O grupo, que na ocasião era

formado por Waldemar Wey, Caio Cayubi, Miriam Lifchitz, Salim Belfort, Delmiro Gonçalves e Maria José de Carvalho, era composto por jovens bem-intencionados em se doar à representação. Os três textos apresentados pelo grupo em sua estreia, no dia 24 de julho de 1943, foram: *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário Neme; e *Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena.

Aprendeu muito com o grupo de Décio, e voltar aos amadores, naquele momento, mostrou-se não ser um retrocesso em sua promissora carreira, pois, por exemplo, a alternância de textos, assim como de estilos, acabou sendo um baita desafio para a jovem atriz. Cacilda buscou absorver, não somente com Décio, mas também com seus colegas de cena, tudo que achava importante para o seu crescimento artístico. Nesse trecho Décio de Almeida Prado descreve esse encontro e o que sucederia a partir daí:

Conheci-a pessoalmente em 1943, ao organizar uma companhia amadora sob os auspícios da reitoria da universidade de São Paulo. Waldemar Wey, ainda dividido entre o teatro e a advocacia, que infelizmente para nós terminou por predominar, falou-me de Cacilda. Ela se achava livre de compromissos, após a sua curta experiência profissional. Tinha 22 anos e vivia obscuramente como atriz de radioteatro. [...] Cacilda imaginara praticamente tudo sozinha. Enegrecera as mãos, desfigurara o rosto com uns traços que me pareceram exageradíssimos mas que funcionavam perfeitamente à distância, modificara a voz, modulara as palavras como que acariciando melodicamente cada sílaba. Recebi dela, naquele momento, duas lições. Primeiro, que a vaidade do artista, a legítima vaidade do artista que em Cacilda já era muito grande e aumentaria com a idade, nada tem a ver com o narcisismo pessoal, com o desejo de se mostrar bela e atraente. A beleza que ela perseguia era de outra natureza. Segundo, que a arte de representar exige tanta imaginação criadora quanto a de escrever. O dramaturgo fornece as palavras. O resto, que na hora da representação é quase tudo, compete ao ator. (PRADO, 1993, p. 140-141)

Em 1944, Cacilda Becker acaba caindo de paraquedas na companhia de Bibi Ferreira, onde passa a ganhar um salário de Cr\$ 3.500,00 mensais, além de possuir vestuário, o que, por si só, já era algo difícil, pois, nessa época, os atores, com raras exceções, corriam atrás do que vestiriam em cena. Só para se ter uma ideia, muitas vezes um papel era definido ou passado para um ator ou atriz por conta de possuírem ou não uma vestimenta para determinada peça.

Dentro da companhia de Bibi Ferreira, Cacilda também teve a experiência de enfrentar textos diferentes entre si. Entretanto, ainda se fazia presente o ponto dando as falas, as deixas, as marcações.

Ainda em São Paulo, em 1943, Cacilda vai parar no rádio. Era um outro laboratório, uma atividade compensadora tanto para iniciantes quanto para veteranos. Ela tira vantagem por conta da dicção perfeita, além da bonita voz. Participa de várias radionovelas e diversas apresentações radiofônicas. Dividiu essa empreitada com o teatro; talvez fossem, naquela ocasião, um complemento do outro. Algumas dessas apresentações radiofônicas são: *Bocado de Amor*, *Inspiração*, *Programa Valery*. Já uma de suas radionovelas foi *Caminho do Céu*, de José Roberto Penteadó.

Decide se afastar do rádio e do GUT quando parte novamente para o Rio de Janeiro a fim de iniciar um novo projeto: o filme *Luz dos Meus Olhos* na Atlântida. Contracena com Grande Otelo, que acabou roubando a cena. Claro que isso, de certa forma, mexeu com a vaidade de Cacilda, que acabou ficando um tanto decepcionada com sua primeira experiência cinematográfica. Ela fez uma autocrítica, achando-se não muito apropriada para o cinema. Seria talvez pelo físico?

4.2 Cacilda encontra Ziembinski

Contudo, novamente com a ajuda de Miroel Silveira, que na ocasião estava à frente do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, Cacilda teve seu primeiro encontro com Ziembinski. O polonês que desembarcou no Rio de Janeiro em 6 de julho de 1941 veio promover uma verdadeira revolução em nosso teatro. Cacilda, que o chamava de Seu Ziembinski, logo tomou consciência de que não se tratava de uma pessoa qualquer. Via nele um verdadeiro profissional e a oportunidade de aprimorar de forma drástica seu talento dramático.

Com Ziembinski à frente dos Comediantes, uma nova metodologia de ensino estava surgindo. O que ele fez foi simplesmente trazer aquilo que já se fazia na Europa quando o assunto era representação teatral. Ziembinski dissecava o texto, via cada pormenor durante horas; cada cena era estudada com afinco. Procurava não deixar nenhum detalhe escapar. Os ensaios eram rígidos e longos, por volta de cinco a

seis horas, chegando às vezes até doze horas de ensaio. Ziembinski era o tipo de diretor que queria que os atores fizessem como ele fazia, ou seja, cada gesto, fala, inflexão, tudo proposto por ele; os atores e atrizes deveriam reproduzir de forma idêntica. E se, por acaso, não conseguissem, os ensaios se mantinham nessas mesmas cenas até o êxito. Paulo Autran comenta sobre isso:

Ziembinski era um diretor ditatorial. Exigia que o ator repetisse cada gesto, cada inflexão que ele tivesse sugerido. Se você não queria ou não conseguia, o ensaio parava até você copiar fielmente a ideia inicial. Era assim nos mínimos detalhes. Como o personagem sentava, levantava, onde punha as mãos, como pegava um copo, onde fazia pausa, a duração da pausa, a posição dos braços, das pernas, tudo, absolutamente tudo! (AUTRAN, 2005, p. 29)

Décio de Almeida Prado fala a respeito:

A essa singularidade inicial, Zbigniew Ziembinski (1908-1978), encenador polonês exilado pela guerra, somou as suas próprias, não menos significativas, pelo menos dentro do nosso acanhado panorama dramático. O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scene* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida para ‘encenação’), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar, e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. (PRADO, 2007, p. 40)

O próprio Zimba fala sobre essas características:

Eu não vim para cá dizendo vou revolucionar o teatro deste país [...] Queria era fazer teatro [...] Fazer como eu sabia. [...] Eu trouxe a consciência do texto. Mostrei o que era preciso saber e o que queria dizer um texto teatral. Saber até onde ele vai. Eram horas e horas de estudo, muitas vezes em torno de uma fala, de uma cena [...] Outra coisa que eu trouxe foi a determinação do que é interpretar. A consciência de se ver o ator como uma espécie de oficina, um conjunto que emprega seus valores individuais, tanto físicos quanto intelectuais e emocionais, na construção do personagem, da figura que vive, que representa determinada coisa, ocupando lugar dentro desse contexto que é a peça. Logicamente que isso implica várias questões técnicas da arte de interpretar. Problemas de dicção, respiração, colocação de gestos no palco, problemas de marcação, enfim, tudo o que compõe uma figura e o conjunto cênico em que se insere [...] (VARGAS, 2013, p. 47-48)

A seguir, uma anotação de Odette Aslan sobre a importância de Stanislavski, com complemento do professor Fernando Marques:

“Stanislavski parece querer resolver um duplo problema: levar o espectador a acreditar na realidade daquilo que é apresentado em cena e incitar o ator a acreditar nela. Não confia na imaginação e propõe verdadeiros suportes para que o comediante confunda a vida da peça com a própria vida. [...] A personagem não existe somente no momento em que entra em cena ou no momento em que tem uma réplica a dar, existe antes e depois, tem uma continuidade. Antes de projetar a personagem em cena, o ator precisa elaborar a concepção global dessa personagem e desenvolver um mecanismo consciente para traduzi-la em público”, valendo-se, para essas tarefas, de sua própria experiência de vida e de sua memória afetiva. Trata-se do realismo interior, delineado especialmente com a montagem de peças de Anton Tchekhov pelo Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanislavski e Dantchenko, encenadas entre 1898 e 1904 (ano em que estreia *O Jardim das Cerejeiras*, o último texto daquele dramaturgo). (MARQUES, 2014, p. 142)

Cacilda logo se afeioou a ele e ele a ela. Cacilda observava tudo com muita dedicação. Queria absorver o máximo. Quando chegou ao Brasil, Ziembinski já possuía muitos anos de teatro profissional; já era um mestre do palco, por assim dizer. A peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski e encenada pela primeira vez em dezembro de 1943, acabou se tornando um divisor de águas. As interpretações, a iluminação, o texto e o cenário, com seus elementos e planos – realidade, alucinação e memória –, trouxeram um ar de modernidade ao teatro brasileiro. Cacilda participou da montagem de *Vestido de Noiva* em 1947. Com os Comediantes e ao lado de Maria Della Costa e Ziembinski, participou também da montagem de *Não Sou Eu...*, de Edgar da Rocha Miranda, e de *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado.

Muitos críticos, entre eles Paschoal Carlos Magno e Décio de Almeida Prado, já consideravam Cacilda uma grande atriz. Sua meteórica ascensão contrastava com o prematuro fim do grupo Os Comediantes, que, endividados, não conseguiam levar adiante suas atividades. Infelizmente, foi esse o fim melancólico de um dos grupos mais importantes do teatro brasileiro, o qual ajudou a pavimentar toda a nova estrutura. Só para se ter ideia, o elenco acabou penhorando seus pertences para terminar a temporada. A falta de incentivo governamental acaba, no fim das contas, tornando-se o “calcanhar de Aquiles” das artes de um modo geral.

Cacilda era casada na ocasião com Tito Fleury, que era, além de ator, radialista, jornalista, locutor e empresário, conheceram-se na época em que Cacilda trabalhou na rádio. Pouco tempo depois, a partir de uma excursão, chega a São Paulo o Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, que fazia muito sucesso na época por conta de *Hamlet*, com Sérgio Cardoso. Barbara Heliadora, que mais tarde se tornaria uma das maiores críticas de teatro, teve que ser substituída, e coube mais uma vez, a quinta, a Cacilda fazer a substituição. A peça, assim como no Rio, fez sucesso.

4.3 A cereja do bolo

Mas ainda faltava algo na carreira de Cacilda Becker, “a cereja do bolo”. Até que, no dia 11 de outubro de 1948, em São Paulo, mais precisamente na Rua Major

Diogo, foi inaugurado o teatro que marcaria época, o TBC. Esse teatro, com capacidade de 365 lugares, contendo sala de ensaio, escritórios, carpintaria, vestuários etc., se tornou, nos seus 16 anos de atividade, sinônimo de extrema qualidade. O Teatro Brasileiro de Comédia estava de pé, mas ainda não completo. A peça de inauguração seria, além do monólogo de Jean Cocteau, em francês, *A Mulher do Próximo*, dirigida por Abílio Pereira de Almeida, que também era o autor do texto. A peça foi encenada pelo Grupo de Teatro Experimental de Alfredo Mesquita, que, nessa altura do campeonato, estava se dedicando à Escola de Arte Dramática.

Nydia Lícia, que seria escolhida para interpretar o principal papel feminino, não pôde assumir o papel devido ao conteúdo polêmico da peça. Coube a Cacilda, outra vez, substituir uma atriz. Agora, selaria de vez seu destino como atriz. Acabou se tornando, a partir daí, um casamento perfeito entre o TBC e Cacilda. O ganho que ambos obtiveram com a parceria foi algo extraordinário! No TBC, Cacilda não só pôde encontrar um local fixo de trabalho, como também uma estabilidade financeira; essas duas coisas, por si sós, faziam (e ainda fazem) bastante diferença na vida de um profissional do teatro. Porém, encontrou também trabalho contínuo e diversidade de textos a serem trabalhados. Dentro do TBC, teve contato com 22 papéis femininos dos mais variados tipos. Seria uma experiência fantástica proporcionada por Franco Zampari, com seu ar empresarial, na tentativa de se alcançar o nível europeu. Décio de Almeida Prado relata a saída de Cacilda de sua companhia para o TBC:

Uma noite surge-me Abílio Pereira de Almeida, jeitoso, diplomático, pedindo-me um sacrifício em nome do TBC prestes a ser inaugurado. Queria que ela passasse a integrar, como protagonista, o elenco de sua comédia *A Mulher do Próximo*, a que caberia a honra de estrear a nova sala de espetáculos construída por Franco Zampari para uso dos amadores paulistas. Concordei, pesaroso e conformado. Não ignorava a falta que ela nos faria, mas também sabia que um dia ou outro a nossa estrela teria de partir em definitivo para destinos mais gloriosos. (PRADO, 1993, p. 142)

A cada personagem representada, tirava um conhecimento mais profundo de si mesma. Acabou interpretando logo em seguida *A Mulher do Próximo*, outra peça chamada *Ingenuidade*, que no original se chama *The Voice of The Turtle*, de John Van Druten. Essa comédia foi dirigida por Madalena Nicol. Pouco depois, Franco Zampari procurou fortalecer seu elenco e suas encenações e, para isso, contratou diversos diretores vindos de fora, principalmente da Itália. Esses diretores representaram não só para o TBC, mas também para os atores, uma verdadeira escola. A quantidade de

métodos diferentes de ensaios e de textos abordados fazia com que os atores se habituassem a estilos diferentes.

Com o TBC começa de fato a ascensão de Cacilda. O prédio da rua Major Diogo borbuhlava, respirava teatro de alto a baixo, desde o Nick-Bar, situado ao rés do chão e ponto obrigatório de encontro após os espetáculos, até os andares superiores, ocupados pela Escola de Arte Dramática (EAD). [...] Cacilda gozava no elenco de uma certa primazia, por ordem de antiguidade, por ter sido a primeira contratada, e também por merecimento, pelo talento e pelo ardor com que se lançou ao trabalho. Acredito que haja defendido essa posição com unhas e dentes, conforme o seu feitio combativo. [...] A geração anterior, por injunções várias, só quase cultivara um gênero interpretativo, entre a comédia de costumes e a farsa. Restava, portanto, um campo enorme a ser desbravado. Os atores do TBC, instigados por Celi, por Ruggero Jacobbi, por Ziembinski, por Salce, por Bollini (para só citar os primeiros), cada um com seus métodos de ensaio, a sua visão peculiar do fenômeno teatral, as suas preferências literárias e dramáticas, experimentaram um pouco de tudo, da tragédia grega (Sófocles) à *crazy comedy* americana (Kaufman e Hart), da comédia sofisticada inglesa (Wilde, Coward) ao *boulevard* francês (Roussin, Sauvajon), do classicismo alemão (Schiller) ao realismo russo (Gorki), do cerebralismo de um Pirandello e de um Sartre à dramaticidade quase física, visceral, de um Tennessee Williams. O ator brasileiro não só enriquecia a sua técnica, aperfeiçoava os seus meios de expressão, como, pela primeira vez, tinha ao seu lado uma presença crítica que não o deixava repetir-se e cristalizar-se em efeitos fáceis. (PRADO, 1993, p. 143-144)

Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi, Maurice Vaneau e Ziembinski foram os primeiros encenadores a colaborar de maneira significativa com o Teatro Brasileiro de Comédia. O texto *The Time of Your Life*, de Saroyan, traduzido por *Nick-bar... Álcool, Brinquedos, Ambições*, marcou não somente a estreia de Adolfo Celi no TBC, como também o primeiro encontro entre ele e Cacilda. Formado pela Accademia Nazionale di Arte Drammatica, de Roma, trazia na bagagem algumas ideias teóricas de Jacques Copeau, encenador, ator e teórico. Uma das teorias de Copeau era fundamentar que uma das principais características de um bom encenador deveria ser a paciência. A partir da paciência, o encenador poderia esperar que um ator, depois de muito ensaio, pudesse atingir aquilo que se espera dele e de seu personagem, como se fosse uma espécie de “insight”.

Cacilda ainda faria mais seis peças sob a direção de Celi, como, por exemplo, *Arsênico e Alfazema*, de Joseph Kesselring. Aqui, Cacilda interpreta uma velhinha assassina, contracenando com Madalena Nicol na primeira versão e, mais tarde, com

Marina Freire. Há um jogo interpretativo entre essas duas atrizes, ambas se destacando no elenco.

Outra peça de bastante destaque foi *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre. Essa peça existencialista é representada em grande parte por três atores em cena: Sérgio Cardoso, Cacilda Becker e Nydia Lícia. Aqui, Adolfo Celi acrescenta ao texto, ou melhor dizendo, à encenação, músculos e nervos. Pode-se dizer que Celi trouxe para os ensaios, que eram a portas fechadas, um modo diferente e um tanto não convencional de ensaio. Ele fez com que os intérpretes, por exemplo, procurassem buscar formas de animais que mais se assemelhavam a seus respectivos personagens. Desta forma, Cacilda se baseou numa cobra, enquanto Sérgio Cardoso seguiu a linha de um rato e Nydia Lícia, uma gata. A peça é densa e pesada e oferece a todos uma grande possibilidade cênica de aprendizado.

Quando assistimos a um espetáculo dirigido por um encenador inteligente como Adolfo Celi, por maiores que sejam as nossas divergências, de uma coisa podemos estar certos: trata-se realmente de divergências, isto é, de interpretações de caráter pessoal, e não de erros de direção, lapsos, inadvertências, falhas que o ensaiador não tenha percebido. É o que acontece em *Entre Quatro Paredes*. Adolfo Celi é o primeiro a saber, como já o disse numerosas vezes, que a sua interpretação da peça difere sensivelmente da considerada ortodoxa. [...] O inferno concebido por Sartre nada deve à noção comum de inferno, exceto quanto a ser um lugar de infinito sofrimento. Esse sofrimento, porém, não decorre de nenhum dos processos tradicionais de tortura, de nenhum sofrimento físico. Aquelas pessoas não foram encerradas “entre quatro paredes” para passar por experiências que fujam, pelo horror, à nossa condição humana. Ao contrário, o inferno para elas consistirá exatamente em reviverem, pela memória, sua existência normal e cotidiana, repetindo para toda eternidade os gestos e atitudes que as caracterizaram no passado. Só há uma grande e essencial diferença: a morte cortou de vez o fluxo abundante e imprevisível da vida, imobilizando-as tais quais foram, indefinidamente. Enquanto vivemos, persiste sempre a possibilidade – a esperança, diriam outros – de algum gesto que nos renove a personalidade. Mortos, seremos para sempre apenas a soma total de nossos atos – eis o terrível inferno de um Garcin, de uma Estela, de uma Inês. A esse inferno, puramente psicológico e mesmo filosófico, Adolfo Celi acrescentou, de certa forma, músculos e nervos, dando-lhe uma dimensão mais conhecida e familiar. (PRADO, 2001, p. 254-246)

Na mesma noite, tanto Sérgio quanto Cacilda fariam a representação de *Um Pedido de Casamento*, de Anton Tchekhov. Nesse contexto, ambos passariam de uma peça com ar pesado para uma farsa. Melhor escola dramática não há.

Sob a guarda de Celi, viria outra peça de sucesso: *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello. Coube a Cacilda Becker o papel da enteada.

Entretanto, os críticos não gostaram da linha interpretativa dada por Cacilda à sua personagem, apostando mais na agressividade e não deixando que o sofrimento íntimo se apossasse, como salientou Décio de Almeida Prado. Porém, de modo algum ela se saiu mal; apenas seguiu uma direção oposta àquilo que se esperava da personagem. Décio de Almeida Prado descreve a encenação:

Começamos repetindo as palavras de Pirandello: “Tenho a serviço de minha arte, há muitos anos, (mas é como se fosse ontem), uma serva elegantíssima e, não obstante, sempre novata na profissão. Chama-se fantasia”. Bastam essas palavras para explicar a repulsa ou incompreensão que as obras de Pirandello – e principalmente esta – despertam no espírito de certos espectadores. É que eles, coitados, não costumam ter a fantasia como companheira, negando-se mesmo a admiti-la em suas vizinhanças. [...] *Seis Personagens*, cujo grande protagonista é o próprio teatro, abrange não só um drama mas igualmente todos os comentários críticos que seria possível abordar à sua volta, contendo, em forma dramática, toda uma teoria sobre a arte, e, dentro dessa, outra, sobre o teatro. Analisada e comentada ponto por ponto equivaleria a um curso completo de estética. Sob seu aspecto humano, a peça de Pirandello organiza-se em redor de um núcleo – a história de cada uma das seis personagens – que outra coisa não representa senão um comentário a mais sobre esse tema da dificuldade das relações humanas que reaparece, como uma constante, em todas as suas obras. E ainda aqui, à primeira vista, Pirandello desempenha o papel de um habilíssimo advogado do diabo, acumulando miséria sobre miséria, de acordo com a sua reputação de autor pessimista e cruel. [...] Cacilda Becker traz para a Enteeda aquelas mesmas qualidades que a acompanham sempre, definindo-a como grande atriz: a sua inacreditável força de presença, o magnetismo oriundo de uma personalidade extraordinariamente vigorosa e autêntica, a generosidade com que se entrega de corpo e alma a cada novo papel, num dom total de si mesma. (PRADO, 2001, p. 269 e seg.)

Agora, uma peça que chegou a ser descrita como a mais audaciosa realizada pelo TBC seria *Antígona*. Porém, seria um baita desafio, porque não seria apenas a representação da *Antígona* de Sófocles, mas também a de Jean Anouilh; ou seja, sairia do clássico e do mundo dos deuses para o moderno de um mundo pós-guerra. Contando com um numeroso elenco, até mesmo os alunos recém-formados da EAD fizeram parte, a peça foi um marco do Teatro Brasileiro de Comédia. A versão clássica fez mais sucesso entre o público.

Outro papel de destaque foi na encenação *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams. Nesta peça, Cacilda interpreta Alma Winemiller. Este papel foi, para muitos, um dos melhores de sua carreira. Sob a direção de Luciano Salce, Cacilda construiu uma personagem de diversas camadas e possibilidades, seduzindo a plateia e os críticos com essas características.

Sob a direção de Ruggero Jacobbi, Cacilda fez a comédia ligeira *Filhos de Eduardo* e também a controversa peça *A Ronda dos Malandros*, de John Gay. Depois dessa encenação, que acabou sendo desastrosa, Ruggero Jacobbi saiu do TBC. Franco Zampari, em uma medida para não deixar pontas soltas em seu teatro, contratou Ziembinski para o lugar de Ruggero. O reencontro de Cacilda e Ziembinski, agora no TBC, não poderia ter sido melhor, pois foi justamente em *Pega Fogo* que Cacilda se consolidou de vez como uma grande atriz. Aqui, ela se despe de sua figura feminina, tornando-se, naquelas horas em cima do palco, em um verdadeiro menino de oito anos de idade. O texto de Jules Renard, com tradução de Gustavo Nonnenberg, encantou todos aqueles que puderam assistir. Ziembinski, além de dirigir o espetáculo, contracenou com Cacilda, fazendo o papel de Sr. Lepic, pai do garoto interpretado por Cacilda.

Nessa peça dirigida por Ziembinski, podemos notar a construção de personagem feita por Cacilda. Toda a mudança, não somente física, mas também no quesito psicológico, transformando-se em um garotinho de oito anos de idade, só reforça que os ensinamentos dados por Ziembinski, assim como os já absorvidos dos vários outros diretores com quem trabalhou ao longo de seu processo de aprendizado como atriz, têm a ver com o método stanislavskiano de representar.

Ziembinski também dirigiu Cacilda em *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, que também fez bastante sucesso. Porém, muitos atores começaram a deixar o TBC e formar suas próprias companhias, como foi o caso do casal Sérgio Cardoso e Nydia Lícia, Paulo Autran, Tônia Carrero e Adolfo Celi, entre outros. Agora, chegara a vez de Cacilda deixar o TBC para também formar sua própria companhia. É bem verdade que, nessa época, o TBC já passava por uma grande crise financeira, causada pela má gestão, muito por conta da companhia cinematográfica Vera Cruz. A saída desses artistas ajudou a afundar ainda mais a companhia paulista, o que viria a perdurar até o ano de 1964, quando, principalmente depois do adoecimento de Franco Zampari, a companhia finalmente e infelizmente sucumbiu, deixando na história o seu imenso legado.

Vale lembrar que Cacilda Becker ainda participou do último filme feito pela Vera Cruz: *Floradas na Serra*, de 1954, dirigido por Luciano Salce, que muitas vezes a dirigiu no TBC. Ela contracenava nesse filme com Jardel Filho.

4.4 Sua própria companhia

Desligaram-se do TBC para formar, com Cacilda, a nova companhia: Fredi Kleeman, Cleyde Yáconis, Ziembinski e Walmor Chagas. Juntaram-se a eles Rubens Teixeira, Stênio Garcia, Jorge Chaia e Kleber Macedo. Estrearam no Rio, em 5 de março de 1958, no teatro Dulcina, a peça de Ariano Suassuna, *O Santo e a Porca*, escrita especialmente para o grupo. Ziembinski dirigiu a peça com inteligência e bom gosto.

A segunda montagem da Companhia Cacilda Becker foi com o texto moderno de Eugene O'Neill *Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noite*. Cacilda, a princípio, achou que não havia interpretado sua personagem, Mary Tyrone, tão bem. Acreditava que era ainda nova para o papel. Porém, a peça foi bem aceita tanto pelo público quanto pela crítica de plantão.

Dentro de sua própria companhia, decidiu levar mais uma vez aos palcos aquela peça que a marcaria, *Pega Fogo*, e outra vez se tornou sucesso, só que desta vez excursionando por várias localidades do Brasil, mas também para o exterior, como Uruguai e Portugal.

Sob sua direção, levaram outra peça escrita por Ariano Suassuna: *O Auto da Compadecida*. Além de dirigir, ela interpreta Nossa Senhora. Participam também Cleyde Yáconis, no papel do Palhaço; Walmor Chagas como João Grilo; Stênio Garcia, Célia Helena, Raul Cortez, Kleber Macedo e Luís Tito completam o elenco.

Claro que Cacilda não deixaria fora de seu repertório uma peça escrita por Abílio Pereira de Almeida, que tanto participou de sua trajetória. Assim, leva aos palcos: *...Em Moeda Corrente do País*. Essa peça é considerada por muitos como a melhor de Abílio, talvez perdendo apenas para *Paiol Velho*. A montagem teve direção de Walmor Chagas.

Contando com um grande elenco e, mais uma vez, sob direção de Ziembinski, com cenografia e figurino por conta de Gianni Ratto, a companhia Cacilda Becker trouxe a peça *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw.

Outro clássico levado pela companhia foi *A Noite do Iguana*, de Tennessee Williams. Com direção de Walmor Chagas, também foi um dos pontos altos da companhia.

Outras peças, como *Quem tem Medo de Virgínia Woolf?*, onde talvez tenha feito sua mais difícil interpretação por conta da complexidade de atuação que se exigia dela para com a personagem, vieram na esteira de bons textos encenados por sua companhia. Essa mesma companhia à qual se dedicou de corpo e alma durante 11 anos, dois a mais que no TBC.

Entretanto, tamanha dedicação e amor à arte talvez tenham cobrado seu preço e sido as causas de sua morte prematura. Pois, no dia 6 de maio de 1969, durante a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, que fazia ao lado de Walmor Chagas, Cacilda foi acometida de um grave aneurisma cerebral, em pleno palco, não retornando para o segundo ato. Foi levada ao hospital ainda com as roupas de sua personagem, vindo a falecer depois de 38 dias em coma. Dizia-se que ela sentia constantes dores de cabeça e era frequente sua automedicação. Vemos a respeito nesse trecho, quando Sábato Magaldi descreve:

Essa impressão confirmou-se no extraordinário desempenho de Cacilda Becker, ao lado de Walmor Chagas, dirigidos por Flávio Rangel. Não é porque, em 1969, a grande atriz precisou interromper uma vespéral, para hospitalizar-se já em coma, vindo a falecer de aneurisma cerebral. Na pungência, na sensibilidade, no rigor de sua criação havia, sem dúvida, aquela forma perfeita, de quem passa a vida a limpo e acerta as contas com a morte. (VARGAS, 2013, p. 126)

Era o fim de Cacilda Becker, mas não de seu grande legado. Apesar dos poucos filmes e de breves aparições na TV, a grande atriz ainda permanece, depois de tantos anos, na memória de muitos. Mesmo o teatro sendo considerado uma arte efêmera, ou seja, a cada noite o espetáculo é único, e aqueles que podem assistir, assistem; depois que a cortina se fecha, acaba ali mesmo todo o compartilhamento de

sentimentos e sensações. Considerada uma das grandes referências para o nosso teatro, Cacilda é sinônimo de qualidade, amor e profunda dedicação à arte da cena.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo geral mostrar a importância do TBC para o teatro brasileiro no quesito de modernidade, assim como na formação, não somente de atores e atrizes, mas também de todo um corpo técnico na área teatral. Com base nos resultados encontrados no desenvolvimento da pesquisa, pode-se indicar que o objetivo proposto foi alcançado.

Dentre outros resultados, destaca-se ter mostrado um breve panorama do teatro no Brasil e, através disso, ter apresentado algumas características e peculiaridades de cada um dos seus contextos históricos. No que se refere aos grandes nomes que passaram por ele, os principais foram mencionados. No tocante à dramaturgia utilizada pela companhia, selecionamos os principais espetáculos apresentados durante a primeira fase a partir desses textos, por exemplo *Nick Bar...Álcool, Brinquedos e Ambições, O Mentiroso e Antígona*. No que tange ao declínio do TBC, assim como ao surgimento e também ao declínio da companhia cinematográfica Vera Cruz, os principais fatores foram abordados.

Estes resultados levam à contribuição teórica a respeito do assunto proposto. No que tange às contribuições teóricas sobre o TBC, destaca-se o fato de trazer na pesquisa uma abordagem mais atual, com alguns levantamentos, reflexões e contextos que propiciem levar para a comunidade acadêmica a discussão dos valores históricos do teatro brasileiro. É fundamental fazer com que os alunos enxerguem a importância de se conhecer todo o processo de construção da modernidade teatral no Brasil e por que o TBC foi tão importante dentro desse processo.

Observando também que, dentro da execução de sua proposta de fazer um teatro com base no modelo europeu, limitou-se muito a buscar uma estética eurocêntrica e pouco brasileira, devido ao gosto de seu fundador e também do corpo técnico de diretores, mesmo estando no Brasil. Como consequência, poucas peças nacionais estão no seu repertório, tendo sido, ao todo, dezoito peças em dezesseis anos de existência.

Para o seu contraponto, algumas companhias, como o Arena, foram criadas justamente saindo desse viés eurocêntrico e buscando interagir no lado mais brasileiro. Embora no início parecesse, em alguns aspectos, como na escolha de textos estrangeiros, depois da entrada de Augusto Boal, e sobretudo, do sucesso da peça *Eles Não Usam Black-tie*, escrita por Guarnieri, o Arena enveredou de vez no contexto do Brasil.

Sobre Cacilda Becker, foi importante mostrar sua vida e sua experiência artística, sobretudo no teatro. Seu encontro com Ziembinski, seus fundamentos Stanislavskianos na construção de suas personagens, sua entrada no TBC e a formação de sua própria companhia chegando ao ponto de sua morte prematura praticamente no palco, durante a encenação da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Quanto às limitações, é importante salientar que esta pesquisa, apesar de ter tido acesso a uma bibliografia de qualidade, carece de entrevistas presenciais com quem viveu aquele momento. No entanto, poucos estão vivos, como, por exemplo, Fernanda Montenegro e Nathália Timberg. O acesso a elas, porém, é difícil por diversas questões.

No tocante a futuras pesquisas relacionadas a esse tema, poderão surgir a partir da provocação e do aprofundamento na conexão entre o TBC e as outras companhias surgidas, como Arena e Oficina. Além disso, é importante observar dentro dessa interação se suas contribuições ainda se propagam nos dias atuais.

METODOLOGIA

Esta pesquisa apresenta como base teórica e metodológica uma pesquisa bibliográfica, visando aprofundar o conhecimento sobre o tema proposto para fazer emergirem os entendimentos a respeito da construção e solidificação do teatro moderno no Brasil, sobretudo no que toca ao TBC.

Ademais, o assunto possui uma quantidade significativa de obras capazes de abarcar toda a construção e explicação do tema proposto. Seus autores são referências em se tratando não somente do TBC, mas também da história teatral brasileira em seu contexto geral.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, Paulo. **Paulo Autran Sem Comentários**. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro, volume 2. Do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho - o teatro brasileiro de comédia, 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso: Imagens de sua arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- LICIA, Nydia. **Leonardo Villar: Garra e paixão**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- MARQUES, Fernando. **A Província dos Diamantes: Ensaio sobre teatro**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2016.
- MARQUES, Fernando. **Com os Séculos nós Olhos: Teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**. São Paulo-Rio de Janeiro: editora Hucitec Ministério da cultura \ Funarte, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno – Crítica teatral, 1947-1955**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens: O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VARGAS, Maria Thereza. **Cacilda Becker: Uma mulher de muita importância.**
São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

Vídeos

Documentário: **Franco Zampari, o Construtor de Sonhos.** TV Cultura, 2013.

Direção e roteiro: Marya Inês Landgraf

Edição e texto: Flávia Soledade

Imagens: José Elias da Silva

Edição: Andrea D'Alessandro.

Documentário: **Paradigmas Rastros da História – TBC e Teatro de Arena.** SescTV,
2014.

Direção e produção executiva: Amílcar M. Claro.

Roteiro e entrevistas: Sebastião Milaré.

Direção de produção: Cláudia Minari

Direção de fotografia: Roberto Santos Filho e Álvaro Aníbal