

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ELISA MAURA FERREIRA DE MELLO CESAR

**A ENCENAÇÃO DE "*SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR*", DE
LUIGI PIRANDELLO, PELO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA EM 1951: O
TEATRO MODERNO EM ANÁLISE**

**UBERLÂNDIA
2020**

ELISA MAURA FERREIRA DE MELLO CESAR

**A ENCENAÇÃO DE "*SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR*", DE
LUIGI PIRANDELLO, PELO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA EM 1951: O
TEATRO MODERNO EM ANÁLISE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

UBERLÂNDIA
2020

C421 Cesar, Elisa Maura Ferreira de Mello, 1994-
2020 A ENCENAÇÃO DE "SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR", DE LUIGI
PIRANDELLO, PELO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA EM 1951 [recurso eletrônico] : O
TEATRO MODERNO EM ANÁLISE / Elisa Maura Ferreira de Mello Cesar. – 2020.

Orientador: Rodrigo de Freitas Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.187>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. I. Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História.
III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto – CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira – CRBC6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 9, PPGHI				
Data:	Dezenove de junho de dois mil e vinte	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:45
Matrícula do Discente:	11812HIS004				
Nome do Discente:	Elisa Maura Ferreira de Mello Cesar				
Título do Trabalho:	A encenação de "Seis Personagens à procura de um Autor", de Luigi Pirandello, pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1951: o teatro moderno em análise				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	História, Linguagens Artísticas e Recepção: a construção de conhecimentos históricos por meio das artes.				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferência Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Alcides Freire Ramos (UFU), Rosângela Patriota Ramos (Mackenzie), Rodrigo de Freitas Costa orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Rodrigo de Freitas Costa, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

https://www.sei.ufu.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=2362574&infra_siste... 1/2

24/06/2020

SEI/UFU - 2089905 - Ata de Defesa - Pós-Graduação



Documento assinado eletronicamente por **Rosângela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 19/06/2020, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 19/06/2020, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/06/2020, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2089905** e o código CRC **F427289F**.

ELISA MAURA FERREIRA DE MELLO CESAR

**A ENCENAÇÃO DE "*SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR*", DE
LUIGI PIRANDELLO, PELO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA EM 1951: O
TEATRO MODERNO EM ANÁLISE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
Federal de Uberlândia, como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo, de Freitas Costa (Orientador)
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos
PPGEAHC/Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

Elas faziam e pensavam e amavam e buscavam e doavam.

Mas, o mais perigoso, elas sonhavam.

Taiye Selasi

Para minha família, e
in memoriam,
Vovó Tereza.

AGRADECIMENTOS

Sempre me falaram que a pesquisa acadêmica é muito solitária, mas foi nessa caminhada que (re)conheci pessoas que me deram muito apoio e afeto. Amigos que fizeram toda a diferença, me modificaram e me ajudaram a superar as dificuldades e reconheci na minha família o imenso carinho, preocupação e força. Enfim, essa pesquisa tem um pedacinho de todos aqueles que passaram por mim e eu os agradeço por permanecerem ao meu lado.

Exceto a Vovó Tereza, que não pôde permanecer e partiu antes que eu pudesse expressar toda a minha gratidão e amor. Ela foi um exemplo de pessoa, nos ensinou tanto... e eu sou muito grata! Tenho certeza de que seja onde ela estiver, ela cuidou para que eu conseguisse concluir esse trabalho de maneira tranquila e com discernimento.

Agradeço aos meus pais, Maria Tereza e Wilfrides, que me incentivaram a continuar essa pesquisa e por terem me dado a base essencial ao se sacrificarem e investirem na minha educação e das minhas irmãs. Obrigada por tanto! O trabalho, carinho, esforço e amor não foram em vão. Às minhas irmãs, Ana Lúcia, Débora e Alice, obrigada por me ouvirem falar tanto desse trabalho, mesmo sem entenderem nada e obrigada por sempre serem meu mais fiel ombro amigo, vocês são as minhas melhores amigas! Aos sobrinhos, Marina, Manuel, Pedro e Lavínia a doçura de conviver com vocês tornou a caminhada da titia muito mais leve! Enfim, família, muito obrigada por acreditarem em mim, como me sinto privilegiada por ter vocês comigo e as minhas mais sinceras desculpas pela ausência que se fez presente nesses dois anos.

Ao Thiago Groh, obrigada por compartilhar comigo o amor pela História e pelos livros, até mesmo porque nós somos o cheiro dos livros desesperados. Obrigada por todo carinho, amor e paciência. Minha vida é muito mais feliz com você e eu não tenho dúvida. Você conhece o meu ser mais íntimo e permanece nas minhas maiores fraquezas, você conhece os meus sonhos e os sonham comigo, assim como este trabalho. Muito obrigada!

Aos novos e antigos amigos, muito obrigada por entenderem minha ausência e me ouvirem falar tanto desse trabalho, obrigada por estarem comigo nos dias felizes e nos dias não tão bons assim, realmente só tenho a agradecer aos companheiros da graduação Sheila Chumbinho, Marina Barduco, Gianik da Silva, Flávia Borges,

Amanda Oliveira, Izandrea Caroline, José Resende e Raíssa Rodrigues. Também às amigas que se tornaram irmãs Amanda Biscalquini e Marina Prezotto. Agradeço aos colegas que o NEHAC trouxe para mim e que agradeço imensamente pelas ajudas, trocas e viagens, em especial a Sabrina, Samuel, Welson e Lucas. E, como já disse Chico Buarque, “a gente tá engolindo cada sapo no caminho, e a gente vai se amando que, também, sem um carinho, ninguém segura esse rojão”. Obrigada a todos vocês por me ajudarem a segurar esse rojão.

Ao professor Rodrigo de Freitas Costa, o meu mais profundo agradecimento. Obrigada por me apresentar ao mundo da pesquisa e do teatro. Cresci imensamente na caminhada que trilhamos juntos, desde o primeiro ano da Iniciação Científica até agora no Mestrado e isso devo totalmente a você. Obrigada por acreditar nesse trabalho tanto quanto eu! Muito obrigada pelo esforço, dedicação, comprometimento e por não ter desistido de mim. Me desculpa por todas as minhas falhas e por todo trabalho que te dou nesses anos, pode pôr a culpa em mim sobre sua futura falta de cabelos. Sou muito feliz por ter ganhado um grande amigo e, de brinde, a amizade da querida Ilária. Vocês fizeram toda a diferença nesses anos de trabalho.

Agradeço também aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota, pela leitura e apontamentos certos feitos ainda na banca de qualificação, abrindo novos horizontes e olhares para essa pesquisa. Muito obrigada pela disponibilidade, comprometimento, indicações e trocas generosas de conhecimento.

Agradeço ao NEHAC por nos conceder diálogos importantes, à Universidade Federal de Uberlândia e ao curso de pós-graduação em História. E à CAPES, que através do financiamento permitiu que esse trabalho pudesse ser cumprido. Também agradeço ao Centro Cultural São Paulo por ter disponibilizado as fotos que estão presentes nesse trabalho e a presteza com que conduziram esse processo.

RESUMO

Em 1951, o grupo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) encenou em São Paulo o texto dramático de Luigi Pirandello *Seis Personagens à procura de um Autor*, com grande repercussão entre o público e a crítica no eixo Rio-São Paulo, marcando a consolidação da Companhia Teatral criada em 1948 pelo engenheiro Franco Zampari. Com o processo de industrialização e urbanização de São Paulo surgiu uma elite que buscou fundar um projeto cultural capaz de estabelecer na cidade as experiências culturais que esses homens vivenciaram quando passaram pela Europa, modernizando assim a cena cultural local. Assim, essa pesquisa procurou, através do uso das memórias dos agentes que integraram o TBC e das narrativas elaborada pelos críticos teatrais, pensar os índices de modernidade presentes na encenação de *Seis Personagens* e refletir sobre o estabelecimento dos marcos de modernidade na história do Teatro brasileiro.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro de Comédia. Modernidade/Modernismo. Luigi Pirandello. São Paulo.

ABSTRACT

In 1951 the group Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) staged in São Paulo the dramatic text of Luigi Pirandello *Seis Personagens à procura de um autor*, with great effect between the public and the critics on the Rio-São Paulo axis, demonstrating the consolidation of the theatrical company created in 1948 by the engineer Franco Zampari. With the development of industrialization and urbanization in São Paulo an elite sought to create a cultural project capable to establish in the city the cultural experiences that these men had when they passed through Europe, modernizing the local cultural scene. Thus, this research sought through the use of the memories of the agents who integrated the TBC and the narratives elaborated by the theater critics, to think about the modernity indices presents in the staging of *Seis Personagens* and to reflect about the establishment of the modernity milestones in the history of the Brazilian Theater.

Key words: Teatro Brasileiro de Comédia. Modernity / Modernism. Luigi Pirandello. São Paulo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O PROJETO TEATRAL DE FRANCO ZAMPARI	19
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO MODERNO PAULISTA	24
2.2 O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA	35
3 LUIGI PIRANDELLO NO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA.....	49
3.1 A CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO DE 1951	56
3.2 A BUSCA DA MODERNIZAÇÃO TEATRAL PELOS ATORES E DIRETORES DO TBC.....	62
4 A ENCENAÇÃO DE <i>SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR</i> INTERPRETADA PELA CRÍTICA TEATRAL.....	78
4.1 A LEITURA DA CRÍTICA SOBRE A DRAMATURGIA DE LUIGI PIRANDELLO	81
4.2 <i>SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR</i> : A PERCEPÇÃO DA CRÍTICA SOBRE A ENCENAÇÃO DE 1951.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXO: ICONOGRAFIA	112

1 INTRODUÇÃO

Analisar a modernização dos palcos brasileiros em meados do século passado nos remete a várias possibilidades de pesquisa. Não tivemos a intenção, neste trabalho, de exaurir todo conteúdo que permeia o enorme debate existente entre modernidade e teatro paulista¹. O que buscamos compreender são os índices de modernidade que se encontravam em uma única encenação de uma distinta companhia teatral de São Paulo. Pois, apesar de haver uma gama extensa de trabalhos em relação a modernidade teatral na historiografia, não encontramos um que abrangesse a encenação de *Seis Personagens à procura de um Autor* do dramaturgo italiano Luigi Pirandello² pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1951. Então neste trabalho, o leitor encontrará um esforço de pesquisar e desenvolver um ambiente criado pelos agentes históricos envolvidos nessa encenação, que pudemos perceber que estava além daqueles que estiveram presentes no palco, mas participantes de um longo projeto que visava a modernização em São Paulo. No mais, procuramos estabelecer, junto dessas referências, diálogos e análises historiográficas, para (re)construir a preocupação da produção cultural moderna em São Paulo.

Nosso objetivo foi analisar e discutir a concepção de Teatro Moderno no Brasil por meio da encenação da peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, realizada pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1951, sob a direção do encenador italiano Adolfo Celi. Assim, procuramos refletir sobre o conceito de modernidade e seus índices, repensando-os em diálogo com o texto dramático e com a recepção da encenação pela crítica teatral brasileira e pelo TBC. E através dessa

¹ Moderno é um conceito filosófico que foi apropriado por outras áreas do conhecimento, tais como a literatura e a arte, com o intuito de marcar um momento de transformação dentro do campo teórico. Nesse sentido, a ideia primeira de modernidade tem a sua raiz na perspectiva de progresso. Assim, o conceito é ressignificado por diversas disciplinas em conjunto com a temporalidade, para marcar uma ruptura com o passado. Nesse sentido, as artes, literatura e história procuraram estabelecer seus marcos de modernidade. Dessa forma, compreendemos que não há apenas uma expressão sobre o moderno, que é amplamente discutido nas diferentes esferas do saber.

² Luigi Pirandello nasceu em 1867 na região da Sicília, extremo sul da Itália e faleceu em 1936, na cidade de Roma. Pirandello foi um dos mais relevantes dramaturgos e romancistas italianos do século XX, que, dois anos antes de sua morte, fora agraciado com o prêmio Nobel de Literatura. Pouco mais de vinte anos depois da escrita de sua primeira peça, o autor escreveu e encenou na cidade de Roma *Seis Personagens à Procura de um Autor*, que, no Brasil, ganhou uma montagem pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

encenação buscamos compreender certos aspectos que estavam para além da formação da estética da cena.

A criação do TBC em 1948, pelo italiano Franco Zampari, representou uma tentativa de renovação cultural para a cidade, porque nesse novo espaço viria a apresentar grupos amadores que estavam em “compasso com o circuito internacional pelos caminhos da modernidade e da modernização”³. Ou seja, o TBC havia sido criado para poder abranger e acolher esses grupos que propagavam os mesmos conceitos que Zampari buscava. O engenheiro por formação se tornou um grande mecenas disposto a patrocinar a produção de grandes espetáculos, como se faziam na Europa. Para alcançar esse feito, o italiano contou com ajuda financeira e política de outras figuras da alta sociedade paulistana, como a de Ciccillo Matarazzo.

O pequeno teatro fundado na rua Major Diogo, no Bixiga, teve grande repercussão na imprensa e nas altas rodas da sociedade, justamente porque seu projeto nasceu no seio elitista da cidade. E essa repercussão positiva que ecoou, principalmente, na crítica teatral do eixo Rio-São Paulo, fez com que Franco Zampari ambicionasse um projeto teatral ainda maior. Desse modo, em 1949, o TBC deixou de ser uma casa de espetáculos que abrigava grupos amadores e se tornou uma companhia teatral que trabalhava com sua própria produção. Muito dinheiro foi investido para que se tornasse viável uma produção de larga escala e com contratações que mudaria os rumos do teatro paulista e quiçá brasileiro.

O primeiro passo que o produtor deu para a profissionalização do TBC foi contratar um elenco permanente, e a primeira atriz contratada foi Cacilda Becker. Ela já era uma atriz reconhecida pela crítica e pelo público e que compactuava com as ideias centrais desse projeto. Depois, foi contratado o encenador italiano Adolfo Celi, que se tornou o coração da companhia, pois foi a partir de seu trabalho que a estética teatral moderna esteve presente nos palcos do TBC. Adolfo Celi viera para ocupar um espaço que era necessário no TBC, assim como a presença de Ziembinski foi essencial para construir a encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues pelo grupo Os Comediantes no Rio de Janeiro em 1943, que para alguns críticos, se tornou um marco do teatro moderno, assim como o TBC posteriormente.

³ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 93.

É voz recorrente, na crítica e história do teatro brasileiro, situar o início do moderno teatro brasileiro com Os Comediantes, no Rio de Janeiro, e, em São Paulo, com a criação do TBC. Em ambos os casos o que se impõe como agente da renovação é a atuação de encenadores estrangeiros que ocorrem ao Brasil após a segunda guerra mundial⁴.

A presença do encenador Adolfo Celi era fundamental para construir a imagem da renovação teatral que o TBC gostaria de passar, juntamente com uma equipe técnica especializada como a cenografia, iluminação, trilha sonora e figurinos. É claro que um elenco permanente consagrado pela crítica e pelo público como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Nydia Licia, Carlos Vergueiro, Rachel Moacyr, entre outros artistas, também fez grande diferença na construção desse novo teatro. A escolha do repertório seria, então, primordial, para que pudessem através de textos ecléticos e internacionais apresentar para o público que a companhia conseguia atrelar um vasto repertório moderno com tecnologia, interpretação e direção de ponta. E chegamos no cerne desta pesquisa: a escolha do texto de Luigi Pirandello e todo o empenho que buscaram ao produzir a temporada.

Nosso primeiro contato com Pirandello foi ainda na graduação, com o projeto de iniciação científica “Releituras Intelectuais e Cênicas de Luigi Pirandello: interlocuções entre a produção dramatúrgica e teórica do escritor italiano e o Teatro Brasileiro do século XX”, realizado durante os anos de 2014-2015 sob a orientação do Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa sob o financiamento da FAPEMIG. Como desdobramento da pesquisa realizada ao longo desses anos, apresentamos, em 2017, o trabalho de conclusão de curso “A percepção e construção de teatro moderno: encenação de *Seis Personagens à Procura de um Autor* de Luigi Pirandello pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1951”, também com orientação do professor Rodrigo de Freitas Costa, no curso de história da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Desse trabalho, ressaltamos dois aspectos importantes: primeiro, o contato com a companhia teatral fundada pelo imigrante italiano Franco Zampari em 1948, o que segundo a crítica teatral tornou-se um marco na história do teatro paulista e brasileiro. O segundo aspecto que destacamos é o fato de que o Trabalho de Conclusão de Curso foi a base para o desenvolvimento do projeto que apresentamos para a elaboração da presente dissertação. Isso porque foi durante a pesquisa para a monografia que tomamos contato com a montagem realizada em 1951 pela

⁴ LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 12.

companhia teatral Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) da peça Pirandelliana *Seis Personagens à Procura de um Autor*, bem como com os desdobramentos dessa encenação para crítica teatral e a construção da história do teatro brasileiro.

Através desse processo de pesquisa, compreendemos que seria basicamente impossível nos atentar apenas à encenação propriamente dita, era necessário compreender o ambiente que antecedeu e sucedeu essa encenação. Logo, perceber o cenário da história do teatro brasileiro e o modo como esta determinou seus marcos nos foi imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa, nesse sentido, buscamos analisar e apontar possíveis leituras acerca do panorama teatral brasileiro e de seus marcos estabelecidos por críticos pertencentes a esse mesmo processo histórico.

A crítica teatral teve importante atribuição neste trabalho, porque foi a partir das narrativas construídas por críticos como Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Mario Nunes e Alberto Guzik que pudemos compor as teias sociais que existiam entre eles para que assim, tornasse mais fácil a compreensão da constituição da cena teatral que Franco Zampari buscava. O que não podemos nos esquecer é que esses críticos fizeram parte desse momento histórico, então ao dialogarmos com suas posições perante a criação do TBC e da encenação de *Seis Personagens*, precisamos nos atentar para não encamparmos as ideias desses críticos sem fazer análise historiográfica e questionar esses posicionamentos. Até mesmo porque entre esses críticos havia discordâncias formais e estéticas, visto que no Brasil antes da efervescência modernista nos palcos, já existia uma profunda tradição teatral em torno das comédias de costumes, revistas-de-ano e operetas. O que dava indícios de uma rachadura entre públicos, que anos mais tarde se acentuou, estabelecendo assim por parte dos críticos, principalmente, a hierarquização de gênero teatral, onde de um lado estavam as comédias de costumes e do outro lado, produções de textos internacionais.

Mais que isso, o debate em torno da modernização e da modernidade marcou também, de forma efetiva, a presença da crítica e dos críticos de teatro. Isso significa dizer que aqueles que voltaram seus interesses para o teatro o fizeram distanciados da história da literatura, propriamente dita, e em sintonia com as correntes artísticas que alimentaram o debate de então⁵.

⁵ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 132.

Reforçando assim, a ideia de que esses críticos estabeleceram marcos de acordo com suas experiências em relação ao teatro brasileiro. Dessa forma, compreendemos que a construção narrativa que fizeram sobre a produção cultural em meados do século XX, se tornaram parâmetros para outras análises, ou seja, suas críticas forjaram marcos e conceitos que permearam outros estudos, tomados como verdade. Neste trabalho, buscamos dialogar com essas fontes para trabalhar com as possibilidades trazidas por essas críticas e pensarmos nas possíveis leituras acerca da encenação de 1951. Sendo assim, estruturamos o texto de maneira que ficasse clara a criação e o desenvolvimento do projeto de Franco Zampari para que resultasse em na encenação de *Seis Personagens*.

No capítulo *O projeto teatral de Franco Zampari*, buscamos estabelecer a rede social em que Zampari estava inserido, para então compreender que a ideia e o desenvolvimento desse projeto não foram feitos sozinho. Por trás da criação do TBC, também havia esforços dos entusiastas paulistas em relação a renovação teatral na cidade, pelo menos desde a produção de Ziembinski em 1943. Esses entusiastas, faziam parte de famílias abastadas paulista e tinham o Velho Continente como referência, na medida em que muitos tiveram sua formação na Europa. Esses entusiastas sempre estiveram ligados pelo mesmo propósito de inovação, Alfredo Mesquita, por exemplo fundou o Grupo Teatral Experimental (1942) e depois a Escola de Arte Dramática (1948), com o intuito de profissionalizar a cena paulista. Assim como Décio de Almeida Prado com a formação do Grupo Universitário de Teatro (1943).

No capítulo seguinte, *Luigi Pirandello no Teatro Brasileiro de Comédia*, demos vozes aqueles que fizeram parte da Companhia e os que participaram da encenação de *Seis Personagens* em 1951. Através dos livros de memórias escritas *a posteriori* e entrevistas feitas durante a passagem desses pelo TBC, buscamos compreender como cada um desses agentes vivenciaram este momento da história. A visão que tinham sobre o TBC e a encenação do texto de Pirandello nos conduziu neste capítulo, com objetivo de pensarmos o papel teatral e histórico do TBC.

No último capítulo, *A encenação de “Seis Personagens à procura de um autor” interpretada pela crítica teatral*, analisamos as críticas produzidas sobre a encenação, onde percebemos que, para os críticos, a questão central estava no texto dramático de Luigi Pirandello, que era para eles um grande renovador da cena teatral – à exceção do crítico carioca Mario Nunes, que não reconhecia no dramaturgo essa

renovação. Foi a partir dessas narrativas que buscamos analisar o modo como foi concebida a ideia de índice de modernidade, pois são esses que acabaram estabelecendo dentro da história do teatro brasileiro aquilo que é ou não moderno, determinando tal conceito. De modo que a encenação de *Seis Personagens* foi considerada por esse conceito pré-estabelecido pela crítica, um marco dentro do Teatro Brasileiro de Comédia.

2 O PROJETO TEATRAL DE FRANCO ZAMPARI

A elite intelectual da cidade de São Paulo, em meados do século XX, ansiava por renovação artística, ou até mesmo criação cultural. A cidade, que passou tão rápido de província a metrópole, carecia de espaços onde pudessem ampliar as discussões em torno da expressão cultural. Era necessário que São Paulo passasse de um cenário restrito a produção industrial e/ou relações mercantis para também estabelecer diálogos e produções entre intelectuais e artistas. Essa preocupação pela cultura passou a ser percebida através dos imigrantes bem apossados e das famílias tradicionais que enriqueceram com a expansão da cafeicultura⁶. O teatro brasileiro no início do século estava desalinhado com a nova perspectiva teatral que surgia principalmente na Europa, pois, enquanto no Brasil as Chanchadas e Comédias de Costumes faziam grande sucesso de bilheteria, no exterior já estavam caminhando a passos largos na produção teatral moderna. Pensamos que essa defasagem entre o Brasil e países europeus começou a aquietar aqueles que tinham como referência o desenvolvimento cultural da França e Itália por exemplo.

Os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 já tinham dado os primeiros passos a caminho da modernização cultural, com manifestações na música, literatura, poética e visual. Já na década de 1940 e 1950 os modernistas provenientes do período anterior, pensaram em ir a fundo na construção de espaços que propagassem a arte moderna. Foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Assis Chateaubriand em 1947, em 1948 o Museu de Arte Moderna (MAM) por Ciccillo Matarazzo, Escola de Arte Dramática (1948) pelo Alfredo Mesquita, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) por Franco Zampari, Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949 por Zampari e Ciccillo Matarazzo e o Parque Ibirapuera em 1954.

É nos quadros dessa universalidade abstrata que a transformação do tecido cultural culmina com a organização de instituições de peso. A multiplicação dos empreendimentos introduziu transformações qualitativas no panorama cultural, fazendo da cidade fonte geratriz das novas expressões em todos os campos⁷.

⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 70.

⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, 2005, p. 142.

Essa efervescência cultural que desabrochou em São Paulo culminou em toda a pluralidade que conhecemos hoje. A partir dessas criações e diálogos, foi se estabelecendo a metrópole. Entendemos a cidade como “o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta”⁸. Em relação a essa construção, podemos dizer que se hoje São Paulo se tornou referência cultural para o restante do país, muito se deve a esses projetos modernizadores iniciados ainda no começo do século XX.

No entanto, os intelectuais e artistas que fizeram parte da Semana de Arte Moderna de 1922 não expressaram grande preocupação em uma renovação teatral moderna. Para não dizer que nenhum dos integrantes, apontamos a tentativa de Oswald de Andrade com o texto dramático *Rei da Vela*, escrito na década seguinte e com encenação ainda mais tardia. Maria Arminda do Nascimento Arruda discutiu a questão do moderno na perspectiva do modernismo, ou seja, pensando produção cultural como instrumento para a afirmação da Cultura e valorização do nacional, como indicado em seu livro *Metrópole e Cultura*, que quase trinta anos depois, vai voltar-se para a questão do moderno pela ótica da modernidade, onde questões sociais, econômicas e culturais são utilizadas como baliza para a determinação do termo. Assim, no entendimento da autora, há uma importante diferença entre modernismo e modernidade, na medida em que o primeiro versa sobre a produção cultural e o segundo faz-se pela leitura urbano-industrial da cidade e sua relação com a cultura⁹.

Parte desse desenvolvimento urbano-industrial e cultural foi a criação de espaços que propagassem cultura e artes em geral, como teatro. Espaços de que a cidade de São Paulo carecia até a década de 1940, quando contava com três casas de espetáculos. Entre elas, o Theatro Municipal foi o mais expressivo, que abrigava luxuosamente a alta sociedade paulista, a “velha aristocracia cafeeira”¹⁰. O Theatro Municipal era um marco desejado da elite que almejava pela modernidade inspirada na *Belle Époque*. A construção evidenciava os abismos sociais da cidade, que se acentuavam nesse momento de avanço da urbanização. O teatro não era para o povo, este ficava do lado de fora. O novo espaço era para o dito mundo “civilizado”, de

⁸ ARGAN, Carlo Giulio, 2005 *apud* ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 68.

⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 19.

¹⁰ BERNARDES, Maria Elena. **O estandarte glorioso da cidade**: teatro municipal de São Paulo (1911- 1938). 2004. 318 f. Tese (Doutorado em História), IFCH – Unicamp, Campinas, 2004, p. 55.

roupas luxuosas e elegantes, que circulava ostentando seu poderio econômico, como apresenta Maria Bernardes. Então a referência teatral no Brasil era a antiga capital Rio de Janeiro, onde dois anos antes da Semana de Arte Moderna foi construído o Teatro Trianon com um espaço moderno e luxuoso, que abrigou dois grandes atores que por muitos foram considerados renovadores pelo que praticavam nas apresentações, a saber: Jaime Costa e Procópio Ferreira. Quando o dramaturgo italiano Luigi Pirandello veio ao Brasil em 1927 com o *Theatro d'Arte de Roma*, foi apresentado a ele a montagem de *Assim é (se lhe parece)*, com destaque ao repertório de Jaime Costa. Procópio Ferreira fez grande sucesso e marcou a casa com a montagem de *Deus Lhe Pague*, de Joraci Camargo, em 1932. O Teatro Trianon, juntamente do Theatro Municipal, teve grande magnitude e muito contribuiu para o desenvolvimento artístico no Rio de Janeiro.

Em 1943, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro recebeu a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. A palavra “encenador” finalmente era vista em uma montagem de um texto nacional, o *metteur-en-scène* tão famoso na Europa foi visto e aplaudido, não só pelo público, mas também pela crítica. E a partir dessa encenação ficou reconhecido pelos críticos o pontapé do teatro moderno carioca, pois, não houve outras encenações que chamassem atenção da crítica, assim como foi *Vestido de Noiva*. De modo que retomamos a constituição do teatro carioca, para que possamos fazer uma singela comparação com o teatro paulista, sem a pretensão de analisar intimamente. Ao longo da história do Teatro Brasileiro, houve discussões e convenções sobre os limites teatrais, principalmente depois da encenação de Zbigniew Ziembinski da peça *Vestido de Noiva*. A crítica especializada na época estabeleceu a apresentação como o “marco da modernidade teatral” no Brasil, como marco na medida em que nessa montagem a figura do encenador foi inserida nas engrenagens do teatro. Além disso, a montagem também inovou com o uso de diferentes planos cenográficos valendo-se de recursos da aparelhagem de iluminação que afasta o tradicional ar de sala de visitas do palco teatral no Brasil como apontou Sábato Magaldi, que ainda afirma que essa “novidade” concede “ares estrangeiros ao Teatro Brasileiro”¹¹. Críticos teatrais convencionaram que essa encenação feita pelo grupo *Os Comediantes*, seria o germe do teatro moderno em terras brasileiras. Sábato

¹¹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004, p. 14.

Magaldi foi um dos críticos que vangloriou Ziembinski e Nelson Rodrigues. O historiador Thiago Herzog analisou a maneira como o crítico estabeleceu um padrão,

E isso faz com que se construa uma fórmula de definição para um teatro “correto” e para um teatro “errado”, ou o “bem” ou “mal feito”. O modelo para tal avaliação é, evidentemente, *Vestido de Noiva*.

Se por um lado, é correto afirmar que *Vestido de Noiva* é profundamente diferente do tipo de espetáculo predominantemente até então no Brasil, por outro, afirmar que isso o torna melhor ou pior pode levar a análise para uma evidente tomada de posição. De qualquer maneira, a montagem permitiu e facilitou aquilo que é importante para o chamado teatro moderno e para o que Sábato valoriza em sua historiografia: depende da presença de um encenador que construa a cena e possua tema, personagens e atores nacionais. Além disso, ela trata de questões importantes para a classe média, com determinada profundidade psicológica, representada através de complexas formas de funcionamento do mundo inconsciente¹².

A força interpretativa de Sábato Magaldi firmou uma hierarquização da produção teatral. Foi através dele e de outros críticos, como Décio de Almeida Prado, que foi estabelecido o padrão no qual determinavam as encenações entre boas ou ruins, se valiam a pena serem assistidas ou não. O historiador Thiago Herzog, em seu livro *Teatro Brasileiro em Panorama*, analisa o *Panorama do Teatro Brasileiro* de Sábato Magaldi e faz apontamentos relevantes ao buscar refletir o peso do crítico para a construção do teatro brasileiro. Embora Magaldi afirmasse que sentia falta do nacionalismo no teatro brasileiro¹³, ele mesmo reforçou a “europeização” do teatro. No início do século XX, o teatro brasileiro sempre esteve “em falta” quando o assunto era a representação, os ensaiadores buscavam encenar textos estrangeiros, de dramaturgos modernistas bem-conceituados, pois acreditavam que buscavam modernismo teatral e, dessa forma, não faltaria mais nada para que o alcançassem. Ledo engano: Herzog nos lembra que a atriz Dulcina de Moraes montou peças de Luigi Pirandello, Bernard Shaw e Federico García Lorca, e ainda assim não obteve sucesso em relação ao reconhecimento como renovadora da cena pela crítica. O que faltava era a figura do encenador para seus espetáculos, e nesse caso, assim como Ziembinski representava em *Vestido de Noiva*, ele apresentou ao teatro brasileiro qual seria o papel do encenador no espetáculo, e assim, pelo olhar da crítica especializada que buscava o modernismo teatral, não faltava mais nada.

¹² HERZOG, Thiago. **Teatro Brasileiro em Panorama**: concepções de história e teatro em panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018, p. 107.

¹³ Lembremos que, após a semana moderna de 1922, uma das principais questões era o nacionalismo inserido na cultura brasileira.

Ziembinski, sendo produto desse novo teatro, trouxe, juntamente com Louis Jouvet e outros profissionais estrangeiros, a cultura da encenação para o Brasil. E, procurando um novo autor nacional, ele conseguiu explorar as potencialidades das “novas maneiras” de se fazer teatro, levando *Os comediantes* ao conhecimento do público. Esse autor foi Nelson Rodrigues com seu texto *Vestido de noiva*¹⁴.

A figura do encenador era tão importante que Ziembinski buscou um autor nacional para construir a cena moderna no Brasil, como demonstra o historiador Thiago Herzog. Ele como diretor, tinha um projeto de teatro moderno e procurou construir e colocá-lo em prática com o grupo Os Comediantes no Rio de Janeiro e a figura central de seu projeto era encontrar um autor nacional. Assim, a maneira como a peça foi apresentada provocou os críticos que exaltaram e pontuaram como um marco da modernidade cultural brasileira, sem se preocuparem em fazer uma análise mais aprofundada da peça e uma crítica a própria história do teatro, na medida em que engrandeceram a montagem de Ziembinski e diminuíram as produções do passado. O problema do estabelecimento de tal marco, segundo Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg, está na ideia de que ele delimita índices para pontuar o que é ou não moderno, deixando de contextualizar o momento da produção teatral. De modo que a historicidade fica limitada ao “antes e depois” em relação ao “marco” forjado na encenação de *Vestido de Noiva*. Isso fica evidente, por exemplo, na interpretação ofertada por Décio de Almeida Prado em *O Teatro Brasileiro Moderno*¹⁵, no qual o autor determina o que deve ser considerado Teatro e respeitado na história do teatro. Guinsburg e Patriota criticam esse posicionamento, eles compreendem a impossibilidade de reunir em uma obra toda a diversidade em relação a escrita da história do teatro¹⁶.

A ideia aqui parece ser a de construir um teatro centrado na figura do encenador, um intelectual e artista que servia para pensar a cena em todas as suas instâncias e dar unidade a montagem, onde cenários, figurinos e iluminação eram criados em prol do texto montado; onde a personalidade dos atores eram menos importante que a dos personagens; onde a inovação e a

¹⁴ HERZOG, Thiago. O Caso do Vestido: apontamentos sobre a construção de um cânone em Panorama do Teatro Brasileiro. **Revista Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 3, a. 5, p. 185-205, jun./jul. 2017, p. 190.

¹⁵ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹⁶ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 116-117.

criatividade fossem mais fundamentais que as convenções e que os temas burgueses fossem tratados em textos com profundidade psicológica¹⁷.

A ideia de que o encenador seja crucial para a existência do teatro moderno chegou em São Paulo principalmente com a criação da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Como a presença do encenador era essencial para um teatro moderno, *Vestido de Noiva* foi visto como um modelo cênico por muitos anos, entre artistas, críticos e diretores no Brasil. No entanto, devemos salientar que não existe apenas um teatro moderno e sim vários. Quando o TBC foi fundado, a ideia era estabelecer uma continuidade a esse marco, pois a companhia tinha condições financeiras de seguir a diante o dito teatro moderno, diferente do grupo carioca. E foi feito através da profissionalização da companhia, com contratações de um elenco fixo, importação de encenadores de renome e uma gama de opções de repertório moderno.

Dentro desse repertório estava presente *Seis Personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello, que era considerado por parte da crítica italiana, o pai do teatro moderno italiano. No Brasil, os integrantes do TBC e a crítica especializada também reconheciam Pirandello como o pai da dramaturgia moderna. Mostrando assim, que essa encenação seria o fruto de ideias modernizadoras que agregaram aspectos importantes no momento, a presença do encenador, o elenco, a tecnologia envolvida e o texto dramático altamente reconhecido.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO MODERNO PAULISTA

Embora o Teatro Brasileiro de Comédia tenha sido considerado o marco do teatro moderno paulista por muitos críticos, não podemos colocar todo o crédito dessa formação cultural apenas no TBC. São várias as pequenas construções artísticas e intelectuais que ajudaram a construir a ideia e a busca pelo teatro moderno, como a Escola de Arte Dramática (EAD), Grupo Universitário de Teatro (GUT) e Grupo de Teatro Experimental (GTE). Pretendemos, aqui, formular uma teia dessa busca e construção do teatro moderno paulistano, pois através dessa teia conseguiremos demonstrar que o Teatro Brasileiro de Comédia não foi um projeto isolado. A

¹⁷ HERZOG, Thiago. O Caso do Vestido: apontamentos sobre a construção de um cânone em *Panorama do Teatro Brasileiro*. **Revista Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 3, a. 5, p. 185-205, jun./jul. 2017, p. 191.

modernidade cultural já estava nos pensamentos de boa parte dos intelectuais envolvidos com a arte teatral, pelo menos desde a encenação de *Vestido de Noiva*, para não dizer que já estavam dialogando sobre isso há muito mais tempo. Esses mesmos intelectuais buscavam construir um ambiente fértil para que fosse possível a desenvoltura desse novo teatro em São Paulo, assim seria muito mais fácil a formação de um teatro aos moldes europeus ou norte-americanos que tanto lhes encantavam. A formação dessa rede de intelectuais bem abastados era basicamente, estabelecida no seio cultural estrangeira.

Mas para refletirmos sobre esse projeto, com desejo de instalar um teatro moderno em São Paulo do fundador do TBC, Franco Zampari, é preciso relembrar que só foi possível esse alcance que a Companhia teve através do diálogo com outros entusiastas, como Alfredo Mesquita, que, assim como ele, também ansiava por uma renovação cultural teatral moderna na cidade. Alfredo já havia dado o pontapé da modernização da cena teatral com o Grupo de Teatro Experimental (GTE), que foi fundada em 1942 no decorrer de uma longa caminhada em sentido às tentativas de modernizar a cultura paulista. Esse apelo por uma renovação cultural persistente nesse meio social distinto em São Paulo era característico, pois, muitos circulavam por outros ambientes culturais, principalmente na Europa, onde percebiam os distanciamentos entre os lugares frequentados e a cidade de São Paulo.

O GTE, como veremos, era neste momento um dos principais grupos amadores de Teatro de São Paulo e contou com a direção artística de Alfredo Mesquita. Teve na peça nacional *Pif-Paf* seu maior sucesso o que demonstrava preocupação em “educar seu público” em relação à estética, fazendo assim uma mescla de textos dramáticos modernos e clássicos. A visão que Alfredo tinha do teatro brasileiro era similar à de outros críticos da época, que faziam parte desse ambiente e entendiam o teatro brasileiro no início do século XX como “falido”. Isso porque o teatro nacional trazia comédias e revistas de ano com o intuito apenas de entreter o público e o mesmo apreciava esses espetáculos¹⁸. Para esses críticos o teatro brasileiro precisava estar em paralelo com o que faziam na Europa, com textos dramáticos “sérios” e com novas noções estéticas. No entanto, as comédias tinham vasto público e para que esse teatro moderno fosse bem aceito era necessário fazer a introdução de um teatro que tinha outras preocupações além de apenas entreter.

¹⁸ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 93.

Como se o teatro de revista tivesse que ser destinado a um tipo de público e o teatro moderno a outro. Para esse grupo, não havia no Brasil uma companhia ou dramaturgo que pudesse suprir essa ânsia pela renovação teatral como era desenvolvida no estrangeiro.

Dito de outra maneira, concepções cênicas e estruturas narrativas, que estabeleceram indícios de modernidade para o teatro brasileiro, não emergiram obrigatoriamente de uma única matriz, e o seu surgimento nem sempre foi perceptível à crítica nem aos seus próprios executores¹⁹.

Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg, ao tratarem dessa premissa, nos relembram que apesar de esse grupo não reconhecer o esforço inovador presente nos trabalhos de alguns dramaturgos brasileiros, já havia aqui preocupações em relação à renovação teatral, como Oswald de Andrade, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna, entre outros. Ao menos no campo dramático, buscavam empregar noções modernistas, onde os textos continham teor político e relações sociais²⁰. Corroboramos as ideias dos autores em relação ao que dizem não ser “possível identificar uma matriz única para a chegada e estabelecimento de ideias modernizadoras em nossos palcos”²¹, pois, assim como o TBC fora visto e assumido por parte da crítica como um dos propulsores do teatro moderno no Brasil, já ocorria esse desejo e busca pela mesma renovação teatral.

São nessas circunstâncias que o projeto de Franco Zampari corroborou essa busca da elite de intelectuais paulistas, porque acreditavam que esse teatro moderno deveria ser aos moldes estrangeiros, com os textos, conceitos e estética europeia, principalmente. Esses intelectuais que estiveram à frente desse projeto junto com Zampari, como Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita já estavam ensaiando e testando atores e público com os grupos amadores, pois a partir desses grupos podiam inserir aos poucos textos que fugissem da comédia e chanchada e começariam o processo de profissionalização dos atores, para que estes pudessem participar efetivamente das novas fundações, como a EAD e o TBC.

¹⁹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 100.

²⁰ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 100-106.

²¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 107.

A EAD, fundada por Alfredo Mesquita foi um passo preciso, para que os atores pudessem se profissionalizar dentro da modernização teatral que acreditavam. Mas é necessário examinar a história e trajetória da inserção de Alfredo Mesquita no mundo cultural, para que possamos compreender sua visão de arte e teatro, de qual lugar ela foi estabelecida. Mesquita estudou nos melhores colégios no exterior, na França passou pela Sorbonne, Collège de France, École du Louvre, além de ter frequentado o curso de Louis Jouvet, diretor e ator francês e como boa parte dos filhos da elite paulistana Mesquita formou-se também pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Ou seja, a base de sua formação social e cultural foi influenciada pelo meio intelectual francês e da elite paulista. Sua família era dona do Jornal *O Estado de São Paulo*, um jornal de cunho libertário que representava o pensamento do grupo dominante da capital do Estado, onde Alfredo fora crítico teatral de 1933 a 1937. Mas com a instauração do Estado Novo, a família Mesquita sofreu brusco declínio econômico, seus irmãos foram exilados, bens confiscados e o jornal já não pertencia mais a família. Para se manter, ele e suas duas irmãs abriram a livraria Jaraguá e uma casa de chá nos fundos, lugar muito requintado.

A livraria Jaraguá se tornou ponto de encontro entre intelectuais, artistas e a alta sociedade paulista, o que com certeza, por Alfredo e suas irmãs serem ainda influentes na cidade. Esse público diferenciado da livraria a tornaria ainda mais badalada, pois grandes nomes modernistas se encontravam lá, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Hilda Hilst, Volpi, Abílio Pereira de Almeida e entre vários outros. Julgamos importante sempre frisar as redes sociais que esses personagens estabeleciam, para que possamos compreender melhor que esse projeto da modernização cultural paulista fora anseio de uma certa elite para satisfazer a mesma classe, via de regra. Essa relação entre Alfredo Mesquita, Franco Zampari, Ciccillo Matarazzo e os artistas e intelectuais da época nos dá sinais de que as criações de espaços culturais e o estabelecimento de marcos foram frutos desses diálogos estabelecidos nesses ambientes²².

No meio de toda essa efervescência cultural e política, Alfredo e Lourival Gomes Machado tiveram a ideia de fundar uma revista cujo foco seria discutir arte e economia. Desse modo, juntaram uma turma de conhecidos para participar dessa empreitada e a *Revista Clima* foi fundada em 1941, com os seguintes colunistas:

²² GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loquii Editora: Albatroz Editora, 2007, p. 138.

Sem maiores discussões, elegeram os responsáveis por cada seção, uma escolha que seria definitiva na vida de cada um: Décio ia cuidar de teatro; Paulo Emílio, de cinema; Antonio Lefèvre, de música; Ruy Coelho, de temas variados; Roberto Pinto de Souza, de economia; e Antonio Candido, de literatura. Lourival escreveria sobre artes plásticas²³.

A revista não foi benquista pelos críticos já conhecidos na época, pois achavam que ela era um passatempo de um determinado grupo, até mesmo porque esses críticos tinham pensamento contrário ao que os integrantes da *Revista Clima* difundiam. Mas, ao mesmo tempo, ela teve boa repercussão no meio artístico. Alfredo se afastou quando a revista começou a ter dificuldades financeiras, pois ele queria que sua irmã e seu cunhado pudessem ajudá-los, mas o restante do grupo não aceitou.

A revista, que contou inicialmente com o apoio financeiro de Mesquita, aglutinou ao seu redor nomes promissores, como mostramos na citação a cima, e ao se contrapor aos nomes conhecidos, tornou-se um espaço para o estabelecimento do novo parâmetro das críticas culturais, que, assim, poderiam dar conta dos movimentos que agitavam São Paulo na década de 1940. Logo, a revista foi decisiva para nomes como Décio de Almeida Prado, Antônio Candido, Paulo Emilio Salle Gomes, dentre outros, para formarem-se como críticos, definindo seus caminhos²⁴.

Com o seu afastamento da revista, Alfredo pôde se dedicar mais ainda ao Grupo Amador que tinha fundado. Os atores Nydia Lícia, Ruy Affonso, Ruy Mesquita e Lygia Fagundes participaram desse grupo de Alfredo e em seguida foram contratados pelo TBC²⁵. Alfredo queria experimentar e realizar produções jamais vistas em São Paulo, queria inserir o *metteur-en-scène* nas produções. As peças eram montadas no Teatro Municipal e o repertório todo estrangeiro, mas ele tinha a ideia de incentivar dramaturgos nacionais, no entanto avisava que

[...] enquanto não houver para serem representadas boas peças de autores nacionais, serão levadas peças estrangeiras, em traduções cuidadosas e de preferência escolhidas entre aquelas que não integrem o repertório das companhias profissionais de teatro²⁶.

²³ GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqüi Editora: Albatroz Editora, 2007, p. 140-141.

²⁴ HECKER, Heloísa Hirai. **Alfredo Mesquita**: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960. 2009. 100 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009, p. 25

²⁵ GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqüi Editora: Albatroz Editora, 2007, p. 165.

²⁶ GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqüi Editora: Albatroz Editora, 2007, p. 165.

Pelo fato de Alfredo dizer que ainda não havia peças boas para serem representadas, ele classificou e julgou os dramaturgos nacionais por não reconhecer neles peças com elementos da dramaturgia moderna. Mais uma vez, reforçou o conceito de que naquele período apenas o estrangeiro produzia textos desse nível. Hoje sabemos que a produção de cultura moderna é uma resultante de vários fatores sociais e reconhecemos que naquele período já havia textos nacionais com indícios modernos. Mas precisamos compreender também que a perspectiva que esses agentes tinham da cena cultural era outra, então devemos levá-la em conta, que os parâmetros definidores passavam pelos estabelecidos nos cânones europeus. No entanto, Alfredo sabia da necessidade de profissionalizar os atores, ele percebeu a mudança da cena teatral paulista, que agora era vista como manifestação artística através dos grupos amadores que se apresentavam. Para ele as transformações não deviam se limitar a apenas alguns aspectos do teatro, mas a todo ele. Ou seja, as inovações que apareciam nos textos, como a figura do encenador, o jogo de luzes etc., deveriam chegar também aos atores. O teatro começou a ser visto e apreciado, como arte. Dessa forma, com a ideia de profissionalizar primeiro os atores para garantir um bom desempenho em palco, ele fundou em 1948 a Escola de Arte Dramática (EAD), com vasto currículo de disciplinas ofertadas por nomes já reconhecidos no meio teatral, contava com Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker, o próprio Alfredo e entre outros.

Franco Zampari teve a ideia e propôs a criação do TBC também em 1948, fazendo assim, a história da EAD e do TBC se cruzarem e se complementarem. Ambas com propostas de profissionalizar e modernizar a cena teatral paulista. A EAD e o TBC se fundiram de tal modo que, logo que o espaço da rua Major Diogo no Bixiga, no centro de São Paulo (onde situava boa parte dos imigrantes italianos) ficou pronto, a Escola de Alfredo passou a funcionar no andar de cima do prédio.

A criação do TBC, segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas “foi o marco divisor do teatro paulista, e pelas repercussões, do próprio teatro brasileiro”²⁷. O mesmo crítico que construiu o marco de *Vestido de Noiva* no Rio de Janeiro reafirmou esse marco do teatro paulista. O papel que Sábato Magaldi representava para a crítica era notório, e ao reafirmar um marco pré-estabelecido ele tornou o TBC calcado na história do teatro paulista e brasileiro. Isso se deu por diversos fatores,

²⁷ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 210.

primeiro pela estrutura estabelecida na concepção física e cênica do teatro que ainda não existia em São Paulo e seguia os modelos europeus de “teatro moderno” e segundo pelas pessoas envolvidas na criação do TBC, que eram da alta sociedade paulistana e circulavam pelos meios de produção cultural da cidade. Porém, foi a crítica teatral que estabeleceu esse marco no qual o TBC é sinônimo de teatro brasileiro moderno, e assim se tornou um exemplo claro de como o projeto teatral de Franco Zampari atingiu o êxito. Então vejamos, o mesmo crítico que estabeleceu o marco de teatro moderno carioca foi o que construiu o mesmo marco na cidade de São Paulo, claro que em outro lugar e outro momento. O principal fator que nos faz acreditar nesse estabelecimento é a junção de várias condições que foram além da presença do encenador e características físicas do teatro como já falamos, mas sim porque nesse momento São Paulo estava vivendo seu êxito econômico, de forma que a elite que buscava essa modernização tinha dinheiro suficiente para fazer a engrenagem funcionar.

O surgimento tanto do TBC quanto da EAD foi recebido pela crítica teatral como um avanço dentro da história do Teatro. Nesse sentido, o grande crítico do TBC e intelectual que compactuou desde o início com essa modernização, Décio de Almeida Prado pontuou de modo contundente o papel da EAD e do TBC dentro da ideia de modernização do teatro brasileiro²⁸, em comum, ambas tinham a Europa como parâmetro para suas ações e homens na linha de frente com passagem ou nascidos no Velho continente. Contudo, não podemos considerar sem criticidade essa perspectiva de leitura feita pela crítica teatral. O surgimento da Escola e da Companhia deve ser pensado em conjunto, também, com o desenvolvimento social e político da cidade de São Paulo. Enfim, podemos observar com clareza que a crítica que estabeleceu marcos foi a mesma, seja no Rio de Janeiro ou São Paulo, e essa mesma crítica teve força interpretativa o suficiente para organizar a história do teatro brasileiro. De forma que muito do que conhecemos e temos documentado sobre esse período de renovação teatral foi produzido através de críticos, que certamente tinham suas próprias posições e perspectivas culturais.

A EAD tinha como proposta a valorização do texto, baseado no tripé formação cultural, técnica e montagem de espetáculos, regidos pela disciplina e pela busca constante do aprimoramento técnico e cultural dos alunos. A experiência da EAD

²⁸ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 39-43.

enquanto escola de teatro, ou seja, um espaço de formação formal de atores foi construído com base na intuição de seus professores em detrimento de uma pedagogia de ensino, que ainda não existia no Brasil, pois segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, aqui não havia uma grande preocupação estética, formal. Alfredo, que estava inserido no meio teatral desde 1936, percebeu que com as mudanças da cena teatral que o Brasil estava sofrendo, como a transição das escolhas de repertório, as chanchadas de Eva Todor, por exemplo, estavam perdendo espaço para peças ditas mais “sérias”²⁹. Mas ainda assim, essa produção era precária quando comparada com as estrangeiras. Então, Alfredo constatou que seria necessária a profissionalização desses atores e agentes que compunham a produção teatral para acompanhar a modernização da cena que estava em pleno desenvolvimento. A escola preparava os alunos para encenarem e dirigirem, mas era esclarecido entre eles que cada um compunha e trabalhava de formas diferentes. Isto é, o ator precisava do diretor para compor seu personagem, enquanto o diretor também tinha que estar aberto aos diálogos com os atores, para que dessa maneira a interpretação pudesse se desenvolver de forma fluida. Toda essa discussão sobre a importância do ator, do diretor e o saber diferenciar que cada um possuía sua área, demonstrava traços de um teatro moderno. Para que se tornasse possível esse projeto, contou com aulas de pessoas do meio social de Alfredo Mesquita, mas que eram artistas ou intelectuais já conhecidos na cidade.

O currículo previa aulas de dicção e imposição de voz, com a cantora lírica Vera Janacópulos; atitude e expressão corporal, com Chinita Ullman; história do teatro, com Décio de Almeida Prado; representação de drama, com Alfredo; e de comédia, com Cacilda Becker³⁰.

Assim, é possível perceber como foi constituído currículo da EAD e as preocupações específicas que tinham com esse “novo teatro”. Não foi por acaso a escolha desses profissionais para lecionar na EAD, Alfredo provavelmente sabia que, para alcançar o que almejava, era preciso contar com pessoas que possuíam as mesmas ideias e perspectivas. Através da EAD, tinham aula de outras línguas para que os alunos pudessem ler textos estrangeiros, não era mais permitido improvisar,

²⁹ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 284.

³⁰ GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loquii Editora: Albatroz Editora, 2007, p. 182.

então deveriam saber todo o texto para os ensaios e marcações de cena. Era esperado desses alunos uma formação cultural completa, para que assim, pudessem ter melhor compreensão de seus ofícios.

Os integrantes da EAD entendiam o teatro como uma possível ferramenta de desenvolvimento cultural para o país. A valorização da cultura estava enraizada nesse grupo, pois dessa forma, eles acreditavam que a modernização do país e da cidade de São Paulo precisava caminhar concomitantemente com as expressões culturais. Como tinham formação e tomavam como parâmetro o teatro europeu, era natural que quisessem instalar no Brasil os mesmos moldes. A ideia era se desvencilhar do teatro puramente comercial, como era feito por Procópio Ferreira, que valorizava o vedetismo e textos com enredos simplórios, onde havia sempre o papel do mocinho e da mocinha e o bem sempre venceria o mal. Esse tipo de fazer teatral era malvisto pelos intelectuais da época, não era levado a sério. Alfredo seguia os passos e se inspirava no francês Jacques Copeau, pois assim como ele acreditava que para “fazer seu novo teatro, precisava formar um ator”³¹. Essa ideia de Alfredo corroborou o projeto que Zampari havia elaborado para o teatro paulista/brasileiro.

O imigrante italiano Franco Zampari, veio ao Brasil em 1922 para trabalhar nas indústrias Matarazzo como engenheiro e se casou com Débora Prado Marcondes, que vinha de uma família tradicional paulista, por consequência podemos observar que o círculo social em que ele se inseriu era formado por abastados da cidade. Nesse meio, segundo alguns autores, percebeu o anseio por um espaço que acolhesse obras que fossem encenadas ao modo europeu, e ele decidiu montar uma Companhia que abrigasse o novo teatro. Ele soube convencer e entusiasmar os amigos da elite paulista a embarcarem nessa empreitada. O primeiro a se convencer foi Ciccillo Matarazzo, um dos grandes nomes da sociedade paulista, ele fiou a construção do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948. Em um depoimento recuperado por Alberto Guzik³², Zampari diz:

³¹ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 33.

³² Alberto Guzik, em seu livro *TBC: crônica de um sonho*, fez um grande levantamento de dados sobre o TBC, desde sua criação até as heranças que ele deixou. Pesquisar sobre o Teatro Brasileiro de Comédia e não o referenciar seria no mínimo insuficiente. Guzik foi crítico teatral e responsável pela edição de número 25 da Revista *Dionysos*, a qual trata também sobre o TBC. Trouxe fontes bibliográficas, incluindo depoimentos sobre a construção e desenvolvimento da Companhia. Claro que, assim como Sábato Magaldi, também devemos analisar cuidadosamente os posicionamentos de Guzik. Ele teve grande influência intelectual através da sua formação em Direito pelo Mackenzie e pela Escola de Arte Dramática (EAD), a partir de sua formação ele trabalhou como ator no Teatro de Arena e como crítico em alguns jornais, além de ministrar aulas na EAD e na ECA/USP. Portanto,

É simples o que me fez criar o TBC. Cheguei ao Brasil, vindo da Itália, em dezembro de 1922. Sempre trabalhei como engenheiro. Em 1948, pertencendo à organização de dez fábricas, pude sentir que o que parecia empreendimento louco logo se justificava, em virtude do progresso imenso do país. Amante do palco desde os dezessete anos, notei com tristeza que o meio teatral brasileiro era precário, não obstante o esforço heroico de alguns homens e grupos... Decidi fundar um grupo amador e orientei a transformação de uma garagem, na Rua Major Diogo, 315, num teatrinho com trezentos e sessenta e cinco lugares³³.

Nesse sentido, a fala de Franco Zampari sobre a situação econômica e cultural do país corroborou com a ideia desenvolvida por Maria Arminda do Nascimento Arruda, quando relacionou e diferenciou modernidade e modernismo, ao elucidar que a modernidade está ligada ao modernismo na medida em que o progresso urbano-industrial se enreda intimamente com a cultura. Assim, não bastava existir grandes indústrias sem que houvesse uma vida cultural condizente com este desenvolvimento. Era preciso que o desenvolvimento urbano e econômico da cidade caminhasse ao lado da produção cultural.

A noção de teatro que Zampari carregava era italiana e de Alfredo Mesquita, francesa. De forma que essa noção europeia era uma régua usada para definir o que ele procurava em São Paulo em relação ao teatro. Quando Zampari falou, em uma entrevista, que quando ele havia chegado no Brasil não havia nenhum teatro, entendemos que foi porque na opinião dele não existia um teatro com parâmetros europeus, pois aqui só havia o que ele e os outros intelectuais que já localizamos chamavam de amador. O que os atores e companhias faziam aqui antes dessas propostas de mudanças, eram chamadas de amadores por aqueles que tinham a Europa e os Estados Unidos da América como modelo. Tanto Alfredo quanto Franco fizeram parte de um momento político/econômico/social brasileiro e principalmente paulista distinto. As famílias tradicionais paulistas tinham muito dinheiro, o que colaborava com o crescimento e desenvolvimento da capital paulista, que não se separava desses projetos culturais que surgiram. O projeto do TBC congregou forças, capacidade de desenvolvimento desse modernismo teatral porque também dava condições financeiras, havia muito dinheiro em questão para financiar um espaço de tamanha envergadura, então a força econômica que Zampari conquistou era mais do

seu conhecido livro foi o resultado de sua pesquisa de mestrado. Guzik refaz e narra o caminho que o Teatro Brasileiro de Comédia percorreu e também discute as heranças deixadas por essa grande companhia, que aliás, como Fernando Peixoto bem diz, sem o TBC não teria existido o Arena e o Oficina³².

³³ GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. Perspectiva: São Paulo, 1986, p. 12.

que suficiente para colocar a melhor equipe em cena. Aqui, falamos de atores que já eram reconhecidos nos grupos amadores que circulavam entre o eixo Rio-São Paulo, os encenadores estrangeiros com carreira sólida para lapidar esses atores, cenógrafos, etc.

Para o projeto de renovação estética teatral, era preciso antes um ensino teórico e prático para os atores. Os amadores iniciaram o processo em seus grupos e essa escola permitiu colocar em prática essa nova perspectiva do teatro moderno, assim como o TBC. A temporada em São Paulo dos grupos Os Comediantes do Rio de Janeiro em 1944 mostrou aos paulistas interessados pelo teatro que era possível iniciar um processo de modernização e teatro “sério” no país³⁴. Os grupos amadores que foram criados em São Paulo, eram muito próximos aos Os Comediantes em relação a estrutura:

Os quatro momentos cênicos que tanto o entusiasmaram possuíam algumas características comuns: eram espetáculos fundamentados, principalmente, na equipe, orientados por diretores que procuravam um afastamento do comercialismo puro, através de textos com propostas extremamente culturais³⁵.

Nesse sentido, tanto a EAD quanto o TBC, vieram para ocupar um espaço que foi percebido por pessoas como Alfredo Mesquita e Franco Zampari, da necessidade de maior valorização da arte teatral em contraponto a uma valorização somente comercial da mesma. No fundo, esses homens, a partir da experiência que adquiriram em suas vivências no estrangeiro, acabaram localizando em São Paulo, que se encontrava em plena modernização e desenvolvimento, o lugar ideal para implementar aquilo que conheceram no exterior, em relação à arte e seu ofício. Sem, contudo, nos esquecer que ambas criações foram posteriores ao marco já estabelecido de teatro moderno carioca com a encenação de *Vestido de Noiva*, temos de, cuidadosamente, diferenciar o teatro moderno paulista do carioca, pois cada um aconteceu em momentos e espaços sociais distintos.

³⁴ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 42.

³⁵ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 43.

2.2 O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

O Teatro Brasileiro de Comédia foi fundado em 1948 e, inicialmente, tinha como proposta receber apresentações de grupos amadores com textos variados, a casa estava sempre cheia, a bilheteria rendendo um bom lucro e com o público satisfeito. Esses grupos construíram um espaço para os jovens atores trabalharem e aperfeiçoarem as técnicas que aprendiam, e, assim, constituírem novas companhias profissionalizadas. Percebemos aqui a influência que o GTE e do GUT no Teatro Brasileiro de Comédia e nos fica evidente que não era qualquer grupo amador que poderia se apresentar nos palcos do TBC, mas sim aqueles que eram frutos das ideias desenvolvidas entre esse grupo específico de intelectuais. No TBC, esses grupos estrearam o palco, as peças foram: *A Voz Humana*, de Jean Cocteau e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE), *O Baile dos Ladrões*, do dramaturgo francês Jean Anouilh pelo Grupo Universitário de Teatro (GUT), *À Margem da Vida* do americano Tennessee Williams também pelo GTE e *I Have Been Here Before* e *A Esquina Perigosa* ambas de J.B. Priestley, sendo a primeira encenada pela Sociedade de Amadores Ingleses e a segunda pelo Grupo de Artistas Amadores³⁶.

A estrutura física era bem equipada, havia salas de carpintaria, sala de figurinos, administração, marcenaria e todos os equipamentos necessários de som e iluminação, a acústica do teatro era excelente e no palco, apesar de pequeno, o cenógrafo italiano Aldo Calvo fizera um excelente trabalho³⁷. Franco Zampari ao perceber que o TBC se tornou referência de teatro, decidiu profissionalizá-la e não mais receber grupos amadores. E a estratégia criada para poupar o fracasso de Franco Zampari era proporcionar o conforto aos espectadores, ter um elenco fixo, ter uma gama de encenadores que soubessem trabalhar com as novas propostas estéticas e ter equipamentos modernos que faziam toda a diferença na montagem das peças.

Em suma, nesse período São Paulo assume a proeminência no âmbito da cultura – até então pertencente ao Rio de Janeiro – ao gestar um padrão cultural diverso. Se os anos de 1920 e 1930 caracterizam-se, de modo geral,

³⁶ GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. Perspectiva: São Paulo, 1986, p. 17.

³⁷ VANNUCCI, Alessandra. **A Missão Italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 98.

pela busca de formas expressivas próprias, o período pós-guerra, em São Paulo, será marcado pelo fortalecimento institucional, pelo mecenato cultural. A participação de estrangeiros, como a do engenheiro Franco Zampari, mas não apenas na realização e implementação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), expõe a nova face assumida pelo mecenato cultural em São Paulo. Zampari levou para a organização do novo teatro os princípios da ação empresarial³⁸.

Ainda que o intuito do TBC era oferecer à cidade de São Paulo um teatro moderno e de qualidade, através da sociedade com que fez com alguns integrantes da elite paulistana corroborando visibilidade social, também contava com a contribuição para o desenvolvimento da cultura da cidade. Diferente do que aconteceu no Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, em São Paulo a pujança econômica alavancava a vida cultural, a partir de um projeto de modernidade onde desenvolvimento urbano estava atrelado ao cultural, como mostramos anteriormente. Os mecenas em São Paulo tinham seus nomes expostos e publicados em jornais e revistas, o que dava maior visibilidade social. Para gerar lucro, também pensavam na criação como uma grande empresa. A eficiência das fábricas precisava refletir na vida cultural, de modo que um validava o outro, como forma de demonstração do poder econômico de São Paulo. Ele sabia muito bem gerenciar, além disso, sabia que todos os investimentos aplicados da forma correta trariam lucro, e ele se sentia muito seguro a iniciar essa empreitada. Esse sentimento ocorreu por outros paulistanos, como dissemos anteriormente, Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo também acreditaram nessa construção cultural necessária para a cidade de São Paulo.

Foi exatamente no bojo desses experimentos civilizatórios, corridos na cidade de São Paulo nesse período, que vicejaram as linguagens culturais mais renovadoras, como o concretismo na poesia e nas artes plásticas; a dramaturgia e a cinematografia; a arquitetura, o design, a publicidade; as ciências sociais e o planejamento urbano; os debates que grassavam em todos os campos, a exemplo das celeumas sobre figurativismo e abstracionismo; a arte social, nacional e universal; a ciência rigorosa e o conhecimento engajado. O vigor cultural em curso forjou-se na dinâmica da modernidade burguesa, imersa na crença no progresso irreversível e comprometida com a construção do poder do dinheiro. A esfera social havia adquirido complexidade incomparável com aquela que viu emergir o impulso vanguardista do decênio de 1920. A nova experimentação modernista ocorria num ambiente permeado por concepções heterogêneas sobre a criação cultural, vindo a reforçar o pluralismo de São Paulo em franco movimento de construção das linguagens futuras. Os impasses que ocorrerão nos anos vindouros não conseguiram apagar os impulsos da renovação brotados nesse meio século de mudanças indelévels; tampouco foram suficientes para

³⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, 2005, p. 143.

destruir o significado das instituições na vida da cidade tornada metrópole, de cujo legado ainda somos herdeiros³⁹.

Os reflexos desses “experimentos civilizatórios”, como apontou Arruda, na cidade de São Paulo são vistos ainda hoje. A transformação pela modernidade cultural que passamos resulta no que entendemos atualmente por “cultura moderna”. Precisamos, assim, atentar para o fato de que essas culturas são frutos de uma camada social distinta, que estava além da vontade de contribuir com o cenário cultural paulista e/ou brasileiro, pensando sobretudo na margem de lucros e em oferecer entretenimento à própria classe. No fundo, o que se estabeleceu em São Paulo foi uma indústria cultural que a princípio surgiu para atender as demandas sociais e culturais da cidade, que com o tempo deixou de ter um caráter meramente filantrópico para se transformar em uma forma de ganho financeiro. Em vista disso, Zampari percebeu a grande movimentação que o TBC causou, grande público e muita propaganda, sentiu a necessidade de profissionalizar as encenações. Primeiro contratou a atriz Cacilda Becker como primeira atriz fixa da companhia, sendo ela já reconhecida, pois tinha trabalhado no Rio de Janeiro e estava ministrando uma disciplina na EAD. Depois, a contratação do encenador italiano Adolfo Celi. O encenador foi o auge e a cartada mais certa que Zampari fez, pois sabia que se quisesse fazer com que o TBC fosse referência de teatro moderno deveria contar com um encenador, de preferência estrangeiro.

O investimento em diretores estrangeiros veio muito da ideia de que apenas um profissional que teria estudado e vivido o teatro estrangeiro seria capaz de introduzir esse fenômeno do teatro moderno no Brasil. Aliás, para os mecenas e interessados em arte que estavam no Brasil, o modelo de teatro europeu moderno deveria ser reproduzido no Brasil para que o objetivo de se estabelecer um teatro moderno em São Paulo fosse atingido.

O primeiro espetáculo dirigido por Celi no TBC foram *Nick Bar... – Álcool, Brinquedos e Ambições*, de Willian Soroyan. Para muitos, essa peça foi o grande marco do profissionalismo da Companhia, com o diretor novo e cheio de propostas que trazia da Europa. Exigente, cobrava cansativas horas de ensaio, mas nada que fizesse os atores desanimarem⁴⁰. Segundo a atriz Nydia Licia, todos queriam fazer

³⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, 2005, p. 154.

⁴⁰ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 109.

parte desse novo momento do TBC. Segundo a crítica paulista, a peça foi um sucesso. Foi bem recebida pelo público, ficando em cartaz por cinco semanas. Contou com a participação dos três primeiros atores contratados pela Companhia, Cacilda Becker, Madalena Nicol e Maurício Barroso. Podemos dizer que essa peça abriu o longo caminho de sucesso dessa história. *Nick-Bar* também deu nome para o bar inaugurado dentro do prédio da Major Diogo, onde, por muitos anos, se tornou o ponto de encontro dos artistas e da *high-society* da cidade.

O trabalho dos amadores paulistas já vinha sendo de primeiríssima ordem nestes últimos tempos, mas sempre no sentido da maior naturalidade e discrição possível. Celi modificou ligeiramente tais características, dando ao elenco do TBC um senso de espetáculo, mais teatralidade, uma tonalidade mais agressiva e mais viva, de acordo, aliás, com o caráter da peça. O rendimento que obteve dos atores, nesse ponto, foi excelente. (12/06/1949)⁴¹.

O crítico Sábato Magaldi, ao avaliar esse momento específico do TBC, disse que foi possível perceber que, valorizando o teatro moderno, ele cria um parâmetro que olha o antes e o depois de Adolfo Celi. Esse crítico carioca que já havia estabelecido um marco de teatro moderno, ousou em referenciar na chegada de Celi o fim do amadorismo. A impressão que temos é que, com a chegada de Celi, outros potenciais dos atores puderam ser explorados, novas formas e técnicas foram introduzidas nos ensaios.

Depois de um mês da sua estreia, ele dirigiu a peça *Arsênico e Alfazema* de Joseph Kesserling, uma comédia que ficou dois meses em cartaz em puro sucesso, estima-se um público de aproximadamente vinte mil pessoas. No elenco, continuavam Cacilda Becker, Madalena Nicol e Mauricio Barroso, mas também outros atores que ficariam para a história da companhia como Ruy Affonso, Célia Biar, Milton Ribeiro e Carlos Vergueiro. Celi usou um método que chamou atenção: “Não há novidade quanto a isso. É a análise do texto na mesa, seguida da marcação”⁴². Essa fala de Celi demonstra como era um método moderno de ensaio, a marcação e a leitura na mesa do diretor com os atores em volta comprovam como um espetáculo era bem pontuado, não havia mais improvisações no palco como era recorrente anteriormente.

⁴¹ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 212-213.

⁴² OLIVEIRA, Maria de Lourdes Cunha de. **Franco Zampari: A Herança De Um Sonhador Para a Cena Moderna Brasileira**. 122 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Faculdade CAL de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, 2016, p. 85.

O TBC junto aos encenadores estrangeiros e principalmente Adolfo Celi, foi inserindo no teatro paulista indícios da profissionalização do ofício, cuidados com a encenação que tornassem os espetáculos da forma como eles reconheciam moderno, assim como era na Europa. Até mesmo em práticas simples, como fazer a leitura do texto junto ao grupo e fazer as marcações. Essa profissionalização, vista aqui no Brasil como modernização do teatro, nada mais é do que a forma de como os dramaturgos e encenadores estrangeiros, de países onde já se via a modernização teatral de forma expressiva, trabalhavam. Se antes eram valorizados o improviso e o riso fácil, agora era prezado a maneira “séria”, posições e falas bem marcadas, o ponto já quase não era necessário e os textos eram de dramaturgos já bem-conceituados, essa nova maneira de encenar foi modificando o que os grupos amadores da época faziam, aperfeiçoando-os.

Em seguida, foi a vez de *Luz de Gás* de Patrick Hamilton, ficando por um mês em cartaz. Ele dirigiu 16 peças entre 1949 e 1955, foi um diretor com grande expressividade, sempre fiel ao seu estilo realista. Alguns críticos dizem que Celi trabalhava com o método de Stanislávski. Esse método foi lembrado por Nydia Licia, Paulo Autran e muitos outros atores que trabalharam com Adolfo Celi nos anos de ouro do TBC, método esse que valorizava o realismo na encenação, então as emoções deveriam provir do próprio ator, a partir da busca interna de suas experiências para tornar a encenação ainda mais realista.

Ao todo, o TBC representou 109 peças de 1948 a 1964, com vasto e eclético repertório, com a grande maioria de autores europeus e norte-americanos – o que foi e ainda é alvo de críticas. Inclusive, em consequência dessa preferência de textos dramáticos estrangeiros, outras companhias se originaram para rebater a proposta. Assim como, nas palavras de Antunes Filho, o Teatro Arena “foi o teatro que contestou o TBC como ideologia, como proposta, e como autoria, porque, se o repertório do TBC era eclético, o do Arena era um repertório dirigido, que tinha uma ideologia”⁴³. E os atores do próprio TBC formaram companhias para seguir outras linhas. Ou seja, o TBC não construiu uma ideologia que dialogasse com as questões locais, limitando-se a reproduzir uma perspectiva estrangeira que com o tempo já não mais satisfazia as necessidades culturais e sociais do país.

⁴³ ANTUNES FILHO, José Alves. [Entrevista concedida a] Maria Lucia Pereira. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 135-157, 1980, p. 143.

Ao se espalhar a notícia de que abriria finalmente uma casa de espetáculos aos moldes internacionais, luxuosa e que provavelmente manteria o status e público do Theatro Municipal, com tamanho suficiente para manter proximidade entre público e palco que era bem equipado, houve rebuliço por parte do público e dos críticos, que estavam ansiosos para conhecer o novo teatro paulista. Era esperado o êxito da casa, a ânsia corria entre os paulistas e até mesmo entre os cariocas. O jornal *O Estado de São Paulo*, na edição do dia 5 de outubro de 1948 exaltou a inauguração do TBC, tomando uma nota completa na coluna Palcos e Circos.

Inaugura-se em São Paulo, no próximo dia 11, o “Teatro Brasileiro de Comédia”. Não é necessário salientar a importância do acontecimento. Tem-se afirmado e com muita razão, que o principal problema do nosso teatro está na falta de casas de espetáculos, problema que, a rigor, caberia à municipalidade resolver. Felizmente, um grupo de particulares resolveu dotar S. Paulo de um teatro de comédia quase perfeito no gênero: não muito grande – para que não se perca a comunicabilidade entre atores e público – confortável, elegante e com um palco excelentemente equipado.

Só isso bastaria para justificar o entusiasmo com que saudamos a iniciativa. Há mais, entretanto. A estreia dar-se-á com “La Voix Humaine”, de Jean Cocteau, na interpretação, por certo magnífica, de Henriette Morineau e “A Mulher do Próximo”, de Abílio Pereira de Almeida, devendo esta peça permanecer no cartaz com representações diárias. Abílio Pereira de Almeida não é desconhecido das plateias paulistas. A sua peça anterior, “Pif-Paf”, encenada pelo mesmo conjunto que vão estrear o novo teatro – “Grupo de Teatro Experimental” – obteve grande êxito em mais de um teatro. Temos certeza de que “A Mulher do Próximo” irá repetir o feito, pois contém, em essência, as mesmas qualidades que fizeram “Pif-Paf” famosa, entre elas a fidelidade com que retrata certos aspectos da vida da capital paulista, cidade que ainda não tivera, no romance ou no teatro tão êxito como Abílio Pereira de Almeida.

A essas duas razões, para deslocar-se a significação excepcional da próxima estreia, vem juntar-se mais uma, de importância também capital. O “Teatro Brasileiro de Comédia” não será apenas mais uma casa de espetáculos, como as outras. Além de acolher eventualmente companhias profissionais, será um centro permanente de cultivo da arte teatral, pois abrigará vários grupos de teatro amador. O amadorismo só se mantenha, entre nós, à custa de ingentes sacrifícios, desajudado de qualquer amparo oficial e quase sem local para apresentar-se, já que o Municipal sempre tomado por gente que antes de mais visa lucros materiais, vai se tornando cada vez mais inacessível. No “Teatro Brasileiro de Comédia” esses contratarão agora os amadores tudo o que lhes vinha faltando: apoio financeiro, salas de ensaio, assistência material e técnica para feitura de cenários, etc, sobretudo o que mais importa, uma imensa e esclarecida boa vontade da parte de seus dirigentes.

É provável que mais tarde tenhamos que dividir a história do teatro amador em São Paulo em dois períodos: antes e depois do “Teatro Brasileiro de Comédia”. Antes, a instabilidade, as experiências, os primeiros passos tímidos. Depois a estabilidade, o esforço continuado e ininterrupto as realizações seguras de si mesmas. A inauguração do próximo dia 11 encerra, pois, uma fase de evolução do teatro paulista, abrindo outra, extremamente promissora. Ao lado da fundação recente da “Escola de Arte Dramática” que, por coincidência funciona no mesmo prédio, marca uma renovação quase

total dos nossos hábitos teatrais. Será necessário acrescentar mais alguma coisa⁴⁴?

A nota escrita no jornal *O Estado de São Paulo*, dentro da sessão sobre Teatro, reproduziu a expectativa da imprensa e de certo modo do público paulista entorno do TBC e de Franco Zampari. Há também na nota a preocupação com a construção da história teatral de São Paulo, do estabelecimento de marcos, reflexo da cultura vanguardista que se estabelecia naquele momento, como já indicamos anteriormente. Esse jornal tratou o TBC como um grande empreendimento e acontecimento positivo para a evolução do teatro paulista, até porque o próprio jornal também fez parte desse modernismo, a família dona do Jornal e as pessoas que trabalhavam na redação faziam parte desse grande projeto modernizador. Logo, tanto Zampari como o público leitor do jornal depositava no Teatro Brasileiro de Comédia suas esperanças para solucionar os anseios de consumo cultural, fato que refletiu nas estruturas físicas do espaço ocupado pelo TBC, que era capaz de abrigar montagens amadoras e profissionais sem que a estrutura física fosse impeditiva para uma "boa" montagem. O empreendimento de Zampari era no fundo o de estabelecer em São Paulo um grande projeto cultural, que desse a cidade uma vida cultural agitada e digna de um grande centro econômico. Para tanto, o italiano não mediu esforços e junto com outros mecenas e artistas foi desenhando e construindo esse projeto cultural. A nota evidenciou essas questões em diversos momentos, principalmente quando pauta a história do teatro em São Paulo como antes e depois da criação do TBC.

Nesse sentido, é importante ressaltarmos como não somente a crítica especializada, mas também a imprensa paulista estava interligada a ideia de Zampari desde o início, e assim passaram a construir uma nova história do teatro brasileiro. Evidenciando os feitos do TBC, principalmente por uma leitura em que havia uma enorme valorização das expressões culturais estrangeiras, o que era bem diferente das que havia na cidade. Não obstante, a marca era a profissionalização do fazer teatral, que se dá pela EAD e pelo TBC, sendo este o mais lembrado dentro desse processo.

A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem 8 anos de idade, precisamente a ideia do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC,

⁴⁴ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Edição de 05 outubro 1948**, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481005-22511-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 fev. 2020.

portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi a sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores. Deve-se à sua influência, não contrabalançada a não ser recentemente por outras de igual peso – como a do Teatro Maria Della Costa – a relativa homogeneidade do meio teatral paulista, maior, acreditamos, do que a de qualquer outro no Brasil. No Rio de Janeiro, por exemplo, o teatro nascente teve de lutar contra os hábitos e as ideias do velho teatro: as posições oficiais, as posições chaves, ainda hoje são ocupadas por pessoas que se formaram antes e à margem do fluxo renovador. Em São Paulo, não: todo nosso teatro pertence, praticamente à mesma geração, de menos de 40 anos, partilhando de princípios estéticos sensivelmente os mesmos⁴⁵.

Entendemos que o Teatro Brasileiro de Comédia profissionalizou não somente a Companhia, mas também o teatro paulista ao todo, atores, críticos e também formaram o repertório do público brasileiro. Com o desenvolvimento do TBC, também fortalecia os atores, diretores, cenógrafos, críticos e todos que trabalhavam em prol do Teatro. Décio em depoimento para o livro *TBC: A crônica de um sonho* de Alberto Guzik faz um balanço da evolução de sua carreira.

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 eu 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 [...] realmente precisávamos fazer uma renovação e isso só poderia ser feito com um corte mais ou menos drástico em relação ao teatro nacional. ... A primeira fase, a de modernização técnica, foi feita pelo TBC e depois veio o Arena, que procurou ir adiante, aproveitando esse progresso técnico para desenvolver uma dramaturgia nacional, um estilo de representar nacional... Nada disso foi pensado, planejado propriamente, mas foram necessidades históricas que exigem uma certa lógica e que uma vez terminadas verificamos que cada coisa aconteceu no seu momento⁴⁶.

Consideramos Décio como o grande crítico do Teatro Brasileiro de Comédia e para ele o Teatro Moderno e profissional só foi possível junto à criação do TBC. Mas acreditamos que assinalar a ideia de que o teatro paulista nasceu com o TBC é apagar toda a história antecedente a essa criação, é apagar o teatro popular, os amadores, os comediantes, as chanchadas e os improvisadores. Não queremos dizer que o Teatro Brasileiro de Comédia não seja passível de tais elogios, mas não podemos nos esquecer que os críticos, e, nesse caso, Décio, compactuavam com os valores estéticos da Companhia, como acreditava no projeto defendido pelo TBC para a

⁴⁵ PRADO, Décio de Almeida. Sobre o Teatro Brasileiro de Comédia. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 185-186, 1980, p. 185.

⁴⁶ GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. Perspectiva: São Paulo, 1986, p. 225-226.

formulação de um teatro moderno. Dessa forma, devemos analisar cuidadosamente essa generalização, pois, por trás dela, há posições favoráveis às ideias do mecenas Franco Zampari. A defesa das ideias do italiano pelo crítico, era fruto de uma formação cultural e social que se dava principalmente na cidade de São Paulo.

Tal como Décio, muitos outros críticos de teatro foram formados na medida em que o TBC se desenvolvia e a cena cultural paulista se consolidava. Um teatro profissional que seguia os rigores do padrão europeu exigia não somente um público refinado como também uma crítica à sua altura. Era preciso não apenas frequentar a cena teatral, mas também ter um arcabouço cultural para escrever sobre o teatro que surgia em São Paulo. Décio é provavelmente o maior crítico do TBC e, portanto, um dos responsáveis por eleger os elementos que compõe a história dessa companhia teatral. No fundo, toda história do TBC e da cena teatral paulista dos anos de 1950 foi pautada pelo olhar de Décio de Almeida Prado.

Fernando Peixoto, diretor teatral ligado ao Teatro Oficina, espaço onde caminhava em paralelo com questões políticas e sociais nacionais, teceu críticas *a posteriori* ao TBC. Assim como muitos diretores, artistas, críticos e estudiosos do teatro, após a efervescência do teatro moderno, produziu suas considerações sobre a relação ao Teatro Brasileiro de Comédia em relação a essas generalizações e elogios desenfreados dos críticos. Apesar de sua posição crítica, Peixoto não deixou de reconhecer a relevância da Companhia. No artigo *Zampari, Ruggero, Semente, Ossos*, publicado na revista *Dionysos*, Peixoto expõe um breve conjunto de críticas que acredita as mais importantes a serem analisadas e pensadas.

É claro que o TBC tem uma importância fundamental. Mas o resultado de suas produções, o significado sociocultural de sua existência, nunca foi equacionado com precisão. O aparecimento do TBC coloca uma série de problemas, como o sufocamento de uma tradição de teatro popular e desprovido de sentido cultural mas autêntico, as vantagens ou desvantagens da união em uma só companhia profissional dos diversos movimentos de teatro amador que existiam em São Paulo, a implantação de uma estética importada e eclética, profundamente comercial, ideologicamente comprometida com uma classe, desvinculada da realidade cultural do país, institucionalizada durante muito tempo como símbolo de qualidade sagrada, etc.⁴⁷.

⁴⁷ PEIXOTO, Fernando. Zampari, Ruggero, Semente, Ossos. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 59-60, 1980, p. 59.

São críticas que, apesar de muito duras, são necessárias para a compreensão da construção da imagem criada em torno do TBC. A visão de que a qualidade das apresentações da Companhia era incontestável mitificou o teatro. O que Peixoto atentou era para a construção dessa história do TBC e de seu legado sem que se fosse feita uma crítica a tal percepção de teatro, contudo o apontamento feito pelo diretor é posterior à existência da companhia teatral e é feito por um diretor e intelectual que acreditava na importância do “diálogo crítico entre arte e sociedade”⁴⁸. Esse posicionamento era o contrário das preocupações que o TBC possuía.

Em relação ao teatro comercial também temos que atentar para não cair em extremismo, não acreditamos que o mecenato torne a arte menor, ou que seja um problema esperar o retorno financeiro pelas apresentações. Isso se torna um problema a partir do momento em que as escolhas de repertório e formas estéticas sejam alteradas na espera desse retorno financeiro ser maior. Assim o problema apresenta-se quando há comprometimento ideológico com uma classe. Não acreditamos que exista formação cultural neutra. Dessa forma, podemos observar que o TBC foi feito para agradar um certo público – a elite.

Também é necessário que levemos em conta o ato do mecenato, principalmente na década de 1940 em São Paulo. Dizemos principalmente nessa década, porque percebemos que nesse período os mecenas têm novas propostas modernizadoras. Através desse panorama, também estava presente o fato de que sua grande maioria tinha interesse em contribuir com o cenário cultural do país, movido não só pelo interesse pela arte, mas também pela ambição de se firmarem sob os holofotes⁴⁹.

Nesse sentido preciso, os modernistas de 1922 estariam na base dessa cultura urbana, por reorientarem o olhar para a captação de ângulos novos da realidade paulistana. Se desde esse momento a questão da cultura é, em São Paulo, um problema iminentemente urbano, nos anos por nós considerados tal simbiose traduziu-se em expressões renovadas, nas quais a criação das instituições da cultura são meros sintomas. Os intelectuais de 22, ao transformarem a cultura numa questão essencialmente urbana, retrataram a vida que se modernizava, mas, sobretudo, construíram uma nova ordem de percepção. E quando a realizaram, abriram sendas para as gerações seguintes concretizarem “uma consciência moderna decisiva” (Morse, 1970, p. 323). Mas a radicalidade das mudanças ocorridas, no decênio de 1950, impõe repensar a tão decantada relação entre cultura e

⁴⁸ COSTA, Rodrigo de Freitas. Apropriações e Historicidade de “Tambores na Noite” no Brasil de 1972, **Revista Fênix**, v. 2, ano II, nº 1, p. 1-13, 2005, p. 3.

⁴⁹ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 175.

sociedade e, concomitantemente, situar a particularidade dessas expressões. Os próprios produtores culturais não se pensavam como continuadores de qualquer tradição: contrariamente, viam-se como introdutores de ruptura profunda e buscavam construir novas identidades, fato revelador de uma dinâmica desenraizadora⁵⁰.

A partir de 1922, São Paulo estabelece uma política em prol das artes num sentido cultural com estabelecimento de grupos sociais para financiar a arte e para promover a arte. Esses grupos em sua maioria são formados por imigrantes que apesar do sucesso econômico sentiam-se afastados das principais rodas da elite da cidade de São Paulo. O mecenato foi uma forma encontrada por eles de ascensão política e social em São Paulo⁵¹. A onda do mecenato paulista na década de 1940 foi marcada pela forte presença dos imigrantes, aqui sinalizamos Ciccillo Matarazzo, que se casou com uma mulher de família tradicional paulista, Yolanda Penteado, que tinha os mesmos ideais para a cultura brasileira que ele e Franco Zampari, também casado com uma mulher de família abastada – Débora Prado Marcondes. Os dois imigrantes se juntaram em prol da construção do TBC como um projeto de instaurar um teatro moderno em São Paulo. Então, o TBC fez parte desse momento de ruptura interpretativa cultural, que foi profunda a partir da década de 1950.

Com o Teatro Brasileiro de Comédia, a ideia era construir um teatro onde pudesse abrigar os padrões estéticos que estavam em exaltação nos países europeus, e, para conseguir alcançar essa proposta, Zampari usufruiu de toda a sua experiência administrativa. Contratou cenógrafo já renomado, Aldo Calvo e comprou equipamentos de iluminação de primeira geração. Importou encenadores italianos, o primeiro deles Adolfo Celi, que inclusive foi o encenador de *Seis Personagens à procura de um autor* em 1951. Celi, a quem Zampari deveu muito ao sucesso da casa, foi um diretor essencial para a evolução do TBC enquanto produtor teatral, soube ensinar e extrair o melhor dos atores. Mas toda essa importação europeia também trouxe problemas que podemos, hoje, apontar devido à falta de nacionalização na construção do teatro paulista, pois foi desenvolvido um teatro com princípios e referências europeias e não brasileiras. A falta de textos e encenadores nacionais foi

⁵⁰ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. MetrÓpole e Cultura: o novo modernismo em meados do século. **Tempo Social**. Universidade de São Paulo, n. 9, v. 2, p. 39-52, out. 1997, p. 41.

⁵¹ Acreditamos que a prática do mecenato não é um problema e nem deveria pensar em ser, pois não cremos que esse recurso diminua o valor da arte, até porque acreditamos que a construção da visão da cultura mundial se deve muito a essa conduta.

cobrado pela crítica, intelectuais e artistas, principalmente depois da saída de Adolfo Celi.

Sem saber, Zampari construiu um projeto que já estava fadado a chegar no fim. Iria chegar um momento onde o TBC não acompanharia mais o anseio cultural da cidade e dessa forma, já nos últimos anos de funcionamento do TBC sob o comando de Zampari três questões o inquietavam. Primeiro, a crise financeira que aniquilava a Companhia depois de dois grandes incêndios nas dependências do casarão da rua Major Diogo. Segundo, há o fato de que Adolfo Celi, o grande encenador da casa saiu em 1956 para montar sua própria companhia junto a Tônia Carrero e Paulo Autran, fundando assim a Companhia Tônia-Celi-Autran. E terceiro, pela razão de perceber que os moldes que sonhara para o TBC não convinham mais, como novas propostas e ideias culturais surgiram onde era valorizado a cultura nacional o TBC se perdeu. O público e os artistas clamavam pela renovação do TBC, de maneira que Zampari não viu outra saída a não ser entregar seu bem mais valioso para a direção do brasileiro Flávio Rangel depois de muitos anos à frente da Companhia⁵².

Apesar de ter tido ainda momentos de glória, assim começou o fim do Teatro Brasileiro de Comédia. Montagens que representavam a “nova cara” da Companhia, diretores como Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Gianni Ratto, Alberto D’Aversa e a volta de Ruggero Jacobi⁵³ completavam o novo time. Todos esses com propostas ideológicas e estéticas avessas à anterior, novas propostas em relação à escolha do repertório, trazendo textos internacionais e nacionais de novas temáticas, como, por exemplo, os operários de *A Semente*. Dessa forma, em 1964, chegou ao fim uma história tão significativa. A última peça a ser encenada foi *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade, com direção de Antunes Filho.

Precisamos retornar a ideia de que a formação do Teatro Brasileiro de Comédia foi uma tentativa de lançar o teatro moderno paulista, a qual, inclusive, foi muito bem-sucedida se olharmos através da crítica especializada. O projeto teatral de Franco Zampari de estabelecer na cidade de São Paulo uma casa de espetáculos aos moldes de um teatro europeu. Visando um teatro moderno, o projeto de Zampari fez

⁵² PEIXOTO, Fernando. Zampari, Ruggero, Semente, Ossos. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 59-60, 1980, p. 60.

⁵³ Ruggero Jacobi utilizou o teatro para discutir questões pertinentes sobre a política e a partir desse diálogo, buscava trabalhar com textos engajados, que refletissem principalmente, problemas sociais e políticos. E através dessa temática, participou da criação do Teatro Paulista do Estudante. Cf. GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 127-128.

com que hoje não podemos negar como o TBC marcou a transformação da cena teatral paulista, onde caminhou do teatro amador para um “projeto profissional de grande porte, exigindo vultosos investimentos nas áreas administrativa, técnica e artística”⁵⁴. Tal projeto que caminhou lado a lado de outras instituições que marcaram a década de 1940 como uma continuação da construção do modernismo cultural advindo do movimento de 1922.

Até 1948, não havia nenhuma grande expressão em São Paulo comparável à do Rio de Janeiro, principalmente após a encenação de *Vestido de Noiva*, pois foi formada uma régua onde já havia a definição sobre o que era teatro moderno, através dos críticos e intelectuais. O projeto encabeçado por Franco Zampari com o intuito de modernizar a cena teatral paulista tinha, portanto, um propósito: poder construir o teatro moderno de São Paulo, que seria inevitavelmente diferente da capital. Como já tratamos, esse projeto se fez possível através da importação de encenadores de renome e a sistematização do repertório, qual era em sua maioria, estrangeira.

O fato de a escolha do repertório ser geralmente estrangeira foi criticado posteriormente, mas no momento em que se apresentavam não se via isso como um grande problema. Acreditamos que os textos estrangeiros também foram reivindicados para agradar a elite paulista e a crítica, que eram dados aos estrangeirismos em detrimento da cultura local, mesmo porque era uma condição da própria ideia de modernização. Se na década de 1920 buscou-se um teatro nacional/regional, agora na passagem da década de 1940 para 1950, o texto estrangeiro era mais valorizado que o nacional e mais garantido de ter um vasto público. Pois, esse distinto público tinha como referência cultural e intelectual, dramaturgos internacionais, porque muitas pessoas desse público tiveram sua formação escolar fora do país ou em parâmetros europeus. Décio de Almeida Prado, crítico do jornal *O Estado de São Paulo*, teceu uma nota em relação a essa valorização do estrangeiro

O êxito artístico do TBC, sem dúvida o maior do país, é, em grande parte, um êxito de origem e fundo europeu. Quanto mais os diretores forem se integrando na nossa terra, deitando raízes, recebendo e exercendo influências, formando discípulos, estabelecendo uma espécie de simbiose

⁵⁴ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 118.

com o meio, mais estará a caminho da solução um tal problema, ou seja, o “abrasileiramento” do nosso teatro. (21/01/53)⁵⁵.

Não só não era visto como um problema a escolha dos repertórios como era compreendido que, ao fazerem tal escolha, o caminho para o teatro moderno estava certo. Dramaturgos como Luigi Pirandello, eram vistos como o passaporte para conseguirem implementar a modernidade teatral no TBC. Apesar de o marco do teatro moderno ter sido construído a partir de um texto nacional, de Nelson Rodrigues, a direção de Ziembinski levou o maior crédito, de forma que pensaram ser um “padrão” essa encenação. Porém, em São Paulo, o entendimento era de que a modernidade deveria se dar não somente pela cena, mas pelo estabelecimento de um projeto capaz de reproduzir a perspectiva europeia de teatro no Brasil. Diferente do Rio de Janeiro, os paulistas acreditavam que ainda não existia um dramaturgo moderno no Brasil e, para tanto, era necessário percorrer um longo caminho que certamente passa pela encenação de textos clássicos, principalmente do período do final do século XIX e início do XX.

Devemos pensar sobre como um dramaturgo da envergadura de Luigi Pirandello foi visto como um índice de modernidade para essa geração dos anos de 1940/5. Aponto aqui o dramaturgo italiano por ser o autor da peça que propomos analisar nessa pesquisa, mas poderia também ser outros tantos que foram encenados no TBC. O italiano, em específico, talvez tenha obtido maior expressão pelo público e pela crítica porque ele mesmo já era visto como o “Pai do teatro moderno italiano” e conhecido mundialmente. Para essa geração, o texto de Pirandello era considerado moderno e o autor, um grande nome para que se pudesse integralizar no repertório de forma que daria maior relevância e caminhassem a passos largos para cumprirem com a proposta inicial do projeto de Zampari, construir e modernizar a cena paulista.

⁵⁵ PRADO, Décio de Almeida, 1986 *apud* MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 216.

3 LUIGI PIRANDELLO NO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

Entre 1948 a 1951, Luigi Pirandello já era um autor reconhecido mundialmente, tanto do ponto de vista da literatura quanto do teatro, porque escreveu importantes romances e textos teatrais. Como romancista, teve vasta produção de grande relevância, inclusive ele foi agraciado pelo Prêmio Nobel de Literatura, e, no Brasil, suas obras mais conhecidas no âmbito literário são *O Falecido Mattia Pascal* (1904) e *Um, nenhum e cem mil* (1916). No tocante à produção teatral, tornou-se conhecido por ser um grande questionador dos limites da arte dramática, e assim, obteve grande reconhecimento pela crítica italiana que acentuava o Teatro Moderno Italiano. Dessa forma ele passou a ser visto como um importante elemento para a elaboração de uma nova estética teatral. Na Itália, Pirandello se tornou um dramaturgo de grande peso ao que se relaciona a teatro moderno, pois ele fez da sua estética um jogo entre a ficção e a realidade. Valeu-se o dramaturgo de elementos tanto do épico quanto do lírico para o estabelecimento de sua estética, sobretudo em *Seis Personagens*, onde as relações entre os personagens são pautadas pelas inovações incorporadas à concepção dramática.

Suas peças, principalmente as que tratam sobre o metateatro: *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1930), tiveram grande repercussão mundialmente, com inúmeras encenações. O dramaturgo valeu-se dessa temática para construir personagens que colocassem no palco questões sobre a própria arte dramática, evidenciando conflitos entre personagem e intérprete, personagem e ator e personagens e diretor. Ao fazer esse pequeno balanço sobre a grandeza da carreira do dramaturgo e seu reconhecimento, podemos perceber que, no momento da encenação de *Seis Personagens* pelo TBC, o dramaturgo já havia desenvolvido uma longa carreira sobre o teatro moderno italiano e reforçava todos os parâmetros de modernidade. Essa reconhecida carreira no teatro moderno corroborava quase perfeitamente com o projeto de modernização teatral que Franco Zampari e alguns intelectuais da elite paulista buscavam para a cidade.

O amplo projeto de modernização da cidade de São Paulo precisava articular-se com o processo de modernidade cultural, e como já foi discutido, o TBC enquanto projeto teatral almejava esse símbolo. Dessa forma, só seria possível alcançar esse status de teatro moderno caso se criasse em torno dele todo o aparato que cairia no

gosto da elite paulista. Pensamos nesse aparato em vários aspectos, como: na estrutura física, no público seletivo, nos atores bem preparados e principalmente, na escolha do repertório da companhia. Essa escolha deveria se aproximar dos seletos teatros europeus, de modo que fossem valorizados dramaturgos estrangeiros já reconhecidos. Não diferente, o TBC baseou suas escolhas nessas ideias, e se aprofundou ainda mais, ao escolher esses dramaturgos de renome, também prezavam por textos clássicos e textos modernos, como de Pirandello. Era através dos textos “sérios” que o TBC mostrava como se fazia teatro e até ensinava como se fazia teatro no Brasil de meados do século XX, a escolha desse repertório geralmente partia de Franco Zampari. Ao conceder uma entrevista para a *Revista Dionysos*, anos depois do fechamento do TBC, atriz Elisabeth Henreid relembrou da figura de Franco Zampari:

Revista – E o repertório, era escolhido por quem?

Elisabeth Henreid – Em princípio, por esses conselheiros que ele tinha, que eu não sei exatamente quem seriam. Mas a última palavra quem dava era ele. Ele recebia jornais, revistas da Europa, então tudo que estivesse fazendo sucesso por lá ele tentava trazer para cá. Como ele frequentava a alta sociedade, tinha conselheiros – literatos, artistas, escritores, poetas, então eu tenho a impressão de que muitas vezes eles se reuniam na casa dele e esse repertório era uma coisa feita em conjunto, sendo que ele é que dava a última palavra do que ele gostaria que fosse montado⁵⁶.

Através da percepção de Elisabeth se confirma a nossa ideia da influência da perspectiva europeia sobre o projeto teatral do TBC. A fala também evidencia a disposição de Zampari em atender aos anseios da alta classe social paulista e como o TBC chegou para oferecer e formar um teatro brasileiro através de um projeto idealizado por esse mesmo grupo. É possível também imaginar por esta fala a perspectiva de cultura que existia entre os paulistanos mais abastados, que enxergavam o modernismo no exterior. Então, se pensarmos na influência europeia que o TBC sofreu desde a sua criação, fica evidente que o repertório não ficaria para trás, mesmo que peças norte-americanas também tenham sido incluídas no repertório, as europeias ainda eram majoritárias.

Entre essas peças benquistas, estava *Seis Personagens à procura de Autor* de Luigi Pirandello, com seu nome já bem reconhecido, muito encenada na Europa e pouco no Brasil. As peças de Pirandello, principalmente as que fazem parte da trilogia

⁵⁶ HENREID, Elizabeth [Entrevista concedida a] Maria Lucia Pereira. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 153-161, 1980, p. 159-160.

Teatro no Teatro⁵⁷, traziam inovações e rupturas nos parâmetros do fazer teatral em um momento, final do século XIX e início do XX, em que o Teatro passava por profundas transformações. A Itália, de algum modo não as acompanhou, mesmo que na Europa esse processo tenha sido intenso. Dessa forma, Pirandello se propôs a inserir e discutir questões que circulavam pelo continente, mas não foi inovador pelo uso do metateatro como recurso dramático, outros dramaturgos anteriores já haviam utilizado esse recurso. Tornou-se, porém, singular ao utilizá-lo para fazer a crítica a hierarquização do teatro. É nessa ocasião que o dramaturgo propôs algumas questões pertinentes à estética teatral, discutindo os limites do teatro frente aos problemas da contemporaneidade, em um período em que grandes teatros davam maior visibilidade aos atores principais. Pensamos que essa crítica que Pirandello fez em sua peça é a mesma mensagem que o TBC queria passar, pois ambos não concordavam com a prática do vedetismo nas companhias, quando o nome da primeira atriz ou primeiro ator era mais importante do que a própria estética da montagem. Nos recordamos ao período em que as companhias brasileiras antecedentes ao TBC tinham o costume de praticar o vedetismo e ainda assim eram reconhecidas, valorizava e orbitavam em volta ao ator/atriz principal, como Dulcina de Moraes, Jaime Costa, Procópio Ferreira, entre outros.

O TBC então chegou com a proposta de acabar de uma vez com a necessidade de explorar a imagem do primeiro ator e primeira atriz. A ideia de romper com a hierarquização dentro do TBC veio pela influência do ator e diretor francês, Louis Jouvet, que foi um dos propulsores do teatro moderno na França e propagava o conceito de que os atores e atrizes deveriam estar a serventia do texto e não ao contrário. O novo teatro que idealizavam não deveriam ter diferenciação no tratamento profissional independente do sucesso que o ator/atriz teriam, pois o texto dramático sempre viria em primeiro lugar.

Dessa forma, encontramos uma ponte entre o texto de Pirandello e o TBC. A proposta que o dramaturgo teve em seu texto corroborou nova proposta teatral que o TBC estava instalando em São Paulo. Vejamos: um específico grupo artístico e intelectual de São Paulo recuperou um dramaturgo com reconhecimento mundial através das suas renovações estéticas, em 1951, na busca pelo prestígio da Companhia, só poderia ser uma escolha muito bem pensada. Enfim, muito se fala

⁵⁷ A trilogia “Teatro no Teatro” contou com peças que discutissem os limites cênicos e estéticos utilizando o recurso do metateatro, contestando a construção e hierarquização teatral.

sobre essa escolha de importação que partiu de Franco Zampari, desde os moldes físicos, encenadores ao repertório. Todavia, o problema não é fazer esse questionamento, o problema é quando o fazemos de forma equivocada. Em relação à escolha do repertório, o fato de escolherem muitas peças estrangeiras não se dava apenas pela proposta inovadora que muitas delas traziam, mas sim, segundo Franco Zampari, pela falta de autores brasileiros que traziam em seus textos índices de modernidade. Havia alguns brasileiros que estavam presentes em outras companhias, como Nelson Rodrigues, através de cujo texto foi estabelecido o marco de um teatro moderno brasileiro. A questão, porém, é que esse marco se deu pelo peso da construção cenográfica e não apenas pelo texto dramático, e, assim, não era o suficiente para estar no repertório escolhido por Franco.

Sendo assim, *Seis Personagens* trazia todos os pontos que procuravam, desde as inovações estéticas proposta por ela e até o desafio para o encenador e os atores em colocá-la em prática. Os personagens pirandellianos são reconhecidos como difíceis de se interpretar, por causa do desafio da construção desses personagens que vivem sempre com dilemas internos que não são resolvidos. A estética do teatro de Pirandello representava para os agentes do TBC, um teatro moderno, e no caso de *Seis Personagens*, peça que discutia os limites do drama utilizando o recurso do metateatro para desnudar o processo de criação para o público – questão muito cara para aqueles que estavam investindo na construção de um teatro dito moderno. Como já discutimos, a escolha do repertório significava a instituição prática de um projeto que tinha por objetivo formar público e atores capazes de assimilarem os grandes textos do teatro moderno do século XX. Esses textos, escritos entre o final do século XIX e início do XX, representavam um momento de transição no teatro na medida em que os textos passavam a explorar novos limites cênicos no intuito de expor as angústias que marcavam o homem moderno. Assim, os textos dramáticos traziam ao público as inquietações psicológicas e sociais do homem, evidenciando os dramas cotidianos.

Dito isto, é preciso pensar nas considerações feitas por Anatol Rosenfeld, no texto *Teatro expressionista: Kaiser, O'Neill e Pirandello*⁵⁸. Ao propor uma análise do panorama do teatro no período pós-guerra, a condição que esses dramaturgos encontraram para desenvolver seus dramas foi através do expressionismo, para que

⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld**: a arte do teatro. Registrada por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 262-295.

pudessem expor a realidade humana de forma subjetiva. Ao aproximar o expressionismo a Freud, Rosenfeld conclui que o expressionismo traz elementos violentos e ações inadequadas perante a sociedade e esses elementos estão fortemente expressos nas obras desses autores em questão, colocando os três autores como expressionistas.

Pirandello, para Rosenfeld, foi um pouco além desse expressionismo, dessa maneira de expor os reais conflitos humanos, pois para o dramaturgo o homem vive de acordo com a máscara que lhe cabe. Assim, cada homem possui várias máscaras para enfrentar as diversidades cotidianas⁵⁹. Por exemplo, há uma máscara para o pai de família, outra para o operário da fábrica, outra para os eventos sociais etc.⁶⁰. O jogo criado pela multiplicidade do sujeito altera a compreensão da identidade, que é a essência do homem, não mais definido por categorias únicas, mas em categorias que se alteram de acordo com o seu lugar social.

Ou seja, um homem, de acordo com o que Pirandello acredita, segundo a análise de Rosenfeld, é angustioso por necessitar fazer o uso dessas máscaras para conseguir viver em sociedade. O homem então, vive atuando para que possa ser aceito e compreendido em um meio social e dessa forma, para Pirandello “*a vida, essencialmente, é teatro*. O teatro é a expressão mais lídima da existência”⁶¹. Nesse sentido, Rosenfeld, ao abordar a construção da personagem pirandelliana, parte da premissa de que como as personagens fazem parte de uma ficção, se tornam imutáveis, independente da realidade que os tanto angustiam. Esse é o dilema ponderado entre os seis personagens e os Atores e Atrizes, para então formular seu conceito sobre o *homem*, do dramaturgo. É nesse impasse filosófico que Pirandello construiu suas personagens e atingiu com seus textos dramáticos o patamar de teatro moderno.

A peça *Seis Personagens à Procura de um Autor* foi dividida em dois campos de ação, que se originam de modos e perspectivas diferentes, para além do espaço

⁵⁹ Luigi Pirandello, segundo Anatol Rosenfeld, bebeu na fonte de Nietzsche e Schopenhauer em relação às máscaras sociais que os homens são forçados a usar. Pois, para ambos filósofos as máscaras escolhidas para cada ocasião são essenciais para o bom convívio entre os homens. “Isso se origina particularmente de Nietzsche, que considerava o homem um ser histriônico, sempre um ator atuando.” Cf. ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld: a arte do teatro**. Registrada por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 281.

⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld: a arte do teatro**. Registrada por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 281.

⁶¹ ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld: a arte do teatro**. Registrada por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 283. Grifos no original.

da cena. Isto é, esses dois grupos têm em comum inicialmente o espaço físico do teatro, onde as ações da peça ocorrem, rompendo as barreiras estabelecidas dos cânones teóricos do teatro, bem como a divisão entre palco, plateia e bastidores. Os seis personagens (que são O Pai, A Mãe, A Enteada, O Filho, A Menina, O Rapazinho e Madame Pace, quando evocada) são fruto de uma peça inacabada de Pirandello. Eles são rejeitados pelo autor e partem em busca de outro autor com desejo de ganhar a vida, que é a encenação de sua história do palco.

No segundo campo, há os integrantes da companhia: O Diretor da Companhia, A Primeira Atriz, O Primeiro Ator, A Segunda Mulher, A Atriz Jovem, O Ator Jovem, Outros atores e atrizes, O Assistente, O Ponto, O Contra regra, O Maquinista, O Secretário do Diretor, O Porteiro do teatro e Assistentes e outros ajudantes de palco. Esses personagens estão no palco ensaiando uma peça do próprio Pirandello, *O Jogo dos Papéis*, encenada pela primeira vez em 1918.

Quando estão ensaiando a peça, são interrompidos pelos seis personagens que adentram a sala na maior agitação, à procura de um autor para que possa inseri-los no mundo da arte e dessa forma possam representar e viver seus dramas no palco. Enquanto é muito claro aos seis personagens que eles existem e o quão verdadeiros são, O Diretor e os outros Funcionários da Companhia acham tudo uma loucura, criando grande resistência em assimilar a história. O Diretor acaba por mandá-los embora, mas eles não acatam a ordem e começam a contar todo o drama familiar que viveram na tentativa de, pelo menos, a história deles convencer e agradar O Diretor.

A história foi narrada pela A Enteada e pelo O Pai, enquanto A Mãe chorava e O Filho se recusava em fazer parte de toda aquela confusão. A narração foi feita por meio de acusações, ironias, gritarias e suspenses. O drama deles se estabeleceu quando a personagem da A Mãe, ainda casada com O Pai, tivera um caso com o secretário e se apaixonou. O Pai, ao descobrir a traição, mandou o secretário embora junto com A Mãe e ficou com O Filho. Então, A Mãe partiu com o amante para outra cidade e tiveram três filhos (A Enteada, A Menina e O Rapazinho). Quando o amante morreu, A Mãe retornou para a cidade com os três filhos e estavam ao vivendo na miséria, então ela foi trabalhar como costureira num ateliê de alta costura da Madame Pace (personagem que só aparece quando evocada, para satisfazer a necessidade da cena), no entanto, A Mãe não sabia que a loja na verdade era um bordel e Madame Pace estava interessada nos serviços da A Enteada. Um dia, O Pai solicitou os serviços da Madame Pace, no prostíbulo e descobriu que a moça guardada para ele

era A Enteada e quase cometeram relações sexuais, mas A Mãe conseguiu impedir a tempo para que o ato não fosse consumado.

Então, toda a peça gira em torno da explicação desse drama familiar a fim de que O Diretor possa ser o autor que eles tanto procuram. Já no final da peça, quando A Menina se afoga no poço e O Rapazinho se suicida com um tiro de pistola, unindo a ficção com a realidade. Com a morte das crianças, os Funcionários da Companhia estremecem, teria acontecido de verdade ou seria igualmente uma ficção? Pirandello deu grandes proporções de realidade aos personagens, que esqueceram que quem morre é homem e nunca o personagem. Como disse O Pai em uma conversa com O Diretor “pois quem tem a ventura de nascer personagem viva, pode rir-se até mesmo da morte. Nunca mais morre! Morrerá o homem, o escritor, o instrumento da criação; a criatura nunca mais morre!”⁶². O ator morre, o personagem nunca, pois este é a criação, ficção.

Portanto, podemos observar que o texto de Pirandello foi uma prova do TBC para o seu público, mostrando que a Companhia acompanhava as obras modernistas mais reconhecidas mundialmente e que eram capazes de colocá-las em cena. A escolha do texto e a montagem foi uma jogada de risco por parte da companhia, mas ela foi preparada por Celi e Zampari para marcar a trajetória do TBC, pois imaginamos que a repercussão da peça seria fundamental para a Companhia medir sua capacidade teatral e a capacidade de seu público. *Seis Personagens* foi uma das escolhas do repertório que concordou com a proposta do próprio TBC: resgatar um texto que trouxesse índices de modernidade assim como a Companhia buscava. Sem contar que o encenador, Adolfo Celi, siciliano como o dramaturgo, já tinha afinidade com o texto o suficiente para colocá-lo em cena e provavelmente sabia da potência do texto e do nome que dramaturgo carregava, até mesmo por sua formação⁶³. Ele já

⁶² PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens a procura de um autor*. In: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 179-239, p. 192.

⁶³ A formação de Adolfo Celi pela *Accademia d'Arte Drammatica de Roma* pelas mãos do diretor Silvio D'Amico, que acreditava no ensino do fazer teatral em mão dupla (atores e diretores), pois dessa maneira seria possível a renovação da cena teatral italiana, e certamente Celi acreditou que esse seria o caminho para o Brasil estabelecer sua nova perspectiva de teatro. Então, as influências da *Accademia* eram fortes na vida profissional de Celi, que buscava referências juntos aos profissionais que tinha tomado contato durante seus anos de formação. Assim, podemos observar a presença da professora russa Tatiana Pavlova, que havia sido assistente de Stanislávski no método de formação dos atores aplicado por Celi e também a influência de Luigi Pirandello que havia ocupado um cargo de honra na *Accademia* e atuado nessa. E através da sua formação, o encenador Adolfo Celi soube como conduzir o TBC para que alcançassem o teatro moderno que Franco Zampari buscava. Cf. VANNUCCI, Alessandra. **A Missão Italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 30-32.

havia participado da direção da mesma peça na Itália, momento em que para os italianos esse texto tinha grande significância. Sem contar com a relação de Celi com Stefano Landi, o filho mais velho de Pirandello com quem o encenador já havia trabalhado na montagem da *A Mandrágora* de Maquiavel⁶⁴. O encenador italiano valia-se do conceito de que o teatro deveria ser um espaço sem ideologia, contar apenas com o essencial, que para ele seria o texto dramático, assim como o dramaturgo demonstrava acreditar.

Isso posto, fica mais fácil conseguirmos construir uma linha de raciocínio enquanto a construção/formação não só dos atores, mas também do repertório do TBC. No caso específico de Luigi Pirandello e *Seis Personagens à procura de um autor*, podemos evidenciar que não foi uma simples escolha de repertório. Enfim, a influência de Pirandello ao jovem encenador era grande, mas com certeza o maior propósito era casar um texto dramático mundialmente conhecido por conter traços de uma renovação dramatúrgica com a proposta que o TBC queria passar para o público, o de um teatro moderno. Então, fica-nos clara a aproximação entre o encenador, o projeto oferecido pela companhia e o dramaturgo.

3.1 A CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO DE 1951

Em 28 de fevereiro de 1951, a encenação de *Seis Personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello foi estreada pelo Teatro Brasileiro de Comédia e essa encenação se tornou um grande marco na história dessa companhia. Como já tratamos, a escolha do repertório feita pelo encenador Adolfo Celi e o fundador da Companhia, Franco Zampari era feita cuidadosamente para que pudessem deixar claro as intenções que esse novo projeto teatral trazia. E nada melhor como um texto dramático da importância de *Seis Personagens*, que já trazia em si só o símbolo de um teatro moderno.

O ano de 1951 inicia com o espetáculo do Abílio Pereira de Almeida, *Paio Velho*, dirigido por Ziembinski e depois *Seis Personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello com a direção de Adolfo Celi, juntando as duas peças tiveram em média dezesseis mil espectadores, um número recorde até então. Prosseguiu com

⁶⁴ VANNUCCI, Alessandra. A missão italiana. Arquivo e representação do legado dos diretores italianos na “renovação” do teatro brasileiro. **Questão de Crítica**. Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, v. VIII, n. 65, p. 143-162, 2015, p. 145.

Convite ao Baile de Jean Anouilh e direção de Luciano Salce, e *O Grilo na lareira* do dramaturgo inglês Charles Dickens e direção de Ziembinski. A remontagem de *Arsênico e Alfazema* de Joseph Kesselring com direção de Adolfo Celi. E Flaminio Bollini Cerri dirige a peça de Maxim Gorki, *Ralé* e Ziembinski dirige *Harvey* de Mary Chase. E para fechar o ano, Luciano Salce dirige *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho. Essas peças que enunciamos representam o período de formação e consolidação do TBC, que é um período que baliza este estudo. Assim conseguimos acompanhar o crescimento profissional em cada espetáculo e as cuidadosas escolhas de repertório.

Podemos perceber como o ano de 1951 foi arquitetado para mostrar ao público a diversidade e ecletismo do repertório e direção que o TBC procurava estabelecer. O primeiro espetáculo do ano foi uma peça nacional de Abílio Pereira de Almeida e dirigida por Ziembinski e acreditamos que essa não foi mera escolha. O encenador Ziembinski já era conhecido em terras brasileiras desde a encenação de *Vestido de Noiva*, que fora tida como o marco do teatro moderno, ou seja, novamente o encenador estava dirigindo uma peça nacional, mas agora, em São Paulo, especificamente no TBC, Companhia fruto de um projeto de modernização da cena teatral paulista. Logo em seguida, foi montado *Seis Personagens* de Luigi Pirandello, como já viemos tratando, simbolizava em texto dramático a própria modernização teatral. Além de serem juntas, os maiores sucessos de bilheteria do TBC, elas têm também em comum o teatro moderno. Sem contar os espetáculos que foram dirigidas pelos encenadores italianos amigos de formação de Adolfo Celi na *Accademia d'Arte Drammatica de Roma*, Luciano Salce e Flaminio Bollini, que vieram ao Brasil a convite de Celi e aval de Zampari para trabalharem no TBC. Enfim, através do repertório do ano de 1951 nos fica mais claro o projeto que a construção do TBC fazia parte. Alberto Guzik tomou *Seis Personagens* como uma obra-prima e se tornou uma das grandes peças do TBC, pois aumentou o prestígio da casa através do vasto público e das boas críticas feitas a essa encenação.

Na última semana de fevereiro estréia um dos espetáculos memoráveis da história da casa: *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello. A ressonante obra-prima é traduzida por Menotti del Picchia, dirigida por Celi, com cenografia de Vaccarini e figurinos de Aldo Calvo. Do elenco participam vinte e nove atores. E se, em termos de público, o êxito da montagem é semelhante ao de *Paio Velho*, atraindo as duas peças uma média de dezesseis mil espectadores, *Seis Personagens* representa para o TBC um incomparável gerador de prestígio cultural. Cacilda Becker e Sérgio

Cardoso vivem, respectivamente, a Enteada e o Pai, dividindo as glórias da protagonização com Paulo Autran, que regressa consagrado ao teatro que ajudara a estabelecer como amador⁶⁵.

Essa montagem de Pirandello foi, como pudemos constatar nos livros de memórias dos agentes do TBC, um marco na carreira de todos eles. Contudo, essas memórias via de regra, foi estabelecida por aqueles que se dedicaram a escrever a história do TBC e das pessoas envolvidas com a Companhia, mas quando procuramos essas memórias produzidas diretamente por aqueles que participaram da montagem de *Seis Personagens* quase nada encontramos. Acreditamos que isso ocorre porque dos atores que levaram maior destaque nessa encenação somente Paulo Autran teve tempo de fazer um balanço sobre ela, pois Cacilda Becker e Sérgio Cardoso morreram precocemente. O que nos resta é ater-nos às palavras de terceiros que se propuseram a recuperar e fazer um balanço da carreira desses atores, como Nydia Licia fez no livro sobre Sérgio Cardoso, seu marido e Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas com Cacilda Becker. Já Paulo Autran, que teve um dos principais papéis da peça, na entrevista em forma de livro oferecida a Alberto Guzik refere a encenação, principalmente pela agudeza de Adolfo Celi e ao talento dos colegas atores. Inclusive, Guzik ao escrever sobre o espetáculo, colocou Paulo Autran como um ator consagrado, pois voltara ao TBC como um ator contratado no elenco fixo e não mais visto como um amador, provavelmente pela sua reconhecida carreira no GTE no Rio de Janeiro.

Nas obras que tratam sobre Sérgio Cardoso, Cacilda Becker e Paulo Autran se referenciam a essa peça como o momento em que os atores souberam construir seus personagens, perceberam que ao sentir os próprios sentimentos e angústias das personagens, eles poderiam exteriorizar todo o drama, a construção como lembrou Adolfo Celi, era de dentro para fora⁶⁶. Foi nessa peça que puderam testar seus limites cênicos, criar, recriar e decifrar personagens que nem eles mesmos saberiam como. Para isso se formou uma grande equipe para que pudessem realizar essa encenação, contou com vinte e nove atores (quase todo o elenco do TBC) e foi construída pelos italianos Adolfo Celi, Bassano Vaccarini, Aldo Calvo e o brasileiro Menotti Del Picchia. A certeza do sucesso já era tal que Zampari convidou críticos cariocas para assistirem a estreia, com tudo pago, como relembrou Sábato Magaldi ao escrever sobre Cacilda

⁶⁵ GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. Perspectiva: São Paulo, 1986, p. 52.

⁶⁶ GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. Perspectiva: São Paulo, 1986, p. 59.

Becker no livro organizado por Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker*.

Alguns críticos militantes em jornais cariocas receberam convite da casa de espetáculos para assistir à estreia de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, e exultei com a possibilidade de finalmente saber que milagre ocorrera no nosso palco.

Publiquei, no *Diário Carioca*, dois comentários altamente elogiosos da encenação de Adolfo Celi. Até hoje, guardo a impressão do desempenho nervoso, elétrico, cheio de asco pela sordidez do mundo – elementos dominantes da figura da Enteada, como encarnou Cacilda. Sérgio Cardoso era um Pai de raciocínio terrificante, na recusa de identificar-se à fraqueza de um momento. Não bastando o duelo dessa dupla afinadíssima, o TBC concedia-se o luxo de utilizar Paulo Autran na personagem do Diretor, além de outros intérpretes de nível em papéis menores. Parecia-me plenamente justificável a liberdade tomada por Celi em relação ao desfecho: o encenador assumia na plenitude o risco da criação, e ganhava a batalha⁶⁷.

O crítico apontou para o reconhecimento da crítica teatral carioca por parte de Franco Zampari, ao convidar esses profissionais para a estreia da peça *Seis Personagens*. A presença dos cariocas era fundamental para a estratégia da concretização do projeto teatral de Zampari, pois foi no Rio de Janeiro que primeiro se estabeleceu o marco do teatro moderno. Sábato Magaldi elogiou os atores e fez alto elogio ao encenador Adolfo Celi. A encenação, segundo Sábato, havia sido inteligentemente encenada e atuada.

O crítico, de modo ousado em nosso entendimento, compreendeu que a Companhia operava um milagre na história teatral paulista, com um elenco e estrutura física e técnica condizente com os padrões modernos de fazer teatro. Sutilmente, o mesmo crítico que estabelecera *Vestido de Noiva* como marco do teatro moderno carioca indica o TBC como marco do teatro moderno paulista, o que foi sacramentado pela encenação de *Seis Personagens*. Sábato Magaldi consagrou nesse texto a figura do encenador, que no entendimento da crítica teatral significava o ponto de virada na história do teatro brasileiro, iniciando-o no campo da modernidade, assim ao ressaltar o trabalho e a vitória deste em relação as alterações feitas na montagem, pontuou a companhia como de fato moderna, ou seja, inserida nos padrões teatrais europeus. Sábato também ressaltou a qualidade do elenco da Companhia, que além de contar com dois reconhecidos atores da época, Cacilda e Sérgio, contava com a volta definitiva de Paulo Autran ao elenco fixo.

⁶⁷ FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz:** Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 3.

Nessa altura, em 1951 como a equipe do TBC já estava todos profissionalizados e já bastante reconhecidos, então Celi teve um vasto elenco para colocar em cena em *Seis Personagens*. A delegação de papéis seguiram-se assim: Cacilda Becker (A Enteada), Sérgio Cardoso (O Pai), Rachel Moacyr (A Mãe), Carlos Vergueiro (O Filho), Domingos Diehl/Johan Hesseling (O Menino), Ana Maria Diehl/Ema Gschwendtner (A Menina), Marina Freire (Madame Pace), Paulo Autran (O Diretor), Célia Biar (Primeira Atriz), Mauricio Barroso (Primeiro Ator), Elisabeth Henreid (Ingênua), Fredi Kleemann (Galã), Cleyde Yáconis (Segunda Atriz), Waldemar Wey (Centro Brilhante), Maria Lúcia (Segunda Ingênua), Ruy Affonso (Segundo Galã), Maria Augusta (Dama Central), Eugênio Kusnet (Centro Nobre), Wanda Primo (Terceira Atriz), Xandó Batista (Primeiro Genérico), Léo Vilar (Segundo Genérico), Pedro Petersen (Diretor de Cena), Sebastião Ribeiro (Ajudante), A.C. Carvalho (Ponto), José Renato (Porteiro), Arquimedes Ribeiro (Primeiro Maquinista), Walter Ribeiro (Segundo Maquinista), Zoraide Grego (Camareira) e Conrado João/Nadir Gemelli (Eletricista). Esses atores, alguns já consagrados pela crítica, compunham quase todo o elenco contratado do TBC, que nos dá a dimensão no envolvimento da companhia na montagem da peça.

A expectativa de sucesso dessa peça era grande, Adolfo Celi instigou em cada ator a busca interna para a construção dos personagens. Uma peça, cujo cerebralismo expõe um conflito entre homens, realidades, ideias e conceitos, não poderia ser encenada sem uma técnica para explorar a sensibilidade de cada ator. Celi buscou dar outra visão a peça que conheciam originalmente, ele procurou tornar a encenação mais realista, deu a história um drama que ele acreditava ser latino.

Julguei necessário dar ao drama um impulso latino, convulso e superexcitado, de modo que As seis Personagens perdessem o “tom” irreal e romântico de muitas interpretações cênicas anteriores, assim como procurei fazer com que o tom fantástico viesse a constituir prevalentemente uma “realidade fantástica”, uma fantasia casual, uma passageira ilusão de fantasia⁶⁸.

Nessa encenação feita pelo TBC, o encenador buscou construir as seis personagens de forma diferente das apresentações anteriores em outras companhias. Ele acreditava que essas personagens não deveriam se assemelhar às construções antigas, mas sim parecerem como o próprio Pirandello sugeriu nas rubricas “As

⁶⁸ PEREIRA, Maria Lúcia. Antecedentes e história cotidiana do TBC. **Revista Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. Brasília: SEAC – Funarte, n. 25, p. 65-130, set. 1980, p. 82.

Personagens não deverão, com efeito, aparecer como fantasmas, mas como realidades criadas”⁶⁹, para, assim, se tornarem mais reais, mesmo que fossem ilusão, ficção. Essa nova constituição das personagens pensadas pelo encenador, provavelmente atraiu maior atenção para a Companhia, pelos críticos e público.

Adolfo Celi, no entendimento da atriz Nydia Licia, quis dar ao espetáculo “um impulso latino, convulso e superexcitado”⁷⁰. A preocupação dele com os atores era sobre focar a atenção na energia certa que eles colocavam nos personagens. Nydia relembrou o trabalho dos colegas, onde para ela Paulo Autran foi exemplo de naturalidade com o papel, Cacilda Becker fez jus a sua personagem, explosiva e mesmo com a sua dificuldade em se sentir desinibida no teatro e como disse Celi “Cacilda também tinha problemas: por exemplo, em termos de extroversão. Ela dizia que sempre lutou porque não conseguia rir no teatro.”⁷¹. A desinibição e a risada eram a maior demanda da personagem, mas Cacilda trabalhou duro, em horas de ensaio e conseguiu reinventar uma risada sarcástica e cumprir com seu papel, como apontou Nydia Licia, que prossegue a lembrança afirmando que Carlos Vergueiro como O Filho foi um ótimo rebelde, jovem e amargurado. Rachel Moacyr surpreendeu a todos com seu vislumbre e semblante retratando toda a dor e sofrimento da Mãe e por último, Nydia relembra do seu falecido marido, Sérgio Cardoso, que com o corpo rígido e tom de voz sério e preocupado, fez um excelente papel, nada nele parecia com um rapaz jovem. O tom elogioso que a atriz Nydia Licia teve ao se recordar do trabalho dos colegas reforça a percepção que temos da importância desse espetáculo, pois, aos olhos daqueles que faziam parte do TBC e dos que viveram aquele momento, essa encenação foi encarada como um grande trabalho concluído para que pudessem divulgar ainda mais o projeto cultural paulista formado por Franco Zampari e outros intelectuais envolvidos desde o princípio. Por fim, a atriz afirmou também que Celi se preocupou até mesmo com os gestos em que Sérgio e Cacilda faziam, trabalhado no estereótipo italiano, em mexer as mãos, os braços e a cabeça com frequência⁷².

Acreditamos, sim, que Celi tenha sido o coração, a joia, dessa encenação e quiçá de todo o TBC no período em que trabalhou lá. Pois sua presença e trabalho foram essenciais para que o grande projeto teatral de Franco tivesse êxito, afinal, para

⁶⁹ GUINSBURG, Jacó (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 188.

⁷⁰ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 230.

⁷¹ FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz**: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 120.

⁷² LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 230-231.

o engenheiro, apenas um encenador estrangeiro com formação na Itália poderia reproduzir o teatro moderno em terras brasileiras. Ele trouxe consigo toda a técnica de que ainda careciam os palcos brasileiros, assim como Ziembinski, ao trabalhar no grupo Os Comediantes, e quando posteriormente foi trabalhar no TBC. Pensamos que a diferença entre eles foi que Celi teve condições (falamos aqui de estrutura e remuneração) de manter a durabilidade desse projeto, pois tinha o amparo através do mecenato de Franco Zampari, Celi já veio ao Brasil a convite intencionado para estar à frente desse projeto cultural. Ao contrário de Ziembinski, que por falta dessa condição financeira não pôde manter em funcionamento o grupo Os Comediantes, onde fora encenado *Vestido de Noiva*. O Os Comediantes não tinha a força econômica que o TBC tinha, além de que não era sustentado por um grande projeto que envolvia muitas pessoas da elite, como era o TBC.

3.2 A BUSCA DA MODERNIZAÇÃO TEATRAL PELOS ATORES E DIRETORES DO TBC

Celi veio ao Brasil com o intuito de profissionalizar/modernizar o nosso teatro, ao menos profissionalizar aos moldes europeu, que era o que funcionava na época, isso era o significado de sucesso. No livro *Adolfo Celi e Gianni Amico, Cineastas Italianos no Brasil: um diálogo que continua*, há uma entrevista que Celi cedeu aos jornalistas Marinho de Azevedo e Jairo Arco e Flexa sobre o TBC:

VEJA – Foi difícil dar uma consciência profissional ao nosso teatro?

CELI – Não, pelo contrário. Os pseudo-amadores aceitaram com maior entusiasmo um ritmo de trabalho de sete a oito horas de ensaio por dia. Havia, é verdade, problemas técnicos. O teatro era pequeno: tínhamos que condicionar muita coisa ao tamanho do palco. A grande dificuldade naquela época, eram as peças nacionais. Com exceção de Abílio Pereira de Almeida, quase não tínhamos textos. As obras que apareciam eram mais de caráter poético do que dramático. Havia, também alguns clássicos brasileiros que deveriam ser revistos com um enfoque crítico que então não tínhamos⁷³.

O termo “pseudo-amadores”, como Celi referiu os atores do TBC, nos dá a entender que esses atores eram vistos como amadores pela crítica por não representarem com certas técnicas usuais no estrangeiro. Ou seja, o olhar desses

⁷³ AMICO, Gianni; CELI, Adolfo. **Adolfo Celi e Gianni Amico**. Cineastas Italianos no Brasil: um diálogo que continua. Associazione Itaro Arte & Veronica Lazar. Rio de Janeiro: Editora Teatral, s/d, p. 19.

críticos tinha como parâmetro o teatro europeu, como se aquela fosse a única forma correta de encenação. É claro que o teatro moderno na Europa supria as necessidades cênicas daquele espaço cultural e social, que eram diferentes das do Brasil. Foi justamente por isso que foram importados encenadores, para que pudessem transformar os palcos brasileiros dentro dos critérios deles. Mas essa exigência não partia apenas da crítica, esses “pseudo-amadores” também estavam com sede dessa modernização, eles buscavam e ansiavam aprender tudo o que Celi tinha para ensinar e sabiam que para chegar ao êxito era necessário horas de ensaio e trabalho duro.

Pois de nada seriam úteis a presença e o trabalho do encenador no Brasil se não houvesse atores dispostos a enfrentar e aceitar todo o trabalho que lhes era delegado. Os atores se propuseram a aprender tudo que podiam sem pestanejar com Adolfo Celi, viram nele uma grande chance de construir uma carreira sólida. O TBC foi uma grande escola para aqueles que trabalharam na companhia, os atores se profissionalizaram lá, Celi ensinou a esses atores a construírem um estilo de atuação, ensinou a estética teatral que trabalha na Europa. Cacilda Becker sintetizou todo esse aprendizado de forma que podemos compreender o peso de Celi e dos outros encenadores estrangeiros em sua formação:

Tivemos um aprendizado de *estilo*. Não éramos atores equipados com uma técnica verdadeira. Era uma juventude que não tinha apenas a teoria de um espetáculo. Lateralmente havia a teoria, porque éramos informados pelos diretores que tinham uma formação cultural apreciável, e de outro lado a prática, isto é, assimilação de uma técnica teatral. Aprendemos a nos pentear, a nos maquilar. Fizemos dicção, vocalização. Tivemos inclusive aulas com Marcel Marceau, dentro do TBC, fazendo domínio corporal, mímica. O TBC foi uma escola que equipou seus atores⁷⁴.

A atriz consentia a ideia de que antes do TBC, no teatro brasileiro não havia técnica suficiente para transformar os palcos brasileiros em referência. Pois os atores não possuíam o bastante de conhecimento para conseguirem construir seus personagens de maneira completa, como os encenadores estrangeiros os ensinou no TBC. Para ela, foi no TBC que os atores aprenderam de fato realizar os seus ofícios, onde foram lapidados. Foram instruídos para desenvolver o teatro brasileiro em analogia ao teatro europeu. O TBC, então, profissionalizou o seu teatro e o teatro brasileiro, na medida em que muitos atores partiram de lá para outras e novas

⁷⁴ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 39.

companhias. Primeiro era necessário a técnica europeia que julgavam ser fundamental. Refletindo hoje, depois de quase setenta anos dessa efervescência teatral, apagar ou desprezar essa caminhada por conta dos deslizes que hoje sabemos que foram cometidos, seria, no mínimo, anacrônico.

Celi se preocupava com os atores, estudava a forma de cada um e pensava cuidadosamente na delegação de papéis. Ao menos é como os atores que trabalharam com ele o definem. Em resumo, a técnica geral do TBC proveio dele e dos atores que foram dirigidos por ele também. Por muito tempo, a técnica que ele desenvolveu no TBC em aflorar o mais íntimo dos atores e com exercícios de dicção serviu de inspiração para outras companhias também. Mas voltamos a tecla que Celi sozinho não faria o TBC tal qual conhecemos, mesmo com a brincadeira de Paulo Autran ao dizer que Celi “podia fazer até uma pedra representar bem”⁷⁵, era os atores que se sujeitavam a horas a fio de ensaio exaustivo para que alcançassem a maestria que tanto são lembrados até hoje. Acreditamos ser importante recuperar os atores no meandro político e cultural do teatro paulista. Como se formou esses artistas, como as figuras desses atores foram construídas, pensar a singularidade da trajetória desses artistas.

Se nos atermos a essas trajetórias artísticas dos integrantes do TBC e dos atores que participaram da montagem de *Seis Personagens* teremos a mesma base, o mesmo ambiente. Tanto Cacilda Becker, Paulo Autran e Sérgio Cardoso fizeram parte de grupos teatrais que visavam a modernidade teatral e os distintos grupos se interligavam, fosse em São Paulo ou no Rio de Janeiro. E isso, certamente, contribuiu para a escolha de Celi na delegação dos papéis da peça, esses três atores que fizeram os papéis mais relevantes da peça de Pirandello já possuíam força interpretativa, eles já eram reconhecidos como grandes atores pelo público e pela crítica. O que nos dá a entender que a temporada de *Seis Personagens* teve um grande propósito, por isso teve todo o amparo por trás do espetáculo, o encenador e os atores não podiam errar, todos estavam de olho nessa produção. Esse novo teatro moderno paulista estava dentro de um grande projeto e esse moderno foi muito bem arquitetado, e nada mais eficiente do que colocar em cena um texto dramático ímpar, de um dramaturgo reconhecido como o pai do teatro moderno italiano pela crítica italiana, com um encenador estrangeiro que tivera influências do próprio dramaturgo

⁷⁵ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 76.

em sua carreira e no elenco ter atores de alto nível, como eram vistos pela crítica. Esse projeto tinha o intuito de mostrar para o Brasil e para os outros países que era possível ter um grande teatro moderno tal qual era conhecido na Europa e nos Estados Unidos da América, em São Paulo.

O primeiro passo para concretizar esse projeto foi estabelecer um elenco fixo e dar a ele condições financeiras para que pudessem ter um trabalho respeitado e bem remunerado. Assim, Franco Zampari contratou sua primeira atriz, Cacilda Becker, que já estava inserida nesse meio, a atriz iniciou sua vida teatral no Teatro Universitário com Décio de Almeida Prado e depois partiu para Os Comediantes, mas que acabou por conta da crise financeira e voltou para São Paulo. Ao fazer parte do GUT, teve contato direto com Décio de Almeida Prado, o mesmo intelectual que estava plenamente envolvido com a modernização do teatro paulista, juntamente com Alfredo Mesquita e Franco Zampari. Então a atriz Cacilda Becker se envolveu e se profissionalizou nesse meio. Depois participou de algumas montagens dos grupos Os Comediantes e trabalhou com Miroel Silveira e Ziembinski e foi nesse grupo seu primeiro contato um encenador estrangeiro que já tinha sido o responsável pelo marco do teatro moderno carioca através da crítica, e com quem certamente, aprendeu muito. Quando Os Comediantes declararam falência, Cacilda foi convidada por Alfredo Mesquita para ministrar aulas na EAD por um semestre. Se observarmos com atenção, a caminhada profissional de Cacilda podemos perceber que ela já estava envolvida com o teatro moderno há muito tempo antes de entrar, de fato, no TBC.

Dentro desse mesmo ambiente estavam Paulo Autran e Sérgio Cardoso, que fizeram grande sucesso e se tornaram reconhecidos de fato também no Rio de Janeiro. Apesar de Paulo Autran ter iniciado sua carreira em São Paulo, com o Grupo de Artistas Amadores, com Madalena Nicol (inclusive com esse grupo apresentou no primeiro ano do TBC, quando este recebia apenas grupos amadores) foi no Grupo Teatro Experimental (GTE), já nas mãos de Abílio Pereira de Almeida e não mais nas de Alfredo Mesquita, que teve início ao seu reconhecimento como ator, juntamente com Tônia Carreiro⁷⁶. Sérgio Cardoso, que começou sua carreira no Teatro

⁷⁶ Paulo Autran antes da peça de Pirandello, havia apresentado *A Esquina Perigosa* de J. B. Priestley com o Grupo de Artistas Amadores, dirigido pela atriz Madalena Nicol, na primeira fase do TBC, quando só abrigavam amadores. E depois, ainda nessa fase, montou *A noite de 16 de janeiro* de Ayn Rand, por indicação de texto do próprio Franco Zampari, era uma peça que o público interagia junto aos atores, formulados em um júri. Pensar essa encenação como uma das primeiras do TBC em 1949, nos leva a compreender que desde a primeira fase do TBC, Franco Zampari buscava superar o que ele via como teatro amador e queria explorar o teatro moderno no próprio repertório.

Universitário, conduzido por Esther Leão e alguns anos depois foi aceito para trabalhar no Teatro do Estudante, pelas mãos de Paschoal Carlos Magno e foi nesse grupo que Sérgio fez seu primeiro papel que repercutiu no Brasil todo, *Hamlet* de Shakespeare⁷⁷. Foi através desse papel que Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado fizeram críticas altamente elogiosas a respeito de sua atuação e que ganhou o Prêmio de Ator Revelação em 1948. Por querer se profissionalizar, fundou o Teatro dos Doze, com alguns colegas e sob direção do italiano Ruggero Jacobbi⁷⁸. Enfim, como dissemos, ao cruzar a carreira desses atores, encontramos sempre a mesma base: o mesmo grupo envolvido na busca da modernização teatral.

Escolhemos então fazer essa reflexão, através da carreira de Cacilda Becker, Paulo Autran e Sergio Cardoso para nos conduzir nessa análise sobre os grupos teatrais amadores e da formação do TBC até a encenação de *Seis Personagens em* 1951. Cacilda, de todos os atores da companhia, foi a que mais se destacou em relação à crítica. Ela se tornou uma persona quando falamos de teatro brasileiro, toda a mitificação construída em torno dessa mulher deriva de sua caminhada artística e personalidade ímpar, como normalmente consta nos livros. Cacilda tornou-se atriz de fato no TBC, onde refinou suas técnicas e encontrou seu espaço.

Ela entendia o ofício dos atores como a chave principal da representação, o texto dramático não valeria sem a encenação. Décio de Almeida Prado relembrou no livro de Cacilda Becker uma das lições que ela passou a ele referente ao ator, “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.”⁷⁹. Assim, ela acreditava na importância do texto dramático, mas a criação e criatividade do ator tão importante quanto. Dessa forma, para a atriz, não havia

Essa peça ficou em cartaz por duas semanas como era oferecido para todos os grupos amadores, dessa forma o giro de grupos amadores e variedade de repertório teria maior alcance de público. Depois dessa encenação, Paulo Autran foi convidado por Abílio Pereira de Almeida que fazia parte do Grupo de Teatro Experimental (sem Alfredo Mesquita, que já havia montado a EAD) para uma temporada no Rio de Janeiro, iriam inaugurar o novo Teatro Copacabana, do Copacabana Palace do Guinle. Montaram as peças *A Mulher do Próximo*, *Pif-Paf* e *A Margem da vida*. A atriz Tônia Carreiro, recém-chegada da Europa, montou um grupo junto com o marido e convidou Paulo Autran para trabalhar com ela, a partir daí a parceria e amizade dos dois só aumentou. O grupo encenou várias outras peças no Rio de Janeiro e foi nesse período que Tônia o fez acreditar que deveria ser ator de profissão e não por hobby, assim ele desfez seu escritório de advocacia e se tornou esse Paulo Autran, que temos conhecimento hoje.

⁷⁷ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 69.

⁷⁸ LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso**: imagens de sua arte/ um roteiro iconográfico organizado e comentado por Nydia Licia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 23-32.

⁷⁹ FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz**: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 91.

hierarquização dentro do mundo teatral, uns dependiam do outro. O diretor depende dos atores, do texto dramático, da cenografia, iluminação e os atores dependem do diretor, figurinista, do texto e etc. Essa era uma percepção de teatro moderno que já havia sido construído na carreira da atriz. A própria Cacilda reconheceu que a sua passagem pelo TBC foi fundamental, não somente para a sua jornada profissional, mas também para o próprio público que formou a partir das suas experiências teatrais da Companhia. No fundo, Cacilda corroborava com a perspectiva de Décio de Almeida Prado, ao tratar do TBC, como uma escola para todos, atores, críticos e público e feita a partir das práticas trazidas pelos os estrangeiros que formaram a Companhia.

Até mesmo Sérgio Cardoso corroborava com essa ideia, mesmo que antes de fazer parte do TBC, ele já havia tido boas experiências no teatro, mas também acreditava que o TBC tenha sido uma grande escola. Mas ao chegar no TBC, assim como Cacilda, já era um ator com certa consciência de palco e público. Sua passagem pelo Grupo dos Doze foi fundamental para criar essa consciência, o grupo foi fundado pelo Sérgio Cardoso e Sérgio Britto, recém-saídos do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e com eles o diretor Ruggero Jacobbi, quem Sérgio Cardoso acompanhou na ida para o TBC e quem muito influenciou a carreira de Sérgio⁸⁰. A proposta do Grupo era “democratizar a arte, cultivar o gosto do público e ampliar o mercado”⁸¹, o intuito era levar o teatro para além do público de intelectuais elitizados como era o costume até então. A escolha do repertório não seria só comédias populares, mas também

⁸⁰ A influência de Ruggero Jacobbi na formação e profissionalização de Sérgio Cardoso foi grande, além de parceiros de trabalho eram também grandes amigos. Ruggero Jacobbi fez parte da mesma fase teatral italiana que Adolfo Celi, no entanto, ele não se formou na *Accademia d'Arte Dramática de Roma* dirigida por Silvio D'Amico, ele bem ao contrário, era seguidor de Bragaglia, teatrólogo que tinha outras expectativas para o Teatro. Bragaglia, diferente de D'Amico, acreditava que não era necessária uma escola para ensinar a dirigir ou atuar e sim que a profissão seria proveniente de além do dom, mas sim da prática cotidiana. Sem contar que a percepção política de Ruggero Jacobbi era bem diferente dos demais formandos da *Accademia*, ele acreditava que o teatro enquanto cultura deveria ser popularizado e democrático, evitando apenas o alcance de um certo tipo de público, já Adolfo Celi, por exemplo, muitas vezes se dizia apolítico. E essa preferência política de Ruggero, que se estendia para a esquerda não foi vista com bons olhos pelo Franco Zampari, como lembrou Nydia Licia ao escrever sobre a demissão de Ruggero, que segundo ela, foi estranhada por todos. Ao entrarem em cartaz com a peça *A Ronda dos Malandros* de John Gay, que tinha um teor político de esquerda, a crítica e o público não reagiu muito bem, mas ainda assim, era lotada todas as sessões. E dessa forma, ficou apenas por duas semanas em cartaz e logo Zampari retirou do programa sem consultar o diretor, o que causou uma celeuma. Nydia problematizou a repercussão da demissão, pois muito se diziam que ao estranhamento da peça e a demissão foi causada por conta da posição política do diretor que era contrária ao público alvo do TBC. O que até poderia ser, mas pensamos que se fosse por apenas a posição política, não deveria ter tido a mesma repercussão com Gorki ou Sartre? Cf LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 158.

⁸¹ VANNUCCI, Alessandra. **A Missão Italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 82.

seria levado um repertório eclético, do clássico ou moderno, textos fáceis e outros intelectualizados. A proposta do Grupo tinha tudo para dar certo, bons atores, bom diretor, mas não havia um espaço próprio, o que levou o fim do grupo mesmo com o sucesso através do numeroso público. O Grupo se findou e só restaram dívidas, foi assim que Ruggero Jacobbi foi convidado por Adolfo Celi, seu colega de profissão ainda na Itália, para fazer parte do TBC. Ruggero por sua vez, estendeu o convite ao Sérgio Cardoso.

Ninguém no Rio de Janeiro lhe estendeu a mão. Foi de São Paulo que chegou a ajuda inesperada. Franco Zampari, diretor do **Teatro Brasileiro de Comédia**, que há longos anos acompanhava o movimento teatral no Brasil, propôs assumir o pagamento de todas as dívidas do Teatro dos Doze e contratar Sérgio por dois anos, descontando uma parcela do ordenado mensal até liquidar a dívida toda. Sérgio, feliz por não dever mais nada no Rio e por participar do Elenco Permanente do TBC, mais feliz ainda ficou ao saber que Ruggero Jacobbi também iria para São Paulo, contratado como diretor, tanto no Teatro como na **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**⁸².

Isso demonstra, mais uma vez, a importância da força econômica para o desenvolvimento do teatro moderno em São Paulo, pois se torna explícito que, para manter um teatro de padrão alto, era necessário muito dinheiro – o que, aliás, não faltava em São Paulo, pois havia uma elite muito comprometida com o desenvolvimento cultural da metrópole. Nos fica claro que para manter a engrenagem funcionando em ordem, era preciso contratar os melhores encenadores estrangeiros disponíveis e os melhores atores aclamados pela crítica e público, o que também tinha alto custo.

Essa busca pelos grandes atores de Franco Zampari também ficou clara no convite que fez a Paulo Autran e Tônia Carreiro e na percepção que Paulo já tinha do TBC como uma grande oportunidade. Pois no mesmo período em que trabalhavam no Rio de Janeiro, o TBC já havia se profissionalizado e estava fazendo muito sucesso. Franco Zampari depois de assistir uma peça de Autran e Tônia, os convidou para trabalharem para ele, porém Autran iria para o TBC e Tônia iria para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Paulo Autran já percebia e sabia da dimensão que o TBC se tornara para o teatro paulista e brasileiro, então ele aceitou o convite.

⁸² LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso**: imagens de sua arte/ um roteiro iconográfico. Organizado e comentado por Nydia Licia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 32. Grifos no original.

Naquele tempo, começo dos anos 50, a aspiração máxima da classe teatral brasileira, inclusive minha e de Tônia, era entrar para o TBC. O Teatro Brasileiro de Comédia estava se formando, reunindo um elenco extraordinário, fazendo espetáculos de um nível que não se conhecia no Brasil até então. Assim, tínhamos a aspiração de entrar para o TBC. Franco Zampari foi ver nosso espetáculo no Cultura Artística, apareceu pessoalmente em nosso camarim e nos convidou para, em 1951, fazermos parte do elenco de sua companhia. Dessa forma, a dissolução da Companhia da Tônia foi no auge. Nós queríamos exatamente que acontecesse aquilo que aconteceu. Eu havia recebido, quando estava no Rio, uma carta do Adolfo Celi, me convidando para entrar para o elenco profissional do TBC. E me oferecendo quatro mil cruzeiros por mês⁸³.

Quando Paulo Autran se referiu ao TBC como “aspiração máxima da classe teatral brasileira”, já nos mostra como a companhia era vista pelos atores de fora também, não apenas pela crítica. Aparentemente, todos os atores queriam trabalhar no TBC, porque lá teriam além do status, teriam um salário fixo e digno, além de boas condições de trabalho. Sem contar que as montagens do TBC se tornavam grande sucesso devido ao trabalho desses encenadores na estética, escolha dos textos etc. Tanto que para a atriz Cacilda Becker, os textos estrangeiros necessitavam de técnicas e tinham exigências que favoreciam o desenvolvimento dos atores, mas que para isso se tornasse possível, era preciso da lapidação dos encenadores estrangeiros, ou seja, o trabalho junto a esses encenadores e a proposta que o TBC mantinha fascinava os atores que vinham do teatro amador⁸⁴.

Isso ficou evidente também na colocação de Paulo Autran na entrevista para o crítico Alberto Guzik, que ao fazer um balanço de sua vida pessoal e sua carreira, ofereceu os créditos ao TBC por ter sido o lugar que permitiu a estabilização de sua profissão e muito aprendizado. Sem contar que Zampari sabia que o poder econômico de nada seria útil se não tivesse atrelado ao projeto de formação de atores. Através do contato com os encenadores estrangeiros que desenvolviam no TBC, o modernismo teatral e os textos densos que traziam índices dessa mesma modernidade, assim como foi com *Seis Personagens*.

A profissionalização do teatro não significava a contratação permanente de atores e nem somente a profissionalização desses. O teatro aos moldes europeus, viria principalmente com a inserção da figura do encenador. Assim, a chegada de personagens como Adolfo Celi, proveniente da Itália, permitiu o refinamento das

⁸³ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 65-66.

⁸⁴ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 40.

técnicas teatrais e a aplicação do profissionalismo europeu no teatro brasileiro. Nesse sentido, os italianos foram fundamentais para o estabelecimento desse teatro moderno no Brasil e o TBC foi o expoente desse processo. A encenação de *Seis Personagens* em 1951 foi então o ponto chave deste processo, na medida em que ali foi possível observar o trabalho do encenador na técnica dos atores. A Itália na década de 1940 já estava com a modernização teatral posta, através de textos que discutia essa temática a fundo, como de dramaturgos feito Luigi Pirandello. Foi nessa base teórica e estética que o encenador Adolfo Celi se formou e foi a partir dessa formação que ele soube profissionalizar os atores do Brasil. Fica perceptível o diálogo entre o grande projeto de Franco Zampari com a modernização teatral, que passou pelos italianos desde a produção técnica e repertório.

Então podemos inferir que os atores da década de 1950 poderiam imaginar na dimensão que o TBC teria no teatro brasileiro, e, dessa forma, eles queriam estar presentes nesse “acontecimento”, gostariam de participar daquele momento e aprender com ele, pois viam ali a chance de se tornarem artistas reconhecidos. Em outubro de 1948, quando Cacilda foi contratada pelo TBC, que lhe ofereceu um contrato e salário fixo, diz ela: “aceitei e a luta começou”⁸⁵. O TBC significou para ela, segundo Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes, a opção pelo teatro em detrimento ao dinheiro, ela acreditava que a Companhia apesar de ser um lugar ainda de acolhimento do Teatro Amador e Universitário, viria a ser um grande acontecimento na história do teatro brasileiro. Fato que a atriz percebe após a estreia da Companhia com a peça *A Mulher do próximo* de Abílio Pereira de Almeida. Com o sucesso que as primeiras peças fazem, ela notou que o TBC seria um grande espaço de propagação de arte cênica, que inclusive, ela colaborou com muito trabalho para que se tornasse um teatro de alto padrão. Além de fazer parte do elenco, Cacilda ainda colaborava na escolha do repertório e na escolha de novos atores contratados, “quando chegava um ator ou uma atriz, eu os punha em quarentena. Se prestava, permanecia. Se não, rua”⁸⁶. Sua opinião era sempre levada em consideração, o grupo e a diretoria tinham um enorme respeito por ela, Nydia Licia diz em seu livro *Eu vivi o TBC*, que Cacilda era como uma mãe para todos. Ela fazia suas próprias marcações e ela podia escolher os papéis que queria ou a peça que não queria fazer parte. Adolfo

⁸⁵ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 39-40.

⁸⁶ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 42.

Celi na entrevista cedida a Junior Lerner em 1981 relembra sobre a convivência com a atriz e como era dirigi-la.

Cacilda entregava-se totalmente ao papel. Ela não construía imediatamente uma personagem: procurava não chegar imediatamente ao resultado. Não sei se se poderia falar em estilo de uma pessoa ou de outra, em teatro: pode-se falar em *approach*, isto é, de uma maneira de se “acostar”. Ela amava “repetir” muito o que fazia, amava “repetir” até exaustão. E gostava de ouvir os outros também repetirem o papel⁸⁷.

Ele comentou o “estilo” de atuar de Cacilda e como ela reagia caso a direção não fosse bem. Ela só alcançava o sucesso com seus personagens se fosse muito bem dirigida, no entanto, quando percebia que a direção não ia bem, ela tinha a posição de corrigi-los, como Adolfo Celi apontou, “ela sabia corrigir os diretores, isso ela sabia”⁸⁸. Ser muito bem dirigida significava ter uma leitura de mesa, com marcação de cena e ser instigada para construir seu personagem de dentro para fora. Para o diretor, as peças mais marcantes da atriz sob sua direção foram *Entre Quatro Paredes* de Jean-Paul Sartre e *Seis Personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello. Para ele, ela obteve um alcance extraordinário em ambas as peças⁸⁹.

A forma de Cacilda trabalhar, como apontou Adolfo Celi, era uma espécie de contraponto ao amadorismo, que o TBC buscava romper, pois era o oposto ao teatro de revista, visto como amador. Cacilda não improvisava, ela repetia incansavelmente os ensaios para que conseguisse chegar ao papel, ela apreciava e precisava do encenador, com as leituras de mesa, pensar sobre seu personagem. Isso tudo era parte da formação de um ator moderno, ela mesma já desenvolvia esse trabalho teatral moderno antes de chegar ao TBC, e ela levou essa modernidade para a encenação de *Seis Personagens*. A atriz, segundo Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas, buscou revelar o mais íntimo da personagem A Enteada, e isso era desafiador. Nessa encenação, ela se doou para a construção de sua personagem, ela construiu A Enteada, segundo as autoras, de forma que exteriorizasse o interior selvagem da personagem, arisca e felina e conseguiu isso através dos ensaios e colaboração do encenador⁹⁰.

⁸⁷ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 121.

⁸⁸ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 125.

⁸⁹ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 129.

⁹⁰ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 263.

Se Cacilda já trazia esses índices de modernidade em sua atuação, Paulo Autran apesar de ter feito grande sucesso anteriormente ao TBC, acreditava que ainda precisava se aperfeiçoar. O ator tanto sabia disso que aceitou com satisfação o convite de Zampari. Ao voltar aos palcos do TBC, sem ser como amador e sim parte do elenco fixo, se aproveitou para aprender com o encenador Adolfo Celi. Em sua volta ao TBC, em 1951, participou de *Seis Personagens*, que segundo ele “foi um sucesso impressionante”⁹¹. Paulo Autran afirmou que essa peça foi uma das que ele mais gostou de ter participado no TBC. Tanto que representou novamente, anos depois no papel do O Pai na companhia Tônia-Celi-Autran. Guzik ao fazer um fechamento da carreira de Paulo Autran, escreveu que a peça *Seis Personagens* foi marcante na carreira do ator porque foi nela que construiu seu encontro profissional com o encenador Adolfo Celi: “A esse encenador italiano que dedicou ao teatro brasileiro a parte mais fecunda de sua carreira artística, Paulo Autran credita sua formação técnica e teórica em teatro”⁹². Adolfo Celi teve grande influência na carreira de Paulo Autran, que passou do TBC, para a companhia Tônia-Celi-Autran e até depois em seus trabalhos individuais. Em 2002, em uma entrevista para a Folha, recordou-se dos tempos de TBC e reconheceu todo o trabalho feito de Celi:

Quem te ensinou teatro? Adolfo Celi [ator e diretor italiano (1922-1986), foi chamado para a função de encenador do TBC logo após a profissionalização do grupo, em 1949]. Ele me ensinou a importância literária, dramática, artística do teatro. Ensinou que uma peça é oferecida à plateia, que tem de ter um nível de inteligência, que é arte. Comecei a estudar, a ler peças e livros sobre teatro. Celi também ensinou o método de Stanislávski [diretor e teatrólogo russo (1863-1938) e um dos principais teóricos da interpretação, autor de “A Construção da Personagem” (ed. Civ. Brasileira), entre outros], o que era interpretação. Fiz exercícios de voz, exercícios físicos e principalmente me apliquei na compreensão do personagem. Celi era um homem de uma cultura teatral extraordinária, que tinha feito um curso superior de teatro na Itália. Ele foi o melhor diretor que trabalhou no teatro brasileiro. Lidava com cada ator e atriz de um modo diferente e conseguia de todos um resultado excepcional. Com ele aprendi a minha profissão. Até então, eu usava um talento natural, era um exibicionista⁹³.

Em sua fala, ele nos mostra os elementos da modernidade que Adolfo Celi trouxe para ele. O encenador ensinou o que ele buscava aprender ao aceitar o convite

⁹¹ GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 67.

⁹² GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998, p. 195.

⁹³ AUTRAN, Paulo. O palco da razão. [Entrevista concedida a] Mario Sergio Conti. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 ago. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2508200204.htm>. Acesso em: 18 fev. 2020. Grifos no original.

de Zampari, a ser um ator moderno. Isto posto, não resta dúvida que Adolfo Celi realmente foi importante para a profissionalização da carreira de Paulo Autran que mesmo em 2002, cinquenta anos depois do primeiro trabalho juntos ele delega todo esse mérito ao encenador. Assim como vários outros atores da mesma época do TBC, todos eles atribuem o sucesso profissional e do TBC a ele e a modernização do teatro brasileiro também. Essa busca pela profissionalização na década de 1950 perpassa efetivamente pelo diálogo com o modernismo teatral e pelos italianos, tanto que se tornou praticamente impossível dissociar o TBC e o modernismo teatral paulista da figura dos italianos. No entanto, diferente de Cacilda Becker e Paulo Autran, que referenciam a Adolfo Celi, todo o aprendizado que tiveram em suas carreiras, Sérgio Cardoso fez essa indicação ao Ruggero Jacobbi, também italiano. Então vejamos, independente por qual encenador essa modernização chegou aos atores que participaram da encenação, encontraram encenadores com a mesma base: o teatro italiano.

Por conta dessa base, a escolha de uma peça de Luigi Pirandello, que se discute os limites cênicos, estéticos e filosóficos, foi justificável e certamente essa encenação repercutiria na crítica especializada. Cacilda, Paulo e Sérgio, nos papéis principais também certamente traria um vasto público, pois já eram reconhecidos como excelentes atores pelo público. O diretor e os atores também já tinham noção do peso do teatro moderno que Pirandello levava na Europa, e isso muito provavelmente se tornaria um grande desafio. De fato, a encenação foi muito bem criticada pelos jornais e críticos e teve uma boa resposta através do público. No livro *Sérgio Cardoso: imagens de sua arte*, organizado por Nydia Lícia, traz recordações sobre a atuação de Sérgio na encenação de *Seis Personagens*.

Sérgio construiu um PAI de tal maneira visceral e dramático, que lhe valeu os mais calorosos elogios da crítica paulista e carioca. Pela primeira vez um programa do TBC dedicou-lhe um pequeno artigo, declarando que **“com essa interpretação Sérgio Cardoso firma-se, definitivamente, como um dos maiores artistas do teatro nacional”**⁹⁴.

Sérgio tinha gosto pela construção de personagens, ele tinha o costume de pensar seus personagens através da caracterização e dessa forma ele protagonizou

⁹⁴ LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso**: imagens de sua arte/ um roteiro iconográfico. Organizado e comentado por Nydia Lícia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 50. Grifos no original.

O Pai de maneira completa e que todos acharam excelente, os outros atores da companhia e principalmente a crítica. A própria direção do TBC, ao escrever no programa do espetáculo que Sérgio havia se firmado de vez como um “dos maiores artistas do teatro nacional”. Essa postura altamente elogiável da Companhia e dos críticos em geral, reafirmou e consagrou o projeto de Franco Zampari, pois com esse espetáculo, mostrou a força cultural e econômica o TBC tinha. Sem contar que o italiano soube reunir atores reconhecidos, advindos da mesma ideologia teatral para colocá-los no palco, justamente para essa encenação.

Nydia Lícia, em seu livro *Eu vivi o TBC*, descreveu como foi sua percepção da interpretação de Sérgio nessa peça que “superou tudo que ele havia feito até então. Até a maneira de falar mudara, a postura, os gestos. Nenhum vislumbre de juventude”⁹⁵. A temporada de *Seis Personagens* realmente fez muito sucesso, visto que a bilheteria foi bem alta, como já tratamos, e teve grande repercussão através da crítica. Franco Zampari ficou muito satisfeito com o resultado alcançado e ainda agradeceu os atores principais com cinco mil cruzeiros.

Nydia Licia foi a última dessa turma do TBC que faleceu, de modo que ela escreveu seus livros biográficos já com certa consciência da herança que o TBC deixou e ciente das críticas, ressalvas e elogios. Assim como os novos teatros e companhias que surgiram, dessa forma ela além de escrever sua visão do teatro brasileiro e paulista e contar a sua profissionalização, ela também procurou fazer uma autocrítica e de todos os integrantes que fizeram parte do projeto de Franco Zampari. Os dois livros de Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas* e *Eu vivi o TBC*, há, além das recordações, algumas posições tomadas posteriormente, suas maiores críticas em relação à fama elitista que o TBC levou e sobre a profissionalização desse teatro.

Àqueles que, por longos anos, tacharam o Teatro Brasileiro de Comédia de teatro de grã-finos, tentando denegrir o trabalho ali realizado, só tenho a dizer que quem forneceu o dinheiro para a criação do TBC, realmente foram os grã-finos – mas quem deu duro para tornar o teatro grande, foram os operários, isto é, os atores e técnicos⁹⁶.

Os atores e técnicos do TBC também eram vistos como privilegiados e elitistas, pois viviam em um meio *glamouroso*, de jeito que se misturavam com todos.

⁹⁵ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 230.

⁹⁶ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 125-126.

No entanto, a crítica e toda a discussão que ela desenrolou em volta dessa fama, foi ressaltada o tempo todo que todos trabalhavam de modo frenético, muitas horas por dia incluindo feriados e fins de semana. Achemos interessante o balanço que a atriz fez em seus depoimentos sobre o TBC, em relação da posição do público paulista e até mesmo dos atores.

Quando falamos na posição dos atores e os integrantes do TBC, queremos discutir sobre a visão que eles possuíam de teatro. Quando aceitaram os convites ou procuraram fazer parte da companhia, eles tinham a noção de que seria uma transformação na cena teatral paulista, assim como recuperamos sobre Cacilda Becker. Com o passar do tempo na prática e profissionalização, a percepção de que o teatro antes feito precisava ser modificado era claro, e todos trabalhavam para isso. O TBC contribuiu para muitos aspectos na cidade de São Paulo e até mesmo para o Brasil, aspectos não só culturais, mas também sociais, concomitante.

Enfim, o TBC era um mito. E criou uma mentalidade nova. Com seus lados positivos e negativos. Muito positivo era o nível profissional altíssimo que tínhamos alcançado.

Por outro lado, negativa era nossa mentalidade. Só nós prestávamos, só o que fazíamos era bom – as outras companhias não existiam. Tudo o que os outros fazia era velho e superado... Enfim, nós éramos jovens e “pra frente”. O resto... matusas...⁹⁷.

O fato de ignorarem o restante da produção cultural da época, se dava por acreditarem fielmente que o que faziam era o mais moderno e o melhor produto do mercado. Compraram a ideia oferecida por Franco Zampari e os encenadores estrangeiros, de que tudo o que era feito no Brasil até então era superado. Ainda mais, acreditavam que para fazer sucesso como um teatro moderno deveria ser encenado textos reconhecidos como modernos e de preferência estrangeiros, pois também acreditavam que no Brasil ainda não havia um dramaturgo com tamanha envergadura.

Isso tanto aconteceu, que ao encenarem *Seis Personagens* não restaram dúvidas de que estariam encenando um texto tão capaz de trazer a glória para o TBC quanto esse de Pirandello. Nydia, apesar de não ter feito parte do elenco dessa montagem, dedicou algumas páginas em seu livro para discutir a encenação feita pelos colegas e sobre o texto pirandelliano. A atriz faz uma importante colocação, a nosso ver, ao tratar do dramaturgo e a maneira como deveria ser encenada.

⁹⁷ LICIA, Nydia. Depoimento. **Revista Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. Brasília: SEAC – Funarte, n. 25, p. 167-169, set. 1980, p. 169.

Pirandello, a quem se deve a renovação do teatro italiano, não era fácil de ser compreendido e, muito menos, representado. Daí a celeuma que despertou em toda a Itália a apresentação de suas peças. Rapidamente ficou patente que elas não poderiam ser representadas à velha maneira, o que deixou os atores mais antigos desorientados⁹⁸.

Ou seja, Pirandello era um grande desafio para ser vencido no teatro brasileiro e para o TBC. Acreditamos que ela falou sobre a impossibilidade de representar a maneira tradicional que era feita até então, pelo motivo de que Pirandello fazia críticas desse mesmo modelo em suas peças, críticas inclusive da sua própria estrutura. Desse modo, Adolfo Celi ousou na representação dessa encenação, ele modificara algumas cenas propostas pelo dramaturgo. Um exemplo exaltado em todos os livros foi o encerrar da apresentação, que originalmente, terminaria com A Enteada correndo pelo corredor da plateia dando gargalhadas, mas no TBC seria Cacilda em um balanço, que atravessava um telão de papel na boca de cena em uma risada petulante. Sem contar que Adolfo Celi procurou explorar dos atores os sentidos sensoriais e gestuais, para que também conseguissem se expressar corporalmente, como geralmente os italianos fazem.

A atriz, julgou ter sido uma excelente representação e que inclusive, seus colegas ficaram “à altura da confiança depositada neles”, e ainda “chegaram a superá-la”⁹⁹. O público, pelo sucesso da bilheteria e pelos aplausos entusiasmados que Nydia Licia relatou, podemos julgar que também gostou das apresentações. Em relação à crítica, houve as que elogiaram e as que julgaram mal, ficaram divididos. Alguns julgaram uma encenação espetacular e outros muito descomedido, principalmente em relação às mudanças feitas por Adolfo Celi. Muito provável que a crítica estaria dividida por não ser todos eles a compactuarem com as ideias da instalação desse teatro moderno europeu no Brasil, alguns críticos não estavam em pleno acordo com esse projeto de Franco Zampari. Através da crítica e dos livros de memórias feitos pelos atores do TBC, acreditamos que nessa encenação, foram dados os maiores créditos para a dramaturgia de Luigi Pirandello e para o encenador Adolfo Celi, que, bem ou mal, ousou.

Franco Zampari provavelmente sabia da importância da apresentação de *Seis Personagens* teria e da necessidade da presença dos críticos para garantir a validação de seu projeto teatral, por isso reuniu a crítica paulista e carioca para a

⁹⁸ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 224.

⁹⁹ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 225.

estreia da temporada. As narrativas construídas por esses críticos em diálogo com as memórias sobre o TBC, nos permitiu refletir sobre os índices de modernidade que essa encenação nos trouxe.

4 A ENCENAÇÃO DE “SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR” INTERPRETADA PELA CRÍTICA TEATRAL

A encenação de *Seis Personagens* teve críticas acaloradas, tanto dos críticos paulistas como dos cariocas. Muito se diziam sobre a coragem e ousadia da direção de Adolfo Celi, principalmente por conta das alterações que ele julgou necessário fazer. Com o trabalho do encenador, que já vinha sendo feito com reconhecimento pela crítica, nos deu a impressão de que essa encenação se valeu pela combinação entre o trabalho de Adolfo Celi com a estética pirandelliana. Mas vejamos, não que a interpretação dos atores não teve significância, apenas acreditamos que a atuação em si ficou para segundo plano, enquanto o texto dramático teve maior consagração.

No entanto devemos partir de uma análise sobre a própria produção narrativa da crítica teatral para termos melhor compreensão das críticas feitas a essa encenação do TBC. A crítica teatral é um trabalho que vai além de fazer um julgamento sobre um espetáculo, está atrelada a um pensamento sócio-histórico e cultural. A partir dessa prática, se desenvolve uma percepção social e cultural que se estende a toda população que aprecia espetáculos teatrais. Forma-se também a partir da crítica um consenso e os marcadores de fases culturais do país, foi como consequência dessas práticas que surgem marcos como modernidade, clássico, contemporânea e etc. As análises pertencentes às críticas são constituídas a partir de uma pessoa que possui suas próprias percepções sociais, políticas, históricas e culturais, permeando a estética. Esse lugar de onde os críticos partem e produzem suas reflexões deve ser levado em consideração, pois a recepção que tomam da obra têm muito do caminho que percorreram para a compreensão da mesma.

Entendemos que a crítica teatral também é um instrumento para construir a memória cultural de um país que em forma da escrita registra “as atividades artísticas de uma sociedade”¹⁰⁰. A partir desses registros, são produzidas e reforçadas consagrações entre companhias teatrais, atores, atrizes, diretores e textos dramáticos. A fama do TBC muito se fez por consequência dessas críticas feitas em jornais e revistas, que geralmente eram bastante elogiosas e depositavam na nova companhia paulista a expectativa de receber enfim, um teatro moderno aos moldes europeus. Mas, como já discutimos, o TBC não era somente um novo teatro que

¹⁰⁰ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro brasileiro**: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 46.

correspondia aos anseios dos paulistas e estrangeiros que se radicaram na cidade, mas sim um projeto que se iniciou com muitas pessoas atrás do mesmo objetivo. A elite paulista – estrangeiros que faziam parte desse círculo social, artistas de todas as esferas, críticos e pessoas pertencentes a academia – se juntaram para tornar possível um teatro moderno nos parâmetros europeu, pois era essa perspectiva teatral que possuíam.

Tornou-se necessário o entendimento sobre esse ofício, pois constatamos que embasado nas críticas teatrais se construiu uma imagem acerca da companhia teatral e da apresentação da peça *Seis Personagens* que, pelo que percebemos, norteia a história e a memória em torno do evento que analisamos nesse trabalho. Dessa forma, para nós historiadores, é essencial percorrer pela produção da crítica teatral com olhos cuidadosos, pois a história do teatro brasileiro, segundo a historiadora Rosangela Patriota,

[...] foi e está sendo construída a partir das reflexões dos críticos teatrais. Nesse sentido, algumas discussões devem estar no horizonte da organização desta massa documental, porque não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de ideias, projetos, concepções estéticas e políticas, em suas atuações profissionais¹⁰¹.

Então, fica-nos claro que não podemos desassociar os críticos desse projeto em busca de modernização teatral e muito menos acreditar na imparcialidade destes. No caso específico da encenação de *Seis Personagens* podemos notar as posições estéticas dos críticos e também suas ideias perante ao teatro moderno, e até mesmo em relação ao TBC. A crítica especializada do eixo Rio-São Paulo nas décadas de 1940 e 1950, esteve atenta aos passos que dava a produção teatral do Teatro Brasileiro de Comédia, pois acreditavam que desse núcleo saíam apresentações que pudessem modificar a forma de produzir e valorizar o teatro dos brasileiros. Os empresários em torno dessa criação, os atores, diretores e o restante dos agentes pertencentes a construção do TBC, se tornaram referência para a constituição do teatro brasileiro dos anos seguintes.

Desse modo, as lacunas da historiografia da arte teatral são preenchidas muitas vezes através dessas críticas, recheadas de informações para além das composições cênicas como iluminação, figurinos, postura, dicção, direção etc.

¹⁰¹ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 56.

Também é relevante pensarmos o lugar social onde se insere o sujeito que produz as críticas, pois este também está refletido no texto e na maneira como o crítico elabora a sua narrativa, que também é histórica na medida em que propõe uma leitura dos fatos¹⁰². De maneira que precisamos abordar e trabalhar com esse material cuidadosamente, para que possamos compreender o principal: essas críticas nos contam *uma* história e nos apresentam *uma* posição. Ou seja, reduzir toda a produção crítica apenas como a única forma de compreensão da cena teatral significa deixar de fora outros elementos que compõe a cena e contam a história do teatro brasileiro¹⁰³.

Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores de temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro¹⁰⁴.

Temos de localizar e compreender as ideias iniciais da construção do pensamento modernista frente ao teatro brasileiro, pois foi a partir delas que se estabeleceram marcos usados para referenciar a prática teatral. No Brasil, buscava-se por um teatro semelhante ao que produziam na Europa, passando pelos textos e montagens, onde deveriam ter além da estética desenvolvida por eles, mas também a presença do encenador. Segundo o crítico Sábato Magaldi, esse teatro chegou no Brasil pelas mãos de Ziembinski em *Vestido de Noiva* em 1943, calcando um marco no teatro brasileiro se opondo totalmente ao teatro que era feito até então no Brasil como o teatro de revista, comédias e chanchadas. Mas depois dessa encenação, os críticos e artistas perceberam que apenas esse trabalho não era o suficiente para constituir um teatro moderno se comparado ao estrangeiro e tampouco identificavam na produção dramática brasileira índices de modernidade que procuravam estabelecer¹⁰⁵.

Assim, a construção do TBC foi resultado de um longo projeto em busca dessa modernização. O lugar deu a seus integrantes condições técnicas e financeiras para

¹⁰² CERTEAU, Michel de. Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-109.

¹⁰³ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 209.

¹⁰⁴ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23.

¹⁰⁵ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 100-106.

que pudessem colocar em prática todo o repertório escolhido, que, diferentemente do grupo Os Comediantes, puderam manter a produção de espetáculos ditos modernos, com a presença de encenadores estrangeiros e alta tecnologia. O TBC foi considerado marco desse processo de modernização do teatro brasileiro que se iniciou em 1943 com Os Comediantes, pois foi no projeto de Zampari que se consolidou essa busca. Bem como a encenação de *Seis Personagens*, que se tornou um marco dentro do Teatro Brasileiro de Comédia, pois foi com o texto dramático de Luigi Pirandello que a companhia recebeu o alto reconhecimento da crítica e do público.

4.1 A LEITURA DA CRÍTICA SOBRE A DRAMATURGIA DE LUIGI PIRANDELLO

Por causa do reconhecimento do dramaturgo, principalmente no campo de percussor de teatro moderno italiano, os críticos convidados por Franco Zampari para assistirem a estreia de *Seis Personagens*, tinham grandes expectativas relacionadas a essa encenação, além de que seria realizada por uma companhia que comprara a ideia da modernização teatral europeia. O crítico Sábato Magaldi, no livro de Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas sobre Cacilda Becker, se posicionou sobre o convite: “exulte com a possibilidade de finalmente saber que milagre ocorrera em nosso palco”¹⁰⁶. A fala de Sábato nos deu indícios de que o TBC no momento da encenação já assumia um protagonismo na história da cena teatral.

Para Décio de Almeida Prado que participou do processo de idealização do projeto de Franco Zampari, e, portanto, conhecia a capacidade artística do TBC. O “Milagre” que chamou a atenção de Sábato já era de seu conhecimento. Por isso, em sua coluna *Palcos e Circos* do jornal *O Estado de São Paulo*, a ênfase estava em analisar o texto de Pirandello¹⁰⁷

Seis Personagens á [sic] Procura de um Autor
Através do achado genialíssimo de uma obra de ficção contendo em seu bojo outra obra de ficção – uma peça dentro de outra peça e um ensaio dentro de um espetáculo – conseguiu Pirandello pôr a nu o mecanismo mais íntimo [sic] do teatro, desnudando as dores da criação artística como nenhum autor jamais ousara fazer.

¹⁰⁶ FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz**: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 3.

¹⁰⁷ Essa coluna não foi assinada, porém Décio de Almeida Prado foi seu coordenador durante o período de 1946 a 1968. Cf. LEITE, Morais Rodrigo. Décio de Almeida Prado, o circo e outros gêneros “menores”. **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo, n. 3, São Paulo, p. 138-154, mar. 2012.

Uma personagem que se oferta impudicamente, outra que se esquivava, uma cena que se delineia com todo o seu colorido e a sua vibração psicológica especial – a casa de Mme. Pace – outro informe, apenas esboçada, apenas posta de pé – o afogamento e o suicídio do terceiro ato – eis a matéria bruta que nos é oferecida atormentadamente, caoticamente e, entretanto clara e evidentíssima; como mais não o poderia ser. A essa criação, outro vem ajuntar-se: a tragi-comédia habitual dos ensaios, quando a fantasia tem de se dobrar docilmente às injunções do palco, reduzindo-se à condição humana e modesta dos atores.

O que Pirandello fez em “Seis personagens á [sic] procura de um autor”, mais do que drama, foi o processo do teatro, no qual, como advogado do diabo, de bom grado se desembaraçou de todas as decepções que a sua sensibilidade agudíssima sofrera em anos de atrito permanente com o palco, denunciando que imenso, e em certo sentido, ridícula mentira é um espetáculo de teatro, de todas as artes a menos imaterial, a mais sujeita a toda série de contingências de ordem físico, do ator que está endeflexado até o telão de pano que representa grosseiramente uma árvore, do ponto que não se faz ouvir com clareza até a confidência que necessita ser gritada para não se perder antes da última [sic] fila. Não é verdade da vida, ou mesmo da imaginação liberta que se representa, mas a verdade que convém ao palco, a verdade filtrada, ordenada, depurada – “a verdade até certo ponto” a que se refere desdenhosamente uma das personagens.

Mas não nos deixemos embair pela ironia sarcástica de Pirandello, que é o primeiro a salientar-se: o que rebulia do drama, afinal de contas, não é a fraqueza do teatro e da arte mas a sua imensa força, consubstanciada inicialmente no próprio mito dessas personagens que se destacaram do criador, possuindo vida autônoma e independente, como se a matéria artística, á [sic] semelhança das idéias [sic] de Platão, existissem por si, habitando uma esfera superior e mais perfeita e só dependendo do artista para se encarnarem e descerem humildemente á terra: Pirandello nos mostra que são as personagens que as escolhe, como pensam todos os que não acreditam suficientemente na magia da arte. Não se julgue também que desses dois mundos em contraste – e da realidade e a da ficção – o segundo não passe de simples sombra, simples reflexo do primeiro. Muito ao contrário, em confronto com a vida intensa, concentrada, paroxística das personagens, são as pessoas de carne e osso que parecem tristes aparências, movendo-se automática e superficialmente num plano igualmente incolor e desinteressante. Se nos fazem ocasionalmente chorar na qualidade de atores, pela transfiguração momentânea que a arte proporciona, como pessoas humanas só podem despertar riso, esmagados que ficam pela vitalidade e pelo calor das criaturas de ficção.

Teatro é simulação, só simulação, simulação do primeiro ao último minuto – diz Pirandello: mas, do momento em que o aceitamos nestes termos, como o mundo fictício que cria se revela doloroso, profundo, real!

“Seis personagens á [sic] procura de um autor”, no seu sentido filosófico mais alto, é um jogo constante entre a realidade e a aparência – a realidade humana, fugiria indefinível, que se transforma de instante a instante, e a aparência da arte que dura através dos séculos – desenvolvendo-se até a explosão final, em que ficção e realidade se acabam irmanando e confundindo-se totalmente.

A peça de Pirandello, cujo grande protagonista é o próprio teatro, abrange não só um drama, mas igualmente todos os comentários críticos que seria possível bordar á [sic] sua volta, contendo, em forma dramática, toda uma teoria sobre arte e dentro dessa, outra, sobre o teatro. Analisada e desenvolvida ponto por ponto, equivaleria a um curso completo de estética

108.

¹⁰⁸ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Edição de 28 de fevereiro de 1951**, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510228-23249-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 fev. 2020.

Acreditamos que essa crítica tenha sido feita por Décio de Almeida Prado, ou caso não tenha sido regida por ele mesmo, no mínimo ele aprovara a crítica como coordenador da coluna. Não é de se surpreender que Décio analisaria dessa forma o dramaturgo italiano, colocando sua obra como um “curso completo de estética”. Para o crítico, era essencial estar nos palcos o texto pirandelliano, para que o público tomasse consciência de um texto, que, nas palavras dele foi um “achado genialíssimo”, pois nele continha índices de modernização teatral tanto na forma quanto no conteúdo. O teatro pirandelliano era totalmente divergente das comédias de costumes que eram encenadas no Brasil, demonstrando assim, a ruptura com o antigo teatro. Segundo a crítica, o dramaturgo explorou questões pertinentes ao teatro moderno, como por exemplo, a força que o teatro exercia sobre as pessoas, capaz de fazer o público pensar e questionar questões como a própria existência e aparência humana, colocando em xeque os problemas internos do homem moderno. E esses assuntos foram guiados através do jogo que o dramaturgo fizera entre realidade e ficção, que, segundo o crítico, construiu o contraste preciso para elucidar a inquietação humana¹⁰⁹. O comprometimento do dramaturgo com o teatro moderno sobressaiu em toda a sua produção, ao desnudar o processo criativo teatral e a forma que propôs ao público a reflexão entre realidade e ficção, era a consolidação teatral que os críticos, atores e produtores buscavam.

Seria imprescindível que esse jornal, que era um dos mais populares e lidos pelos paulistas, discutissem a peça por si só, de forma a instigar o público a assistir à encenação do TBC e também para deixar claro, mais uma vez, a proposta que tinham em relação à arte teatral. Pelas convicções culturais que Décio mantinha, não esperaria dessa crítica uma posição diferente, a explicação completa sobre o enredo, juntamente com “a proposta estética e histórica do autor”, reforçando a ideia de que Pirandello era um dramaturgo moderno e que discutia em suas próprias peças os

¹⁰⁹ O jogo feito entre realidade e ficção e entre homem e personagem, funde-se o real com a fantasia e os tempos, passado e presente, no embate entre os personagens construídos por Pirandello. Nesse confronto, cada personagem tem para si que possui a verdade, ou seja, a verdade não é algo absoluto, mas uma construção tal como esses dois personagens apontam. Podemos dizer que esse jogo interpretativo mostra uma das influências de Nietzsche em Pirandello. Cada um deles tem seu conceito sobre a verdade, incapazes de enxergar a verdade do outro. Para Nietzsche a verdade é uma invenção, uma criação do homem que usa o seu domínio sobre essa ideia para julgar, dominar, controlar e se impor. A verdade é, portanto, uma construção, enquanto para Pirandello a verdade tem várias faces, não é única, porque o homem, por ser inconstante, não tem como ter apenas uma verdade, diferente do personagem, que é fixo e imutável.

limites cênicos, demonstrando a força da arte teatral, o cerebralismo e realismo. Como a própria companhia e o crítico “se alinharam aos princípios da modernização”¹¹⁰ e acreditavam que a dramaturgia estrangeira fosse o caminho certo para o nosso teatro, então nada mais compreensível colocarem Luigi Pirandello num importante e grande reconhecimento.

No entanto, para localizarmos realmente Décio de Almeida Prado como o grande crítico do TBC temos que compreender que ele, além de crítico, foi também “sujeito histórico participante do processo”¹¹¹ pela busca da renovação teatral no Brasil e compactuava com as ideias transformadoras que derivaram o TBC. Dessa forma, Décio pleiteava pela modernização teatral embasado pelo teatro europeu e assim reforçava essas ideias em suas críticas, por isso não podemos deixar de dialogar com a sua própria perspectiva cultural. Mais que isso, a partir do reconhecimento da perspectiva cultural do crítico se tornou necessário voltar ao processo historiográfico para que possamos perceber na construção narrativa desses críticos apenas um posicionamento e não como um todo. Então, mais uma vez, fica evidente que o teatro que buscavam renovar deveria conter textos como os de Pirandello, que seriam capazes de discutir questões sérias como a existência humana atrelada com aguçados pontos estéticos.

Embora o dramaturgo fosse altamente reconhecido por muitos críticos brasileiros e estrangeiros, seu papel como renovador da cena teatral não era unânime. Não dizemos aqui que para alguns críticos o dramaturgo não tivesse valor estético e/ou histórico, apenas dizemos que, para alguns críticos, o italiano não era visto como o renovador da cena teatral. Assim como apontamos no trecho da crítica do carioca Mário Nunes¹¹²:

Muito se tem escrito acerca da obra de Pirandello e nada, de novo, se pode apontar nela. Muitos acreditam que ele haja aberto novos rumos ao teatro, outros que tenha se servido do teatro como veículo [sic] de divulgação de

¹¹⁰ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 126.

¹¹¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 108.

¹¹² Vale ressaltar que Mário Nunes, além de crítico teatral foi também autor e escreveu em 1925 *Gastão Não Quer Outra vida*, encenada pelo carioca Procópio Ferreira, escreveu também *Me leva meu bem* com colaboração de Pacheco Filho, em 1927 contando com a colaboração de outros autores escreveu *De Quem é a Vez?* Encenada por Jaime Costa, *Mulher* e em 1948 escreveu *Frutos da Época*. Cf: MÁRIO Nunes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Mário Nunes**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393305/mario-nunes>. Acesso em: 18 fev. 2020.

idéias [sic] suas, ou da sua maneira de ver as coisas, - um neo-realismo que não fotografa a vida e as figuras, mas o modo por que uma e outra se comportam diante da fatalidade das ocorrências. Seu mérito é haver fixado, à sua maneira que é simples e objetiva, coisas já existentes e que não eram vistas como deviam ser e tomam assim, o aspecto ou o sabor da originalidade. Esta peça, por exemplo, - a que lançou Pirandello digamos assim, - focaliza fato que atormenta todos os talentos criadores, porque não há explicação para ele. É um misterio [sic], comum ao espírito e á [sic] matéria. O que nasce, nasce com características próprias que a vontade não pode modificar, e se o faz perde a coisa criada ou nascida, desse modo violentada, a frescura da espontaneidade e, com ela, a razão de ser. Esse será o motivo do fracasso de muitas obras de arte e de inteligência. Concebidas, sobrepõem-se á [sic] compreensão ou á [sic] capacidade do agente produtor e fenecem ou desvairiam, figuras mofinas ou monstros, lixo amontoado pela humanidade através de idades. Não há [sic], dessa maneira, em “ Seis personagens a procura de autor” apenas um belo jogo de imaginação com que Pirandello desejasse divertir o auditorio e divertir-se com ele – disso foi acusado – mas o reconhecimento de uma verdade profunda que se vai entrosar no misterio da Criação¹¹³.

Esse trecho foi retirado da crítica feita no *Jornal do Brasil* no dia 3 de março de 1951, depois de Mário Nunes ter sido convidado pelo Franco Zampari para assistir à encenação feita pelo TBC estreada no dia 28 de fevereiro. Mais uma vez observamos que a maior preocupação da crítica era com o texto dramático e o dramaturgo em questão. De acordo com a crítica de Mario Nunes, entendemos que ele não enxergava o dramaturgo como o maior renovador teatral e nem o mais célebre dramaturgo modernista, pois segundo ele, o que Pirandello propôs em sua peça não era mais novidade. Assim, ele colocou *Seis Personagens* como um texto que buscou entreter o público com suas ilusões. Ainda assim, reconheceu no trabalho do italiano o esforço em mostrar o mistério da criação artística e se preocupou em justificar sua posição em relação ao texto dramático.

A posição contrária que o crítico Mário Nunes assumiu ao tecer a crítica sobre o texto de Pirandello, nos forçou a percorrer sua trajetória para compreendermos o espaço social em que ele se inseria. Visto que a sua percepção de teatro moderno, aparentemente, estava na contramão de outros críticos, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, por exemplo. Pois, nos pareceu peculiar a posição de um crítico que trabalhou por quase 50 anos no *Jornal do Brasil*, um dos principais jornais cariocas em circulação, quando boa parte dos críticos com quem trabalhou e esteve em contato, apelava pela modernização advinda dos palcos europeus.

¹¹³ JORNAL DO BRASIL. **Edição de 3 de março de 1951**, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=9230&Pesq=Seis%20Personagens&fbclid=IwAR0Rzrj4vqXLy5pMXI5E_dfnWcNhG0tbopSkP6zOV8TpZLSIAovXGreqps
4. Acesso em: 18 fev. 2020.

Ao percorrer sua trajetória, podemos estabelecer uma pequena teia de contatos que demonstra o ecletismo cultural que estava presente em todo o seu tempo de atuação. As influências que Mario Nunes recebeu dos integrantes da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), onde foi presidente e vice-presidente, com certeza está presente na crítica feita a Luigi Pirandello. A contiguidade com Geysa Boscoli, do *Gazeta de Notícias*, Alberto de Queiroz, do *O Jornal*, João de Deus Falcão, do *A Pátria* e Abadie Faria Rosa, do *A Noite* e entre outros, nos abriu um leque de informações necessárias para compreender desde a sua crítica tecida a encenação do TBC, quanto sua visão do teatro moderno e até mesmo pelo convite enviado por Franco Zampari¹¹⁴.

Em um primeiro momento, ao estabelecer o ambiente de que o crítico proveio conseguimos, assimilar que essa bancada de críticos mais velhos não consideravam o teatro praticado no Brasil como um teatro bom e sério. Esses críticos acabaram estabelecendo uma hierarquia entre a produção estrangeira e brasileira, reforçando a ideia de que no Brasil havia apenas honestas representações e não dramaturgia em si¹¹⁵. Eles participaram efetivamente do auge das comédias de costumes e acreditavam que o sucesso teatral era medido através do público e esse gênero era muito bem aceito no Brasil, enquanto no mesmo período, na Europa, já estava em pleno desenvolvimento o teatro moderno.

Estávamos na primeira grande fase da revista; a opereta atraía multidões; o *vaudeville* e a comédia ligeira (ligeiríssima, na verdade) conservavam o seu prestígio antigo. O teatro mais sério ficava, quase exclusivamente, a cargo das companhias visitantes da Europa¹¹⁶.

Quando os artistas, produtores e críticos mais jovens iniciaram a busca pela modernização e profissionalização do teatro brasileiro com o objetivo de romper com os gêneros antigos como as operetas e comédias de costumes houve uma disputa com os críticos antigos, como Mario Nunes, pois esses perceberam que poderiam

¹¹⁴ FERREIRA, Valmir Aleixo. Crítica e historiografia: Conexões possíveis entre práticas discursivas sobre a história do teatro brasileiro. **Questão de Crítica**: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. 27 dez. 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/critica-e-historiografia/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹¹⁵ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 110.

¹¹⁶ MICHALSKI, Yan, 1971 *apud* MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. Theatros e Salões: a crítica teatral do *Jornal do Brasil* de 1891 a 1982. In: **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Belo Horizonte: ABRACE, v. 9, 2008.

perder a visibilidade que tinham até então. Enfim, retomamos a carreira e a perspectiva teatral de Mario Nunes, para que fique mais clara a sua crítica feita ao texto de Pirandello, pois ao esclarecermos que esses críticos mais antigos eram defensores do teatro de revista – não porque acreditavam ser um bom teatro, mas sim por acreditarem que não era possível estabelecer no Brasil um teatro moderno como se desenvolvia no estrangeiro por causa do estabelecimento cultural e social dos agentes envolvidos. Deixavam, assim, implícita na interpretação que o crítico realizou de *Seis Personagens* que não compactuava inteiramente com a alegada modernização. Podemos compreender também o porquê de o convite de Franco Zampari estendido aos críticos de jornais cariocas “militantes”, como colocou Sábato Magaldi. Porque além de serem profissionais reconhecidos no âmbito teatral, eles não acreditavam na possibilidade de estabelecer o teatro moderno no Brasil e, portanto, convencê-los do contrário era fundamental para a consolidação do projeto de Zampari.

Já o crítico também carioca Sábato Magaldi, tinha percepção teatral totalmente diferente dos colegas antigos de profissão, como Mario Nunes, Geysa Boscoli, Alberto de Queiroz e outros. Tanto que Sábato além de estabelecer o marco da modernidade teatral em *Vestido de Noiva*, também determinou na encenação pirandelliana pelo TBC como um indicador, pois para ele a escolha do repertório havia sido inteligente, por todas as inovações estéticas que o italiano trazia em suas peças. Inclusive, um ano depois da encenação do TBC, Sábato assistiu a mesma peça pela *Comédie Française* e disse que “é evidente que eu não poderia deixar de relacioná-la ao TBC. Num confronto inevitável, a montagem de São Paulo me parece de fato muito superior”¹¹⁷. Então vejamos, para Sábato a maior referência de *Seis Personagens* é a encenação do TBC, que sobressaiu à encenação francesa, que, por ironia ou não, foi onde os palcos brasileiros se inspiraram para estabelecer no Brasil o teatro moderno. Compreendemos assim o peso e a dimensão dessa encenação do TBC em São Paulo, e como a crítica construiu em torno dela o próprio conceito de teatro moderno. O que percebemos, enfim, é que a encenação de *Seis Personagens à procura de um Autor* foi compreendida e cultuada pela crítica em função da escolha dramática.

O crítico tanto consentia a produção de Pirandello, que em 1977 Sábato Magaldi voltou a produção do dramaturgo para explicitar sua visão, de forma mais clara sobre a importância da trilogia para o teatro mundial. Anos depois da

¹¹⁷ MAGALDI, Sábato. **Na Plateia do Mundo**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2017, p. 393.

apresentação de *Seis Personagens* pelo TBC, Sábato continuou acreditando na força interpretativa do italiano, reforçando com mais convicção sua visão e percepção estética do teatro que buscava em meados do século XX. Esse texto sobre o teatro pirandelliano substância, mesmo que escrita muitos anos após a encenação de 1951, a compreensão que tivemos em relação a escolha do repertório do TBC, pois com essa escolha, acreditamos que Zampari visava o enaltecimento da dramaturgia para além da encenação. O empresário sabia o apreço que os críticos, como Sábato Magaldi tinham pela estética pirandelliana, o que consequentemente tornava o espetáculo consagrado para a crítica.

Em seu texto *Princípios Estéticos Desentranhados das Peças de Pirandello Sobre Teatro*, Magaldi fez uma análise sobre as três peças de Pirandello que possuem como temática “Teatro no Teatro”. Sobre *Seis Personagens*, ele discute a estética Pirandelliana, que, segundo ele, ao revelar ao “público o processo de criação, é talvez a obra mais fascinante do dramaturgo e um dos documentos fundamentais sobre a experiência criadora na história literária”¹¹⁸. Portanto, ele também dialoga com a passagem que citamos, onde trata a questão sobre a consistência dos personagens em relação ao homem.

Não há contradição entre esse “alguém” definido da personagem e a matéria humana fluida de que ela se nutre. Porque a personagem incorpora as contradições aparentemente inconciliáveis do homem e apenas as fixa numa forma imutável. Daí, no dizer de Pirandello, a consistência maior da personagem em relação ao homem. A peça dá às seis personagens, desde o seu aparecimento no palco, uma realidade mais verdadeira que a dos frágeis seres humanos, e confere à sua criação um valor de permanência que não existe na finitude das criaturas comuns¹¹⁹.

A condição humana foi uma questão importante para Pirandello¹²⁰, no entendimento de Sábato, começou a pensar já em *O Humorista* os elementos e debates que iria explorar na peça *Seis Personagens*. Assim ao desnudar o fazer

¹¹⁸ MAGALDI, Sábato. *Princípios Estéticos Desentranhados das Peças de Pirandello Sobre Teatro*. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 15-34, p. 15.

¹¹⁹ MAGALDI, Sábato. *Princípios Estéticos Desentranhados das Peças de Pirandello Sobre Teatro*. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 15-34, p. 17.

¹²⁰ Lembramos também que essa discussão foi muito cara a Pirandello, tanto que ela está presente em outras obras, não só no teatro, mas também no âmbito literário como nos livros *O Falecido Mattia Pascal* (1904) livro mais conhecido em território brasileiro e *Um, nenhum e cem mil* (1916) que demorou 10 anos para ser finalizado. Ambos são narrados em primeira pessoa e os personagens principais têm crises existenciais recorrentes, de modo que toda a história gira em torno dessa inquietação.

teatral na trilogia das peças, principalmente em *Seis Personagens*, mostrando e explorando os limites do teatro e da encenação, sobretudo ao expor personagens, sem o filtro do diretor e do ator, evidencia as contradições humanas. Faz-se, assim, a fama do literato como dramaturgo, como filosofo-dramaturgo¹²¹.

Como pudemos observar, a importância histórica e estética que *Seis Personagens* delegou ao teatro moderno foi grande, muito discutida por críticos e teatrólogos. E através das posições desses críticos, foi construída em torno da referida peça de Luigi Pirandello, um cânone. Entre tantas peças escritas pelo dramaturgo, essa foi e continua sendo a mais representada e a mais citada quando é se fala sobre o teatro moderno italiano. Muitas das análises que foram feitas de *Seis Personagens* compunham não apenas a síntese do texto dramático e possíveis construções de espetáculos, mas também retomavam a atuação do próprio autor. Dessa forma, a separação do texto e do dramaturgo se torna impossível, e exatamente por isso o *corpus documental* da crítica se tornou essencial para a composição de trabalhos historiográficos cuja finalidade seja recuperar e rediscutir o estabelecimento de tais marcos.

A historiadora Rosangela Patriota em seu livro *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo* nos atenta para o problema da constituição desses marcos, como o estabelecimento de “obras-primas”. O problema se encontra no fato de que, ao determinar uma obra como obra-prima, esta se torna um parâmetro específico e passível de comparações a obras anteriores ou posteriores¹²². Claro que em seu livro é tratado especificamente de Oduvaldo Vianna Filho, principalmente com as peças *Papa Highirte* e *Rasga Coração* e em outra temporalidade da que estamos discutindo nesse trabalho. Mas tomamos como necessário reafirmar essa ideia para que possamos abrandar a máxima reverência que foi construída em torno de Pirandello e *Seis Personagens*. E o ofício do historiador está também em descamar esses conceitos pré-estabelecidos feitos pela crítica, para que consigamos nos desvencilhar de tais armadilhas.

Nesse sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve

¹²¹ MAGALDI, Sábato. Princípios Estéticos Desentranhados das Peças de Pirandello Sobre Teatro. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 15-34.

¹²² PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 87

figurar para a posterioridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso ele aniquile o trabalho do crítico¹²³.

Através da crítica *Seis Personagens* e Pirandello se tornaram um indicador de teatro moderno para a Itália e, em especial, a encenação dessa peça pelo Teatro Brasileiro de Comédia tornou-se no Brasil também um parâmetro para outras encenações. Mas como já discutimos anteriormente, é preciso nos recordar que esse marco foi estabelecido pela crítica e forjado no seio de um projeto ainda maior para o teatro brasileiro. Críticos esses que participavam e compactuavam com o avanço e ideias desse novo projeto, realizado e mantido por Franco Zampari, mas idealizado por muitos outros agentes por trás de todo esse sucesso. Não pretendemos aqui, como nas palavras de Patriota, aniquilar o trabalho do crítico, mas sim contextualizar e historicizá-los para que, a partir das críticas feitas, construir novos olhares a cena teatral.

O impacto da peça de Pirandello e a dimensão que esse atingiu como dramaturgo fez com que suas peças fossem encenadas incontáveis vezes na Europa e América. Entre essas encenações, contamos com a do próprio Pirandello que apresentou *Seis Personagens* no Brasil e foram de certo modo referências para as comparações que surgiram em torno da encenação realizada pelo TBC. A atriz Nydia Licia se recordou de um impasse em relação a essa comparação quando escreveu em seu livro que a peça *Seis Personagens*, não seria possível ser encenada à maneira antiga de representar, por ser propulsora de um novo teatro, esse texto deveria conter uma forma moderna, coisa que “deixou os atores mais antigos desorientados”¹²⁴. Então foram cobrados dos jovens atores do TBC um maior esforço para que conseguisse o sucesso almejado:

Se isso aconteceu com intérpretes experimentados, o que iria acontecer com um elenco tão novo quanto o do TBC? Era um grande desafio para o diretor. Deixar as personagens pirandellianas entrar no palco para expor seus problemas mais íntimos, era um desafio para os atores também. *Onde está a Verdade?*¹²⁵

¹²³ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

¹²⁴ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 224.

¹²⁵ LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007, p. 224.

Fica-nos claro que a peça fazia parte calculadamente do projeto de Franco Zampari e dessa forma, não poderia ocorrer nenhum erro na encenação. Para encenar esse texto de Pirandello, já era sabido que não poderia ser representado à forma antiga, deveria conter toda técnica aprendida durante o processo de profissionalização teatral. Esse processo envolvia também a maturidade dos atores para representar os personagens pirandellianos, que para conseguirem construí-los deveriam se preparar através das técnicas ensinadas por Adolfo Celi. Pensamos então, que essa encenação foi a resultante máxima de um longo projeto desenvolvido para a modernização da cena brasileira.

4.2 *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR: A PERCEPÇÃO DA CRÍTICA SOBRE A ENCENAÇÃO DE 1951*

Franco Zampari já tinha a noção do que essa encenação representaria para o teatro paulista, principalmente porque o TBC já vinha com um histórico de espetáculos muito bem-sucedidos em relação a crítica positiva. Essa apresentação não deveria ser diferente, a escolha do repertório incluindo um dramaturgo reconhecido, cujo texto tivera grande repercussão em nível internacional e o uso de quase todo o elenco que o TBC recrutara e ensinara um novo modelo teatral ao longo dos anos só poderia resultar em um grande espetáculo bem aclamado pela crítica. Sua certeza de sucesso era grande, digamos que de todo o projeto de Franco, a encenação de *Seis Personagens* foi a consequência e resultante de anos buscando a modernização teatral, segundo a crítica especializada.

A crítica de Mário Nunes, ao falar do convite e recepção que tivera por Franco Zampari para assistir à estreia da temporada de *Seis Personagens*, nos dá a entender que o convite foi estendido a quase toda crítica carioca. Isso coaduna o interesse em forjar uma crítica positiva e em propagar as ideias de um teatro moderno que o TBC explorava.

Fomos a São Paulo e assim quase totalidade da crítica teatral carioca, a convite extremamente gentil da direção do Teatro Brasileiro de Comédia que tem a sua frente a figura de Franco Zampari. Fomos de avião e hospedados em um dos melhores hotéis modernos da surpreendente capital bandeirante, mas essas cativantes comodidades passaram para o segundo plano em face da envolvente gentileza dos anfitriões, através de Gustavo Nonemberg que os representava, e que a todos atendia, acolhedor e dinâmico, incansável e solícito.

Chegados a São Paulo na tarde de quarta-feira, foi nos comunicado que jantaríamos no teatro. O prédio do T.B.C. recém-construído, possui anexos a um restaurante, onde os artistas fazem suas refeições a preço modico, franqueado também ao publico [sic]; e uma “boite” “Ambições” aberta até a madrugada, onde, após os espetáculos, “pele-mele”, gente de teatro e figuras da boa roda paulista ingerem gulodices, ceiam e dançam, contacto salutar de que resulta uma corrente mais forte de simpatia e compreensão. O teatro como casa de espetáculos é a ultima [sic] palavra, caixa e palco amplos, camarins confortáveis providos de banheiro, sala com acentuado declive para que a visibilidade seja perfeita de qualquer ponto e acustica excelente. Nada de luxo superfluo, linhas sóbrias e elegantes, e um quadro elétrico que permite tornar a luz e seus efeitos elementos intimamente associados a ação dramática, realçando-a, intensificando-a, quando preciso. É a oficina em que uma equipe de artistas cheios de fé e ávidos de saber é trabalhada pela sensibilidade e proficiência de três diretores artísticos que tem plena autonomia e trabalham harmonicamente, Adolfo Celi, Luciano Salce e Aldo Calvo a que se juntou Ziembski como eles, ensaiador também. É presidente de honra Francisco Matarazzo Junior que empresta seu valioso concurso a obra do T.B.C. e a Vera Cruz, e presidente efetivo Paulo Assunção, auxiliado por Adolfo Rheingantz, vice-presidente. Enrico Simonetti é o diretor musical e Guilherme de Almeida, o conselheiro literário. Mas por traz de todos modestamente, seu nome não aparece em cartazes e programas, o engenheiro Franco Zampari que ideou e chefia a organização tudo prove e determina, atento e solícito, tendo sempre uma palavra de animação para seus comandados que se esforçam para produzir sempre mais e melhor. E foi para assistir à inauguração da temporada de 1951, do T.B.C. com “Seis personagens a procura de um autor” em uma tradução excelente de Menotti del Picchia que a critica [sic] dos jornais cariocas foi convidada e carinhosamente hospedada. Foi o que fizemos, após o saboroso jantar servido no restaurante do teatro [...]”¹²⁶.

Assim, logo no início de sua crítica para o *Jornal do Brasil*, Mario Nunes revelou ao leitor o empenho de Franco Zampari em fazer com que a peça fosse propagada pelos principais centros do Brasil. O que reafirma a nossa ideia inicial de que a encenação de *Seis Personagens* foi calculadamente escolhida para que demonstrasse como um resultado de todo o trabalho que percorreram dentro do grande projeto teatral. Franco Zampari programou essa vinda dos críticos cariocas da maneira mais luxuosa possível, de viagem de avião, a acomodação e jantar, que surpreenderam o crítico carioca com seu bairrismo, fora tudo organizado pelo idealizador do TBC, era preciso oferecer aos críticos não apenas uma peça e montagem a altura dos espetáculos europeus, mas também mostrar que a cidade de São Paulo estava a altura dos investimentos feitos em cultura.

Nunes ressaltou, então, como mostrado acima, rapidamente a vida cultural e social que se construiu em torno da companhia e do *Nick-Bar*, a arquitetura do prédio

¹²⁶ JORNAL DO BRASIL. **Edição de 3 de março de 1951**, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=9230&Pesq=Seis%20Personagens&fbclid=IwAR0Rzrj4vqXLy5pMXI5E_dfnWcNhG0tbopSkP6zOV8TpZLSIAovXGreps
4. Acesso em: 18 fev. 2020.

para ilustrar como era o espaço físico do teatro, mostrou ao leitor em seguida a famigerada organização técnica e artística do TBC e frisou em detalhes como a iluminação e acústica. Os encenadores estrangeiros Celi e Salce e o cenógrafo Calvo são apontados pelo crítico como os responsáveis artísticos e técnicos do teatro e por formar os “cheios de fé e ávidos” artistas que compunham a companhia regida por Zampari e reforçada com a chegada de Ziembinski. No fundo o que o crítico carioca parecia desejar nos dizer é que a montagem de *Seis Personagens* exigia mais que bons atores e encenadores, mas também um público notório e capaz de receber espetáculos com tamanha envergadura, assim como as comédias de costumes eram recebidas. Vejamos como o crítico construiu uma ideia do círculo cultural e social que o TBC promovia, a fim de deixar claro quem fazia parte daquele ambiente, de forma que, assim, o leitor pudesse diferenciar o público que o teatro recebia.

Mas falemos da representação da maneira por que o diretor Adolfo Celi e os artistas interpretam Pirandello.

Impressão dominante é a que se tem diante de uma orquestra de professores de mérito que maestro de alimento real dirige com segurança, conseguindo realçar todos os momentos musicais de alta ressonância e a valorização, pela acentuação devida, das frases subtis, mas que tem expressão própria, ou melhor, personalidade. Em “Seis personagens” há essas seis personagens, figuras de ficção, mas na verdade únicas reais pois corporificam o drama que de ser vivido e mais vinte duas outras, integrantes da companhia de comedia, cujo ensaio é interrompido pela fantástica aparição. Dispor no palco vinte e oito pessoas sem atropelos e de modo que as cenas transcorram em nível de naturalidade, dar a preeminência às que atuam ou falam a proporção que a ação se desenvolve, é tarefa de fôlego que mais se complica e dificulta se se tem em vista o espírito da obra e seu desenvolvimento. Foi o que Adolfo Celi conseguiu com brilho, permitindo-se ainda interpretar Pirandello pelos ângulos da moderna tendência realística italiana, diferindo do próprio Pirandello, que nos deu a peça por companhia sua, no Municipal há mais de duas décadas. Acentuou mais Adolfo Celi o que há de doloroso e sarcástico no drama interior de cada personagem e sua versão é, assim, deveras interessante, nada se pode objetar contra ela, pois não deturpa a obra nem trai sua intenção¹²⁷.

Como podemos observar, o crítico carioca frisou na interpretação “moderna tendência realística italiana” que Adolfo Celi conseguiu atingir na direção do espetáculo. Mesmo não reconhecendo grandes traços de modernidade nas obras de Pirandello, o crítico ressaltou o trabalho de Celi. Ele colocou o encenador como um professor de personalidade ímpar, mas mais do que isso, ele colocou como professor

¹²⁷ JORNAL DO BRASIL. **Edição de 3 de março de 1951**, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=9230&Pesq=Seis%20Personagens&fbclid=IwAR0Rzrj4vqXLy5pMXI5E_dfnWcNhG0tbopSkP6zOV8TpZLSIAovXGreqps
4. Acesso em: 18 fev. 2020.

todos os agentes por trás dessa encenação. Para Mario Nunes, a figura do encenador foi essencial para a encenação, porque só assim o texto de Pirandello seria bem pensado, afinal Adolfo Celi soube nessa encenação demonstrar através do seu trabalho a importância do encenador. Ambos ensinaram para o público como prosseguir uma peça com naturalidade e onde se poderia perceber um exaustivo ensaio, com todas as marcações feitas e respeitadas, enfim uma peça dirigida de forma moderna. Inclusive ao dizer que Celi ao modificar algumas cenas e acentuar mais o sarcasmo e drama da peça não perdeu a ideia inicial que Pirandello propôs, não traiu “sua intenção”.

Cada intérprete se comportou bem vivendo cada personagem. Sérgio Cardoso atingiu já a maturidade artística, encarna personagem que diverge visceralmente das anteriores que interpretou. É o pai entre timorato e aflito, um tanto “raisonneur” e que para explicar o seu drama o vive, tudo em tintas verdadeiras, deixando escapar no tom justo conceitos que são mais raciocínios interiores que declarações orais, distinção difícil de estabelecer, e que o cinema supre com as legendas em grifo. E se interpretou o lado subjetivo, melhor ainda o objetivo comedido, sóbrio e por isso expressivo, achando-se também, bem composto o tipo.

Cacilda Becker alinha-se já, sem favor, ao lado das nossas melhores atrizes. Da figura de maneiras, na Enteadada, foi magistral. A inconsequência, o meio cinismo da personagem de Pirandello, sem ar dissoluto, sua insensibilidade moral, tudo ela externou com absoluta verdade nos momentos precisos. É, como Sérgio, exemplo de perfeição integral. Colocaram-se no mesmo plano de sinceridade de Rachel Moacir na Mãe dolorosa e Carlos Vergueiro no papel ingrato de Filho e Marina Freire em sua breve aparição, como se comportaram bem, os dois petizes Domingos e Ana Diehl, com absoluta propriedade.

Coube a Paulo Autran o papel mais trabalhoso, o do Diretor e também o mais colorido e agitado, talvez o mais ingrato a que emprestou certa versatilidade compreensível, pois é o traço de união entre o verossímil e o inverossímil. Os demais Celia Biar, Mauricio Barroso, Elizabeth Henreid, Pedro Petersen e outros representaram figuras componentes de um elenco com fidelidade um tanto caricatural, fazendo valer com o mérito próprio o pouco que foram chamados a fazer ou a falar. Daí o clima de harmonia de representação que o espetáculo teve.

É considerável a colaboração dos efeitos de luz, acentuando o sentido de cada instante e a ordenada desarrumação do palco emprestando realidade á [sic] cena, como a propriedade do guarda roupa. É “Seis personagens a procura de um autor”, no todo e nos detalhes, realização que honra sobre modo a arte dramática do nosso País, e de que nos podemos orgulhar muito justamente¹²⁸.

O crítico pontuou seu texto elencando como cada ator/atriz interpretou seu personagem e como exploraram os sentidos dos personagens pirandellianos. Ele

¹²⁸ JORNAL DO BRASIL. **Edição de 3 de março de 1951**, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=9230&Pesq=Seis%20Personagens&fbclid=IwAR0Rzrj4vqXLY5pMXI5E_dfnWcNhG0tbopSkP6zOV8TpZLSIAovXGreqps 4. Acesso em: 18 fev. 2020.

julgou as atuações dos atores como muito boa, porque se distanciou completamente das atuações feitas antigamente nas comédias de costumes, o trabalho dos intérpretes demonstrou de maneira evidente como seria uma representação moderna, com as técnicas visíveis no palco, fruto de horas de ensaio, marcações e preparação dos personagens. enfatizou o talento de Sérgio Cardoso, o ator que iniciou sua carreira nos palcos cariocas, colocou-o como um ator já maduro em sua profissão, que soube buscar a individualidade do personagem e a subjetividade que o papel do Pai carrega. Igualou em atuação perfeita entre Sérgio Cardoso e Cacilda Becker. A crítica sobre atriz Cacilda Becker foi feita em poucas palavras, especialmente em atuação magistral, ela foi colocada no posto de uma das melhores atrizes do Brasil.

Quando falou sobre a sinceridade que a atriz Cacilda Becker demonstrou com a sua personagem, nos mostrou que o realismo oferecido por Pirandello foi acatado pela direção e pelos atores ao construir suas personagens. Rachel Moacir, Carlos Vergueiro e Marina Freire também foram elogiados pela sinceridade no papel, a Mãe demonstrando toda a dor que a personagem matuta, o Filho com a ingratidão e menosprezo por toda a história e Madame Pace igualmente. Mas ficou para Paulo Autran, ator que até então brilhava no Rio de Janeiro e foi exatamente para essa peça que retornou aos palcos do TBC, incumbido ao papel mais complexo, ao olhar do crítico Mario Nunes. Pois, segundo o crítico, é no papel do Diretor que demonstra o ponto mais alto entre o referido jogo entre realidade e ficção e desnudamento da criação que o dramaturgo propôs e que foi a única coisa que ele acreditava ser relevante no texto de Pirandello.

Ao fim de sua crítica, Mario Nunes enfatizou a importância dessa encenação de *Seis Personagens* para o teatro brasileiro. Apesar de sua resistência em relação ao dramaturgo como apontamos anteriormente, ele credita ao TBC a arte teatral legada ao país. O uso da tecnologia com as luzes que preencheram e deram vida, realidade a cena, a construção dos personagens e a direção foram muito benquistas aos olhos do crítico para reafirmar a modernidade teatral em São Paulo e quiçá no Brasil. Mas o que podemos observar nessa crítica, por fim, foi o destaque à construção da encenação, a exaltação do trabalho do encenador Adolfo Celi casada com o texto dramático de Pirandello, de forma que nos pareceu como se somente Adolfo Celi poderia realizar tal feito com o texto do dramaturgo.

Décio de Almeida Prado também reservou um espaço na sua coluna Palcos e Circos para tecer a crítica sobre a encenação de *Seis Personagens*, depois de um

mês da estreia. O crítico fez um balanço sobre os espetáculos que antecederam *Seis Personagens, Nick Bar* e *Entre Quatro Paredes* que foram duas peças que alcançaram um grande sucesso através dos críticos e bilheteria. Então, se pensarmos que Décio colocou *Seis Personagens* no mesmo patamar que as outras duas podemos concluir que para ele foi um grande trabalho e como se a obra de Pirandello fosse uma resultante melhorada depois da experiência com ambas peças.

SEIS PERSONAGENS Á PROCURA DE UM AUTOR

Vindo depois de “Nick Bar” e de “Entre quatro paredes”, “Seis Personagens á [sic] procura de um autor” já permite, talvez, uma tentativa para lixar as características fundamentais de Adolfo Celi como encenador. E entre estas salientáramos principalmente a tendência de trazer o teatro do céu para a terra – se é que podemos repetir a este proposito uma das metáforas mais celebres da filosofia. Alguns encenadores tem o dom – ou o vício [sic] – de tornar remoto, longínquo, afastado da realidade, tudo em que tocam. As peças se descarnam e passam a habitar um universo distante e diferente do nosso. Adolfo Celi está bem no caso oposto: sob sua direção, o lirismo um tanto ingênuo e vago de Saroyan adquiriu consistência, calor, uma carnação as vezes quase violenta, da mesma forma que o inferno metafísico de Sartre, que se transformou no mais físico dos infernos, subjugando-nos mais pelos sentidos do que pelo cérebro. Agora, com a peça de Pirandello – também algo de parecido aconteceu, bastando, para prova-lo, repetir as palavras do próprio encenador: “julguei necessário dar ao drama um impulso latino, convulso e superexcitado, de modo que as seis personagens perdessem o tom irreal e romântico de muitas interpretações cênicas anteriores”.

A citação é preciosa em vários sentidos. Primeiro porque revela a lucidez do ensaiador, capaz de voltar o seu poder de análise [sic] sobre si mesmo sem perder nada em argúcia e sagacidade. A interpretação de Celi merece verdadeiramente tal nome, isto é, não decorre da força das circunstancias nem da compreensão falha ou unilateral do texto. Acontece apenas que o seu temperamento é feito de nervos, de ímpeto dramático, de uma certa força quase física – e é o temperamento, não a inteligência, que lhe determina a personalidade, a exemplo do que sucede com qualquer um de nós.

Não se julgue igualmente que a direção de Celi seja ao pé da letra ou pouco inesperada. Celi é também, a seu modo, como todo artista, um visionário, alguém que impõe aos outros a sua visão particular e poderosa das coisas. Mas o material com que lida não são tanto as ideias puras, as abstrações, como a pessoa física do ator, aquela presença tangível, humana, que se debate e sofre dentro de um quadro – o palco – não menos solido e verdadeiro. Celi, como homem de teatro que é antes de mais nada, parte do espetáculo, da realização viva e dramática para o texto e, quando deforma, tendo antes para o pesadelo, que se apresenta com todas as aparências angustiosas da realidade, do que para o devaneio lírico ou filosófico. Daí a força de suas encenações, esse condão de atrair e prender o publico [sic] da forma mais direta e imediata agarrando-o, por assim dizer, pelos cabelos.

Em “Seis personagens á [sic] procura de um autor”, estas características todas de Adolfo Celi trabalharam a seu favor talvez ainda mais largamente do que nas peças anteriores. O perigo na interpretação de Pirandello – e sobretudo em peças como esta – está, na verdade, em esquecer o tormento humano de cada personagem ao acentuar o tormento intelectual do autor, abandonando a psicologia pela lógica. Não se explica de outra forma a reputação de cerebralismo do escritor siciliano, justificado pelo trabalho de tantos encenadores que não vêm em suas peças só não o delírio dramático de um professor de filosofia, a exaltação passional da dialética, cometendo a mais grave injustiça contra um artista essencialmente visual e, num certo

sentido, até mesmo realista, como Pirandello, que convivia com as suas criaturas da ficção a ponto de poder lhes descrever inclusive os mínimos pormenores físicos – a maneira de andar, a cor dos olhos, o usado das roupas, etc.

Celi, ao encenar “seis personagens á [sic] procura de um autor”, conservou-se a igual distancia de um naturalismo literal e de uma fuga propositada da realidade, dando-nos a peça pelo que realmente ela é: um conflito entre homens e não somente conceitos.

Num ponto, entretanto, a posição de Celi pareceu-nos ter se adiantado a do autor. Quando nos minutos finais, o menino morre, o pânico estabelecido em cena é de tal ordem, que deixamos de perceber com a suficiente clareza que o terror advém não propriamente do fato material em si – o suicídio daquela criança – e sim da confusão criada inexoravelmente entre ficção e realidade. Os movimentos desordenados dos atores abafam por completo a discussão e a dúvida que deveriam, contudo, permanecer de pé até o ultimo [sic] minuto – já que é esta a ultima [sic] palavra do autor. Aqui, como ao fazer a enteeda surgir inesperadamente naquele balanço trágico e gratuito, procurou o encenador obter sobretudo um choque emocional direto sobre o público, de belo efeito cênico, mas, segundo acreditamos, completamente avesso só espírito pirandelliano, que conserva a capacidade de análise [sic] e, discernimento mesmo nas situações de maior exaltação, definindo-se pelo choque entre um intelecto frio e uma sensibilidade exasperada. Foram essas, a nosso ver, os únicos instantes em que Celi se deixou dominar pelo seu temperamento mais intuitivo e menos lógicos que o de Pirandello, atribuindo á peça um elemento de irracionalismo que ela, não obstante a sua aparência, não possui realmente. Tudo se explica pela inteligência em “Seis personagens á [sic] procura de um autor”.

Quanto ao lado técnico, certamente menos importante, também a encenação de Celi parece-nos de primeira ordem. Pirandello, joga em “Seis personagens á [sic] procura de um autor” com uma série de elementos antinômicos – os atores e as personagens, a realidade e a ficção, o texto e a representação – fazendo questão de entremear todos estes diferentes temas com um virtuosismo técnico que nos causa, á [sic] primeira vista, quase uma sensação de estonteamento intelectual. Celi deslindou muito bem os fios da meada, mantendo a estrutura da peça sempre clara e nítida perante os espectadores, sem que isso importasse numa esquematização ou numa simplificação didática. O problema primeiro era o de criar em cena dois mundos diversos e interpenetrados. Pirandello indica, para solucionar a dificuldade, que os atores deverão representar com uma espécie de “volúvel naturalidade”, menos real e menos consistente que a das personagens. Celi atingiu os mesmos fins – demonstrar a supremacia da arte sobre a vida – recorrendo, no entanto, a outros meios: na sua encenação, os atores são concebidos quase como fantoches, ligeiramente cômicos e caricaturais. Enquanto que os personagens guardam as suas individualidades, permanecendo nítidas e distintas na nossa memória, como se fossem pessoas de carne e osso que acabássemos de encontrar. Os atores, ao contrário, formam um conjunto mais ou menos mecânico que traça á [sic] volta da ação uma espécie de comentário gráfico, um coro de tragédia que se exprimisse por movimentos globais e estilizados. Ainda aqui só uma objeção teríamos a fazer. Quando os atores tentam reproduzir o fato ocorrido em cada de Mme. Pace, o estilo quase paródico assumido pela imitação – contra-indicado [sic] expressamente pelo autor – ocultou, em parte, o sentido da cena. Pirandello queria dizer que a representação artística sempre trai de alguma forma a realidade: o ator nunca é, de fato, a personagem, porque não pode abandonar as suas características físicas e psicológicas, e também porque não esquece jamais o público, tornando a exposição dos fatos mais clara, mais ordenada ou – se interferir a vaidade pessoal do intérprete – mais embelezada. Da maneira como a cena foi feita, restou de tudo isto apenas uma coisa: a prova de que um mau ator é um mau ator. Mas haverá quem o conteste?

Que uma ou outra pequena discordância não obscureça, no entanto, o sentido principal de nossas críticas: “Seis personagens á [sic] procura de um autor” é em nossa opinião, um dos mais perfeitos espetáculos oferecidos até hoje pelo “Teatro Brasileiro de Comédia”. Afirmção que não faz mais do que repetir o que já vem sido dito há muito tempo, todas as noites, pelo público paulista¹²⁹.

Mas a crítica dessa encenação foi além da importância dramatúrgica que ele já havia analisado. Essa crítica foi feita para discutir a montagem e construção cênica em si, ela foi tecida praticamente para expor todo o talento que Décio reconhecia em Adolfo Celi e no grande elenco. De modo que ele pudesse destrinchar outros sentidos no texto de Pirandello e assim firmar ainda mais a estética que ele apreciava e propunha com o TBC. Afinal, para conseguirem colocar em cena com excelência, como demonstrou o crítico, um texto da envergadura de Pirandello só poderia ter o trabalho de um encenador como Celi. Devemos refletir um pouco mais sobre a colocação feita quase ao final da crítica:

Seis personagens á [sic] procura de um autor” é em nossa opinião, um dos mais perfeitos espetáculos oferecidos até hoje pelo “Teatro Brasileiro de Comédia”. Afirmção que não faz mais do que repetir o que já vem sido dito há muito tempo, todas as noites, pelo público paulista¹³⁰.

Foi nessa passagem que, explicitamente, ficou colocado para o leitor a ideia de que seria estabelecido nessa encenação um marco na cena teatral, reforçando o marco estabelecido pelo crítico Sábato Magaldi. Um pouco antes dessa afirmação o autor da crítica avisou ao seu leitor que mesmo com algumas discordâncias não eram suficientes para impedir a consagração da afirmação de que a encenação era “um dos mais perfeitos espetáculos” que já foi realizado. Assim, na sutileza final do texto que coroou o TBC e sua apresentação de *Seis Personagens* como um marco e reafirmando toda a ideia inicial de modernidade que foi projetada na Companhia desde seus primeiros momentos.

Para Décio de Almeida Prado, essa encenação foi uma combinação harmoniosa entre o texto dramático, os atores e encenador, pois tudo estava em conformidade. Desde o moderno trabalho do encenador em compor a cena com a

¹²⁹ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Edição de 28 de fevereiro de 1951**, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510228-23249-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹³⁰ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Edição de 28 de fevereiro de 1951**, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510228-23249-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 fev. 2020.

cenografia, iluminação, som, figurinos até a construção que os atores fizeram dos personagens através da direção de Adolfo Celi, desenvolvendo-os de dentro para fora, pensando em todos os aspectos que constituem um personagem, como as questões psicológicas, sociais e estéticas. E tudo isso em concomitância ao texto dramático, que só poderia ser colocado em cena à forma moderna, trazida pelo encenador. Para o crítico, Adolfo Celi era um visionário, como costumavam ser todos artistas, e, dessa forma, Celi ao dirigir esse espetáculo sentiu necessidade de realizar alterações para que as seis personagens perdessem o “tom irreal e romântico” como geralmente era encenado. As adaptações de Celi, tanto na crítica paulista como na carioca, parecem mostrar a grande capacidade do encenador, reforçando uma leitura e imagem sobre ele. Essas alterações na peça que tinham no dizer do próprio Celi a função de “latinizar” a encenação, são encaradas pelo crítico do *Estado de São Paulo* como fundamentais para explorar aquilo que julgava mais importante em Pirandello, especificamente em *Seis Personagens*, o drama de cada personagem.

Diferente da análise feita no *Jornal do Brasil*, Décio buscou um viés mais técnico, talvez isso justifique o foco na figura de Adolfo Celi. Dito isso, a crítica nos traz importantes elementos para compreender a composição da encenação do ponto de vista técnico. Para além das adaptações realizadas pelo encenador, percebemos no texto também a visão que teve Celi sobre o texto de Pirandello. Essa visão fica caracterizada na crítica paulista, no momento em quem são justificadas as alterações e apontadas para a questão do público, que deveriam se sentirem privilegiados com uma encenação capaz de mostrar realmente o que o dramaturgo tentou transmitir com seu texto.

O que nos chamou a atenção nesse alto tom elogioso que Décio desenvolveu em sua crítica, foi a magnitude que estabeleceram em volta da figura e posição do diretor. Essa relevância vinha sendo discutida desde *Vestido de Noiva* quando Ziembinski colocou em cena toda a capacidade qualificada do teatro moderno, as marcações de mesa, as iluminações etc. Estabelecendo com esse marco, a cultura teatral que viria ser cobrado cada vez mais pelos críticos, e dessa forma, estabeleceu um modelo de trabalho que deveria ser seguido. Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg sintetizaram a relevância que o diretor passou a abranger na produção teatral:

Estabeleceu o primado do diretor, isto é, pela intervenção desse actante com função precípua, o palco se transforma em uma instância narrativa, a partir de uma concepção cênica capaz de articular dramaticamente o cenário, o

figurino, a sonoplastia, a iluminação e, fundamentalmente, o trabalho interpretativo do ator¹³¹.

Isso porque o trabalho do diretor tinha o poder de transformar o espaço físico e um texto dramático em espetáculo, em sincronia com o trabalho dos intérpretes. Afinal, o diretor sozinho não conseguiria manter toda a engrenagem funcionando, era preciso de atores capazes de expressarem os sentimentos de seus personagens dentro das técnicas aprendidas.

Pela relevância do trabalho dos intérpretes, há outras críticas relacionadas a isso que merecem um olhar atento, principalmente por destacarem outros elementos da peça como a indispensabilidade dos atores. No livro *Uma Atriz: Cacilda Becker*, as autoras Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas recuperam duas críticas sobre a atuação específica de Cacilda como a Enteadada, feitas pelo próprio Décio de Almeida Prado e Nicanor Miranda no *O Diário de S. Paulo*

[Nicanor Miranda] não resta a menor dúvida que Cacilda consegue mostrar-se petulante, semi-imprudente; sabe mostrar desprezo pela aparência tímida do Menino e uma ternura viva pela Menina, principalmente na cena da fonte. Tudo isso é bem verdade. Resta saber, porém, até que ponto “entrou na personagem”. Este é o problema. Dez dias após a estreia, voltei ao TBC e achei que ela estava bem melhor do que no dia da *première*, em que não ocultou seu nervosismo. O que penso realmente é que Cacilda podia ser mais convincente ainda que o está sendo. Esta afirmativa não é uma supervalorização da atriz, mas o reconhecimento de seu talento. “A quem muito foi dado, muito será pedido”¹³².

Nicanor, para desenvolver essa crítica sobre a atuação de Cacilda, partiu da premissa que a construção da personagem da atriz foi mal preparada, levando em conta, provavelmente, outros trabalhos que a atriz fez no TBC. Não que a atriz não estivesse cumprindo com o estereótipo que Pirandello propôs para a Enteadada, mas ao ver do crítico, Cacilda pecou ao demonstrar pouca confiança na construção de seu próprio papel, talvez por não ter o desenvolvido de dentro para fora, o interior dessa personagem como geralmente era feito dentro das técnicas levadas por Adolfo Celi. E Décio também partiu do mesmo argumento ao avaliar o desempenho da atriz.

[Décio de Almeida Prado] Cacilda move-se no palco com elasticidade, a graça carnal e o ímpeto felino de um animal de presa, pronto a atacar e ferir,

¹³¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 124.

¹³² FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz: Cacilda Becker**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 263.

lançando-se à menor provocação contra tudo e contra todos. Se não situamos a Enteadada exatamente no mesmo nível, por todos os títulos excepcional, de algumas de suas criações anteriores, é porque não lhe sentimos, desta vez, com igual intensidade, aquela vida interior, aquela irradiação íntima do sofrimento, que a iluminava em *O Anjo de Pedra* e *Pega-Fogo*. A agressividade de a Enteadada tem suas raízes, como invariavelmente ocorre em Pirandello, no desgosto de si mesma, na introspecção, no tormento de ordem psicológica: Cacilda, evidenciando excelentemente aquela agressividade, pouco revelou destes motivos. A sua interpretação é fértil em pesquisas de técnica como aquele riso voluntariamente vazio não substituem nunca a criação de dentro para fora, do espírito para o corpo, se assim podemos dizer¹³³.

A comparação de Décio às outras personagens interpretadas por Cacilda se tornou inevitável para que assim, fosse mais fácil distinguir um trabalho bem aplaudido feito pela atriz ou não. Mais do que levantar apontamentos e falhas sobre a encenação da atriz, o crítico nos deixou um elemento que necessita ser comentado: “a criação de dentro pra fora”. Nos parece claro que para ele a técnica era essencial, principalmente depois de tudo o que já discutimos nesse trabalho, mas a falta de sensibilidade e *feeling* na atuação que demonstrou ter, segundo Décio, não superaria toda a técnica utilizada.

Para o crítico, no ofício do ator é preciso construir sua personagem, sentir e dominar a sensibilidade que justifique todos seus atos em cena. Não bastaria despejar palavras com boa dicção e a gesticular corretamente, é indispensável que o ator identifique as experiências que esse personagem teria para chegar a sua consequência, que é posto em cena. Muito falamos sobre o método de Stanislávski que Adolfo Celi explorava nos ensaios, e é justamente esse método que o encenador buscava instigar nos atores. “Dito de outra maneira: ao ator caberá não somente dizer o texto, mas interpretá-lo, vivenciá-lo por intermédio da verdade interior da personagem”¹³⁴. Foi essa construção realista que Décio e Nicanor desaperceberam na encenação de Cacilda Becker.

Mas, para ambos críticos, esse desatento não comprometeu o valor estético e histórico que essa encenação revelou ao teatro paulista. A força interpretativa de críticos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, colaboraram para forjar esse marco da encenação do TBC. Desse modo, a crítica sempre esteve presente nesse processo modernizador teatral, sendo esses que estabeleciam os marcos. No entanto,

¹³³ FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz**: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 263-264.

¹³⁴ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 124.

devemos pensar em como participaram e reagiram a todo esse processo, levando em conta que antes dessa preocupação em modernizar os palcos, havia uma tradição teatral no Brasil, que os críticos se empenhavam em consolidar. Isto posto, é compreensível o fato de que como o desenvolvimento teatral brasileiro sempre esteve atrelado a uma corrente, torna-se claro que a crítica também acompanhou esses movimentos. Quando falamos da geração de críticos como Mario Nunes, procuramos explorar a ideia de que aqueles que viam nas Comédias de Costumes e Operetas a única forma de aproximação ao realismo e compactuaram com esse gênero se afastaram de algum modo da nova corrente que chegava. O modernismo com todo o repertório internacional e técnicas aprendidas principalmente na Europa, com Jacques Copeau, Stanislávski e Jouvét, por exemplo¹³⁵. Em contrapartida aos antigos críticos que citamos, estavam os críticos que não só acreditavam nesse modernismo teatral como colaboraram para que ele se estabelecesse no Brasil apoiando aqueles que também buscavam o mesmo objetivo, como no caso da ligação entre Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Sábato Magaldi e Franco Zampari, por exemplo.

Esses personagens que construíram suas narrativas favorecendo o modernismo na cena brasileira, contribuíram para que pudéssemos compreender a visão que tinham sobre o teatro brasileiro, lembrando que suas críticas que analisamos nesse trabalho são recortes da encenação, retirados de textos publicados em jornais no período da encenação em ensaios e/ou coletâneas escritos algum tempo depois da encenação. Tais textos reproduziram as perspectivas culturais de seus autores e cumpria a “vocação histórica” de mostrar para a sociedade os valores culturais, artísticos e sociais que marcaram o processo de civilização no Brasil¹³⁶.

¹³⁵ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 131.

¹³⁶ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 131.

5 CONCLUSÃO

A criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 por Franco Zampari, inicialmente foi um espaço para abrigar os grupos de teatro amador que efervesciam na cidade de São Paulo. A companhia era parte de um processo cultural que ganhou forças com o crescimento urbano-industrial da cidade. A elite paulista consolidava-se e almejava um ambiente cultural de renovação, próximo ao padrão europeu, à medida que muitos membros desse grupo haviam se formado no Velho Continente.

Assim, o espaço inicial do TBC logo deixou de ser um lugar para os grupos amadores e passou a abrigar sua própria companhia teatral, que para além de contar com um elenco fixo contratado, contava com encenadores, diretores e técnicos em seu quadro de funcionários. Estabelecendo o que era entendido como o modelo teatral ideal a partir do que se observava nas companhias europeias, instalava-se então o dito teatro profissional no Brasil. A chegada do encenador italiano Adolfo Celi, marcou a profissionalização da Companhia, pois era a figura do encenador juntamente com textos dramáticos internacionais consagrados, que consolidava a ideia de teatro moderno do TBC.

Franco Zampari esteve ligado a um distinto grupo de intelectuais, artistas e entusiastas que buscavam estabelecer no Brasil um teatro que estivesse em paralelo com os países da Europa. Ao seu lado na consolidação desse projeto estavam o empresário Ciccillo Matarazzo, Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Antônio Candido, Lourival Gomes Machado entre outros. Esse projeto que Zampari encabeçou era o de estabelecer uma companhia teatral capaz de realizar o teatro moderno por meio das grandes encenações dos dramaturgos que inovaram o drama teatral na virada do século XIX para o XX.

A abertura da temporada da Companhia em fevereiro de 1951 foi, então, um momento chave dentro de todo o processo de estabelecimento do teatro moderno e de consolidação do projeto teatral de Franco Zampari. A encenação do drama italiano escrito por Luigi Pirandello, *Seis Personagens à procura de um Autor*, marcaria a história do TBC e do teatro brasileiro. Essa encenação envolveu praticamente todo o elenco da Companhia e técnicos, além de um aparato de críticos convidados por Zampari para a estreia, que se deu no dia 28 do mês de fevereiro.

Percorrer os caminhos que levaram à idealização e construção do TBC até a encenação de *Seis Personagens* nos permitiu compreender a dimensão teatral da

Companhia e pensar sobre os seus desdobramentos a partir da ideia de modernidade teatral. Cumprindo, assim, o objetivo desse trabalho, que buscou refletir sobre os índices de modernidade na encenação de *Seis Personagens* dentro do repertório do TBC em 1951. Certamente a apresentação do texto dramático de Pirandello significou um momento importante para a Companhia e para história do Teatro Brasileiro, que foi construído pelas críticas e pelas memórias daqueles que passaram pelo TBC.

Assim, procuramos analisar e desconstruir as ideias acerca do TBC e da encenação *Seis Personagens*, mostrando pelas ferramentas da história as possibilidades de leitura desse evento e dos seus desdobramentos. Por isso, acreditamos que o texto dramático não foi escolhido ao acaso, ele fazia parte de um longo processo de transformação e consolidação da cena teatral representada pelo TBC. O texto de Luigi Pirandello era amplamente reconhecido como questionador dos limites cênicos e estéticos, por isso não poderia ser encenado a maneira antiga, o que representava ao cabo e ao fim que o TBC era uma Companhia moderna capaz de colocar em cena *Seis Personagens à procura de um Autor*.

E em concomitância com essa encenação, pensamos na transição da cena teatral paulista e na maneira como os críticos estabeleceram este momento como um divisor de águas no teatro. Pois, em 1943 os críticos já haviam determinado a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, realizada por Ziembinski na cidade do Rio de Janeiro com o grupo Os Comediantes, como “marco da modernidade teatral”¹³⁷. A montagem tinha como diferencial a presença do encenador e o uso da iluminação para criar diferentes planos cenográficos, fato inédito na cena brasileira¹³⁸. Assim, o modo como a peça foi apresentada agradou os críticos que já buscavam essa renovação teatral, e dessa maneira, a pontuaram como um marco da modernidade teatral brasileira.

No entanto, há duas questões que analisamos e ressaltamos aqui. A primeira remete ao estabelecimento de um marco dentro da história do teatro brasileiro que foi colocado de modo arbitrário, limitando a narrativa histórica ao antes e depois da encenação de *Vestido de Noiva*. A segunda está no processo de sustentação dessa modernização, que para mudar efetivamente o panorama teatral necessitava muito mais que de uma única apresentação, era necessária uma continuidade. Dessa forma,

¹³⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 44.

¹³⁸ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004, p. 14.

a modernização encontrou em São Paulo, no projeto teatral de Franco Zampari, força econômica para se desenvolver.

Nas décadas de 1940 e 1950, a cidade de São Paulo se encontrava em pleno desenvolvimento urbano-industrial e se transformava em uma metrópole, buscando transformações urbanas, econômicas e culturais no bojo da ideia de modernidade/modernismo. A elite da cidade aspirava pelas renovações culturais e artísticas em paralelo com as transformações sociais, para se tornarem de fato, uma metrópole. No entanto, a perspectiva civilizatória que essa elite possuía era a mesma da Europa e ambicionavam espaços sociais/culturais que se assemelhassem e propagassem a arte moderna, fossem elas artes plásticas, músicas ou teatro. Demonstrando que o desenvolvimento cultural moderno no Brasil foi a resultante da expectativa criada pela elite paulistana¹³⁹. No teatro, não foi diferente, a modernidade teatral em São Paulo também chegou pelas mãos dessa mesma elite, que tinham como parâmetro o teatro europeu, desde a estética a dramaturgia, diferindo das produções nacionais, as comédias, chanchadas e operetas. Então, a idealização e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia ocorreram no seio dessa elite, adjacente à mesma perspectiva cultural europeia, refletindo na sua concepção.

Ao propor essa análise, buscamos narrativas que “construíram” a história do Teatro Brasileiro, mas compreendemos que, como participantes do processo histórico, tais narrativas representam um ponto de vista e/ou uma posição, de modo que fizeram um recorte da encenação e não a trataram como um todo. Não houve a pretensão, neste trabalho, de se esgotar o tema, mas de contribuir com o diálogo que se estabeleceu em torno da temática. A história do teatro brasileiro é múltipla e pensada por diferentes áreas do conhecimento como a arte, crítica teatral e a história. Quanto a isso, procuramos mostrar as possibilidades de leitura e entendimento a partir do campo historiográfico em diálogo com diferentes linguagens do saber.

¹³⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru: EDUSC, 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anais

MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. Theatros e Salões: a crítica teatral do *Jornal do Brasil* de 1891 a 1982. In: **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Belo Horizonte: ABRACE, v. 9, 2008.

VANNUCCI, Alessandra. Pirandello capocomico e a temporada latino-americana. **Anais do XV encontro ABRALIC**. v. 1. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

Artigos de periódicos

ANTUNES FILHO, José Alves. [Entrevista concedida a] Maria Lucia Pereira. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 135-157, 1980.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, 2005. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000100006>

COSTA, Rodrigo de Freitas. Apropriações e Historicidade de “Tambores na Noite” no Brasil de 1972, **Revista Fênix**, v. 2, ano II, nº 1, p. 1-13, 2005.

FERREIRA, Valmir Aleixo. Crítica e historiografia: Conexões possíveis entre práticas discursivas sobre a história do teatro brasileiro. **Questão de Crítica**: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. 27 dez. 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/critica-e-historiografia/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

HENREID, Elizabeth [Entrevista concedida a] Maria Lucia Pereira. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 153-161, 1980.

HERZOG, Thiago. O Caso do Vestido: apontamentos sobre a construção de um cânone em Panorama do Teatro Brasileiro. **Revista Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 3, a. 5, p. 185-205, jun./jul. 2017. <https://doi.org/10.34019/2359-4489.2017.v3.26651>

LEITE, Morais Rodrigo. Décio de Almeida Prado, o circo e outros gêneros “menores”. **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo, n. 3, São Paulo, p. 138-154, mar. 2012.

LICIA, Nydia. Depoimento. **Revista Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. Brasília: SEAC – Funarte, n. 25, p. 167-169, set. 1980.

PEIXOTO, Fernando. Zampari, Ruggero, Semente, Ossos. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 59-60, 1980.

PEREIRA, Maria Lúcia. Antecedentes e história cotidiana do TBC. **Revista Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. Brasília: SEAC – Funarte, n. 25, p. 65-130, set. 1980.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PIRANDELLO, Luigi. **O Falecido Mattias Pascal**; Seis Personagens à Procura de um Autor. Trad. Mario da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PIRANDELLO, Luigi. Seis Personagens a procura de um autor. *In*: GUINSBURG, J. (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 179-239.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PLUTA, Aleksandra. Ziembinski: **Aquele bárbaro sotaque polonês**. Trad. Luiz Henrique Budant. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. Sobre o Teatro Brasileiro de Comédia. **Revista Dionysos**. São Paulo, n. 25, p. 185-186, 1980.

RIBEIRO, Martha. O Confronto Entre Ator e Personagem em Pirandello. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 103-117, jun. 2010.

SOUZA, Ana Carolina Cruz de. Os Bastidores da Representação: uma leitura de Seis Personagens à procura de um autor. **Revista Inventário**, Salvador, 12ª ed., p. 1-10, jan./jul. 2013.

SÜSSEKIND, Pedro. Peter Szondi e a filosofia da arte. **Revista Poiésis**, n. 11. Tubarão, p. 35-43, nov. 2008.

VANNUCCI, Alessandra. Adolfo Celi, um olhar para dois mundos. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 18, n. 29, p. 145-168, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65562>

VANNUCCI, Alessandra. A missão italiana. Arquivo e representação do legado dos diretores italianos na “renovação” do teatro brasileiro. **Questão de Crítica**. Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, v. VIII, n. 65, p. 143-162, 2015.

Jornais e revistas

AUTRAN, Paulo. O palco da razão. [Entrevista concedida a] Mario Sergio Conti. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 ago. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2508200204.htm>. Acesso em: 18 fev. 2020

JORNAL DO BRASIL. **Edição de 3 de março de 1951**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=9230&Pesq=Seis%20Personagens&fbclid=IwAR0Rzrj4vqXLY5pMXI5E_dfnWcNhG0tbopSkP6zOV8TpZLSIAovXGreqps4. Acesso em: 18 fev. 2020.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Edição de 05 outubro 1948**. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481005-22511-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 fev. 2020.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Edição de 28 de fevereiro de 1951**. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510228-23249-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 fev. 2020.

Livros

AMICO, Gianni; CELI, Adolfo. **Adolfo Celi e Gianni Amico**. Cineastas Italianos no Brasil: um diálogo que continua. Associazione Itaro Arte & Veronica Lazar. Rio de Janeiro: Editora Teatral, s/d.

AUTRAN, Paulo. Paulo Autran: **Sem comentários**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

CANDIDO, Antonio ... [et.al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARREIRO, Tônia. **Um monstro de olhos azuis** (memórias). Porto Alegre: L&PM Editores, 1996.

CARVALHO, Tania. **Tônia Carreiro**: Movida pela paixão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CERTEAU, Michel de. Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-109.

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 7-21.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz**: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FILHO, Hermilio Borba. **Diálogo do encenador, Teatro do Povo, Mis-en-scène e A donzela Joana**. Recife: Fundação Ed.Massangana: Edições Bagaço, 2005.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqüi Editora: Albatroz Editora, 2007.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG, Jacó. (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUZIK, Alberto. **Paulo Autran**: Um homem no palco. Boitempo Editorial: São Paulo, 1998.

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

HERZOG, Thiago. **Teatro Brasileiro em Panorama**: concepções de história e teatro em panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LICIA, Nydia. **Ninguém se livra de seus fantasmas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso**: imagens de sua arte/ um roteiro iconográfico organizado e comentado por Nydia Licia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Na Plateia do Mundo**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2017.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. Princípios Estéticos Desentranhados das Peças de Pirandello Sobre Teatro. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 15-34.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos. (org.) **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira**. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela. **Antonio Fagundes no palco da história**: um ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld**: a arte do teatro. Registrada por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

VANNUCCI, Alessandra. **A Missão Italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Sítio eletrônico

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Mario Nunes**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393305/mario-nunes>. Acesso em: 18 fev. 2020.

Trabalhos acadêmicos

BERNARDES, Maria Elena. **O estandarte glorioso da cidade**: teatro municipal de São Paulo (1911- 1938). 2004. 318 f. Tese (Doutorado em História), IFCH – Unicamp, Campinas, 2004.

BINA, Sinésio da Silva. **O Jogo dos papéis**: um estudo sobre a personagem dramática em Seis Personagens a Procura de um autor, de Luigi Pirandello. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

HECKER, Heloísa Hirai. **Alfredo Mesquita**: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960. 2009. 100 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Cunha de. **Franco Zampari**: A Herança De Um Sonhador Para a Cena Moderna Brasileira. 122 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Faculdade CAL de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, 2016.

ANEXO: ICONOGRAFIA

Foto 1. Alguns atores de *Seis Personagens à Procura de um Autor* e o diretor Adolfo Celi.



Foto 2. No primeiro plano: O Pai (Sérgio Cardoso), O Filho (Carlos Vergueiro), A Mãe (Rachel Moacyr), O Diretor (Paulo Autran). Segundo plano: A Primeira Atriz (Célia Biar), O Primeiro Genérico (Xandó Batista), A Terceira Atriz (Wanda Primo), A Segunda Atriz (Cleyde Yáconis), O Segundo Genérico (Léo Vilar), A Segunda Ingênuia (Maria Lúcia), O Segundo Galã (Ruy Affonso), A Dama Central (Maria Augusta), O Primeiro Ator (Maurício Barroso), restante não identificado.



Foto 3. A Enteada (Cacilda Becker), atrás dois figurantes não identificados e O Ajudante (Sebastião Ribeiro).



Foto 4. A Enteada (Cacilda Becker).



Foto 5. A Enteada (Cacilda Becker).



Foto 6. O Pai (Sérgio Cardoso) e A Enteada (Cacilda Becker).



Foto 7. A Enteada (Cacilda Becker), Madame Pace (Marina Freire) e O Pai (Sérgio Cardoso).



Foto 8. O Pai (Sérgio Cardoso) e A Enteada (Cacilda Becker).

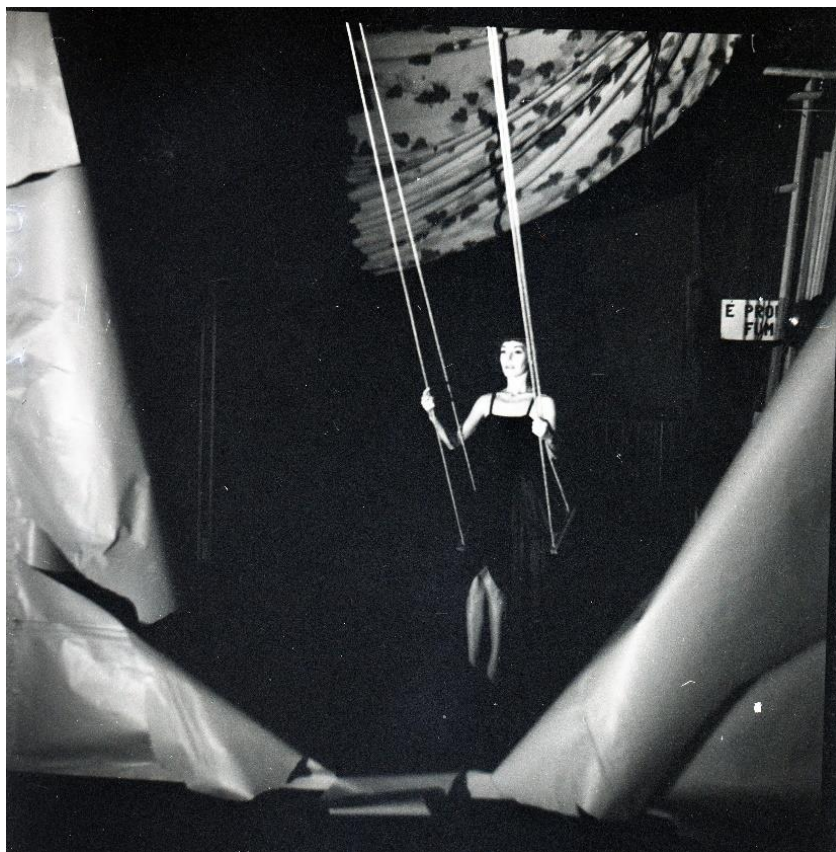


Foto 9. Cena final da peça: A Enteada (Cacilda Becker).



Foto 10. O Diretor (Paulo Autran) e A Enteada (Cacilda Becker).



Foto 11. A Primeira Atriz (Célia Biar) e O Diretor (Paulo Autran).



Foto 12. O Diretor (Paulo Autran) e Madame Pace (Marina Freire).



Foto 13. A Enteada (Cacilda Becker) e A Mãe (Rachel Moacyr).



Foto 14. O Primeiro Ator (Maurício Barroso) e A Primeira Atriz (Célia Biar).



Foto 15. Sombras de Sérgio Cardoso (O Pai) e Cacilda Becker (A Enteada); Maurício Barroso (O Primeiro Ator) e Célia Biar (A Primeira Atriz).



Foto 16. A Enteada (Cacilda Becker) e A Mãe (Rachel Moacyr)



Foto 19. De costas – O Diretor (Paulo Autran), A Segunda Atriz (Cleyde Yáconis), O Pai (Sérgio Cardoso), O Segundo Galã (Ruy Affonso), A Primeira Atriz (Célia Biar), O Primeiro Ator (Maurício Barroso) e A Ingênuia (Elizabeth Henreid)