FACULDADE CAL DE ARTE E CULTURA

BACHARELADO EM TEATRO

Maria de Lourdes Cunha de Oliveira

FRANCO ZAMPARI –

A Herança De Um Sonhador Para a Cena Moderna Brasileira

RIO DE JANEIRO

2016

FACULDADE CAL DE ARTE E CULTURA

BACHARELADO EM TEATRO

Maria de Lourdes Cunha de Oliveira

FRANCO ZAMPARI –

A Herança de Um Sonhador Para a Cena Moderna Brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade Cal de Arte e Cultura como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Me. ALVARO LUIS DE SÁ.

RIO DE JANEIRO

2016

Este trabalho é dedicado a minha mãe Dolores

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Me. Álvaro Luis de Sá, pelo seu apoio, no espaço afetivo e intelectual da orientação, pelo diálogo rico e libertador, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos, saberes, memórias, em todas as fases da pesquisa possibilitando a concretização deste trabalho. O meu sincero e absoluto agradecimento.

A Profa. Dra. Carolina Pucu, mestra insubstituível e inestimável amiga, pelo carinho incondicional, pelo incentivo e sublime apoio, pela genialidade dos ensinamentos que me permitiram ampliar as minhas reflexões e conhecimentos para além da sala de aula, e enfim, pela colaboração decisiva para a realização deste trabalho. Minha doce gratidão.

A Mirela Gusmão, protagonista da minha restrita lista dos amigos fiéis. Só foi possível chegar ao fim deste trabalho com a sua ajuda. Não há como avaliar quanto lhe devo.

A Izan Rodrigues, pelo enorme carinho, pelas sugestões, pelos estímulos. Devo infinita gratidão.

A Faculdade Cal de Arte e Cultura, e a todos os meus professores, além da direção e a administração, funcionários, que realizam o trabalho com tanto amor e dedicação. O meu agradecimento especial.

A todos, enfim, que ajudaram e incentivaram a realização do trabalho. A vocês o meu agradecimento carinhoso.

RESUMO

O objeto deste estudo é a importância da figura ímpar de Franco Zampari e o significado do seu empreendimento o Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964 dentro da evolução histórica do espetáculo teatral moderno.

Vamos retraçar essa trajetória percorrendo caminhos desbravados por Zampari na concretização de um sonho chamado TBC, sublinhando importantes contribuições dessa realização ao palco contemporâneo.

PALAVRAS CHAVE: TBC; Franco Zampari; Memória; Teatro Brasileiro Moderno

ABSTRACT

The object of this study is the importance of the unique figure of Franco Zampari and the meaning of your business the Brazilian Comedy Theater - 1948-1964 within the historical evolution of the modern theatrical spectacle.
We retrace this path traversing paths pioneered by Zampari the realization of a dream called TBC, emphasizing important contributions this achievement to the contemporary stage.

KEYWORDS: TBC; Franco Zampari; Memory; Modern Brazilian Theater.

Sumário

1. INTRODUÇÃO 7
2. PRIMEIRO CAPÍTULO Franco Zampari criador de sonhos 9
2.1 Franco Zampari uma breve biografia 9
2.2 A São Paulo dos Anos 20, 30 e 40 17
3. SEGUNDO CAPÍTULO TBC a síntese da modernidade teatral brasieira 30
3.1 O Movimento teatral amador 30
3.2 A Reforma do Espaço 45
3.3 O Padrão TBC de qualidade 50
3.4 Os Encenadores Pedagogos 55
3.5 Os atores contratados em sistema permanente 67
3.6 O repertório filosófico social – a formação da plateia 70
3.7 A produção como um "ciclo fechado" 77
4. TERCEIRO CAPÍTULO TBC o "castelo encantado" 81
4.1 -1948-1949: sob o signo do dinamismo; 81
4.2 -1949-1953: sob o signo do sucesso; 87
4.3 -1953-1955: sob o signo das estrelas; 94
4.4 -1956-1960: sob o signo da crise; 102
4.5 -1960-1964: sob o signo da brasilidade; 108
5. CONCLUSÃO O legado do TBC para o teatro brasileiro 118
6. FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. 121

1. INTRODUÇÃO

O estudo focaliza o processo de implantação do teatro moderno no momento histórico em que surgiu o TBC. Objetivando explicitar a importância de Franco Zampari e o significado do seu legado, na propagação do referido processo.

Para tanto, abordaremos as características e os principais acontecimentos do TBC, desde a sua fundação até a sua dissolução em 1964.

Além disso, avaliaremos amplamente o perfil de Franco Zampari, as bases de sua política de empreendimento, discutindo e elucidando questões relativas a esta política, e a relevância de sua prática na consolidação do modelo de teatro desenvolvido pelo TBC e, igualmente, para a formação do teatro moderno.

É oportuno observar a esse respeito que, segundo nos mostram os estudos, os espetáculos que configuram a cena moderna brasileira, são de um modo ou de outro, herdeiros de uma linguagem que começou a ser construída na década de 40 e foi sistematizada pelo TBC.

Franco Zampari é "ponta de lança" no processo de implantação dessa linguagem. Visualizou que São Paulo propiciava um vasto campo para a atividade artística e criou uma companhia fundamentada numa programação que não se restringia somente a pesquisas no campo cultural, mas também na área de consumo, procurando, entre outras coisas, considerar o teatro como uma mercadoria para o público consumidor.

O propósito inicial da ideia era voltado para a conquista de um público formado pelas classes onde o poder aquisitivo proporcionava acesso a informação. E para atraí-lo tornou-se ação indispensável apresentar espetáculos de alto nível, contendo ingredientes compatíveis com o padrão europeu e norte americano, cujas características de modernidade incluíam: plano da dramaturgia, concepção de espetáculo, métodos de direção e atuação, administração empresarial de elenco fixo e etc. Em suma, para que os alicerces dessa organização não fossem abalados, ocorreu a sistematização do denominado BOM ESPETÁCULO, introduzida pela criação de Franco Zampari, gerando, assim, um grande aprendizado ao teatro moderno brasileiro. No primeiro capítulo, portanto, falaremos de Zampari através de uma breve biografia, e mostraremos um pouco da São Paulo dos anos 20, 30 e 40. No segundo capítulo falaremos do movimento teatral amador, e traçaremos um leve contorno em volta do quadro que retrata as transformações empreendidas pelo TBC, tais como: A reforma do espaço; o

“padrão TBC de qualidade”; os encenadores-pedagogos; os atores contratados no sistema permanente; o repertório filosófico social - a formação de plateia; e a produção como um “ciclo fechado”. Finalmente o terceiro capítulo: TBC o “castelo encantado” será elaborado tendo como base o livro de Alberto Guzik “TBC: Crônica de um sonho”. Tentaremos neste capítulo recuperar acontecimentos importantes soprados pelos ventos brandos e também pelos temporais entre 1948 e 1964 na casa da Rua Major Diogo.

O panorama exposto acima situa o TBC como companhia de peso no processo de modernização, e a partir dessa experiência, outras questões surgem considerando o bloco de críticas feitas acerca do valor do TBC e, consequentemente a Franco Zampari, para o teatro brasileiro.

Quais os efeitos das visões de Zampari ao implantar o TBC considerando o teatro como mercadoria para um público consumidor? Quais as implicâncias da política de resultados de Zampari junto ao TBC? Franco Zampari não teve clareza de visão necessária para estimular a dramaturgia nacional?

Esmiuçar, estas, e outras questões, é parte fundamental para que esta pesquisa possa alcançar sua meta.

2. PRIMEIRO CAPÍTULO Franco Zampari criador de sonhos

2.1 Franco Zampari uma breve biografia

Franco Zampari nasceu em Nápoles no dia 10 de setembro de 1898 e morreu em São Paulo no dia 14 de setembro de 1966. Nápoles é a capital da região da Campânia, cidade onde nasceram os papas Bonifácio V, Urbano VI, Bonifácio IX, Paulo IV, e Inocêncio XII, há mais de 2800 anos desempenha um importante papel na península italiana. Célebre por seu patrimônio histórico e cultural, e pela mescla de belezas naturais, calor humano e, agitação, concentrando, desse modo, características marcantes do sul da Itália, com seu tráfego turbulento, buzinas bramindo, napolitanos caminhando a passos largos pelas ruelas empanturradas de roupas secando, gritando toscamente no dialeto carregado seus assuntos triviais do dia-a-dia, os santuários de Nossa Senhora convivendo em perfeita harmonia com as cintas-ligas expostas nas vitrines, o ar impregnado de aromas da rica gastronomia, soprados pela brisa do mar. Este cenário caótico, exuberante e de poderosos encanto, cuja história da colonização, congrega gregos, romanos, normandos, espanhóis e, italianos, revela um pouco do temperamento enérgico e impetuoso do Napolitano de um modo geral. Franco Zampari apesar da escassez de detalhes sobre o perfil de suas origens e, de ter vivido numa Nápoles não tão efervescente, trazia consigo características fortes do sangue napolitano, era visto como um sujeito meio áspero no tratamento com os atores e, extremamente impulsivo, embora, muito de seus repentes fossem causados -segundo relatos- por uma forte enxaqueca que raramente o largava. Contudo, de sua vida em Nápoles podemos destacar o seu encontro com Ciccillo Matarazzo, foi lá que os dois se conheceram, conforme nos conta David José Lessa Mattos em seu livro "O Espetáculo da Cultura Paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 – 1950)":

> Franco Zampari e Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho eram amigos de longa data, desde os tempos da escola secundária, em Nápoles, na Itália. Ciccillo nascido em São Paulo em 1898, na Rua Major Quedinho, hoje centro da cidade, era filho de Andrea Matarazzo, um dos irmãos do velho conde Francisco Matarazzo, pioneiro da industrialização em São Paulo e fundador do clã Matarazzo. Em 1908, com 10 anos de idade, depois de ter feito o curso primário no Instituto Caetano de Campos, na praça da República, Ciccillo segue para a Itália em companhia de um preceptor, com destino a Nápoles. Nesta cidade, realiza seus estudos secundários ao lado de Franco Zampari, de quem se torna amigo por toda a vida. De Nápoles, Ciccillo segue para Liège, na Bélgica, e lá se inscreve no curso de Engenharia. Viveu na Europa durante dez anos, de 1908 a 1918, ou seja, dos 10 aos 20 anos de idade. Apesar dos trágicos acontecimentos que abalaram a Europa durante a Primeira Guerra Mundial (1914- 1918), ele pôde, no dizer de seu biógrafo, viver aqueles "tempos humanísticos da *belle époque* ",

> *adquirindo "refinada educação", fato que "teria forte influência em sua futura trajetória, quando despontaria como homem de artes a partir da década de 40"* (Mattos,2002, 51).

Não à toa participou em São Paulo da Fundação do Museu de Arte Moderna (1949), da Bienal de Artes(1951), do Museu de Arte Contemporânea (1963), e ainda, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), e do TBC-Teatro Brasileiro de Comédia (1948), os dois últimos, respectivamente, ao lado de Franco Zampari. Este, nome de irrefutável importância nas artes brasileiras, sendo responsável pelo desenvolvimento e explosão de duas delas, o teatro e o cinema, no dia seguinte a sua morte os principais jornais de São Paulo davam a notícia. O Estado de S. Paulo publicou:

> FALECEU FRANCO ZAMPARI:
>
> Aos 68 anos de idade faleceu ontem, às 19 horas, o engenheiro Franco Zampari, vitimado por complicações cardíacas pós-operatórias. Encontrava-se internado no hospital da Beneficência Portuguesa.
>
> O extinto, filho do Sr. Giulio Zampari e de d. Giulia De Angelis Zampari, era casado com d. Débora Prado Marcondes Zampari. Era irmão do Sr. Carlos Zampari, casado com d. Glória Zampari. O feretro sairá hoje, às 14 horas, da Beneficencia Portuguesa, para o Cemitério da Consolação. _____**N. da R.** - Franco Zampari, engenheiro metalúrgico fundador do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia cinematográfica "Vera Cruz", era natural de Nápoles, na Itália, nascido a 10 de setembro de 1898 formou-se em engenharia-metalúrgica e é nesta qualidade profissional que foi convidado a transferir-se para o nosso país, no ano de 1922. Estabelecendo-se em São Paulo, fundou junto com o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, a Metalúrgica Matarazzo, marco inicial de uma intensa atividade que iria exercer no setor industrial do Brasil, país cuja nacionalidade adotaria por naturalização, após se haver casado com da. Débora Prado Marcondes Zampari.
>
> **O TBC**
>
> Personalidade profundamente interessada no setor das artes, principalmente nas do espetáculo, Franco Zampari, aplicando no teatro a sua experiência administrativa, iria ser a mola propulsora do movimento que permitiu a fundação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia, que hoje é um marco inicial da arte cômica no país. Compreendendo o absurdo dos diversos movimentos amadorísticos isolados que aqui se praticavam e a necessidade existente de se construir um prédio teatral onde abrigasse o Teatro de Comédia, Zampari conseguiu aglomerar o Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita; o Teatro Universitário, de Décio de Almeida Prado; o Teatro dos amadores de São Paulo, de Madalena Nicol; o teatro Horácio Berlinck e o Teatro de língua inglesa, reunindo seus integrantes sob a égide do TBC. O novo grupo estreou suas atividades a 11 de outubro de 1948, na casa da Rua Major Diogo, cuja adaptação para o teatro acabava ser feita, apresentando "La Voix Humaine", com Henriette Morineau e "A Mulher do Próximo" de Abílio Pereira de Almeida. Contratando profissionais como Cacilda Becker, Aldo Calvo, Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, Franco Zampari estruturou o TBC que iniciava sua fase de ouro, definitiva para o estabelecimento do teatro no Brasil
>
> . **Vera Cruz**
>
> Mas não foi só no teatro o trabalho incentivador de Franco Zampari, no terreno das artes de representação. A 16 de dezembro de 1949, após haver

> estudado detidamente os problemas da produção cinematográfica, juntando-se a um grupo de industriais, estabeleceu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com um capital inicial de 7,5 milhões de cruzeiros. Na mesma época foi iniciada a construção, em tempo acelerado, dos estúdios da empresa, hoje os maiores da América do Sul com seus 57.237 metros quadrados. As atividades artísticas da Vera Cruz começaram com o "O Cangaceiro", película pela qual o jovem diretor Lima Barreto iria provar ao público brasileiro a possibilidade existente de se fazer no Brasil outro cinema que não o de chanchadas, até então predominantes. Teve também a primeira produção da Vera Cruz o mérito de chamar a atenção do público presente no festival cinematográfico de Cannes, para uma indústria cinematográfica que iniciava. Durante os anos em que Franco Zampari esteve à frente dos destinos da empresa 26 películas foram realizadas em seus estúdios, ao mesmo tempo que se acumulava um acervo de material necessário a filmagens, que até hoje é utilizado nas produções cinematográficas realizadas em São Paulo. (O Estado de S. Paulo, 1966, 12)

A Folha de S. Paulo acrescenta mais detalhes sobre a sua morte:

> MORRE FRANCO ZAMPARI CRIADOR DO TBC E DA "VERA CRUZ". Franco Zampari, o engenheiro que inaugurou uma nova fase no teatro e no cinema nacionais a partir de 1948 fundando o Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia cinematográfica "Vera Cruz", faleceu ontem, nesta capital, aos 67 anos, no Hospital da Beneficência Portuguesa, cinco dias após ter-se submetido a uma operação renal.
>
> Seu sepultamento realiza-se hoje no cemitério da Consolação, saindo o féretro às 14 horas, do Hospital da Beneficência Portuguesa. Deixa viúva a senhora Débora Prado Marcondes Zampari; não deixa filhos. Era presidente perpétuo da Sociedade Brasileira de Comédias (proprietária de TBC) e diretor superintendente da firma Artefatos de Alumínio e Embalagens ARDEA.
>
> Franco Zampari, nasceu em Nápoles, na Itália, em 1898 e com 24 anos vinha para o Brasil formado pela Escola Politécnica de sua cidade natal. Começou a trabalhar com os Matarazzo e era engenheiro chefe da Metalúrgica quando abandonou tudo para dedicar-se integralmente ao movimento artístico. É considerado o homem que deu ao cinema nacional a base econômica, superestrutura sólida sem a qual nossa cinematografia, então incipiente, não poderia sair do terreno da improvisação que a marcava.
>
> Foi com a indenização obtida ao sair daquela firma, somada a capitais de outros idealistas, que fundou a Companhia cinematográfica "Vera Cruz", logo após entender que o TBC já estava consolidado.
>
> Com freqüência externava sua fé no cinema brasileiro que logo após a fundação da Vera Cruz conhecia o sucesso de o "Cangaceiro", em âmbito internacional, e produzia outros filmes de repercussão como "Tico-tico no Fubá", "Sinhá Moça" e "Caiçara".
>
> Sua política de importação de técnicos, diretores, figurinistas, tanto para o cinema quanto para o Teatro surtiam efeitos notáveis, iniciando-se o que se chamou de "período de renovação do teatro brasileiro". (Folha de S. Paulo,1966, n° 22643).

Zampari, saiu da Itália com destino a São Paulo, chegando nesta cidade, na época com 600 mil habitantes, em dezembro de 1922, trazendo consigo um diploma de engenheiro-metalúrgico e, dois motivos imprescindíveis: O primeiro, reencontrar Débora Prado Marcondes, moça da sociedade paulista advinda de família tradicional "quatrocentona", que havia conhecido na Itália , de quem gostava, ficaria noivo e, com

quem se casaria quatro anos depois, como mostra o anúncio do Correio Paulistano do dia 06-8-1926:

> **CURIA METROPOLITANA**
>
> **EXPEDIENTE DO DIA 5**
>
> Monsenhor Vigário Geral assignou as seguintes provisões:
>
> De dispensa do proclamas, para André Dias e Dinorah Dias; Benedicto Gabriel e Maria Antônia Ferrari; oratório particular, para Franco Zampari e Débora Prado Marcondes. (Correio Paulistano, 1926, 5 – edição 22643 (1).

Débora Prado Zampari conta:

> Ao contrário do que todo mundo pensa, nunca tivemos fortuna. Franco era um engenheiro, não um industrial. Veio para o Brasil em 1922 para começar a vida, sem outra coisa de seu além de um diploma. Conhecemo-nos na Itália, gostamos um do outro, e eu voltei para o Brasil. Franco acabara de se formar, não tinha ainda uma situação definida nem grandes raízes na Itália, então veio prá cá. Ciccillo Matarazzo havia sido seu colega de escola e eram muito amigos; sabendo da intenção do Franco de casar-se e se instalar no Brasil, ofereceu-lhe um emprego. Começamos nossa vida muito simplesmente, com conforto, é claro, mas numa posição bastante modesta. Franco trabalhava na laminação Matarazzo, em São Bernardo. Trabalhava muito, trabalhou muito a vida inteira, dedicava-se integralmente ao seu trabalho, fosse ele qual fosse. Levou um bom tempo, até atingir a posição que alcançou, e se teve sucesso foi exclusivamente em função do seu trabalho e da sua competência". (Zampari, 1980,151).

E o segundo motivo, o de ocupar um cargo oferecido por seu amigo Ciccillo Matarazzo na Laminação Matarazzo em São Bernardo. Continua Debora Zampari, "Nossa vida mudou radicalmente depois que Ciccillo e o velho Pignatari fundaram a metalúrgica e escolheram Franco para dirigi-la. Foi ele quem realmente formou a metalúrgica, desde o início, levou adiante o empreendimento, construiu a fábrica do Rio de Janeiro, criou uma potência - e então ganhou muito dinheiro". (Zampari,1980,151) David José Lessa Mattos comenta:

> Realmente, Ciccillo Matarazzo, com o apoio de seu tio, o conde Francisco Matarazzo adquiriu em 1924 uma das empresas da família a Metal Graphica Aliberti, em sociedade com Júlio Pignatari, que era casado com sua prima Lídia, filha do conde. Juntos fundaram a firma Pignatari& Matarazzo que, em 1929, quando desfez-se a sociedade, se transformou na Metalúrgica Matarazzo, de propriedade única de Ciccillo. Nas décadas seguintes independentemente da S/A Indústrias Reunidas F. Matarazzo, pertencente aos filhos do conde, falecido em 1937, um outro poderoso grupo industrial Matarazzo, com fábricas espalhadas em várias regiões do país, iria constituir-se em torno da Metalúrgica Matarazzo, sob o comando de Ciccillo Matarazzo. (Mattos,2004, 53).

Vicente Ragognetti descrevendo o perfil do imigrante Zampari na Revista de Teatro em 1966 diz o seguinte:

> Deu adeus à sua cidade natal - ("Addio mia bella Napoli – non piú ti rivredó"...), olhou com muita saudade o Teatro Fiorentini, o Teatro Sannazaro e até o Teatro Mercadante, onde remoeu a sua paixão pelos segredos do palco, meteu o canudo de Engenheiro na mala e com a mocidade em flor - ("Giovinezza, giovinezza – primavera di bellezza"...), emigrou para o Brasil. Foi para São Paulo, onde há muitos italianos, onde ainda se fala pelas ruas o "dolce idioma gentile" da península consagrada. Veio para o Brasil, como todos os imigrantes de todos os países do mundo, para "fazer a América". E a fez. Com o seu diploma, com o seu trabalho, com a sua capacidade de discernir o futuro, com a sua boa estrela. Chegado ao píncaro da fortuna, Franco Zampari voltou a pensar à maneira antiga, a cultivar os velhos sonhos de Via Toledo e de Retifillo. Lembrou-se de uma sua velha paixão: O teatro. E com entusiasmo juvenil fundou em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia. (Revista de Teatro, 1966,10).

O Engenheiro discreto, mostrou o quanto gostava de teatro, quando em seguida a sua chegada em São Paulo se tornou um frequentador assíduo do Teatro Municipal, onde depois manteria duas cadeiras permanentes. "Em depoimento ao SNT Abílio Pereira de Almeida afirma que Zampari era um homem louco por teatro; e que ele tinha permanentemente no municipal a letra C, 1 e 3; comprada para ele incondicionalmente para tudo quanto fosse espetáculo". (GUZIK, 1985,11). Zampari se casou com Débora Prado Marcondes pertencente a uma família tradicional paulistana e, a confluência de visitas dos italianos da indústria com figuras da elite intelectual paulistana na residência do casal, compôs o grupo que ficou conhecido como *Bodega d´Arte*, tendo em vista que todos tinham esse interesse comum. Débora Zampari fala desse momento. "Nós levávamos uma boa vida. Nossa casa vivia cheia de amigos, artistas, intelectuais, ou simplesmente grã-finos. Saíamos muito pouco, mas o Franco era um homem sociável, gostava de se ver rodeado de gente. E sabia criar em torno dele um ambiente alegre e animado. "Do mundo nada se leva", era assim que nos chamavam os nossos amigos quando queriam brincar conosco. Realmente levávamos uma boa vida. (Zampari,1980, 150). Segundo Mattos:

> Tudo começou, alguns anos antes, quando Franco Zampari, casado com Débora Prado Marcondes Zampari, costumava receber em sua casa, na Rua Guadalupe, 663, no Jardim América, um grupo de amigos, a maior parte pessoas da alta sociedade Paulista. As reuniões aconteciam sempre aos domingos a partir das 12 horas, alongando-se até por volta das 20 horas. Era um *open-house* de que participavam seus amigos mais próximos, quase todos muito ricos, acompanhados de suas esposas, com a presença, também, de várias pessoas ligadas ao mundo das artes e da cultura, conforme depoimento de Ruy Affonso, que não perdia um só desses encontros semanais. O grupo era constituído de trinta a quarenta pessoas. Após o almoço, servido às 14 horas, todos reuniam-se num grande espaço especialmente construído por Zampari nos fundos de sua ampla residência, por ele batizado de bodega d'Arte, uma espécie de oficina de criação artística. Lá, ao lado de um piano, de bons discos importados, de livros de arte e, sobretudo de boa bebida, eles passavam as tardes de domingo. E cada um, de acordo com suas possibilidades, expandia seus dotes artísticos pessoais, seja declamando uma poesia, seja cantando

> alguma canção, de preferência europeia ou norte americana, como era o caso da atriz amadora Madalena Nicol especialista em *Negro spiritual* que a todos encantava com a sua bela voz. Ao piano, acompanhando a cantoria, sentava-se geralmente Carlos Vergueiro, que mais tarde viria ocupar a direção artística do TBC, integrando também seu elenco de atores. Abílio Pereira de Almeida, sempre ligado ao grupo de teatro amador de Alfredo Mesquita, era um dos *habitués* dessas reuniões. Ele ia sempre em companhia de sua mulher, Lúcia, que gostava muito de teatro. Décio de Almeida Prado aparecia lá de vez em quando. O advogado Paulo Galvão Coelho, irmão de Ruy Coelho, e José de Barros Pinto, da Faculdade de Filosofia, eram presenças constantes, assim como Yolanda Penteado e Ciccillo Mattarazzo, participantes frequentes dessas reuniões domingueiras antes mesmo de unirem-se em casamento, fato que ocorreu em 1947. Entre os frequentadores mais ricos e dotados de especial interesse pelas artes, além de Yolanda e Ciccillo, figuravam os irmãos Moraes Barros, Nino e Manoel, descendentes de fazendeiros de café e do presidente Prudente de Moraes; o casal Majorie Prado e Jorge da Silva Prado, ela norte-americana e ele filho de Antônio Prado Junior e neto do conselheiro Antônio Prado e de dona Veridiana Prado; o industrial Paulo Assumpção e sua mulher, Sofia (Fifi) Lebre Assumpção; e o homem de altas finanças, Adolfo Rheingantz, e sua mulher Maria José (Majô) Rheingantz. Algumas vezes Franco Zampari recebia também em sua casa artistas estrangeiros de passagem por São Paulo. Por exemplo, quando da apresentação no Teatro Municipal da Cia. De Dança Original Ballet Russo, no ano de 1946 ou 1947, ele convidou todo o elenco para uma apresentação especial em sua residência. Para tanto, mandou cobrir com madeira e lona a piscina do jardim interno, onde instalou equipamentos de iluminação e armou um cenário todo particular, repleto de plantas ornamentais. A apresentação foi à noite, para um grupo de quarenta pessoas, amigos e frequentadores das reuniões dos domingos. Após o espetáculo, foi servida uma ceia. (Mattos,2004,53)

Gradativamente, no decorrer dessas reuniões, Franco Zampari foi se entusiasmando e desenvolvendo a ideia de criar em São Paulo um teatro destinado à apresentação de obras dramáticas modernas, de prestígio internacional. Passo a passo a ideia foi ganhando força, e decidiu-se então pela formação de uma sociedade sem fins lucrativos, apta a garantir a instalação e o funcionamento de um novo teatro na capital paulista conforme escreve Alberto Guzik:

> Para levantar os fundos destinados à instalação da sala de espetáculos e o capital necessário ao seu funcionamento, Zampari e Ciccillo Matarazzo criaram a Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos para a qual convidaram duzentas figuras da sociedade paulistana. Dela participam, entre outros, os banqueiros e industriais Adolfo Rheingantz, Paulo Assunção, Frederico de Souza Queiroz e Herman de Moraes Barros, sendo a consultoria jurídica formada por Nélson e Paulo Cândido Motta e Antônio Caio da Silva Junior. (Guzik,1985,13, 14)

Por várias razões - incluindo aí, a autêntica paixão de Zampari pelo teatro e o grande interesse de Ciccillo pelas artes - esses novos mecenas decidiram fomentar e, abrigar as atividades dos grupos de teatro amador de São Paulo, oferecendo-lhes o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, uma casa de espetáculos, seguindo padrão europeu,

tecnicamente muito bem equipada, de dimensões bastante razoáveis, com 365 lugares, instalada num pequeno prédio alugado, situado na Rua Major Diogo, número 315, no bairro da Bela Vista, antigo bairro do Bexiga. Abílio Pereira de Almeida, que integrava o Grupo de Teatro Experimental, GTE, de Alfredo Mesquita, evoca o surgimento do empreendimento artístico-cultural e a intenção dos patronos do TBC em dar suporte ao teatro amador: "Alugamos o prédio por quatro anos, o Ciccillo de fiador. 'O teatro é dos amadores' – ele disse na ocasião da assinatura do contrato. 'Se der lucro, é dos amadores. Se der prejuízo, eu pago'." (MATTOS, 2002,51) Entretanto, de acordo com o depoimento de Débora Zampari foi principalmente Franco Zampari quem arcou com as despesas:

> Quando resolveu fundar o TBC, o Franco sabia o quanto aquilo iria lhe custar, mas foi em frente. Nossos amigos – quase todos muito ricos – ajudaram, é claro, compraram quotas da sociedade, e os sócios pagavam assinaturas para cada dez espetáculos. Embora as bilheterias fossem geralmente muito boas, nem de longe cobriam os altos custos das montagens e da manutenção do teatro, com aquela equipe enorme de técnicos, atores, diretores permanentes. Então quem sustentava o TBC, quem financiou tudo, durante anos a fio, foi o Franco. Pagava com gosto, mesmo sabendo que não havia condições de retorno do dinheiro empregado, Pagava o preço do seu hobby, caro, sem dúvida, mas não fora das suas possibilidades". (Zampari,1980,151).

O movimento de teatro amador despertou a atenção de Zampari, porém, como aponta Alberto Guzik em seu livro "TBC: Crônica de um sonho": "Não permaneceu um registro preciso das razões que induziram Zampari a se mobilizar para a criação da casa de espetáculos. Seu envolvimento com as artes era muito anterior à experiência da *Mulher de Braços Alçados*[1]*."* Expressa Guzik:

> Mas a causa concreta que o levou a criar efetivamente a sala parece composta em parte por uma motivação lúdica e em parte pela sensação de uma responsabilidade sócio-cultural. Transparece a primeira de uma declaração sua a Fernando Peixoto: O TBC nasceu em São Paulo numa noite de euforia na qual muitos brasileiros sustentavam que só era possível existir teatro na França, nos Estados Unidos, Inglaterra e Itália. E que no Brasil, durante muitos decênios ainda, teríamos que nos contentar com as companhias que nos visitavam, para ver bons espetáculos. Eu estrangeiro, porém casado com uma brasileira de quatrocentos anos, me revoltei. As discussões ficaram bem violentas. E apostei que no espaço de um ano eu montaria uma companhia em São Paulo, dentro dos melhores moldes. Isso aconteceu em outubro de 1947. Em outubro de 1948, exatamente no dia 11, o Teatro Brasileiro de Comedia estreava em São Paulo com *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, e *A Mulher do Próximo,* de Abílio Pereira de Almeida. Entretanto, a decisão de levar a cabo um empreendimento que já fora inclusive discutido com os responsáveis pelos grupos amadores, não poderia correr apenas por conta do ímpeto de uma aposta feita, segundo lendas que correm, entre copos de uísque ou taças de champanha. Falando à revista *Teatro Brasileiro*, em dezembro de 1955,

[1] Sobre *A Mulher de Braços Alçados*, ver Alberto Guzik, TBC: *Crônica de um sonho*, 1986, p. 3

> Zampari argumenta: 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 lugares. E reiteraria essa declaração em 1958, ao receber na Câmara Municipal o título de cidadão Paulistano: Senti que, tendo recebido tudo em São Paulo, precisava devolver alguma coisa à cidade. Sendo um parque industrial de primeiríssima ordem, centro agrícola, com um movimento de renovação literária que se firmava com os grupos ligados a Paulo Prado e à grande figura de Mário de Andrade, São Paulo não tinha ainda um teatro. Daí a minha ideia de criar o TBC. Acoplando esse conjunto de declarações, creio que estamos de posse dos fatores que determinaram Zampari a agir. O elemento do risco, contido na competição, somado a um mecenato que o atraía, formaram um magneto poderoso e irresistível. Por um ângulo temos o homem pródigo, frequentador das rodas sociais da elite, fascinado desde muito cedo pelo palco e finalmente sentindo a possibilidade de se aproximar dele com maior familiaridade. Por outro, o homem de negócios realizado, o engenheiro empreendedor e capaz, diretor das indústrias Matarazzo, participante de um entusiasmo similar ao que levara seu grande amigo Francisco Matarazzo Sobrinho a criar, no mesmo ano de 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, desejando ampliar e diversificar sua contribuição ao país que o adotara. Dessa fusão nasce o impulso que conduziria a efetivação do empreendimento que inicialmente visava a oferecer uma sede aos amadores paulistas. É possível que a nenhum dos participantes desse primeiro momento tenha ocorrido a dimensão que assumiriam as consequências do envolvimento de Zampari com o teatro. (Guzik, 1986,12,13)

De acordo com a imprensa da época, Franco Zampari recebe em 1958 os prêmios Saci e Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), pelos dez anos do TBC; recebendo, no mesmo ano o título de Cidadão Paulistano e a taça de ouro do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo.

Alfredo Mesquita fundador da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em artigo publicado na revista Dionysos, faz um registro da importância de Zampari para a cena nacional.Ele, declara:

> "Ninguém que não tenha vivido naquele tempo em São Paulo pode imaginar o clima de euforia teatral que havia em relação ao TBC. O público era enorme [...] foi a maravilha que devemos indiscutivelmente a Franco Zampari. Ele, a despeito de sua imensa fortuna, não tinha o menor interesse pela bilheteria, somente o nível artístico dos espetáculos empolgava a ele. Seu maior sonho era reunir todo o teatro nacional em um grande truste contratado por ele, com dezenas de elencos atuando simultaneamente em São Paulo, no interior paulista, no interior do Rio de Janeiro e em todo o Brasil. Ele quase conseguiu isso, no entanto sonhou alto demais. [...] É ao Franco que nós devemos o grande teatro que houve neste período em São Paulo. Além dele, Ziembinski e Paschoal Carlos Magno são nomes que nunca devem ser omitidos quando se fala do Teatro Brasileiro". (Mesquita,1980,40)

2.2 A São Paulo dos Anos 20, 30 e 40

Esta parte do trabalho tem seu desenvolvimento apoiado em dados históricos extraídos do livro de David José Lessa Mattos. ***O Espetáculo da Cultura Paulista Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950.***. São Paulo:Códex,2002

Site

BASSETO, Sylvia. Anais do XXI Encontro Estadual de História: Trabalho, Cultura e Memória – ANPUH – SP. ISBN: 978-85-98711-09.6 edição: 1. 2012. Campinas. 03 a 06, set. 2012. Disponível em: http:// www. Encontro 2012. s.p.anpuh.org/anaiscomplementares

E no artigo do periódico (On-line)

MATTOS, Izilda Maria Santos de**. A cidade que mais cresce no mundo- São Paulo território de Adoniran Barbosa**. Artigo para revista eletrônica São Paulo em Perspectiva. Vol 15 n° 3, São Paulo, july/sept 2001. Disponível em:

<http:// www. Scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102.

Há um certo sopro de modernidade em torno da cidade de São Paulo desde os primeiros anos do século XX, quando a cidade, já com ares de centro urbano, sinalizava sua abertura para o mundo moderno e industrial. Algumas obras arquitetônicas e de engenharia, que tornaram-se emblemáticas do progresso tecnológico e cultural, podiam ser vistas em 1892 como é o caso do viaduto do Chá, "o velho viaduto de ferro", em 1894 a Escola Politécnica, o Museu do Ypiranga, e a Escola Normal Caetano de Campos. E ainda, a tradicional Faculdade de Direito, no largo de São Francisco. Em 1900 a cidade continuava avançando, e já nessa época, havia construído o Gasômetro; instalado um pequeno aqueduto de 15 km, que partia de uma fonte na Cantareira chegando até o bairro da Consolação; e ampliado sua pequena rede de esgoto. Mais adiante, dava início a substituição da iluminação a gás pela eletricidade, os bondes puxados a burro, que ligavam o centro da cidade à avenida Paulista e a outros bairros mais afastados começaram a ser substituídos por bondes elétricos. Em 1901, a São Paulo Traction Light and Power Company instalava a primeira geradora hidroelétrica, fato que ocasionou um grande impulso à produção fabril.

Em decorrência da expansão cafeeira das últimas décadas do século XIX, a cidade transformava-se incessantemente, num processo acelerado em direção a tornar-se o maior centro comercial, financeiro e industrial da América Latina. As elites econômicas paulistas desempenharam importante papel na formação da indústria, na urbanização e, modernização da cidade, estas elites eram formadas de um lado pelas tradicionais famílias dos fazendeiros exportadores de café, e de outro, pelos comerciantes e empreendedores estrangeiros que se estabeleceram no Estado. Entretanto, segundo nos mostra David José Lessa Mattos em seu livro "O Espetáculo da Cultura Paulista Teatro e TV em São Paulo (1940 – 1950)", nos dois primeiros decênios

do século XX, foram principalmente os grandes fazendeiros ligados à indústria e aos negócios da exportação do café, e não os novos-ricos imigrantes estrangeiros, que constituíram o que se pode chamar de elite política e cultural de São Paulo. Mattos diz:

> Dentre as tradicionais famílias paulistas de elite, destacava-se a do conselheiro Antônio da Silva Prado, "modelo do fazendeiro-empresário" que se tornou prefeito da cidade de São Paulo de 1898 até 1910, realizando notáveis obras de urbanização. Ao lado de Antônio da Silva Prado, sobressaía-se igualmente Antônio Álvares Penteado, outro grande fazendeiro de "quatrocentos anos" envolvido nos negócios da exportação do café e um dos mais importantes pioneiros da indústria paulista. Em 1889, ele fundou a Fábrica Santana, de fiação e tecelagem de juta, equipada com maquinaria inglesa e conforme aos padrões mais modernos da época, para produzir a sacaria utilizada na exportação do café. "O edifício ocupava uma área de doze mil metros quadrados e ficava na rua Flórida, no Brás, com as ruas Henrique dos Santos e Conselheiro Belizário.(...) Aliás, referindo-se à natureza capitalista da economia cafeeira paulista, o historiador Caio Parado júnior, neto de Antônio Álvares penteado, considera a fábrica Santana a primeira manufatura brasileira a produzir em larga escala e que pode ser tomada como exemplo do "estímulo direto que as atividades ligadas à produção cafeeira ofereceram à indústria (...) Isso tanto pelo aporte de capital com que contribuiu para as inversões industriais, como pelo mercado consumidor que a riqueza produzida pelo café proporcionou".
>
> A primeira grande fortuna italiana em São Paulo nascida de operações bancárias foi a de Giovanni Briccola, que chegou à cidade em 1885 como engenheiro contratado pela Companhia Paulista de Estrada de Ferro. Sua riqueza concretizou-se após ele haver ingressado no mundo dos negócios e dos bancos, tornando-se agente do Banco de Nápoles. Outros imigrantes ligaram-se também às atividades bancárias. Foi o caso, por exemplo, de Giuseppe Martinelli, que teve empresas de navegação e importação e de Francisco Matarazzo e Giuseppe Puglisi Carbone. Estes, juntamente com outros imigrantes italianos, fundaram em 1900 o Banco Comercial Italiano de São Paulo. Em 1906, pouco depois da saída de Matarazzo, este banco associou-se à Banca Commerciale Italiana, de Milão. E mais tarde, em 1910, fundindo-se com o Banque de Paris et des Pays-Bas, transformou-se no Banco francês e Italiano para a America do Sul, de cuja diretoria faziam parte alguns imigrantes, como, por exemplo, Rodolfo Crespi, fabricante de tecidos de algodão, Henrich Trost, importador, e Egidio Falchi, fabricante de biscoitos. (Mattos, 2002, 84,85,87)

E continua analisando:

> Dentre esses importadores e empreendedores estrangeiros que logo se tornaram pioneiros da indústria paulista, o mais bem-sucedido foi sem dúvida Francisco Matarazzo. Ele havia chegado ao rio de janeiro em 1881, trazendo algum dinheiro e uma carga de toucinho que pretendia vender. Percebendo o incremento dos negócios em São Paulo, o crescimento do mercado consumidor e a grande movimentação de capitais em torno do comercio exportador de café, transferiu-se para a cidade de Sorocaba, onde, em 1882, abre uma pequena casa comercial ou uma *venda*, como se diz em cidadezinha do interior. Pouco tempo depois, percebendo que o país importava banha de porco, lança-se na fabricação desse produto, instalando duas pequenas fábricas na região de Sorocaba e montando uma rede de fornecedores de matéria prima junto aos estabelecimentos rurais dos campos de Itapetininga. Nesse período a atividade comercial é o seu forte. Possuidor de uma tropa de burros, transacionava pessoalmente com os produtores rurais, tudo comprando

> e tudo vendendo. Além da fabricação de banha, que passou a vender acondicionada em latas, e não em barris de madeira como era a banha importada dos estados Unidos, começa a expandir seus negócios na cidade de São Paulo a partir de 1890. Em sociedade com dois de seus irmãos, cria a firma de comissões e consignações Matarazzo & Irmãos e parte decididamente para novos empreendimentos comerciais. Seu primeiro negócio em larga escala foi a importação de arroz e, principalmente, de farinha de trigo. No ano de 1900, quando já havia inaugurado a firma F. Matarazzo & Cia. Ltda. funda sua primeira fábrica de farinha, o Moinho do Belenzinho, ao mesmo tempo que se associa, como foi visto, a outros imigrantes italianos para criar o Banco Comercial Italiano de São Paulo. (Mattos, 2002,87,88)

Durante as administrações dos prefeitos Antônio Prado (1889- 1910) e o barão Raimundo Duprat (1911-1914), São Paulo ingressa numa época repleta de ideais de progresso, transformações, modernidade e cosmopolitismo. Ao longo desse período a cidade é repaginada pelos planejadores urbanos franceses Bouvard e Cochet, que juntos implementam projetos arrojados, de arquitetura e paisagismo, promovendo, desse modo, o embelezamento da rústica paisagem local, ocorre então, o prolongamento e o alargamento de ruas e avenidas, as várzeas são substituídas por parques, alamedas e lagos graciosos. Além disso, os antigos lampiões de gás cedem lugar a iluminação elétrica, fornecida pela Light and Power. Diante de tais transformações ocorridas na cidade, surge a necessidade da criação de espaços destinados a cultura e ao lazer para os habitantes desse novo cenário. Um grande exemplo de espaço cultural desse período é o Teatro Municipal. O arquiteto Ramos de Azevedo e os italianos Cláudio Rossi e Domiziano Rossi iniciaram a construção em 1903 e, após oito anos de trabalho, o Teatro Municipal foi batizado pela ópera *Hamlet*, de **Ambroise Thomas**, sob os olhares de uma multidão de 20 mil pessoas, este apoteótico acontecimento introduz São Paulo no roteiro internacional dos grandes espetáculos. O palco do Teatro Municipal recebeu grandes artistas europeus, de importantes orquestras sinfônicas e companhias estrangeiras de teatro, dança e opera quando de suas *tournées* pela América Latina, apresentaram-se atores e atrizes, tais como: “Réjane, Huguenet, Remete Saccone, Remete Novelli, Grasso, Maria Melato, Emma Grammatica, e os portugueses Alda Garrido, Chaby e Aura e Adelina Abranches. O canto lírico foi lá representado por renomados intérpretes: Caruso, Tito Schipa, Titta Ruffo, Beniamino Gigli, Claudia Muzzio, Galli-Curci, Mário pinheiro, Bidu Sayão, Journet e Besanzoni Lage”. (MATTOS, 2002). Desde 1911 data da inauguração do Teatro Municipal até por volta de 1940, as elites políticas e culturais paulistas puderam dispor de um local especialmente destinado aos seus momentos de entretenimento cultural e artístico, e igualmente aos

seus grandes eventos sociais. Essas elites puderam dispor dele tal como se fosse algo que lhes pertencesse, como aponta (MATTOS, 2002) em seu livro, num longo trecho que encerra comentários curiosos e importantes sobre a história do Teatro Municipal:

> Por volta de 1915, o entretenimento artístico das elites paulistanas resumia-se de modo geral a alguns concertos no Teatro Municipal e a recitais de poesia, música e canto promovidos pela Sociedade de Cultura Artística ou por particulares. No Teatro Municipal, sobressaía-se o talento dos maestros Chiaffarelli e Agostinho Cantu à frente de uma incipiente orquestra. Nos recitais apresentavam-se alguns poucos artistas residentes em São Paulo ou em outras cidades. Podem ser citados, por exemplo, o violinista Francisco Chiaffitelli, da cidade de campinas, as pianistas Alice e Vitória Serva, a cantora Vera Janacopoulos e a harpista Olga Massuccio. Há que se mencionar também, nesse mesmo período, os concertos das jovens pianistas Guiomar Novaes e Antonieta Rudge e os recitais de poesia de Berta Singermann, Margarida Lopes de Almeida e Rosalina Coelho Lisboa, a mesma Rosalina que se tornaria mais tarde famosa poetisa e, como foi visto, a escolhida de Assis Chateaubriand, em 1950, para ser a madrinha da televisão no Brasil. (Mattos, 2002,123)

Certamente, é possível se observar o requinte das apresentações artísticas.

> Mas o teatro Municipal foi, também, durante anos seguidos, o palco escolhido pelas elites para a realização de banquetes políticos e, mesmo, ;;;de bailes de carnaval. Inicialmente, tanto os bailes quanto os banquetes eram realizados no *foyer* do teatro. Entretanto, como o local revelara-se pequeno demais em face do número cada vez maior de frequentadores, a prefeitura logo decidiu construir um tablado desmontável que se adaptava sobre a plateia, no mesmo nível do palco. Neste tablado passaram a ser realizados todos os anos, bailes carnavalescos e, em determinadas ocasiões, grandes banquetes políticos. Por exemplo, marcaram época os banquetes organizados pelo Partido Republicano Paulista. Nessas ocasiões, o palco era a extensão da plateia e o espetáculo era o comes-e-bebes das elites, com o comparecimento de membros dos governos estadual e municipal, deputados e senadores, membros do tribunal de justiça e militares de altas patentes. "A música, alojada no palco, com o tradicional cenário da floresta iniciava com a sinfonia de *O Guarani*, prosseguia com valsas vienenses e terminava, após o brinde de honra, com o hino nacional. As frisas e camarotes eram ocupados pelos familiares das autoridades e seus convidados, aos quais eram servidos, durante o banquete, "bombons e, na sobremesa, 'bem-casados' e sorvetes"
>
> Os banquetes políticos eram reuniões luxuosas, em que as elites políticas podiam ver realizarem-se os seus requintados apetites gastronômicos e gostos artísticos. (Mattos, 2002, 127)

E o que acontece no palco do Municipal além dos eventos já narrados por MATTOS, nós veremos agora:

> Vez por outra, no Teatro Municipal, aconteciam também apresentações de espetáculos teatrais encenados por artistas amadores pertencentes à alta sociedade paulistana. A propósito, a famosa semana de Arte Moderna de 1922 lá realizada, e que se tornou um marco na história cultural brasileira, embora não tendo sido propriamente um espetáculo teatral, na verdade não deixou de ser um festivo e criativo *happening* cultural amador, concebido por jovens amantes das artes, jovens poetas e escritores ligados às elites políticas e culturais de São Paulo e por elas patrocinados. (Mattos, 2002, 129).

E, prossegue:

> Dentre os vários espetáculos teatrais amadores realizados pela alta sociedade paulistana no Teatro Municipal, chama particularmente a atenção a encenação da peça *O Contratador de Diamantes*, no ano de 1919. Este espetáculo reuniu, pela primeira vez, três personagens que voltariam a encontrar-se nos anos 40 e 50 e que, nessas décadas, estiveram envolvidas em importantes acontecimentos da vida artística e cultural de São Paulo: Alfredo Mesquita, Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado. (...) sobrinha de Olivia Guedes Penteado e filha de Juvenal Penteado, outro irmão de Antônio Álvares Penteado, Yolanda Penteado foi, no dizer do escritor e seu amigo Gilberto Freyre, a "paulista dos derradeiros esplendores do café, (...) a última fidalga paulista dos grandes dias do café e, ao mesmo tempo, a brasileira de um novo e pioneiro e corajoso tipo de mulher bela e lúcida. (...) Pela inteligência, pelo *sex-appeal*. Compreende-se que ilustres brasileiros mais velhos do que ela tenham se apaixonado de modo tão romântico(...), ainda quando (ela era), menina moça". (Mattos, 2002, 129,130)

E a "menina moça" Yolanda Penteado sobe ao palco:

> Em 1919, ainda mocinha, Yolanda Penteado participou como atriz-figurante do drama histórico *O Contratador de Diamantes*, escrito por Afonso Arinos de Mello Franco, intelectual mineiro radicado em São Paulo, que, três anos antes, em 1916, havia realizado viagem ao Nordeste coligindo farto material folclórico. Dessa viagem resultara o espetáculo *Reisada*, montado naquele mesmo ano de 1916, no Teatro Municipal, em que o poeta Catulo da Paixão Cearense cantou pela primeira vez sua célebre composição Luar do sertão. (MATTOS, 2002,130)

Na sequência do trecho acima, a respeito do drama histórico *O Contratador de Diamantes,* MATTOS indica ainda que:

> (...) Com a morte do marido, a viúva Antonieta prado de Mello Franco, filha do conselheiro Antônio Prado, resolveu então dirigir, ela mesma, a montagem de *O Contratador de Diamantes*, tendo no elenco praticamente as mesmas figuras da alta sociedade paulistana que haviam participado do espetáculo *Reisada*. Washington Luiz, que na época era prefeito de são Paulo – depois foi governador do Estado e presidente da República -, além de ceder o Teatro Municipal para a realização desse espetáculo e custear os cenários, acompanhou também os ensaios. O mobiliário e os objetos de cena eram autênticos, compostos de móveis antigos e de baixelas de prata da época de d.João V, os quais, dizia-se, pertenciam às famílias Prado e Penteado. Na distribuição dos papeis, a personagem-título, a do contratador, ficou para Eduardo Aguiar de Andrada, e a da esposa, dona Branca, para Eglantina Penteado da Silva Prado. A personagem do fidalgo Português foi para Gofredo da Silva Telles e a do ouvidor para René Thiollier. (Mattos, 2002,131)

E, nas notas finais sobre a encenação fatos peculiares vem à baila:

> Além dos protagonistas, subiram ao palco do Teatro Municipal os atores coadjuvantes, um conjunto de jovens vestidos com roupas de época, as moças trajando longos vestidos à Luiz XV, bordados com fios de ouro.

> Formavam dezesseis pares que deviam dançar um minueto tocado pela orquestra sob a regência do maestro Francisco Mignone. Entre as moças e os rapazes, era possível identificar Yolanda Penteado, Júlio de Mesquita Filho e Marina Vieira de Carvalho, sua futura mulher, Maria Helena e Yolanda Prado, Silvia Uchoa, Roberto Moreira, Onaldo Machado, Klingelhoefer, Dino Crespi, Luis Novaes de Barros, Lia Mesquita, Marina Furtado e Carolina Penteado da Silva Telles. (Mattos, 2002,131).

Por volta de 1920, a capital paulista possuía cerca de 580.000 habitantes, dados da época revelam que quase dois terços do total desse número de pessoas era constituído de imigrantes ou descendentes de imigrantes estrangeiros com predominância de italianos. A maioria dos imigrantes ia trabalhar nas lavouras de café. Porém, alguns conseguiam estabelecer-se na cidade, principalmente aqueles que traziam consigo algum tipo de ofício, como o de pedreiro, gráfico, vidraceiro, ou qualquer outro que pudesse ser absorvido imediatamente, naquele meio social que começava a adquirir feições urbanas marcantes. A industrialização tem início num processo aparentemente simples, isto se dá através da fabricação de produtos de baixo valor e pouco elaborados, usando matérias-primas nacionais como o próprio café, o açúcar, o couro e o algodão. Os precursores deste processo de industrialização foram os imigrantes, tendo em vista que muitos já haviam sido operários e boa parte deles chegava ao Brasil com algum dinheiro. Podemos destacar neste grupo de pioneiros Rodolfo Crespi, os irmãos Jafet, atuando no ramo de tecidos, os irmãos Puglisi Carbone e a família Klabin, responsável pela fundação da primeira grande indústria de celulose do Brasil. Chama atenção o fato de que, além de serem imigrantes eles tinham outra coisa em comum: todos começaram trabalhando com importações antes de se aventurarem na produção. Os bairros da Mooca, Brás, Santa Efigênia, Consolação e Sé concentravam o maios número de indústrias, sendo que o bairro do Bom Retiro situado na mesma região tornou-se o reduto dos operários. Ali se deu em 1917, a primeira greve do país, em consequência da greve a cidade parou por vários dias forçando, desse modo, os patrões a decidirem negociar. Na lista de reivindicações dos grevistas constavam: melhores salários, jornada de oito horas e seis dias por semana, a proibição do trabalho para menores de 14 anos, entre outros direitos. O símbolo do sucesso dos imigrantes na época foi o edifício Martinelli, construído entre 1922 e 1930. Localizado no centro de São Paulo, o prédio se manteve por dez anos no patamar de mais alto da cidade, com 25 andares e 100 metros de altura. Construído em concreto armado e sob condições adversas na época, considerando que havia um rio sob o prédio, a obra ganhou o status de proeza arquitetônica.

O início da industrialização impulsionou a mudança da paisagem urbana e a explosão demográfica. Os anos 1920 foram um marco de transformações aceleradas na cidade de São Paulo, uma era de crescimento industrial, de modernização das fábricas, da eletricidade, das inovações tecnológicas, do surgimento das primeiras transmissões do rádio e do início do cinema falado, os "Loucos Anos 20" trouxeram um clima de prosperidade e liberdade sem precedentes. Também foram marcados por um tsunami de derrubadas e construções de novas avenidas, pontes, prédios públicos, jardins..., acontecimentos que caracterizam a construção da imagem de uma capital moderna. São Paulo cresce e moderniza-se colocando em prática o modelo padrão de urbanização e modernização ocorrido na Europa, durante o período da Belle Époque. Ressalta-se aí a criação de bairros exclusivos para a elite dirigente, assim como avenidas com iluminação elétrica e jardins para passeio público; a Avenida Paulista, que rastreia os parâmetros de arquitetura da Av. Champs-Elysées de Paris, onde uma lei aprovada por Joaquim Eugênio de Lima determina que todas as construções feitas na avenida tenham pelo menos 10m de distância em relação à rua, bem como 2m de cada lado, a serem ocupados por jardins e árvores, seguindo, assim, o modelo urbanístico parisiense; e ainda o Teatro Municipal, um monumento de porte majestoso que se assemelha à Ópera de Paris, impondo sua marca no centro de São Paulo como símbolo da modernidade urbana.

Movimentos artísticos que buscavam expressar a complexidade da vida contemporânea emergem ao redor do mundo nesse período, o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e, nomes como os de Pablo Picasso, Salvador Dali e Marcel Duchamp são reverenciados. Nesse contexto cultural efervescente, surge no Brasil a coletânea de poemas Paulicéia Desvairada (1922), de Mário de Andrade (1893-1945), considerada a primeira obra verdadeiramente de vanguarda do Modernismo brasileiro. Ode ao Burguês, que se tornou o poema mais famoso do livro, foi lido durante a Semana de Arte Moderna de 22 - para o espanto da seleta plateia que vestiu a carapuça com os versos: "Eu insulto o burguês! A Semana de Arte Moderna, também chamada de Semana de 22, aconteceu em São Paulo no ano de 1922, e foi realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal. Cada dia da semana foi destinado a um tema específico, dentre pintura, escultura, música etc. O evento marcou época e, entrou para a história ao apresentar novas ideias e conceitos artísticos. Dentre os artistas que participaram da Semana estão nomes consagrados do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Guilherme de Almeida, Víctor

Brecheret, Plínio Salgado, Tácito de Almeida, Menotti Del Pichia, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti.

ANOS 30 e 40

> No início dos anos 30, tudo aquilo que caracterizara de alguma forma o espírito do movimento modernista nos anos 20 – os anseios de transformação, as constantes viagens à Europa, a alegre e festiva excitação que punha por terra os cânones estéticos estabelecidos, a nacionalidade redescoberta pela experiência artística, o entusiasmo de uma liberdade intelectual e criativa que se exprimia na poesia, na literatura e nas artes plásticas – parece ter-se arrefecido após a revolução de 30 e, particularmente, depois da Revolução Constitucionalista de 32, o malogrado levante militar paulista contra Getúlio Vargas. Como escreveu Mário de Andrade, "tudo estourava, política, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão de ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: - Getúlio! Getúlio! ...Na sombra, Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado. No norte, atingindo de um salto as nuvens mais desesperadas, outro avião abria as asas do terreno incerto da bagaceira. Outros abriam eram as veias para manchar de encarnado as suas quatro paredes de segredo" (Mattos, 2002,135, 136)

Como aponta (MATTOS, 2002) na citação acima, a década de 30 foi especialmente marcante para São Paulo tanto pelas grandes realizações no campo da educação e cultura quanto pelas adversidades políticas. Os conflitos gerados entre, os representantes dos setores agroexportadores do Estado, a elite política dominante e o governo federal, levaram à Revolução Constitucionalista de 1932, episódio, este, que transformou a cidade em uma autentica praça de guerra, onde eram armadas as estratégias de combate, arrecadava-se os auxílios e as contribuições da população, e também onde se inscreviam os voluntários. São Paulo saiu-se derrotado, e sua participação política no cenário nacional, tornou-se restrita. No entanto a "terra de gigantes" segue em frente, e a urbanização acelerada caracteriza São Paulo nesse período; o intenso crescimento transformaria a cidade em uma metrópole moderna. Nesse processo, ampliavam-se obras pública, construções, demolições, e acontece também o florescimento de instituições científicas e educacionais. "Em 1933, foi criada a Escola Livre de Sociologia e Política, sendo destinada a formar técnicos para a administração pública; em 1934, Armando de Salles Oliveira, o então, interventor do Estado, inaugurou a Universidade de São Paulo; e em 1935, o Município de São Paulo ganhou, na gestão do prefeito Fábio Prado, o seu Departamento de Cultura e de Recreação".

Nesse mesmo período, a cidade assiste a uma realização urbanística notável, engendrada pelos planos de intervenção urbana, nas gestões de Fabio Prado (1935-38) e Prestes Maia (1938-45), que investiram no remodelamento da cidade e sedimentaram novas áreas em expansão, como os projetos da Companhia City os jardins (Europa, Paulista e América) que traziam a moderníssima maneira de viver das elites. Muitas novidades são apreciadas e, fazem parte do convívio cotidiano de quem vive na cidade: Os novos viadutos, do Chá, major Quedinho e Martinho Prado, a Avenida 9 de Julho, a Biblioteca, o mercado novo e o estádio Municipal do Pacaembu.

É válido ressaltar que durante a administração de Prestes Maia (1938-45) foi estabelecido um novo desenho urbano, tendo como suporte o "Plano Avenidas" , que foi colocado em prática, objetivando claramente, promover o alargamento do centro comercial, o incentivo do mercado imobiliário, e também dinamizar o crescimento da cidade e sua verticalização, este último é testemunhado com a construção e inauguração em 1934, do Edifício Martinelli, maior arranha-céu de São Paulo, à época, possuindo 26 andares e 105 metros de altura. As construções cresciam, São Paulo era tomado pela chegada em número significativo de migrantes do interior do Estado e do Nordeste que, por sua vez, ajudavam a erguer a cidade, contribuindo para a mistura que se caracterizava pelos contrastes e, similaridades inquietantes no seu dia a dia.

No panorama teatral paulista da época, Alfredo Mesquita realiza algumas apresentações de espetáculos amadores no Teatro Municipal, geralmente patrocinados pela Liga das senhoras Católicas, conforme o relato de José Lessa Mattos em seu livro "O Espetáculo da Cultura Paulista Teatro e TV em são Paulo (1940-1950):

> Diferentemente de Yolanda penteado, Alfredo Mesquita retornaria várias outras vezes ao Teatro Municipal participando de espetáculos amadores. Em seu texto "Origens do teatro paulista", ele refere-se à montagem no Teatro Municipal, em 1926, da peça, *O sarau no paço de São Cristóvão*, escrita pelo romancista Paulo Setúbal (...) A sociedade benemérita Liga das Senhoras Católicas tomou a iniciativa de patrocinar a encenação dessa peça cujo texto ela havia solicitado a Paulo Setúbal. Aliá, diz Alfredo Mesquita que O sarau no paço de são Cristóvão, "de peça propriamente dita, pouca coisa tinha. Antes, pretexto para recitativos, cantos, música e, no 3° ato, danças: gavota, giga, quadrilha, em que tomei parte com minhas amigas e amigos, jovens grã-finos de então." Dez anos mais tarde, em 1936, Alfredo Mesquita retornaria ao Teatro municipal. (...)Ele voltou ao Teatro Municipal com o espetáculo *Noites de São Paulo* de sua autoria, representado por um elenco de amadores, entre os quais seus sobrinhos e sobrinhas. (Mattos, 2002, 132,133)

E uma nova experiência teatral de Mesquita no palco do Municipal:

> Em 1939, Alfredo Mesquita encenou no Teatro Municipal sua terceira fantasia, *D. Branca*, organizada em benefício do departamento de menores da Liga das Senhoras Católicas. Durante o 2° ato, o espetáculo teve um momento que causou grande impacto na plateia. Foi quando surgiu no palco O ballet das lendas brasileiras, um quadro "com música especialmente composta pelo maestro Souza lima, cenário, roupas e máscaras de Clóvis Graciano, sua estreia como cenógrafo – balé ensaiado por Chinita Ullman, dançado por suas alunas". No elenco lá estavam novamente Marina Freire e Abílio Pereira de Almeida, este representando o pai de uma das personagens, o "*poeta manque*" Genito, interpretado por Décio de Almeida Prado. (Mattos, 2002, 134)

E as Companhias de teatro profissional apresentam durante as temporadas de 1936, 1938 e 1939, de acordo com Maria Lucia Pereira em ANTECEDENTES E HISTÓRIA COTIDIANA DO TBC na Revista Dionysos n.° 25, 1980, os seguintes espetáculos:

> Cia. Procópio Ferreira: **CHEQUE AO PORTADOR**, de Armando Gonzaga; **ANASTÁCIO**, de Joracy Camargo.
>
> Cia. Dulcina: **MAIS QUE PEQUENA** e **NOITES DE CARNAVAL**, de Carlos Goicoechea; **PANCADA DE AMOR**, de Noel Coward; **ALEGRIA DE VIVER**, de Verneuil.
>
> Cia. Manuel Durães, Palmeirim e Alma Flora (A comédia moderna): **BAZAR DE BRINQUEDOS; LINDA VOVÓ**, de Paulo Magalhães; **AMOR**, de Oduvaldo Vianna.
>
> E ainda apresentações de Genésio Arruda com seus caipiras e Nino Nello, "com um repertório muito ao gosto dos ítalo-paulistas"
>
> Cia. Dulcina: **MARQUESA DE SANTOS**, de Viriato Correa (escrita especialmente para a atriz); **YORRAH**, de Verneuil, com os amadores ingleses dirigidos por R. H. Eagling.
>
> Cia. Luiz Iglesias – Freire Jr.: **A MENINA DE OURO**, com a garota Isa Rodrigues e Oscarito; **É BATATA; CABEÇA DE PORCO**, no Cassino.
>
> Cia. Delorges Caminha: **YAYÁ BONECA**, de Ernani Fornari; **MAUÁ**, de Castelo Branco de almeida; **TIRADENTES**, de Viriato Correa, com participação de Itália Fausta.
>
> Cia Dulcina: **NO TEMPO ANTIGO**, de Antônio Guimarães; **GRANFINA**, de Paulo Magalhães. Cia. Jayme Costa: **CARLOTA JOAQUINA,** de R. Magalhães Jr.
>
> Cia. Procópio Ferreira: **MARIA CACHUCHA**, de Joracy Camargo, interpretada por Hortência Santos.
>
> Cia. Amélia Rey Collaço: **UM JUDEU**, de R. Magalhães Jr., e **SCHEHERAZADA**, de Guilherme de Almeida. (Pereira, Dionysos n° 25,1980, 66, 67)

A década de 1940 caracterizou-se no Brasil como um período de grande efervescência no plano econômico e político. Getúlio Vargas ascende ao poder, em 1930, tal fato havia marcado o fim do liberalismo e uma predominância nas interferências do Estado na vida econômica do país, entretanto, certos fatores de ordem internacional, tomando como exemplos a Segunda Guerra Mundial e a grande crise enfrentada em 1929, colaboraram para o que podemos chamar de um surto de desenvolvimento industrial, em substituição ao ciclo do café. Em São Paulo,

particularmente, o período se notabilizou pela consolidação de um potente parque industrial, tornando-se, assim, o principal produtor de bens de consumo do país. A capital paulista avançava vigorosamente em sua trajetória de crescimento populacional, atraindo um grande número de indústrias e, concentrando uma expressiva e poderosa elite, abandonando, desse modo, gradativamente e, definitivamente o seu velho aspecto de cidade provinciana.

Chama atenção, entretanto, o fato de em plena expansão populacional e industrial que transformaria a capital paulista numa metrópole, no plano cultural, São Paulo ainda se distanciasse muito do Rio de Janeiro, local onde o debate estético encontrava-se muito à frente e, o governo atentamente já assimilava as manifestações modernas internacionais. Sua notabilidade cultural marcava passo na Semana de Arte Moderna de 1922. Evento, incontestavelmente, da maior importância, que influenciou a criação de grupos e associações, tais como a Sociedade Pró-Arte Moderna e a Família Artística Paulista; permitiu uma sutil abertura aos artistas modernos nos salões oficiais, e ainda, afirmou alguma substância ao debate estético e cultural. Contudo, suas ideias não alcançaram o grande público, nem chegaram a definir um circuito artístico local, que, - a despeito da intensificação industrial e comercial da cidade -, dispunha de uma casa de ópera de prestígio e uma grande rede de cineteatros, apresentando uma programação variada, além disso havia um único museu voltado à arte, a Pinacoteca do Estado, e a Escola de Belas Artes.

E segue a programação de alguns espetáculos profissionais das temporadas Paulista de 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945 e 1947:

> Cia. Sebastião Arruda: **A MÃO DOS ESCRAVOS; SÉTIMO CÉU**; **A ROSA DO ADRO; ALMA SERTANEJA** (acompanhado de um espetáculo de luta-livre)
>
> Cia. Nino Nello: **O CORDÃO**, de Arthur Azevedo
>
> Cia. João Rios: **DEUS LHE PAGUE**, de Joracy Camargo (seguido de **BALANGANDANS JOÃO RIOS**, um ato variado).
>
> Cia. Procópio Ferreira: **O AVARENTO**, de Molière (no elenco Aimée e Paulo Porto); **O BURRO E O ANJO DA MEIA NOITE**, de Joracy Camargo, **O BADEJO**, de Arthur Azevedo.
>
> "**Um VIEUX COLOMBIER**, pouco ortodoxo, Isa Rodrigues (com o elenco do Teatro Apolo do Rio), Alda Garrido, Mesquitinha, Follies de Paris, Cia. Israelita de Teatro Musicado, os Piccoli e Clara Weiss completam o panorama de 1940" **(CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO – III)**
>
> Cia. Raul Roulien: (na qual estreia profissionalmente Cacilda Becker): **PROMETO SER INFIEL (ACCDALTA**), de Dario Niccodemi; **GARÇON**, de Alfred Savoir, **TRIO EM LÁ MENOR**, de R. Magalhães Jr.;

ALGUNS ABAIXO DE ZERO, de Machado de Oliveira; **CORAÇÃO**, do próprio Roulien; **DIANA EU TE AMO**, de Alberto de Castro.

Cia. Procópio Ferreira: **MEDICO A FORÇA**, de Molière, **UM GOLPE ERRADO**, de Goldoni.

Cia. Dulcina: **SINHÁ MOÇA CHOROU**, Ernani Fornari; NUNCA ME DEIXARÁS, de Margareth Kennedy; **A COMEDIA DO CORAÇÃO**, de Paulo Gonçalves

Cia. Jayme Costa: **NOSSA GENTE É ASSIM**, de Mello Nóbrega; **A PENSÃO DE DONA ESTELA**, de Gastão Barroso.

Cia. Procópio Ferreira: **O IMIGO DAS MULHERES (**em que Bibi Ferreira é apresentada como a maior revelação do teatro nacional), de Goldoni, **PÉ DE CABRA**, de Dias Gomes.

Cia. Dulcina: **VIVO A MINHA VIDA**, de Moss Hart e Kaufmann; **SINHÁ MOÇA CHOROU**, de Fornari; **PIGMALEÃO**, de Bernard Shaw; **TOVARICH: AS SOLTEIRONAS DOS CHAPEUS VERDES; O ULTIMO LORD**.

Iracema de Alencar e Manoel Pera: **A FELICIDADE PODE ESPERAR,** de Eurico Silva; **FEIA,** de Paulo Magalhães**; BERENICE**.

Vicente Celestino (com operetas ou "canções encenadas): **MESTIÇA; O ÉBRIO; A VIUVA ALEGRE.**

Alda Garrido: GUERRA NO CASAMENTO.

Nino Nello: PEPINO, O VERDUREIRO; O LOUCO DO BELÉM; O FILHO DO SAPATEIRO, SAPATEIRO DEVE SER, de João Batista de Almeida**; QUEBROU O EIXO** (revista de crítica política)

Procópio: O VENDEDOR DE ILUSÕES; O AVARENTO; GENTE HONESTA, de Amaral Gurgel; **O DEMONIO FAMILIAR,** de José de Alencar

Dulcina: A MULHER INATINGÍVEL, de Somerset Maugham.

Jayme Costa: O HOMEM QUE CHUTOU A CONSCIÊNCIA, de J. Rui

Palmerim: PEDIMOS A PAZ, de Goldoni

Nino Nello: A IMIGRANTE; CANÇÃO DA SAUDADE; FILHO DE SAPATEIRO, SAPATEIRO DEVE SER; PÉ RAPADP, de Arnold Coimbra.

Dulcina e Odilon trazem para São Paulo sua "Temporada para Intelectuais" apresentada no Municipal do Rio em 1944, com o seguinte repertório: **CESAR E CLEOPATRA e JOANA DARC**, de Shaw, e **ANFITRIÃO 38**, de Giraudoux. Apresentam ainda **DESLUMBRAMENTO**, de Keith Winter; **A MARQUESA DE SANTOS** de Viriato Corrêa; **CONVITE A VIDA**, de Maria Jacinta, e uma reprise de **CHUVA**, de Somerset Maugham.

Bibi Ferreira (temporada iniciada em 44): **QUE FIM DE SEMANA**, de Noel Coward; **A MORENINHA**, de Joaquim Manoel de Macedo, em adaptação de Miroel Silveira; **O BARBEIRO DE SEVILHA**, de Beaumarchais, **A CULPA É DE VOCÊ**, de Giocoechea e Cardone; **A VIDA NÃO É NADA DISSO** e **A PRIMEIRA DA CLASSE**, de Malfatti e Insausti (esta última contando com Cacilda Becker no elenco).

Procópio: O MENTIROSO, de Goldoni**; O DIABO,** de F. Molnar e uma temporada de "Teatro retrospectivo", com **GUERRA DE ALECRIM E MANJERONA,** de Antônio José**, O Judeu; O DEMONIO FAMILIAR,** de Alencar**, AS DOUTORAS,** de França Junior**; O BADEJO,** de Arthur Azevedo**, QUEBRANTO,** de Coelho Neto**; FLORES DE SOMBRA,** de Cláudio de Souza.

Os Artistas Unidos, grupo carioca, vem a São Paulo, contando com Henriette Morineau, já radicada no Brasil, no seu elenco**,** apresentam **MADEMOSELLE,** de Jacques Deval, e **PECADO ORIGINAL** (LES ENFANTS TERRIBLETS), de Cocteau. (Pereira,1980, 68, 69, 70, 71, 72)

Em resumo, a cidade que não podia parar, no final da década de 40, já estava contaminada pelo ritmo da modernidade, a pressa, o corre-corre dos transeuntes, os modernos edifícios, os arranha-céus e as chaminés, automóveis, buzinas..., em 1954, ano em que São Paulo comemorou seu IV centenário, para dar o "tom" as festividades elegeu-se como slogan a frase "São Paulo – a cidade que mais cresce no mundo", definitivamente, um brado ufanista de exaltação ao progresso, as conquistas e glórias dos paulistas.

3. SEGUNDO CAPÍTULO TBC a síntese da modernidade teatral brasieira

3.1 O Movimento teatral amador

É possível afirmar que toda uma etapa de renovação do teatro brasileiro será impulsionada pelos grupos amadores de teatro a partir de 1938. Até a referida data o teatro brasileiro perseguia a sua raiz nacional baseado na comunicação direta existente entre o ator e a plateia. A presença do "grande ator", sob as luzes do palco, era a prática dominante na relação espetáculo/público e se impunha sobremaneira a ideia de conjunto. A linguagem do espetáculo era codificada por meio das respostas emocionais do público, extraídas, principalmente, pelas habilidades histriônicas do ator. Nesse contexto o humor era parte importante. As companhias se formavam em torno de um ator principal, um "grande nome" cuja virtude cênica maior era o domínio do improviso. Sobre este tema Mariângela Alves de Lima em sua abordagem na Revista Dionysos - "TEATRO BRASILEIRO MODERNO – UMA REFLEXÃO" diz o seguinte:

> Esse teatro individualista, improvisado, mas enganado na comunicação do que na qualidade artística, ajudou não só a formar um público como a alargar o campo de conhecimento das características do espectador brasileiro.
>
> Quem não conhece Procópio Ferreira, já ouviu falar muito nesse homem. Uma geração inteira de espectadores conhecia o ator, mesmo quando não sabia nada sobre a peça que estava sendo encenada. Procuravam no espetáculo a presença de um determinado ator.
>
> O ator que centralizava o interesse do público desenvolvia uma habilidade especial para captar as reações da plateia, mesmo que para isso tivesse que mutilar um texto e alterar o ritmo e a duração de um espetáculo. O encanto da representação se apoiava exatamente sobre esse contato imediato.
>
> Enquanto esse teatro predominava no Brasil, o teatro europeu atravessava uma fase de características bem diversas, atribuindo a responsabilidade maior do espetáculo ao dramaturgo e ao encenador.
>
> A partir de 1938 o teatro brasileiro entra em outro processo, bem menos espontâneo, deslocando o centro da representação do ator para a totalidade do espetáculo. O objetivo é atualizar a estética do espetáculo não só em relação a história do teatro universal, como em relação à demanda de um outro tipo de público, mais sofisticado e mais bem informado. (Lima, 1980, 23).

Alberto Guzik em seu livro "TBC: CRÔNICA DE UM SONHO" - algumas palavras preliminares -, mostra a relevância que as atividades teatrais desses importantes grupos amadores assumiram no fim dos anos 30 e que foram aumentando gradativamente no início dos anos 40, ele fala também sobre a incorporação de alguns

componentes ditados pela presença desses grupos no caminho da modernidade teatral brasileira:

> Nas décadas de trinta e quarenta, bom número de grupos de teatro amador foi formado no Brasil por uma espécie de idealismo visionário. Quase simultaneamente, em cidades tão diversas quanto São Paulo, Rio e Recife, organizaram-se equipes não profissionais que declaravam como suas algumas bandeiras de luta muito semelhantes. Constituídos por universitários, intelectuais, profissionais liberais, esses conjuntos buscavam transformar uma prática teatral que lhes parecia tacanha, antiquada e desaparelhada para vôos mais ambiciosos. Sua ação tinha dois alvos prioritários: O repertório e a técnica, que queriam ver modificados e atualizados.
>
> Movidos à força da paixão, os amadores brasileiros sonharam um teatro radicalmente transformado, viabilizaram parte desse projeto na esfera não profissional que era a sua, e contaminaram com esses ideais algumas personagens-chaves. Como foi o caso de Franco Zampari, que viria a ser o patrono todo-poderoso do Teatro Brasileiro de Comédia.
>
> (...) Desde o início, a década de 1940 em São Paulo era cenário para uma tentativa consequente de se injetar sangue novo no teatro sem ambições que dominava o palco então. Veio dos amadores. À maneira do que aconteceu no Rio, a energia surgiu a partir círculos intelectuais formados por membros da alta sociedade e da burguesia remediada e abastada. Impulsionados por grande variedade de influências, mas dotados de projetos de qualidade cultural superior ao da média do que se via na cena nacional, os grupos amadores paulistas passam a atuar com vigor. Alfredo Mesquita é o animador do Grupo de Teatro Experimental, que começou em 1942, com uma apresentação de *À quoi rêvent les jeunes filles*, de Musset, falado no original.
>
> Mas seu gosto e interesse pelo teatro tem origens anteriores. A lembrança infantil de um espetáculo de Afonso Arinos de Mello Franco, baseado em pesquisas folclóricas que o estudioso mineiro havia empreendido durante viagem ao Nordeste do pais, "... a célebre *Reisada* – festa de Reis à antiga moda brasileira -, interpretada por moças e moços da sociedade paulistana no nosso Teatro Municipal, sob o patrocínio da benemérita Sociedade de Cultura Artística", em 1916, e sua memória de outra encenação de 1919. *O Contratador de Diamantes*, levada ao palco pela viúva de Mello Franco. Dona Antonieta, parecem ter causado duradoura impressão em seu entendimento da possibilidade de uma atividade amadora cuja qualidade o impressionou. Largo espaço de tempo permeia essa manifestação de interesse e os resultados que ela suscitaria.
>
> Acostumado desde a infância a frequência ao teatro, em 1933 escreve uma primeira peça, *A Esperança da Família*, adaptada de um conto seu, incluído no volume de estreia, lançado no ano anterior, e tem essa obra encenada pela companhia de Procópio Ferreira. Em 1935 estará em Paris, seguindo alguns cursos de teatro. Em 1936, de regresso ao Brasil, inspirados pelas experiências do casal Mello Franco, organiza um grupo para montar, também no Municipal, uma "fantasia em três atos" que recebe o título de *Noites de São Paulo,* baseada na vida, tradições e costumes das fazendas do interior do Estado. (Guzik, 1986, 4,5)

No registro de Maria Lúcia Pereira, em ANTECEDENTES E HISTÓRIA COTIDIANA DO TBC, encontramos que a encenação de "Noite de São Paulo"**,** de Alfredo Mesquita, foi montada pelo próprio e levada ao palco com elenco de elementos da alta sociedade, no Teatro Municipal, em benefício do Asilo Santa Terezinha, da Carapicuíba em 5 de dezembro de 1936:

> "Sobre **NOITE DE SÃO PAULO** (...) depõe o próprio Alfredo Mesquita, anos mais tarde: **"NOITE DE SÃO PAULO"** era uma fantasia em três atos, passada numa fazenda do interior do nosso Estado, com cantos e danças tipicamente nossos, músicas de Dinorah de Carvalho, cenário de Wasth Rodrigues, palavras para as canções de Guilherme de Almeida, com um segundo ato passado no "tempo dos escravos", isto é, nos fins do século XIX, entrando em cena um "troley" puxado por burros de verdade, havendo mais um samba dançado pelos negros, mais uma quadrilha em que tomava parte toda "troupe" de amadores" (...) Nessa apresentação subiu pela primeira vez ao palco Abílio Pereira de Almeida. Quanto à "mocinha", - era Magdalena Lébeis, hoje cantora de tamanha nomeada". (**CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO** – II, por Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas – 03-01-76. Citado por Maria Lúcia Pereira, Revista Dionysos n° 25 – ANTECEDENTES E HISTÓRIA COTIDIANA DO TBC,1980,66).).

De acordo com Guzik (1986, 5), em 1937 Mesquita encontra-se novamente em Paris, mergulhado no interesse pelos mais significativos encenadores do momento. Além de seguir cursos na Sorbonne e no Collège de France, estuda com Louis Jouvet e Gaston Baty, e ainda, acompanha com muito interesse as realizações de Georges e Ludmilla Pitoeff. De volta ao Brasil, ele leva adiante a experiência que havia empreendido em 'Noites de São Paulo". Em 1938, segundo (PEREIRA, 1980, 67) nos mesmos moldes de "Noites de São Paulo", Alfredo Mesquita monta seu espetáculo "A Casa Assombrada" "(...) Encenado em benefício do Asilo Santa Terezinha, o espetáculo tinha cenário de Wasth Rodrigues, canto a cargo de Vera Janacopulos, música de Souza Lima e, no elenco, entre outros, Marina Freire, Abílio Pereira de Almeida e Irene de Bojano". E em 1939 é encenada "Dona Branca" com Décio de Almeida Prado como protagonista. Na segunda parte do espetáculo, o "Bailado das Lendas Brasileiras", com música de Souza Lima. Clóvis Graciano inaugura então sua carreira de cenógrafo.

Terminou aí a primeira fase da experiência teatral de Alfredo Mesquita. Ele atravessa nos anos 1940 um período difícil; sua família é opositora ao regime de Vargas e de Adhemar de Barros, seu intendente em São Paulo, em consequência, perde o jornal O Estado de S. Paulo, durante cinco anos gerido por prepostos do regime estadonovista.

> Em 1942 Alfredo abre a Livraria Jaraguá, na Rua Marconi. Dotada de uma casa de chá numa saleta arranjada aos fundos da loja, naqueles dias de ditadura e guerra, não demorou muito para que a livraria se transformasse num agitado ponto de encontro de parte dos intelectuais e artistas de São Paulo. Lembra o antigo proprietário que por lá se encontravam os Andrades Mario e Oswald, Sérgio Milliet, Rebolo, Volpi, Clóvis Graciano, Souza lima, Carlos Lacerda, Vinícius de Morais, Portinari, Pancetti, afora os participantes do Grupo Experimental, que começaria suas atividades naquele mesmo ano, e os atores de outro grupo amador, o English Players. (Guzik, 1986, 5, 6)

Abílio Pereira de Almeida em depoimento a Revista Dionysos "lembrando antecedentes do TBC" diz o seguinte sobre a Jaraguá e, o seu início como autor teatral:

> "Os participantes de GTA, do qual eu fazia parte, se reuniam na livraria Jaraguá. Eram intelectuais, artistas, gente muito culta. Tinha o Clóvis graciano, que era cenógrafo, o Antônio Cândido, o Nicanor Miranda, o Lívio Xavier... E tinha muitos perus, que borboleteavam por ali.
>
> Pois bem, em determinado momento, eu escrevi uma pecinha chamada **Pif-Paf**. E o Alfredo Mesquita prestigiou muito a iniciativa. Entusiasmou-se, falou que um dos objetivos do grupo era também formar dramaturgos e, desistiu de montar uma outra peça, que já ia começar a ser ensaiada, para encenar **Pif-Paf**. Eu mesmo dirigi, com um elenco amador, e o sucesso foi extraordinário."
>
> Pondera Abílio:
>
> __ A peça não era não era grande coisa. Nem podia ser. Eu era advogado. Nem de Direito eu entendia. Entendia de Advocacia [...] Mas eu era intuitivo, tinha bom gosto e um grande espírito de observação, que aliás tenho até hoje. E uma certa prática de teatro. A peça não era realmente grande coisa, mas era oportuna, e o sucesso foi espetacular. Quando fechamos as cortinas, no final do primeiro ato, já sentíamos no ar a reação do público. E demos muitos espetáculos. O Municipal lotava até o galinheiro. Depois fomos para o Teatro Boa Vista – porque, naquela época, São Paulo não tinha mesmo teatros. Eram só o Municipal e o Boa Vista. (Almeida,1980,133)

E em "Origens do teatro paulista", Alfredo Mesquita faz um relato sobre o próprio nascimento do GTE na Livraria Jaraguá, fundada por ele e Roberto Meira:

> Foi ali que, nesse mesmo ano (1942), Pussy Smallbones, filha do cônsul inglês em São Paulo e diretora do grupo English Players sugeriu que fundíssemos nossos dois grupos (o nosso ainda não tinha nome) num só. É que a turminha dos nossos "fiéis", como diria Mme. Verdurin, que interpretara minhas três fantasias, criara gosto pela coisa mostrando-se ansiosa por continuar a representar. Quanto ao grupo dos amadores ingleses, era, naquele período, antes anglo-brasileiro, fazendo parte dele muitos elementos nacionais. Topei a ideia de Pussy. Convoquei os membros de um e de outro grupo, mais alguns interessados pelo assunto. Organizaram-se reuniões, à noite, na sala de chá da Jaraguá. Debateu-se o assunto, elegeu-se a diretoria, definiram-se diretrizes, elaborou-se um programa, deu-se nome ao movimento: Grupo de Teatro Experimental, sugestão de Almeida Salles, eleito seu primeiro presidente. (Mesquita, 1980, 35,36)

Observa Guzik:

> [...] Nesse 1942, Alfredo ensaiava a peça de Musset e o conjunto inglês preparava um texto de outro autor. Apresentaram as duas montagens constituindo um único espetáculo no Cultura Artística. Foi o tempo que durou a junção dos dois grupos sob uma mesma sigla.
>
> O GTE, agora só, iniciava sua trajetória mais significativa, contando no elenco com muitos dos futuros profissionais do TBC. Participavam dele Abílio Pereira de Almeida, Marina freire, Irene Bojano, Nydia Lícia, Caio Caiubi, Maurício barroso e Ruy Affonso, entre outros. E deixando de lado a experiência discutível de mostrar românticos franceses na língua pátria deles, o GTE adota um programa que não se distancia muito dos objetivos d'Os comediantes no Rio. Esses, por sua vez, tinham encontrado um

> grande inspirador na figura de Paschoal Carlos Magno, o poderoso animador de um momento crucial para a modernização eletiva do teatro brasileiro.
>
> Sua preocupação era "melhorar o repertório teatral brasileiro, conduzido então, no teatro do estudante, através de uma maneira mais aprimorada da prática da representação", atitude que pode ser constatada em suas atividades desde a estreia do TEB com *Romeu e Julieta*, em 1938, com uma direção considerada histórica, de Itália Fausta. Por linha semelhante se conduzirão Os comediantes, que se organizaram em 1940, o GTE, articulado em 1942, o Grupo Universitário de Teatro, de 1943, cuja direção coube a Décio de Almeida Prado. (Guzik, 1986, 6)

Alfredo Mesquita fala das realizações e dos propósitos do GTE:

> E o **G. T. E.** durou seis anos, de 1942 a 1948, levando à cena uma série de espetáculos clássicos, vanguardeiros e peças de novos autores nacionais, sendo, justamente esse o nosso programa, a nossa finalidade, o nosso ideal: Elevar o nível das representações e montagens, do repertório, até então humílimo, do teatro profissional brasileiro. De fato, vegetava este entre pecinhas nacionais ingênuas e açucaradas e adaptações de comédias estrangeiras de ordem talvez mais baixa ainda, levadas por companhias paupérrimas, sem direção e sem maiores ambições artísticas ou culturais, tendo à sua frente um ou outro ator ou atriz de talento cômico, como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina, etc., cercado por comparsas de fazer dó. Essa a situação no nosso teatro de então. (Mesquita, 1980, 36)

Podemos observar pelos dados extraídos de – ANTECEDENTES E HISTÓRIA COTIDIANA DO TBC, por Maria Lúcia Pereira, que o início das atividades teatrais dos grupos amadores causou grande repercussão:

> "Em doze de agosto de 1943, O ESTADO (DE SÃO PAULO) publica uma nota sobre a organização do Grupo de Teatro Experimental (...) e em vinte e um de outubro surge um comentário sobre o Grupo Universitário de Teatro (...)
>
> É a seguinte a nota sobre o GTE: Várias tentativas tem sido feitas entre nós, nos meios intelectuais que se interessam pelos problemas do teatro, para a organização de grupos de amadores estudiosos, que possam insuflar ao teatro nacional um novo sopro de vida e interesse, que lhe permita tomar o desenvolvimento que merece. Ultimamente essas tentativas parecem vir ganhando vulto, devendo ser assinalado o empreendimento dos universitários de São Paulo, que após constituírem o "Teatro Universitário" e o ensaiarem por longo tempo, estão agora visitando as principais cidades do interior paulista, apresentando um conjunto de três pequenas peças, duas antigas e uma moderna. Um outro conjunto que há algum tempo vinha se esforçando para adquirir forma e apresentar-se em público, anuncia agora a conclusão de seus preparatórios para o início do programa que traçou. Trata-se do Grupo de Teatro Experimental que anteriormente representou A OUOI REVENT LES JEUNES FILLES, de Alfred de Musset. O GTE de se constituir formalmente, tendo a srta. Irene Smallbones como Presidente de Honra e Alfredo Mesquita como Diretor Artístico. O intento do grupo é "contribuir para a formação de um teatro nacional, que seja nacional tanto nas peças e nos autores, como nos atores e cenógrafos, educando para isso o gosto do público. Nesse sentido procurará incentivar o aparecimento de teatrólogos nacionais. 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 teatro".

> Talvez por causa da montagem anterior de Musset, no original, o anúncio de **A SOMBRA DO MAL,** de Lenorman, para três de setembro, no Municipal, frisa que O ESPETÁCULO SERÁ EM PORTUGUÊS.
>
> Sob a direção de Alfredo Mesquita, **A SOMBRA DO MAL** tinha cenários e vestuários de Clóvis Graciano; coreografia de Chinita Ullman, ritmos negros de Dinorah de Carvalho; e, no elenco, Abílio Pereira de Almeida, Peter Prado, Rodolfo Nanni, Paulo R. de Magalhães, José de Barros Pinto, Paulo Mesquita Mendonça, Carlos Vergueiro, Marina Freire e Mercês da Silva Telles.
>
> Quanto ao Grupo Universitário de Teatro – afirma a nota – "é bem uma EXPRESSÃO DO MOVIMENTO QUE ORA ATRAVESSAMOS, pois foi fundado com o propósito de colaborar na obra magnífica dos "Fundos Universitários de Pesquisa para a Defesa Nacional" e paralelamente, constituir um centro permanente de interesse pelo teatro, renovando-lhe o repertório e envolvendo-o no espírito universitário" (21/10/1943).
>
> Formam o grupo Décio de Almeida Prado, Walter Wey e Clóvis Graciano. A montagem está a cargo de Rossetti e Molina; o vestuário, Lourdes Santos Machado; execução, Lise e Zilica; acessórios, Ruth de Almeida Prado; e ponto, Ruy Coelho. Figuram no elenco Cacilda Becker, Irene Bojano, Augusto Fisal, Caio Eduardo Cayubi, Carlos Falbo, Douglas Michalany, Gastão Gorenstein, Sônia Coelho, Hamiltom Ferreira, Luciano Centofant, Salim Belfort, Tito Fleury e Waldemar Wey.
>
> O espetáculo apresentado constava de três peças: **AUTO DA BARCA**, de Gil Vicente; **OS IRMÃOS DAS ALMAS**, de Martins Pena e **PEQUENOS SERVIÇOS NA CASA DE CASAL**, de Mário Neme". (Pereira, 1980, 69, 70)

Para ficar ainda na esfera do amadorismo paulista cabe ressaltar o surgimento do Grupo Universitário de Teatro, pois rastreando a trilha cada vez mais ampla e moderna que segue o teatro brasileiro, torna-se importante pontuar o papel da Universidade de São Paulo em seu desempenho de atualização cultural, que também o teatro irá aspirar. Nesse sentido, entra em cena, em 1943, e sob a iniciativa de Décio de Almeida Prado, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), que tem seu berço na Faculdade de Filosofia da USP.

Décio, que se tornaria uma figura de grande expressão no processo de modernização do teatro brasileiro, tanto pela participação na prática com os amadores quanto pela atuação crítica. Segundo nos conta Guzik, vem de uma família tradicional de proprietários de terras. Desde cedo entusiasmou-se por teatro e literatura. Em depoimento ao antigo Serviço Nacional de Teatro, relembra fatos pitorescos, como por exemplo, ter ido ao teatro pela primeira vez aos dez anos, e aos quinze, por ocasião da estreia de *Deus lhe pague*, ter vibrado intensamente com a polêmica suscitada pelo texto de Joracy Camargo. Durante o ginásio dirigiu um jornalzinho, na companhia de Paulo Emílio Salles Gomes. Chegou a concluir o curso de direito das Arcadas e, se formou com a primeira turma da Faculdade de filosofia. Ciências e Letras da USP. Ele atuava no magistério, participara de alguns dos espetáculos de Alfredo Mesquita que

precederam a criação do GTE e exercia a crítica desde 1941, na revista Clima. Atribui a Alfredo Mesquita a ideia da fundação de uma revista. Sobre isso, e a criação do Grupo Universitário de Teatro, podemos encontrar mais detalhes no texto a seguir:

> A Décio, que na ocasião viajava pelos estados unidos, coube a crítica teatral, ainda que na época não possuísse conhecimento mais especializado do assunto. A partir daí, felizmente para a história do teatro brasileiro, concretiza-se sua dedicação ao assunto. Por meio de sua atuação em *Clima* e no Grupo Universitário de Teatro firma-se sua participação concreta no processo de renovação teatral. O GUT foi organizado por Décio e Lourival Gomes Machado com o apoio do Reitor Jorge americano, por meio do Fundo Universitário de Pesquisa, do qual o conjunto amador servia como divulgador. Participaram do elenco do grupo tanto Cacilda Becker, já profissionalizada anteriormente, como Hamilton Ferreira, Waldemar Wey e outros, sendo Ruy Coelho o ponto da equipe. (Guzik, 1986, 7).

Para destacar o aspecto do ineditismo em relação ao repertório do GUT, diz GUZIK:

> Viajaram pelo interior, apresentando um repertório de originais em língua portuguesa escolhido de forma programática, atitude inédita entre os amadores até então. Eram acompanhados por um professor universitário que, no intervalo, fazia um pequeno pronunciamento sobre o FUP.
>
> Jorge americano, André Dreyfus e Jaime Regalo são professores que excursionaram com o grupo. Quem desenhou os cenários para a primeira encenação foi Clóvis Graciano. E até a fundação do TBC, o GUT desenvolveu uma atividade relativamente contínua. A partir de 1946, assumindo o posto de crítico teatral de *O Estado de S. Paulo*, Décio colocava-se na condição de ser, como afirmou Paulo Francis "testemunha de uma geração", papel que desempenhou com dignidade e inteligência admiráveis. (Guzik, 1986,7)

Em 1938, surgia no Rio de janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil, criado por Paschoal Carlos Magno, por ocasião de seu retorno ao país, após uma de suas experiências diplomáticas. Com o nascimento do Teatro do Estudante, o teatro brasileiro, presume-se, procura racionalizar a criação teatral, admite-se, então, que os efeitos teatrais podem ser conseguidos através de um embasamento técnico, de uma elaboração consciente do espetáculo.

Para falarmos de mais esta etapa amadora pela modernização teatral apoiada na seleção de alguns dados mais representativos, extraímos do texto de Maria de Lourdes Rabetti, algumas passagens que consideramos bastante significativas sobre o TEB e, igualmente, para o entendimento do processo de renovação como projeto cultural de longa duração que, segundo Rabetti, muitas vezes encontrou barreiras e escolheu caminhos determinados pela realidade mais ampla. Ela aponta o seguinte:

> A escolha do nome do grupo (e de seus componentes), ao nosso ver, já indicava o compasso da modernidade:
>
> *Faço questão de ressaltar que nunca pretendi que o movimento se chamasse "teatro universitário", porque teatro não pertence a nenhuma classe. O erro dos teatros universitários que vieram depois é que nenhum deles era realmente universitário, mas sim abusavam do nome. "Teatro do Estudante" era para mim alguma coisa que abrangia estudantes de escola superiores, secundárias, normais e aceitava qualquer pessoa que quisesse fazer teatro e fosse menor de trinta anos. Eram todos estudantes... de teatro*.
>
> Ao "desvincular seu grupo da universidade (e no entanto, a integração de Sérgio Cardoso ao grupo em 1948, onde no papel de Hamlet marcou sua entrada definitiva para o teatro, fazendo-o abandonar, um ano antes de se formar, a Faculdade de direito, parece ser o exemplo mais significativo de que o Teatro do Estudante manteve uma relação com a mesma), Paschoal o aproxima daquele "amor a arte teatral" que opõe estudo à venda do produto. A referência à idade, por sua vez, procura afastar os "jovens" dos "velhos" profissionais.
>
> Todavia, será a própria figura de Paschoal Carlos Magno a se apresentar de modo muito particular diante das posturas de mudança que até então procuramos discutir. Tendo atuado no mundo artístico como autor de romance e de peças de teatro passa a entremear sua atividade diplomática no Governo Vargas com a direção do grupo TEB. De alguma forma, o entrelaçamento destas atividades se traduz em características significativas, que carregam sua contribuição para a visão modernizadora:
>
> Em Londres, Paschoal entrou no teatro. Escreveu peças, mas não é isso que o fez popular. Abriu o apartamento de diplomata, numa época de intensa austeridade dos ingleses, a atores famosos, John Gielgud, Beatrix Lehman, Laurence Olivier, etc., alguns homossexuais. Teve um grande caso de amor com o bissexual Michael Redgrave... Jovem bonito, cheio de charme, apelidaram-no de The Brazillian Bombshell, o apelido de Carmem Miranda em Hollywood. Sucesso absoluto. (Francis, 1988, 14).

A imagem "não convencional" de Paschoal Carlos Magno descrita acima por Francis é ponderada por RABETTI:

> Autor de teatro e diretor de um grupo teatral moderno, Paschoal apresenta uma postura "irreverente", devido talvez à sua proximidade "diplomática" com o poder. Nessa medida, também pode ser compreendida a proposta de quem, engajado na modernidade, dizia querer somente *plantar uma bandeira, numa sociedade miserável como a nossa, não importa se mal executada*. Também frente ao poder, nosso embaixador teatral adotava uma posição "realista", em resposta à prática populista de Vargas [...] (Rabetti,1988,14)

Alfredo Mesquita em *origens do teatro paulista*, falando sobre o movimento amadorístico no Rio diz o seguinte: "(...) tendo à frente e incentivado pelo incansável Paschoal Carlos Magno, verdadeiro gênio da publicidade e propaganda, propulsor e animador entusiasta do teatro amador e estudantil, surja ele onde surgir, do norte ao sul do país, o movimento carioca não podia deixar de ter – como teve – irradiação incomparável. Além do mais, tal movimento contou sempre com o apoio material do governo.' (Mesquita, 1980,37). E, RABETTI, desenrola a bandeira de Paschoal:

> A 'bandeira" de Paschoal, na verdade, é quase virada ao avesso justamente porque era mal costurada, diante dos critérios que a realidade impunha e que o próprio movimento de mudança andava elaborando. E é sempre Paulo Francis que, ao oferecer uma descrição (interna do grupo), permite visualizar, na defasagem que ocorre entre os limites da atuação concreta e o projeto da atualização, a instauração de uma segunda ordem de "representação" (= travestimento) no espaço do teatro moderno.
>
> Durante seis meses ensaiamos naquela base. Alguma coisa saiu... Tudo feito em cena é rigorosamente marcado, quase ao mínimo gesto. Não há improvisações. E seis meses de horas de convívio diário, somos criaturas condicionáveis, produziram "interpretações'. O fato de que raramente tinham algo a ver com as intenções dos autores, ou que não seguissem a gradação e modulações que os diretores de verdade conduzem, nada disso impedia que o espetáculo corresse, baseado no talento (ou falta) de cada um, e que existisse entre nós uma familiaridade em cena que ao olho destreinado sugerisse ensemble... nada funcionava. Cenógrafos e figurinistas sofreram mutilações de projetos. Trajes de outras peças eram "adaptados" às nossas produções. Meu Ulisses em Hécuba, para citar um exemplo, tinha couro e outros petrechos autênticos sobre o saiote preto e branco. Na prática, restou o saiote que me fazia parece uma moça do Botafogo (logo que clube), uma baliza, talvez. Romeu vestia a roupa de Oberon... Marcello se revelou uma presença poderosa em cena... à la Procópio e geração, começou a inventar situações inexistentes na peça. Algumas eram engraçadas, outras não. Ambas são impermissíveis, em teatro sério, logo permissíveis no Teatro do Estudante. (Francis, 1988, 15)

Comenta Rabetti:

> Insistimos em olhar, até este momento, as descrições de Paulo Francis porque, como elemento participante do grupo, pode apresentar uma visão bastante inusitada no próprio projeto de modernização. De fato, acompanhando seus textos notamos que seu sarcasmo trafega entre uma posição "irreverente", que o aproximaria de Paschoal, e uma alternativa que ele denomina "teatro sério", compreendendo não apenas um texto dramático, mas *ensemble*, direção, organização cenográfica e de figurinos, cuidadosamente planejados e realizados. Aos olhos do renovador, a viagem modernizadora do TEB não se distinguia suficientemente daquelas que ocorriam como prática constante dos mambembeiros da "velha guarda profissional". E por outro lado, ao encenar Shakespeare, na representação de 52, o Teatro do Estudante o "nacionalizava demais" pois a cada montagem, fazia transparecer, sob a capa de um autor de indiscutível prestigio cultural, a nudez de uma atuação muito próxima de uma realidade limitada que remetia a uma consciência do "atraso". "Uma só bandeira" (leia-se, autor dramático) não era suficiente. (RABETTI, Contribuição para o estudo do Moderno Teatro Brasileiro: A presença Italiana. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Volume I, São Paulo, 1988, 13, 14, 15, 16)

Do repertório dos grupos amadores paulistas constam títulos de qualidade, e o nível de seus espetáculos leva a crítica a ser mais exigente em relação aos espetáculos profissionais. Entretanto, a exceção feita ao GUT, que fez uma opção programática por uma dramaturgia de língua portuguesa, nós podemos encontrar certa similaridade nas linhas de repertório escolhidas pelos grupos. O Teatro do Estudante, Os Comediantes e

o GTE oscilam entre autores clássicos (Molière, Shakespeare, Aristófanes ou Marivaux), e modernos (Tennessee Williams ou Pirandello). Todavia a lista de encenações desses grupos tinha certa flexibilidade para acolher autores que produziam um material comercial com sensibilidade (Claude André Puget, Julien Luchaire, Sutton Vane...). Também o GTE e Os Comediantes tinham a preocupação de trazer ao palco autores nacionais. O primeiro apresentará textos de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Lacerda; caberá ao segundo estabelecer um divisor de águas, realizando a histórica montagem de "Vestido de Noiva", texto de Nelson Rodrigues (1912-1980) dirigido por Sbigniew Ziembinski (1908-1978), em 1943, considerada por tradição como o marco inicial do teatro brasileiro moderno

Por Maria Lúcia Pereira, Revista Dionysos – ANTECEDENTES E HISTÓRIA COTIDIANA DO TBC (1980, 70,71, 72):

> **1939**
>
> "Entusiasmados com o êxito e a repercussão de **ROMEU E JULIETA**, de Shakespeare, pelo Teatro do Estudante, no Rio, em 1939 George Raeders e um grupo de universitários levou, em São Paulo, **NOITE DE REIS**, também de Shakespeare (...). O elenco se compõe de nomes hoje conhecidos em outros campos: José Tancredi, Walter Wey (recentemente falecido), Luiz Contier, José Cretella Jr., Nicolau Zariff, Waldemar Wey, Norma Caixe, Yvone Galvão Soares, Sônia Toledo Piza. Foi o seguinte o comentário: "Mereceram todos longos e calorosos aplausos da plateia – que soube corresponder, com o entusiasmo, ao nobre esforço desenvolvido pelos alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no sentido de elevar o gosto do público com peças de real valor já consagradas". (24/11/1939)" (**CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO – III**).
>
> **1944**
>
> Temporada do grupo amador carioca OS COMEDIANTES (com início em junho), com os seguintes espetáculos: **UM CAPRICHO**, de Musset, **ESCOLA DE MARIDOS**, de Molière (direção de Adacto Filho); **PELEAS E MELISANDA**, de Maeterlinck, **VESTIDO DE NOIVA**, de Nelson Rodrigues (direção Ziembinski).
>
> O GTE apresenta em novembro, **FORA DA BARRA**, de Sutton Vare. A seguir, **HEFEMANN**, Alfredo Mesquita.
>
> **1945**
>
> O Grupo Universitário de Teatro (GUT) apresenta duas montagens neste ano: **A FARSA DE INÊS PEREIRA**, de Gil Vicente, e **AMAPÁ**, de Carlos Lacerda (cenários de Clóvis Graciano e balé de Chinita Ullman).
>
> O Grupo de Teatro Experimental (GTE) monta **OS PÁSSAROS**, de Aristófanes, e **A BAILARINA SOLTA NO MUNDO**, de Carlos Lacerda, juntamente com **O IMPROVISO DO GTE** (que demonstra as dificuldades pelas quais passam os amadores); e ainda **O AVARENTO**, de Molière, com Abílio Pereira de Almeida no papel-título.
>
> **1946**
>
> "A falta de casas de espetáculos é comprovadora de que o teatro perdeu terrivelmente o terreno. Se no Rio, em 1946, funcionavam dez salas, São Paulo contava com apenas três: O Boa Vista, o Santana e o Municipal, inacessível aos nossos conjuntos, com as temporadas estrangeiras e as festas de fim de ano, as formaturas e os bailes". (...)

> Assim mesmo o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro animam-se a planejar uma temporada conjunta, às segundas-feiras, no Boa Vista, a preços populares. O GUT realiza o primeiro espetáculo com **A FARSA DE INÊS PEREIRA e TODO MUNDO E NINGUÉM**, de Gil Vicente, e **PEQUENOS SERVIÇOS EM CASA DE CASAL**, de Mário Neme. Pouco antes, no Teatro Municipal, o Grupo de Teatro Experimental levou **AS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR**, de Shakespeare, julgada pelo crítico acima das possibilidades do elenco.
>
> **PIF-PAF**, de Abílio Pereira de Almeida, marca, no entanto, o primeiro grande sucesso paulista. (...)
>
> O Grupo Universitário lança um novo espetáculo: **O AUTO DA BARCA e AUTO DE MOFINA MENDES**, de Gil Vicente, e **OS IRMÃOS DAS ALMAS**, de Martins Pena. Participam no espetáculo alguns elementos que depois fariam carreira no teatro: O crítico Delmiro Gonçalves, que fundou um grupo, na década de cinquenta; a professora Maria José de Carvalho, que se tornou autoridade na disciplina de Dicção; e a professora Haydée Bittencourt, que por muitos anos dirige o Teatro Universitário de Minas Gerais". (**CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO – III**)
>
> **1947**
>
> Funda-se mais um grupo, "Os Artistas Amadores", dirigido por Madalena Nicol e do qual faz parte Paulo Autran, que monta **A ESQUINA PERIGOSA**, de Priestley (Pereira, 1980, 70, 71, 72)

Dois anos após a estreia do Teatro do Estudante do Brasil, também no Rio de Janeiro nasce o grupo amador Os Comediantes, cujas origens evocam às discussões surgidas em 1938 resultantes do convívio artístico oferecido pela Associação dos Artistas Brasileiros, dirigida por Celso Kelly. Na data de 15 de janeiro o Teatro Ginástico abriga o início das apresentações dos seus espetáculos. As estreias das encenações revelam o surgimento de um grupo teatral que traz à tona a necessidade de discussão e definição de uma série de propostas, dentre essas, o esclarecimento de uma proposta cultural e, as escolhas de repertório e do nome do novo grupo.

São pertinentes as considerações feitas por Beti Rabetti em seu texto, ao dizer do grupo Os Comediantes que:

> Já a escolha do nome para o grupo, feita por Santa Rosa, após alguns dias de reflexão, aproxima o mesmo de uma proposta renovadora que se constitui numa indicação bastante interessante. Veicula, em primeiro lugar, uma nova visão para o trabalho do ator que, modernamente, deve interpretar uma gama variada de personagens, diferente do velho ator que, em última instância, aos olhos da renovação, só interpretava a si mesmo:
>
> *Era preciso que exprimisse o meu real desejo; que cada elemento reunisse o conjunto de qualidades necessárias para encarnar qualquer personagem. Acho que foi um dicionário ou revista italiana na qual havia um artigo do meu amigo Mário da Silva que encontrei a definição específica, diferenciando ator de comediante.*
>
> [...] O projeto veicula uma tentativa de efetiva ruptura com uma "arte de representar" que naquela época ainda se fazia presente. "O representar a si próprio" é prática dominante de toda uma geração de atores que, no Brasil, se localiza no quadro das companhias profissionais que dominam os anos 20 e 30, coexistindo – e, muitas vezes, tentando uma proximidade – com o projeto modernizador contemporâneo e subsequente.

> [...] De qualquer forma, pode-se dizer que a perspectiva de adequação aos modelos externos é acrescida aqui, de um novo componente. O modelo que até então era baseado dominantemente no aspecto do texto teatral, com Os Comediantes, se enriquece através da presença incisiva do encenador. Gustavo Dória, um dos fundadores, associa a opção pelo "mestre do Cartel" como um modelo que indicava a necessidade de escola que permeava o grupo:
>
> *Dizia Santa Rosa (no que era totalmente apoiado por Luiza Barreto Leite e por outros) que sem traçarmos os rumos de um teatro que nos levasse a uma escola paralela, muito pouco aproveitamento teria o nosso trabalho. Por isso a ideia de cursos paralelos, alguns começados, mas sem continuidade, passou a integrar o espírito da iniciativa*
>
> A liderança do cenógrafo Santa Rosa, nesta fase inicial do grupo, é evidente e também sua especialização poderia aproximá-lo de Copeau e Jouvet, os criadores do "dispositivo cênico fixo", num mesmo ideal de "despojamento" e "funcionalidade" que possibilitaria em Santa Rosa a criação de "cenários com poucos elementos", apenas "sugestivos".
>
> Se a observação atenta ao significado da presença de santa Rosa (como elemento criador de um grupo moderno e como cenógrafo) contribui para o seu resgate para a história do nosso teatro moderno, é preciso notar que Os Comediantes entrariam para essa mesma história sobretudo com a montagem, 1943, de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Tal "acontecimento" é lembrado também pela presença de um autor teatral brasileiro, então iniciante mas finalmente "moderno", e pela presença de um encenador: Nelson Rodrigues e Ziembinski, duas figuras marcantes e decisivas para os novos trajetos da modernidade. (Rabetti, 1988, 16, 17, 18).

É importante ressaltar que uma das vertentes de atuação da recém-chegada figura do encenador era a coordenação que, observada de uma perspectiva interna do trabalho teatral, traz consigo a noção de disciplina como requisito necessário para a realização de um trabalho seriamente estruturado, e organizado em diversos aspectos.

Vejamos agora uma pequena nota sobre a avaliação da montagem "Vestido de noiva" feita por Décio de Almeida Prado, pinçada do trabalho de dissertação de Tania Brandão A ENCENAÇÃO BRASILEIRA MODERNA: TEATRO DOS SETE:

> A avaliação da montagem por Décio de Almeida Prado é decisiva: "O que víamos no palco, pela primeira vez em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada "mise-en-scène" (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação), de que tanto se falava na Europa." Falamos em data que é símbolo, Décio de Almeida Prado fala de um processo gradual de incorporação de um conceito chave de teatro moderno – encenação- ao jargão da classe teatral. A modernização não foi um processo rápido. Surgiu no interior do amadorismo, como acontecera na Europa e nos Estados Unidos, mas em um movimento muito nosso e peculiar, exigirá algo mais que uma década para tornar-se fato cotidiano. (Brandão, 1990, 17)

Gustavo Dória num relato a Revista Dionysos, afirma que em 1947 vai surgir em São Paulo mais um grupo amadorístico de semelhante importância ao GTE, e que tem à sua frente a figura de Madalena Nicol, segundo suas palavras, um dos mais belos

talentos já aparecidos em nossos palcos, o novo conjunto se apresenta no Teatro Municipal interpretando a esquina perigosa, de Priestley, traduzido pela própria Madalena Nicol. Em entrevista concedida a Silvia Regina Wakim e M. Lúcia Pereira, publicada igualmente na Dionysos, Paulo Autran fala sobre a característica do teatro amador que começou a ser feito em São Paulo e sua participação no Grupo que organizou juntamente com Madalena Nicol:

> Comecei a fazer teatro como amador, aqui em S. Paulo, numa época em que não havia nenhuma companhia profissional paulista. Nós recebíamos visitas das companhias cariocas, que faziam temporadas no Teatro Santana, no Teatro Boa Vista, que já foi abaixo, no Cassino Antártica, que recebia visitas de companhias de revista e não havia nenhum teatro tipicamente paulista, uma companhia profissional paulista. Começou então a haver um movimento de teatro amador, e um movimento de um nível bastante bom, por ser justamente uma tentativa de fazer um teatro melhor. Havia algumas companhias de nível, como a da Dulcina, que numa só temporada montou Shaw, D'Annunzio, montou autores da melhor qualidade, mas normalmente vinham Jaime Costa, Procópio, que traziam em seu repertório uma grande maioria de peças de boulevard, comediazinhas digestivas. Então o teatro amador que começou a ser feito em São Paulo era um teatro à procura de melhores textos, de uma melhor qualidade, um teatro já mais informado a respeito do que é um espetáculo, da importância do cenário, da roupa, do cenógrafo, do figurinista, da sonoplastia, da criação do espetáculo não em função de uma estrela, mas em função da peça a ser transmitida ao público, que era o teatro que estava se fazendo, já, no mundo inteiro, preocupado com a direção do espetáculo. Essa foi então a característica do teatro amador que começou a ser feito em S. Paulo. Havia o Teatro Universitário, dirigido, na maioria dos espetáculos, pelo Décio de Almeida Prado; havia o Teatro Experimental, cuja figura máxima, o diretor máximo, era o Alfredo Mesquita... Eu fiz a minha companhia com a Madalena Nicol, que se chamava Os Artistas Amadores. Havia alguns outros grupos, mas esses três talvez fossem os principais. E a gente montava os textos que a gente gostava mais. Eu montei uma única peça com Os Artistas Amadores, que foi **A esquina perigosa**, de Priestley. (Autran, 1980,170)

Não devemos nos esquecer:

"Cabe ainda uma referência ao teatrinho que Lotte Sievers mantinha em sua chácara, próximo de São Paulo, e onde, vez por outra, surgia um espetáculo com a audiência deamigos, jornalistas, etc. "(Dória, 1980, 189)

O processo de modernização da cena brasileira terá seu início, de modo efetivo, com o resultado da ação dos Grupos amadores. O esgotamento das fórmulas antigas aguçou certamente essa propensão para a mudança, largamente demonstrada pelos amadores a partir do final da década de trinta, e caracterizada, como se sabe, por uma insatisfação generalizada com o que se passava nos palcos profissionais. Em seu

livro Moderno Teatro Brasileiro, Gustavo Dória expressa de modo bastante sucinto o objetivo de todos quantos trabalharam pela renovação teatral dos anos 40. Ele diz:

> Havia... dois pontos a considerar; primeiro, a conquista da plateia pequeno-burguesa que não frequentava habitualmente o teatro porque o lhe era oferecido não correspondia aos seus apelos, o que acontecia somente com os elencos franceses, italianos ou portugueses que por aqui passavam. Segundo, e como decorrência desse primeiro, tornava-se imperioso oferecer textos de melhor qualidade do que os que eram geralmente apresentados em nossos palcos, trabalhados, também, de maneira mais cuidadosa, na interpretação de atores disciplinados, dentro de uma *mise en scène* apurada. (Dória, 1975, 5)

Tratava-se, portanto, de um esforço realizado no sentido de recrutar um público específico, de se levar ao teatro uma classe social que o ignorava, pensando-se em atraí-la através de um apelo elegante e do refinamento do que é apresentado. Os jovens do Rio e de São Paulo posicionavam-se contra a rotina desgastada das companhias profissionais. Segundo Alfredo Mesquita:

> Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma, ... Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês, possuía uma unidade, pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas, este teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar. As peças brasileiras implicavam em um teatro sem problemas, onde todos eram bons, onde sempre se legitimavam os bons sentimentos e o triunfo do bem. (Mesquita, 1986, 8).

A parte o fato de Gustavo Dória e Alfredo Mesquita terem posições divergentes do que era pequena burguesia, ambos em suas falas fazem referência a um problema comum. O que visualizam a sua volta é pouco imaginativo e, nada ambicioso, todavia, consideram fundamental o esforço para alterar esse quadro estabelecido:

> As dificuldades de se manter um conjunto de amadores empenhado num projeto sério, objetivando chegar a espetáculos de relevo, logo se fazem sentir. Alfredo Mesquita, inspirado em Molière e Giraudoux, escreve o *Improviso do Grupo de Teatro Experimental*, a ser incluído antes do cartaz que o GTE mantinha em seu repertório. Findo o *Improviso*, o autor se dirige à plateia, colocando-lhe as dificuldades por que passavam em seu projeto de trabalho e exortando-a a auxiliá-los. Segundo as próprias palavras do autor, "... só uma pessoa no teatro inteiro respondeu ao meu apelo: Franco Zampari. Ele imediatamente abriu uma lista, assinou seu nome e deu não me lembro mais quantos contos. Fechou também a lista, porque ninguém assinou embaixo do nome dele". (Guzik, 1986, 8)

Conforme diz Alfredo Mesquita, em seu depoimento para a revista Dionysos (1980), os anos que deram início a década de 40 foram "anos tremendamente difíceis,

pra não dizer trágicos para nós [...] no Brasil, a ditadura Vargas, animada pelas vitórias dos seus congêneres europeus, apertando os parafusos do seu totalitarismo indígena... Tudo isso não deixava tempo nem ânimo para que se pensasse em teatro em São Paulo" (p.35). Conforme Mesquita, os amadores paulistas àquela altura já não tinham apoio financeiro algum, nem oficial nem particular, vivendo sempre na miséria, para dizer as coisas como elas são, com meios modestíssimos angariados entre seus próprios membros e, nos melhores momentos com os parcos lucros dos seus espetáculos. (p. 38). As peças que encenavam não eram comprometidas com as questões políticas e sociais contemporâneas e, por essa razão, não eram alvo de preocupação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). De acordo com Guzik (1986), "o desconhecimento ou a falta de vontade de apresentar autores mais socialmente orientados como os americanos Elmer Rice ou Clifford Odett [...], permite entender melhor o porquê de não terem sido incomodados pela censura do famigerado DIP"

> São os tempos heroicos dos amadores. Luta-se pela certeza de que é possível melhorar o quadro teatral dominante. Mas a batalha não cogita de usar o palco como tribuna de ideias políticas. Tem-se ainda uma noção imprecisa de que o teatro pode ser maior do que aquilo que é visto dia a dia em cena. E, para os amadores, o momento é de busca de apoio para a renovação qualitativa que almejam. Embora sejam contemporâneos da Segunda guerra Mundial, seus espetáculos não a refletem. Pensam em conceitos como Arte e Belo com maiúsculas, querem atingir uma perfeição artística que permita ao teatro a ocupação de um lugar realmente destacado no panorama cultural do país. Mas, no caso dos amadores cariocas e paulistas que se encarregaram de cimentar as bases da moderna renovação teatral brasileira, não se pode esquecer que atuaram e conviveram com o Estado Novo, sujeitos, pois, às pressões censoriais que decorrem das ditaduras. (Guzik, 1986, 9)

GUZIK pontua:

> A despeito da sinistra atuação do DIP, nos anos trinta e quarenta, deformando e castrando a criação da inteligência brasileira, não se deve a ela o lineamento do repertório dos grupos amadores. Nos depoimentos de seus organizadores, não se nota a preocupação de encontrar textos que refletissem de modo imediato problemas políticos e sociais contemporâneos. Ao contrário, Gustavo Dória, narrando as cogitações d'Os Comediantes quanto a escolha dos textos que comporiam sua primeira temporada cita *A Dama Morena dos Sonetos*, de Shaw, *A Jarra* e *A Verdade de Cada Um*, de Pirandello, *Noé*, de Obey, e *Um Capricho*, de Musset, como objetos de discussão nas reuniões. Desses textos optaram pelo de Musset, pela *Verdade...*, de Pirandello, acrescentando-lhes *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, e *A Escola de Maridos*, de Molière. (Guzik, 1986, 9)

São também pertinentes as considerações feitas por GUZIK a seguir:

> Esse ecletismo é encontrável também nos repertórios organizados pelo TEB, pelo Teatro Universitário e pelo GTE para suas apresentações. Apenas o GUT optara desde o primeiro momento por uma linha de autores de língua portuguesa. Seu espetáculo de estreia se compunha de Gil Vicente, Martins Pena e Mario Neme. Do segundo constavam dois autos de Gil Vicente adaptados por Décio de almeida prado e um original de Carlos Lacerda. Mas já em sua terceira produção, o GUT se depara com obstáculos na manutenção da proposta. "Eu encontrei muita dificuldade em seguir com esse projeto" recorda-se Décio, "porque naquele momento nenhum jovem escrevia teatro no Brasil. Havia naturalmente autores mais velhos, mas esses faziam um teatro diferente daquele que nos interessava". A montagem seguinte do GUT aproxima-o dos outros grupos amadores: escolhem *O Baile dos Ladrões*, de Anouilh. (Guzik, 1986,9)

E de modo taxativo, conclui:

> De qualquer modo, mesmo voltados para uma linha que pouco espaço deu ao autor nacional, o que era sempre justificado pela carência de dramaturgos brasileiros bons, os conjuntos amadores deram uma mudança de compasso ao teatro brasileiro. Resistindo aos espetáculos de companhias como as de Procópio Ferreira, Jayme Costa ou Alda Garrido que captavam a quase totalidade da produção dramática tupiniquim, num primeiro momento os amadores se voltaram para outras fontes e buscaram inspirações ainda desconhecidas por aqui. Evitavam aquela que, segundo Sábato Magaldi, "foi a característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de vinte e trinta, dada pelas companhias profissionais que se mantinham junto ao público; permitir que os primeiros atores que se tornaram ídolos populares dispusessem de um esboço sobre o qual projetar sua personalidade". Recusando *Cala a Boca, Etelvina, Feia, O Simpático Jeremias*, os amadores empreenderam uma busca de textos mais ambiciosos. Embora nem sempre seja clara a razão pela qual se fixaram neste e não naquele dramaturgo, do repertório internacional por eles apresentado no país são poucas as obras inconsequentes ou francamente ruins. (Guzik, 1986,9, 10)

3.2 A Reforma do Espaço

A fundação do Teatro Brasileiro de Comédia aconteceu em 11 de outubro de 1948. Conforme David José Lessa Mattos (2002, 43), um dia antes da inauguração do TBC, o poeta Guilherme de Almeida publicava no jornal *Diário de São Paulo* a crônica "315, rua Major Diogo" – uma quase-reportagem". Nela, ele escreve:

> "A vizinhança está mais ou menos escandalizada. Em pleno Bexiga, na rua Major Diogo, entre duas vias preferenciais que descem do espigão da avenida [Paulista] ao Centro – entre a rua Santo Antonio e a Brigadeiro Luiz Antonio – os autos param entre um prédio diferente, de certa importância, com seus três andares relativamente arquiteturados: fachada pintada de novo, cheiro de construção, de caliça fresca e tintas frescas. Aquilo grita, forte, na rua estreita em que o bonde 'Bela Vista' vai luminosamente bimbalhando entre casas térreas incolores: uma quitanda com seus cachos de banana pendurados, uma farmácia com aquele arzinho serviçal de injeções prontas, dois armarinhos de vitrinas já apagadas expondo chitas e enxovais de bebês, um bar com muitas

> garrafas e poucos fregueses, uma entrada sombria para uma 'vila' que se dissolve num mistério noturno...A gente simples, nos passeios, pára curiosa, olhando o casarão renovado que jorra tanta luz. O que será aquilo? Por enquanto, nenhum anúncio-luminoso, nenhuma taboleta, nenhum cartaz explica coisa alguma. Entretanto, amanhã..., amanhã, no número 315 da rua Major Diogo será inaugurado o 'Teatro Brasileiro de Comédia' (...), o teatro pequeno e íntimo que São Paulo queria, pedia para ter onde dizer suas discretas emoções. Na feia ostra urbana do Bexiga – incrustada no casco velho da cidade renovada – agora essa jóia se acende. Está certo. Não é nesses côncavos obscuros que se criam as pérolas? ..." (Guilherme de Almeida, "315, rua Major Diogo – uma quase reportagem", Diário de São Paulo, 10/10/1948. Citado por José Lessa Mattos em: A inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, primeiro capítulo do livro "O Espetáculo da Cultura Paulista, Teatro e TV em São Paulo", 2002,43).

A despeito do seu resultado, a criação do TBC tinha, inicialmente, objetivos aparentemente modestos. Franco Zampari, imbuído do sentimento de gratidão, e desejando retribuir ao Brasil - e particularmente a São Paulo -, a privilegiada situação econômica aqui obtida, pensou em adaptar um local para que os grupos amadores tivessem oportunidades de apresentar-se, já que os gastos e as dificuldades que o Teatro Municipal e o Teatro Boa Vista ofereciam eram enormes. Zampari falando à revista Dionysos, em setembro de 1980, argumenta sobre a sua decisão de propor uma sede para os grupos amadores paulistas: "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 lugares, com palco de grande profundidade mas infelizmente pouca altura. Foi fundada a Sociedade Brasileira de Comédia, sem objetivo de lucro e cujo fim estatutário é o desenvolvimento da arte teatral no país" (Zampari,1980, 161). Segundo GUZIK:

> "O edifício da Rua Major Diogo, 315, foi descoberto por Hélio Pereira de Queiroz, ponto e factótum do GTE, que ponteara *A Mulher de Braços Alçados*. Sabedor de que Zampari desejava instalar um teatro, indicou-lhe o prédio. Este, segundo Alfredo Mesquita, teria sido anteriormente um laboratório e, durante a guerra, centro de uma organização fascista. De acordo com o próprio Franco, antes de abrigar o teatro o edifício teria servido como garagem. A adaptação do local se processou com velocidade, três meses após sua descoberta, (...) abriram-se as portas para a inauguração. (...) pelo depoimento de Alfredo Mesquita somos informados de que o TBC "Era, na época, um teatro muito bonito, decorado pela Sofia Assunção, cômodo e bem iluminado". A estreia, o fundador da EAD a considera como "um momento histórico para o teatro paulista'. (Guzik1986,13,14).

O TBC abria suas portas ao público - dos mais refinados diga-se de passagem -, em 11 de outubro de 1948, e segundo dados da época a sua inauguração foi certamente um acontecimento de gala na vida social e cultural da cidade. O evento foi prestigiado por parte importante da alta sociedade de São Paulo, com suas mulheres que

transbordavam elegância e refinamento, ostentando em sua "fina estampa" figurinos adquiridos geralmente em suas compras nas lojas de Paris ou confeccionados pelas raras modistas de alta costura do Rio de Janeiro e de São Paulo, echarpes, vestidos de soirée e perfume Chanel. Elas vinham acompanhadas de homens igualmente elegantes em black-ties, conduzidos em seus automóveis estrangeiros, dando sinais marcantes de alta distinção na sociedade e cultivo cultural e artístico. Segundo Mattos, os setores mais cultos e esclarecidos da alta sociedade tiveram a representação de tradicionais famílias, que desde os primeiros anos do século XX, vinham marcando presença, de algum modo, na vida, cultural, artística e intelectual de São Paulo, como as famílias Prado, Penteado e Mesquita. Em seu livro Mattos nos traz todos os detalhes dessa noite:

> Destas famílias, com charme discreto e elegância, duas mulheres apareciam com especial destaque: Débora Prado Marcondes Zampari, filha de fazendeiros da região de Campinas que, quando menina, na época da Primeira Guerra Mundial, viveu durante dez anos na Europa, entre a Itália e a suíça, acompanhada da mãe e dos irmãos, e a bela Yolanda Penteado, ela também filha de fazendeiros paulistas, descendente longínqua de João Ramalho, prima do historiador Caio Prado Jr. E sobrinha querida de da. Olívia Guedes Penteado, a amiga de Mário de Andrade e grande animadora do movimento modernista na década de 20. Muito provavelmente as irmãs Mesquita – principalmente Ester, Maria e Lia -, filhas de Júlio Mesquita, o fundador do jornal *O Estado de S. Paulo*, e netas de Cerqueira César [...] Por certo, encontravam-se igualmente presentes algumas das mais conhecidas figuras da intelectualidade e da vida cultural da cidade: artistas plásticos, escritores, jornalistas e críticos de arte que costumavam frequentar as famosas livrarias Planalto e Jaraguá [...] O dono da livraria Jaraguá era Alfredo Mesquita, irmão mais novo de Júlio de Mesquita Filho que, com o cunhado Armando de Salles Oliveira, havia tomado a iniciativa de criar, nos idos de 1934, a própria Universidade de São Paulo e sua Faculdade de Filosofia.
>
> Realmente o comparecimento de Alfredo Mesquita ali, naquela noite, era absolutamente indispensável, pois fora ele o criador, em 1942, do Grupo de Teatro Experimental, GTE, grupo amador do qual era diretor e que se apresentava como uma das principais atrações do espetáculo inaugural do TBC.
>
> Décio de Almeida Prado era presença certa e praticamente obrigatória naquela noite. Afinal, Décio já exercia na época a função de crítico teatral no jornal *O Estado de S. Paulo* e, ao mesmo tempo, era o diretor do Grupo Universitário de Teatro, GUT, da Faculdade de Filosofia, que fundara, em 1943, juntamente com o estudante e futuro professor da USP, Lourival Gomes Machado. Este grupo amador contou sempre com a colaboração de Antonio Candido, de sua mulher, Gilda de Mello e Souza, de Ruy Coelho e de outros jovens universitários. De fato vários estudantes da Faculdade de Filosofia estiveram ligados ao teatro amador universitário, seja como atores, seja como contra-regras ou pontos: Entre eles estão Ruy Affonso Machado, Miriam Lifchitz Moreira Leite, Lygia Corrêa Dias de Moraes, Maria José de Carvalho, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Oliveiros da Silva Ferreira. Destes, apenas Ruy Affonso, após bacharelar-se em filosofia, teve expressiva carreira profissional como ator, justamente a partir da fundação do TBC, em 1948. (Mattos, 2002,44,45,46)

Assim, é possível afirmar que a inauguração do TBC foi, mesmo um importante acontecimento cultural em São Paulo concretizado graças ao suporte financeiro fornecido por um grupo de figuras da sociedade paulistana, destacando-se empresários, banqueiros e industriais, participantes da Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos criada por Franco Zampari e seu amigo e padrinho de casamento, o industrial Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho, para levantar os fundos destinados a criação da sala de espetáculos.

A propósito do surgimento do TBC, Sabáto Magaldi em seu texto na revista Dionysos, faz referência a nota publicada a 5 de outubro, no Estado, que prevê a importância da abertura da nova sala:

> "É provável que tenhamos que dividir a história do Teatro amador em São Paulo em dois períodos; antes e depois do Teatro Brasileiro de Comédia". Apenas cogitava-se ainda de teatro amador, quando já no ano seguinte o TBC, para sobreviver, sentia necessidade de profissionalizar-se. A inauguração deu-se no dia 11 de outubro, com a montagem de "La voix humaíne" (A voz humana), de Cocteau, no original, por Henriette Morineau, e "A mulher do próximo", de Abílio Pereira de almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental. (Magaldi, 1980,43)

E foi um sucesso como mostra Mattos em seu relato:

> [...]o mais importante é que naquela noite de 11 de outubro de 1948, o espetáculo de estreia do TBC foi um sucesso total. Ruy Affonso, que estava presente, diz que findo o espetáculo os artistas amadores e a "maravilhosa" Morineau foram confraternizar-se com o elegante público no saguão de entrada do teatro, um saguão muito bonito, todo decorado em verde, branco e vermelho, cores da bandeira italiana, possuindo em uma das paredes um arranjo mural onde sobressaíam, "impressionantes", três máscaras em cerâmica, confeccionadas pelo escultor Giandomenico de Marchis e assim definidas pelo poeta Guilherme de Almeida "a Sátira que sorri, a Fantas,ia sob seu *loup* de segredo, a Verdade que arrancou a máscara e olha firme entre cílios negros".(Mattos, 2202,57,58)

Destaco a nota de Gustavo Dória na Dionysos falando com propriedade sobre o criador do TBC. Diz o seguinte:

> "Estavam porém enganados aqueles que viam em Franco Zampari um mecenas capaz de se limitar ao simpático papel de financiador de amadores de talento e boa-vontade. Inaugurado o teatro, quando todos acreditavam que o mesmo representava apenas a realização do velho sonho de um grupo de idealistas, Franco Zampari era o único a saber que havia dado apenas o primeiro passo para a concretização do que ele mesmo se propusera a criar: um teatro de verdade, de alto nível, capaz de contribuir positivamente para a vida cultural e artística do país. Para tanto, desde o primeiro dia, o teatro abriria suas portas com uma organização técnica de moldes profissionais: cenógrafos da categoria de Aldo Calvo e Bassano Vaccarini, maquinistas, eletricistas, carpintaria e contra-regra capaz de satisfazer todas as exigências de um teatro moderno" (Dória, 1980,190).

Como aponta o trecho acima, aí está um dos aspectos mais relevantes e significativos da criação do TBC e de sua presença no panorama artístico do país. O grupo liderado pelo ímpeto e a determinação de Zampari viera alterar o panorama cênico em São Paulo onde vigorava uma realidade de poucas pretensões. Magaldi em sua análise das características e diretrizes do TBC, destaca: "a passagem dos antigos teatros de estilo italiano, com frisas, camarotes, e anfiteatros, para uma pequena sala, adaptada, criando maior intimidade entre o ator e o público e em consequência um tipo de interpretação mais sóbrio e comedido, mas impedindo, pelo reduzido número de poltronas o escalonamento no preço dos ingressos" (MAGALDI, 1980, 47). Podemos constatar que esse novo modelo de espaço teatral empreendido pelo TBC teve reflexo a longo prazo, influenciando a criação de salas de espetáculos de dimensões médias e pequenas, com perfil "intimista", facilmente encontradas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, como exemplos, o trio de salas Marília Pêra, Tônia Carrero e Fernanda Montenegro que compõem o Teatro do Leblon situado no Rio de Janeiro.

Ainda sobre os aspetos iniciais da organização, os elementos considerados técnicos de que se servia o TBC eram de primeira qualidade, não apenas importantes, como também exclusivos, já que eram os únicos existentes no país e, para o trabalho dos componentes da equipe, eles dispunham não apenas de ambiente apropriado assim como também de recursos necessários e sempre à mão. Um tal apoio técnico trazia a reboque uma noção de segurança de coisa bem começada que até então não existia.

Aldo Calvo iniciou seu trabalho no TBC a convite de Franco Zampari, fazendo parte de sua equipe desde a fundação do teatro, em 48 até 1956. Em 23 de novembro de 1949 estreia *O Mentiroso*, de Goldoni e, este espetáculo conforme aponta Maria Lúcia Pereira em Antecedentes e história cotidiana do TBC (1980,78) marca com sua encenação requintada, a linha de produção da casa da Major Diogo. PEREIRA cita Décio de Almeida Prado que expressa: '(...) O palco do "Teatro Brasileiro de Comédia" não tem altura, como não tem espaço lateral para guardar os cenários. É um palco sem caixa, se é possível conceber tal coisa. Pois nas mãos de Aldo Calvo, transforma-se: duas plataformas giram, uma terceira avança inesperadamente do fundo e eis o público aplaudindo freneticamente o milagre'. (Décio de Almeida Prado, O ESTADO DE SÃO PAULO. Citado por Maria Lúcia Pereira em Antecedentes e história cotidiana do TBC, Revista Dionysos n° 25, 1980,78).

Com a palavra o autor de tal feito heroico. Aldo Calvo:

> O TBC surgiu em 1948, sem finalidade lucrativa, de forma filo-dramática e amadorística, sendo as deficiências do palco compatíveis com as finalidades iniciais do Teatro. Portanto, no que se refere ao setor cenotécnico, as condições eram, insuficientes: as dimensões do palco, a aparelhagem de iluminação e os técnicos (maquinistas, eletricistas, iluminadores, contra-regras e cenógrafos) que se defrontavam, pela primeira vez, com as incógnitas da cenotécnica (uma atividade da qual muitos provavelmente ignoravam).
>
> Minha experiência como cenógrafo do **TBC** foi muito rica, pois tive oportunidade de desenvolver trabalhos interessantes auxiliado por elementos ótimos, cheios de entusiasmo, honestos, solícitos e inteligentes. Também a esses técnicos deve-se boa parte do sucesso do TBC.
>
> Naquela época Franco Zampari interferia muito pouco na cenografia. Deixava-se convencer a aceitar ambientes cênicos que nem sempre combinavam com seu gosto estético.
>
> A liberdade de ação, no início, era comum a todos os componentes da Companhia: artistas, diretores, cenógrafos, todos trabalhando para o sucesso de forma harmoniosa. E não resta dúvida de que o TBC, também no setor cenográfico, marcou uma época em São Paulo e no Brasil.
>
> Do que posso me lembrar, a cenografia no Brasil, anterior ao TBC, era sobretudo ingênua. O TBC, entre outras coisas teve o mérito de mostrar um novo tipo de espetáculo: mais homogêneo e mais sofisticado – até então inédito no Brasil.
>
> Para mim o TBC, talvez pelas características do palco (projeto de minha autoria), foi uma experiência das mais interessantes. Trabalhar naquele palco era quase um desafio. Lembro-me com uma ponta de orgulho, dos meus cenários em **O Mentiroso**, de Goldoni, e em **A inconveniência de ser esposa**, de Silveira Sampaio, dois espetáculos de grande sucesso, onde a cenografia tinha uma parte importante também para as soluções cenotécnicas complexas que elas comportavam.
>
> Deve-se admitir que o sucesso do TBC foi, em parte, devido aos seus cenógrafos, na maioria das vezes ocasionais, como: Noêmia Mourão, Bassano Vaccarini, Darcy Penteado, Carlos Jacchieri e Túlio Costa (profissional já bem conhecido pelo público italiano).
>
> O aparecimento do Teatro Bela Vista (devido a Sergio Cardoso e Nydia Licia) e do Teatro Maria Della Costa, ao qual se deve a presença de Gianni Ratto no Brasil (cenógrafo de amplo currículo tendo passado pelo Piccolo Teatro de Milão, Teatro Alla Scala, Festival do Maggio Fiorentino, Teatro Fenice de Veneza, etc.) e o impulso inicial dado pelo TBC fizeram de São Paulo o centro da Arte Cênica no Brasil. A partir daí surgiu também um maior interesse para a cenografia, que foi se apagando com o fim desta curta fase teatral.
>
> [...] Mas, voltando ao TBC, apesar de todos os erros cometidos, consequência de uma época, este pode ser ainda considerado, até agora, como o único exemplo válido de Teatro de Comédia, com uma infra-estrutura funcional completa; isto deve-se sobretudo a Franco Zampari, que dedicou a sua vida e seus haveres para alcançar seu sonho. (Calvo,1980,27)

3.3 O Padrão TBC de qualidade

Para darmos início ao assunto, pinçamos as palavras de Alberto Guzik em seu texto A Cenografia e o TBC: Algumas Reflexões Sobre Uma Linguagem Visual,

publicado no livro "Cenografia e Indumentária no TBC 16 anos de história", onde ele expressa:

> Fundado em 1948, o **Teatro Brasileiro de Comédia** foi mais que uma simples organização comercial articulada para propiciar entretenimento cultural de boa qualidade e captar os lucros que resultassem dessa atuação. Antes de mais nada, o TBC é recordado hoje como sinônimo de uma forma de trabalho. E como exemplo de perfeccionismo. Fosse qual fosse a peça em cartaz, da tragédia grega ao humor comercial exportados pelos parisienses, o público tinha certeza de que veria uma boa produção. Os atores poderiam estar mal ou bem, a direção seria enérgica ou frouxa, mas os primeiros se mostrariam corretamente paramentados e a segunda seria dotada de um espaço cênico construído sem economia no orçamento. Durante alguns anos o TBC significou o sonho concretizado. Produções rentáveis, bons elencos, uma democrática divisão da diversão entre os que viam e os que faziam as peças, boêmias memoráveis, muito trabalho. Afinal a fábrica de ilusões se instalava em brasílico berço! Custara a chegar, mas viera. E rapidamente ganhou contornos definidos. Cercado de uma aura de eletricidade, fermentado com palavras mágicas como **dinamismo** e **otimismo**, o Teatro tanto realizava quanto dava o que falar. (Guzik, 1980, 29)

Dentre as características das inovações trazidas pelas produções do TBC, podemos destacar a que concerne ao cuidado com a ambientação cênica. A atenção dada aos cenários e figurinos, o alto nível das criações, o preciosismo nos acabamentos e etc., são inovadores na cena brasileira. Tal tratamento deixa para trás o velho hábito, como se sabe, da improvisação e reutilização de figurinos e cenários que costumavam antes servir a diversos textos e ambientes.

Aponta, Guzik:

> Aldo Calvo, Bassano Vaccarini e Arquimedes Ribeiro foram os três primeiros técnicos da cenografia e da indumentária que se encarregavam de vestir o TBC. E lá reinaram por bom tempo. Mas isso não foi obstáculo para que a pintora Noêmia se aventurasse palco adentro assinando em 49 o espaço de **Arsênico e Alfazema**. No mesmo ano a elegante Fifi Assunção desenhara belas vestes para a enevoada **Luz de Gás**. Beatriz Biar se encarregava da costura e também criava figurinos. Túlio Costa foi outro que idealizou alguns espaços para a sala da Major Diogo. Até Sérgio Cardoso criou o cenário para O Inventor do Cavalo uma comédia expressionista que esteve em cartaz no Teatro das segundas-feiras. Mas já então Sérgio era o ator aplaudido do Hamlet de Paschoal Carlos Magno. Houve, contudo, uma estrela que brotou diretamente dos bastidores da técnica para as luzes do palco. Cleyde Yáconis, nada mais nada menos que a irmã de Cacilda, encarregada do guarda-roupa até que alguém, algum dia, ficou doente. E Cleyde sabia o papel.
>
> O traço característico de toda a área visual do TBC é o realismo. Os figurinos sempre foram realistas. Os cenários quase sempre. Aqui e ali podia surgir um toque caricaturesco, uma ponta de estilização. Mas nunca em dose grande o bastante para dominar o todo do visual.
>
> Os documentos fotográficos oferecem abundancia de pormenores sobre a boa construção dos cenários e a qualidade ótima dos figurinos. Mas a

> linha industrial que determinava as atividades do TBC se faz visível com a percepção de que havia mais perícia que invenção. (Guzik, 1980, 30)

É possível afirmar que o TBC tornou-se célebre pelo "grande estilo" das produções e, constituiu-se num padrão. Entretanto, para imprimir essa marca trabalhavam nos moldes rígidos de uma indústria, como observa Guzik em seu comentário:

> Quando encenou **O Grilo da lareira**, adaptado de Dickens por Ziembinski e Brutus Pedreira, o Teatro aparelhou uma oficina para a confecção de brinquedos – exigidos em grande quantidade pela peça – que foram montados por Walter Batelli e Rina Fogliotti. O auge do entusiasmo pelo capricho na produção teve lugar na já citada estreia da **Dama das Camélias**, para a qual foram mobilizados dez técnicos que cobriam todas as áreas, da maquiagem aos sapatos. Os cenários de **Santa Marta Fabril** foram desenhados por Mauro Francini e os trajes eram de Darcy Penteado. O espaço que Gianni Ratto inventou para **Eurydice** de Jean Anouilh é considerado dos mais belos já vistos em palcos brasileiros. (Guzik,1980,31)

Podemos observar no trecho da crítica de Décio de Almeida Prado, citado por PEREIRA(1980,84) que o crítico sublinha outro aspecto muito importante da encenação de Ralé. Ele pontua: "Os cenários de Túlio Costa representam excelente ponto de partida para qualquer encenação de *Ralé*. Secos, incolores, ásperos, inumanos, estabelecem o ambiente ideal para o drama rude de Górki, além de renovar a cenografia do TBC, ao estabelecer dois planos no sentido da altura, coisa que o palco da Rua Major Diogo não parecia poder comportar". (Décio de Almeida Prado, O Estado de S. Paulo, 08/08/51. Citado por Maria Lúcia Pereira em Antecedentes e História Cotidiana do TBC, Revista Dionysos, n° 25, 1980, 84).

Os caminhos trilhados pelo TBC o conduziram na direção de um teatro ilusionista. Mas vamos deixar que Guzik que "levantou a lebre", nos explique melhor o assunto:

> Os caminhos novos não eram trilhados, mas os já conhecidos eram levados a perfeição. Isso representou uma opção pelo teatro ilusionista, de mero lazer, onde as ambições culturais caminhavam passo a passo com as preocupações comerciais de seus responsáveis. Cada montagem intelectualizada era seguida por uma ou várias peças de sucesso de bilheteria. Textos que chutavam o cérebro para escanteio e se preocupavam com trivialidades, de preferência fazendo rir das trivialidades. Bons ou maus, os dramaturgos recebiam do TBC a mesma produção requintada e cuidadosa. E a maioria esmagadora dos escritores que mereciam tal distinção era estrangeira. Os autores Brasileiros, por longos anos, foram ignorados ou desprezados pela direção da casa. (Guzik,1980,31).

... e, Nydia Lícia fala de sua vida teatral intensa no elenco do Teatro Brasileiro de Comedia. Vale a pena?

> "Foi a época de ouro do TBC. As montagens eram astronômicas. O guarda-roupa caríssimo. Seda pura, veludo francês, renda guepir. Numa ocasião por não se encontrar a fazenda certa para o colete que Ruy Affonso iria usar em **O mentiroso**. Aldo Calvo escolheu a cor e o tecido, e este foi especialmente fabricado pelas indústrias Matarazzo. O TBC era a coqueluche de São Paulo. As estreias eram o acontecimento social do mês. Ao lado do teatro havia o bar mais elegante da época: o Nick-Bar, onde todas as noites se reuniam grã-finos, intelectuais e artistas, para cear e para ouvir um jovem pianista recém-chegado da Itália, que ali tocava até a madrugada. Seu nome era Enrico Simonetti"
>
> "Enfim, o TBC era um mito. E criou uma mentalidade nova. Com seus lados positivos e negativos. Muito positivo era o lado 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 faziam era velho e superado.... Enfim, nós éramos jovens e "prá frente". O resto... matusas..."
>
> "Tal qual como hoje." (Lícia, 1980,169)

A partir dos fatos anteriormente narrados, torna-se oportuna a chegada aqui e agora, de dois textos críticos de Miroel Silveira, ambos publicados na revista Dionysos (n° 25, 192,193,194): **CONTRA O GRÃ-FINISMO EM ARTE** e **NO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA**, os mesmos foram extraídos do livro A OUTRA CRÍTICA, Editora Símbolo. São Paulo, 1977. No primeiro, Miroel solta o verbo:

> Não foi à-toa que o romancista norte-americano Hemingway, se não me engano, recusou certa vez um prêmio literário que lhe fora concedido, alegando não conceder à classe enriquecida por meio de negociatas o direito de patrocinar a arte. Esta não pode ter classes, e deve libertar-se de uma vez das tradições feudais dos Mecenas, do homem rico e poderoso que usa os artistas, afinal de contas, apenas como meros jograis de sua corte, hoje industrial.
>
> [...] Entre nós, não só a literatura e o teatro e muitas outras artes dependem da classe financeira dominante, dependem consequentemente do grã-fino e de toda a sua infeliz ausência de humanidade. É claro que nem todos os homens de fortuna são grã-finos no mau sentido. Há exceções, imensamente honrosas, de homens ricos e poderosos que sabem aproximar-se da arte e de seus sacerdotes com respeito e compreensão. Mas a regra, nem por isso, deixa de ser verdadeira. E a regra é ver o grã-fino interessar-se por arte como se interessaria pela criação de pequineses, pelo pif-paf ou por móveis antigos – por mero snobismo, por falta de ocupação e de responsabilidade, achando sempre tudo ou "um amor" ou "fabuloso".
>
> Principalmente no teatro pode ser muito nefasta essa exagerada aproximação entre classes tão afastadas: os proletários da ribalta, de um lado e de outro os gozadores da vida, os que enxergam através dos óculos risonhos de Pangloss, não vendo na incomensurável dor humana senão uma emoção estética a mais. O dinheiro tudo corrompe muito rapidamente. Ele traz uma ascensão nos aspectos exteriores dos espetáculos, pela possibilidade de

> melhores teatros e mais ricos cenários. Mas a essência do teatro, que é ser uma arte vital, uma expressão da vida e da sociedade (e não uma sua parte íntima), fica prejudicada. O grã-finismo leva imediatamente para a fuga dos problemas e às grandes verdades, sempre incômodas. A cena se desvirtua irremediavelmente em refúgio de pirotecnias inofensivas, em deleitosas masturbações para uso de sibaritas. E enquanto isso a verdade do teatro, as suas lutas imensas, a sua busca em direção ao povo, a sua natural função de exprimir-lhe as tendências e aspirações, desaparecem num fru-fru de tafetás e num espoucar de champanha.
>
> [...] Em várias nações verdadeiramente civilizadas, onde já se fizeram ouvir as vozes da justiça social, o teatro desfruta de situação totalmente digna e íntegra. Não funciona como sucursal de divertimentos, como intervalo entre **boites** e cassinos. Fala ao povo com a autoridade de uma expressão superior da inteligência e do coração do homem. Não rasteja, não bajula. Diz o que tem a dizer. (Miroel, 1980,192,193)
>
> **...**

E no segundo texto: "NO TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA", Miroel traz à tona questões relacionadas a saída de Ruggero Jacobbi, entre outras. Ele diz o seguinte:

> Pensam que o mundo começa e acaba na Rua Major Diogo...
>
> [...] 1 – Apresentado como um grupo sem propósito de lucro, o TBC, no entanto, cobra os mais altos preços de entrada existentes no Brasil: Cr$ 55,00 por poltrona. Todos os outros teatros de comédia cobram, no máximo, SÓ EM ESPETÁCULOS ESPECIAIS: Cr$ 40,00.
>
> 2 – Às quintas-feiras há **matinée** e aos sábados, ainda três espetáculos com sacrifício dos artistas e dos ensaios das peças subsequentes.
>
> 3 – O repertório, escolhido, com algumas exceções (**O mentiroso, Ronda dos malandros**, **Nick-Bar**), se compôs quase exclusivamente de peças comerciais, já experimentadas e consagradas por públicos primários, tais como **Os filhos de Eduardo, Ingenuidade, Arsênico e alfazema**. O TBC, também, só apresentou uma peça de autor brasileiro: **A mulher do próximo**, de nenhum valor artístico, aliás. (Miroel,1980, 193,194).

No entanto, o ator Paulo Autran em entrevista concedida a Silvia Regina Wakim e M. Lúcia Pereira à revista Dionysos, rememora a vida no TBC trazendo outros aspectos . Ele com a palavra:

> Assisti a uma conferência do Boal em que o TBC que ele descrevia não tinha nada a ver com o TBC que eu conheci. E ele falava do TBC como um ninho de grã-fininhos que estavam ali fazendo uma exibição pessoal de vaidades e de tudo, sem levar em conta, absolutamente, o nível artístico e literário que o TBC chegou a atingir, sem levar em conta, absolutamente, a quantidade de trabalho que se tinha no TBC. O regime de trabalho do TBC, era terrível e apaixonante. Não me lembro de nenhum de nós, atores do TBC, termos nos queixado das horas de trabalho que tínhamos por dia. Nós trabalhávamos sem parar de duas da tarde às duas da manhã. Ensaiávamos a tarde inteira, tínhamos tempo para comer um jantarzinho, que era, na maioria das vezes, um lanche apressado num cafezinho que havia em frente ao TBC. Fazíamos o espetáculo e depois do espetáculo, frequentemente, tornávamos a ensaiar até duas horas da manhã, quando não passávamos de duas horas. Tínhamos três sessões aos sábados, às vezes três sessões aos domingos. E todo mundo achava aquilo fascinante, porque havia uma fé, unindo o elenco todo do

> TBC, uma fé na crença palpável, na crença violenta de que estávamos fazendo alguma coisa que valia a pena –estávamos fazendo bom teatro, estávamos levantando o teatro no Brasil. Era uma convicção arraigada em todos nós, e que era corroborada pelas pessoas que assistiam o espetáculo, pelas críticas e por tudo que se escrevia ou se dizia a respeito do TBC naquele momento. (Autran, 1980, 174).

.BRAVOS!

"Em 23 de novembro estreia um espetáculo (dirigido por Ruggero Jacobbi que representa um marco na história do TBC *O Mentiroso,* de Goldoni. Ele inova em termos de encenação, cenografia – dois palcos giratórios-, figurinos e adereços. Esta peça, na qual estreia Sergio Cardoso, determina, com sua encenação luxuosa e bem cuidada, a linha de produção do teatro". (Pereira1980, 17).

O trecho acima evidencia bem que a técnica e o bom acabamento da produção são outros dois importantes legados do TBC, assim como a reformulação do espaço cênico:

> Essa uma das primeiras conquistas dos amadores, que tiveram o privilégio de contar com santa Rosa em suas fileiras, prosseguiu bem no TBC, que pôde dispor de valores como Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Gianni Ratto, Tulio Costa, Mauro Francini, Darcy Penteado, Hilde Weber, Noemia Mourão, Cyro del Nero e Maria Bonomi na realização de seus cenários. Estão nessa relação alguns dos nomes mais importantes da moderna cenografia brasileira. Kalma Murtinho, Clara Hetenyi, Luciana Petrucelli, Odilon Nogueira, Rina Fogliottti e Beatriz Biar estão numa ilustre linhagem de figurinistas. E tanto Leontij Tymoszczenko quanto Victor Merinov fizeram escola no Brasil, estabelecendo-se não apenas como maquiadores mas professores de maquiagem. O acabamento profissional do espetáculo tornou-se regra a partir do TBC. Depois dele não se voltou a admitir o espetáculo insuficientemente encenado. Da mesma forma que estabeleceu verdadeiros padrões na direção teatral, na interpretação, na criação visual, também na mão-de-obra especializada dos cenotécnicos, iluminadores, contra-regras, costureiros e guarda-roupeiros criou-se uma tradição, uma especialização que serve até hoje ao teatro paulista. A partir do TBC, o teatro brasileiro descobriu efetivamente a importância da infra-estrutura do espetáculo no resultado final. Seja este a "produção-mercadoria", mencionada por Fernando Peixoto, seja *A Semente*, o trabalho nunca se prejudica pela habilidade técnica posta a seu serviço. Bem ao contrário, até. (Guzik,1986,225).

3.4 Os Encenadores Pedagogos

Das transformações empreendidas pelo TBC, não devemos nos esquecer daquela que incorpora a utilização da reforma do encenador como responsável pela autoria do espetáculo, este fenômeno que segundo Magaldi (1980,47) "datava das últimas décadas do século passado na Europa e conhecido no Brasil de maneira mais aprofundada – a

princípio por meio de Ziembinski e depois dos vários diretores italianos". E também a implantação do Teatro de Equipe. Mas para assegurar o êxito artístico dessa fórmula, torna-se importante a presença efetiva de um encenador capaz de "conduzir" o grupo. Assim, para ocupar esta posição Zampari contrata inicialmente Adolfo Celi e, ao longo do caminho, outros diretores virão juntar-se ao primeiro: Luciano Salce, Flamínio Bollini, Cerri, Ruggero Jaccobi, Ziembinski, Gianni Ratto e Alberto D'Aversa.

Na Palavra de Sábato Magaldi:

> Por indicação do cenógrafo Aldo calvo, que pertencera ao Scala de Milão e se encontrava em São Paulo a convite de uma firma de decoração. Franco Zampari fez vir de Buenos Aires o jovem diretor também italiano Adolfo Celi, pertencente a uma turma brilhante da Academia de Arte Dramática de Roma, na qual figuravam, entre outros, Vitório Gassmann, Luigi Squarzina, Luciano Salce, Giorgio De Lulio e Rossella Falk. [...] em junho de 1949 estreou Nick Bar, álcool, brinquedos e ambições, título dado a The time of your life, de William Saroyan, a primeira peça dirigida por Celi, no TBC. Sua presença imprimiu um cunho diferente ao elenco: "O trabalho dos amadores paulistas já vinha sendo de primeiríssima ordem nesses 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 teatralidade mais agressiva e mais viva, de acordo, aliás, com o caráter da ´peça. O rendimento que obteve dos atores, nesse ponto, foi excelente (12/6/49). Estranhamente, uma pequena nota dá conta de que "na estreia não havia ponto de espécie alguma, nem mesmo nos bastidores, o que constitui grande prova de confiança no trabalho realizado durante os ensaios". (Magaldi, 1980, 44).

A peça Nick Bar, álcool, brinquedos e ambições cuja tradução coube a Gustavo Nonnemberg e os cenários a Aldo Calvo, tem sua importância reconhecida por se constituir na primeira nova fase profissional do TBC, com elenco comandado por Celi tem início na casa da Major Diogo um período que se caracteriza pela transmissão de conhecimentos técnicos. Cleyde Yáconis que integraria o elenco em 1950, depois de trabalhar por algum tempo no guarda-roupa, comenta:

> O TBC nos ensinou exatamente tudo, com raras exceções, gente que já sabia ler um texto, representar... O que eles me ensinaram foi descobrir o ponto de equilíbrio da minha coluna pra eu andar... Eles eram meninos, que vieram aprender aqui, junto com a gente. Eles sabiam um pouco mais... fizeram o conservatório de teatro em Roma. (Yáconis,1980,28).

Sobe a cena o texto de Luigi Pirandello, **Assim É... (Se Lhe Parece)**, direção de Adolfo Celi, a peça tem como protagonistas Waldemar Wey como Laudisi, Paulo

Autran e Cleyde Yáconis nos papéis do Sr. Ponza e da Sra. Frola. Conta Cleyde Yáconis:

> Eu tinha três anos de teatro e fui fazer a Sra. Frola. Eu já devia ter, sei lá, meus vinte e seis, vinte e oito anos... E fui fazer uma velha de setenta, oitenta anos... O Celi marcou ensaios comigo de manhã e disse: "Cleide, não tem andar de velho, não tem voz de velho, não tem nada. Existe velho. Claro que hoje pode haver até uma velha de sessenta anos que corra cem quilômetros, [mas não se trata disso] ... senão o texto diria. Então, essa velha é uma velha". Pela primeira vez, em 1953, eu recorri à memória emotiva, porque ele disse: "Prá te facilitar vamos lembrar de velhos". Eu me lembrei da minha avó. Começamos a juntar vários elementos da minha avó, que me eram muito mais vivos e presentes. E ele fazia exercícios comigo para ver quais elementos de velho eu dava: atravessar a rua, quase ser atropelada, ver cachorro, ver criança, ver vitrina, rezar, ir na igreja, e nós fomos selecionando. ... Isso em 1953, portanto há vinte dois anos atrás. Memória emotiva, exercícios, laboratórios, sem usar essas palavras. (Yáconis,1986,93)

Pode-se dizer que o comentário de Cleyde Yáconis torna evidente a função didática que todos, Zampari, atores e público, atribuíram a Celi e aos outros encenadores italianos nesses primeiros anos. Paulo Autran em entrevista concedida a Silvia Regina Wakim e M. lúcia Pereira publicada na Revista Dionysos, também fala sobre o trabalho com Celi e com os outros diretores Italianos:

> **R** - O sistema de trabalho do Celi variava conforme a peça. Eu me lembro de ter feito muito laboratório com o Celi, aquilo que hoje em dia se chama laboratório e que muita gente pensa que foi criado depois disso. Não. Celi usava os ensinamentos de Stanislavski. Com ele fizemos várias vezes exercícios que Stanislavski fazia e recomendava fazer para propiciar um clima de concentração e criação.
>
> **P** – E vocês atores, tinham consciência de que estavam seguindo o método de Stanislavski?
>
> **R** – Não. As vezes Celi dizia: "Olha, isto aqui é uma idéia de Stanislavski." Apenas o Celi não fazia muito alarde. Celi era um homem de uma cultura muito sólida e estava mais preocupado em fazer espetáculos, em nos transformar em atores, em nos melhorar como atores, do que em nos incutir teorias na cabeça. Ele aplicava praticamente o seu vasto conhecimento teatral com um resultado surpreendente. Era comum as pessoas dizerem:"O Celi é uma fábrica de atores! Ele transforma um pedaço de madeira num ator maravilhoso"., o que não é verdade (ri). Ninguém consegue transformar certos atores em grandes atores. Mas é verdade que ele formou um núcleo muito bom de atores, que ele pegou ainda como massas informes e que transformou em gente consciente do que é o ato de representar, do que é transmitir um personagem à plateia. Cada um deles tinha um sistema de trabalho completamente diferente, uma concepção diferente de espetáculo. Eu me lembro: Bollini era um diretor muito cônscio do impacto, da violência, de como movimentar uma massa em cena. A primeira peça que ele dirigiu no TBC foi **Ralé**, e, ao contrário de Celi, que fazia um trabalho intelectual sobre o autor, sobre o que a peça representava no contexto de história do teatro mundial, o Bollini era um homem mais prático. Ele começou a ensaiar indo quase que diretamente para uma marcação, sem muita discussão, e nós, habituados a um trabalho talvez mais lento, mais racional, mais intelectual, nós

> balançamos muito com os métodos do Bollini e me lembro que uma ocasião o elenco se reuniu e foi falar com o Celi, que era o diretor geral do TBC, e pedir a ele que fosse assistir um ensaio do Bollini para ver como é que estava, porque nós não tínhamos noção do que é que estávamos fazendo. O Celi assistiu um ensaio de **Ralé**, ficou maravilhado e nos chamou de loucos: "Vocês estão fazendo um trabalho belíssimo, não sei por que é que estão reclamando." E realmente**, Ralé** marcou época no TBC. Salce era um diretor de minúcias, de nuances, um diretor de uma sensibilidade incrível. OS espetáculos dele tinham um clima envolvente, muito psicológico e muito bonito. E muito engraçado. Salce tinha um **sense of humor** incrível. Assim, com essas influências totalmente diferentes...
>
> **P** – E o Ruggero?
>
> **R** - Ruggero Jacobbi é o grande teórico de teatro, o homem que sabe tudo de teatro, talvez a maior cultura deles todos. E um homem que quando saiu do Brasil foi para Milão, ser o Consultor Artístico do Piccolo Teatro de Milão, que era um dos maiores conjuntos teatrais do mundo, no seu tempo. Quer dizer, um homem de altíssimo gabarito intelectual, sem dúvida alguma. Ruggero, de todos eles, era o que melhor falava português, falava e escrevia português, um português belíssimo. Ruggero deu aulas de teatro fora do comum – eu me lembro de uma série de conferências que ele fêz aqui em São Paulo, em que você, para entrar, para conseguir um lugar pra assistir era uma coisa difícil, e o brilho desse homem falando era uma coisa rara. Agora, na hora de dirigir, ele tinha, não sei... uma espécie de preguiça... o trabalho dele ficava superficial. Dificilmente Ruggero fazia um grande espetáculo. Mas apesar disso, ele é que assinou a direção de **O mentiroso**, de Goldoni, um dos bons espetáculos do TBC. (Autran, 1980, 177)

Ainda Paulo Autran segundo GUZIK (1986,28), relembra um episódio ocorrido com o ator Gustavo Nonnemberg, a quem Celi "mandou pôr a língua para fora, segurou-a com um lenço e disse: 'Agora, fale o seu texto. Sua dicção é muito ruim'. O Celi não dirigia apenas; ele formava tecnicamente os atores" (Autran,1986,28).

Em paralelo a sua atuação como diretor, Celi passou a desempenhar essa atividade de lapidar ou formar os atores sob suas ordens. As palavras abaixo são de Adolfo Celi diretor paradigmático do estilo TBC em uma entrevista a Júlio Lerner publicada no livro "Uma Atriz: Cacilda Becker":.Ei-lo:

> Eu gostava de desnortear o ator no contraste de uma sensação antes ou depois de outra. E os atores reagiam muito bem a isso. Acho que eles mudaram na sua vida pessoal exatamente por essa forma de dirigir. É um ritmo, uma velocidade de representar e, na época, eu estava obcecado pela maneira de representar brasileira – ela dava tempo ao público para ouvir até se cansar daquilo que ouvia e então comentar uma sensação. Queria passar por cima de tudo isso e dar muito mais coisas ao mesmo tempo. Todas as minhas peças duravam dez minutos a menos do que deveriam durar, sempre. Eram muito mais rápidas... (Adolfo Celi, entrevista a Júlio Lerner, em *Uma Atriz Cacilda Becker*,cit., pp.122-123. Citado por Guzik em 1949-1953: sob o signo do sucesso, no livro "TBC: crônica de um sonho",1986, 59).

Na medida em que o ator era guiado pela direção rumo aos resultados que esta pretendia atingir - em grande ou pequena escala - o intérprete tornava-se um instrumento nas mãos do responsável pela assinatura do espetáculo, este, determinava sua postura, inflexões de voz, modo de andar, etc. Porém, isso não era aplicado de maneira impositiva; era antes uma indução, como deixa claro GUZIK (1986,59) ao citar o registro de Ruy Affonso, sobre sua atuação na primeira montagem de Arsênico e Alfazema: "É sem dúvida a Celi que devo a possibilidade de ter chegado a um resultado satisfatório... Nosso diretor tem um grande respeito pela personalidade dos seus artistas. Ele *apenas* prepara o terreno para que o próprio ator faça surgir a sua personagem, sem interferir despoticamente na nossa criação; nós mesmos é que vamos pouco a pouco esboçando e dando vida aos nossos papeis". (Ruy Affonso, Programa de Arsênico e Alfazema, 1949. Citado por Guzik em 1949-1953: sob o signo do sucesso, no livro "TBC: crônica de um sonho",1986, 59)

É válido ressaltar que se a intervenção de Celi no trabalho não se dava de modo opressivo, nem por isso deixava de se fazer sentir de modo intenso. E Cleyde Yáconis evidencia um pouco mais: "Celi... principalmente nos fazia pensar. Pensar. Pensar. Tinha uma análise de texto de cada vírgula. Destrinchar, aprofundar o texto com o Celi, e ouvir". (Cleyde,1980, 60).

Em novembro de 1949, o TBC contrata o ator Sérgio Cardoso e o diretor Ruggero Jacobbi. O primeiro, depois de uma experiência considerada não muito feliz com o Teatro dos Doze, estreia sob sua responsabilidade **O mentiroso**, de Goldoni, dirigido pelo segundo e, sendo por muitos considerado um dos mais perfeitos espetáculos do TBC. A respeito da chegada de Jacobbi nos conta Guzik:

> O novo diretor do TBC, Ruggero Jacobbi, recebe como primeira incumbência a montagem de uma peça inconsequente de Savoir, *Ele*. Jacobbi se encontrava no Brasil desde o final de 1946. No Rio, já dirigira *A Estrada do Tobaco*, de Erskine Caldwell, para o Teatro Popular de Arte. E no Teatro dos Doze, formado efemeramente por elementos congregados a partir do movimento amador carioca, montara *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, de Goldoni, *Tragédia em New York*, de Maxwell Anderson, e o infantil *Simbita e o Dragão*, de Lúcia Benedetti, Sérgio Cardoso, saído também do Teatro dos Doze, é contratado pelo TBC ao mesmo tempo que Jacobbi, mas não participa da montagem da obra de Alfred Savoir. Sobre *Ele*, pode-se dizer em seu favor que a relativa notoriedade desfrutada pelo autor, polonês radicado em Paris, no entre-guerras, deveu-se ao fato de estar situado numa espécie de vanguarda do teatro de *Boulevard*, afrontando os bem-pensantes com seu cinismo e amoralidade. Esse teatro não vive mais, porém, em outubro de 1949, sua comédia agridoce, levou perto de treze mil pessoas ao TBC. [...] O primeiro aniversário do TBC encontra o teatro solucionando sua primeira crise de ordem

> artística, que resulta na saída de Madalena Nicol, e mal é lembrada publicamente, caindo entre o fim da carreira de *Luz de Gás* e a estreia de *Ele*.
>
> Mas o último espetáculo montado pelo TBC em 1949 recebe galas e cuidados dignos de tal celebração. O Mentiroso, de Goldoni, apresentará ao público paulista a estreia de Sérgio Cardoso no elenco da casa. Os cenários de Aldo calvo, com uma engenhosa solução para as mudanças de cena e o uso de dois palcos giratórios, constituem um elemento de primordial importância para a fluência com que corre a direção de Jacobbi. Os figurinos, também de Calvo evocam com muita elegância o *settecento* goldoniano e deliciam o público. Explica Ruggero Jacobi que, para entrar no TBC, fizera um trato com Zampari, segundo o qual dirigiria um espetáculo "à moda da casa e outro à minha moda". *O Mentiroso*, portanto, é um trabalho "à sua moda". [...] Alfredo Mesquita, que não tem uma lembrança simpática de Jacobbi como encenador, coloca *o Mentiroso* numa situação à parte, declarando-o "um trabalho bastante requintado", para aduzir logo em seguida "Jacobbi era veneziano como Goldoni, portanto ele conhecia bem o estilo da *Commedia dell'arte* e pôde realizar um espetáculo de bastante efeito".
>
> Alfredo Mesquita acerta o alvo. Jacobbi, intelectual de belo calibre, deixou registrado seu entusiasmo pela venerável forma de representação em *Goldoni* e a *Commedia dell'Arte*. Ecoam até hoje aplausos ao seu *Mentiroso*, que alguns consideram o melhor espetáculo do TBC, incluindo-o até entre os melhores do teatro brasileiro. Mas Décio de Almeida Prado também chama a questão para um outro ângulo: "Não obstante as grandes qualidades da direção de Ruggero Jacobbi e a cenografia de Aldo Calvo, o maior acontecimento do novo espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia é o desempenho de Sérgio Cardoso como protagonista".
>
> Ruggero Jacobbi anotou algumas observações interessantes sobre o método de trabalho do ator seu contemporâneo. Elas parecem sintetizar de certa forma uma atitude dos encenadores do TBC quanto à interpretação.
>
> Qualquer ator ou diretor de hoje sabe que três quartos das deficiências que aparecem na arte de representar, e, muito especialmente, na de inflexionar, derivam justamente do fato de que o ator, enquanto diz, não pensa no que está dizendo: pensa na linha geral do papel; no efeito que vai surgir, a determinada altura, naquela cena; no perigo de ser monótono, etc. Preocupações estas, todas legítimas e certas, mas que podem prejudicar de outro lado, a naturalidade lógica e física da inflexão, aquela espécie de *análise perpétua* do texto, que impõe à representação passos inevitáveis, como seja frisar uma palavra e não outra, marcar sinais de pontuação e distribuir o *tempo* das frases não com base na respiração e sim na sintaxe. O ator moderno está sempre obrigado a um processo gradativo e complexo de conquista da personagem e da peça; uma vez decorada a fala, tem que harmonizá-la com as outras, dele e dos outros atores; tem que se convencer de que aquelas palavras são melhores do que as que ele usaria nas mesmas circunstâncias; tem que transformá-las em ação, acumulando aos poucos inflexão, gesto, marcações, efeitos de voz, necessidade de respiração, até esquecer que tudo aquilo parte de um texto escrito por outro e acreditar que surgiu de dentro dele mesmo.. Essa dificuldade inicial permanece às vezes visível até o fim, mesmo num resultado perfeitamente conseguido, pois foi conseguido à custa de inteligência, técnica e força de vontade, agindo sobre a sensibilidade em momentos sucessivos e, às vezes, friamente distintos.
>
> O que se depreende dessas palavras não é exatamente um ideário sobre a arte do ator, antes, o depoimento de um bom pensador colocado face a face com a questão. E tem a qualidade de condensar uma atitude bem generalizada em relação a ela, na Europa dos anos trinta e do imediato pós-guerra. (Guzik, 1986,35)

Ao longo de todo o ano de 1950, o programa de atividades do TBC apresentou – até o mês de agosto – nove espetáculos, em setembro este número sobe para doze, com

a criação do Teatro das Segundas –Feiras. Segundo GUZIK "Integram um mesmo programa *O Homem da Flor na Boca*, de Pirandello, *Lembranças de Bertha*, de Tennessee Williams, e *O Banquete*, de Lúcia Benedetti. A ideia da ocupação do dia ocioso da casa foi de Luciano Salce e de Guilherme de Almeida, conselheiro literário da Sociedade Brasileira de Comédia (...) as três peças que compõem o espetáculo são dirigidas por Ziembinki". (Guzik,1986,46). Chama atenção, entretanto, a participação de Ruggero Jacobbi a frente do primeiro espetáculo apresentado pelo Teatro de Vanguarda incluído na programação do Teatro das Segundas-Feiras, *A Desconhecida de Arraes*, de Armand Salacrou, na montagem Jacobbi mescla jovens e inexperientes atores com outros um pouco mais tarimbados. Embora o público tenha recebido com frieza a peça a crítica prestigiou amplamente à iniciativa, conforme registo em Dionysos n°25 por Maria Lúcia Pereira:

> Estreia de **A DESCONHECIDA DE ARRAES**, de Armand Salacrou, no Teatro das Segundas-Feiras por um novo grupo ligado ao TBC, denominado Teatro de Vanguarda, e que deveria ter sido "não somente um fato teatral, mas também um fato literário de bastante importância". (O ESTADO DE SÃO PAULO, 30-08-53). Porém o acontecimento restringe-se a este primeiro espetáculo, que se apresenta nos dias 7, 14 e 21 de agosto e 28 de setembro.(...) sempre inquieta e trabalhador, Jacobbi vem de criar, no Teatro das Segundas-Feiras, do TBC, o Teatro de Vanguarda e, a julgar pelo primeiro espetáculo da série organizada, acreditamos que reencontrou o seu melhor estilo (...) Desta vez (...) foi buscar um grupo de quase principiantes, nem sempre talhados para os respectivos papéis, obtendo assim mesmo resultado excelente. É este, aliás, um dos aspectos mais interessantes desta sua nova iniciativa, de vez que revela a orientação acertadíssima de aproveitar elementos jovens, dando-lhes oportunidades que dificilmente lhe seriam oferecidas no curso normal de suas carreiras". (ANHEMBI n° 36, v. XII, nov.1953.Citado por Maria Lúcia Pereira na revista Dionysos n°25, 1980, 94).

É possível afirmar que nenhum dos astros consagrados da casa toma parte na encenação do texto de Salacrou: Xandó Batista (Ulisses) Eny Autran (Yolanda), Ítali Rossi (Nicolas) Wanda Hammel (Mme. Venot), Diná Mezzomo (Madalena), Monah delacy (A Desconhecida), Francisco Arisa (o diretor/ o mendigo), Felipe Wagner (o pai), Josef Guerreiro (o avô), Rubens costa (Max 20), Walmor Chagas (Max 37), Lea Camargo (Nieta), Alberto Maduar (o garçon). De acordo com GUZIK "Jacobbi depois da montagem dessa obra, não volta mais a atuar no conjunto de Zampari". (Guzik, 1986, 89).

Em 4 de julho de 1950 acontece a estreia de *A Importância de Ser Prudente*, de Oscar Wilde, o espetáculo é dirigido por Luciano Salce, recém contratado pelo TBC e, como seus conterrâneos Adolfo Celi e Rugerro Jacobbi, ele também é formado na

Academia de Arte Dramática de Roma. Nas palavras de Paulo Autran: "É um diretor de detalhes, de minúcias, de nuances, um diretor de uma sensibilidade incrível." (Autran,1980,177) Entretanto, sobre sua primeira encenação apresentada na casa, não são encontrados registros contendo comentários exaltando a montagem de Salce como um momento particularmente especial para o teatro. Apenas na produção subsequente do teatro é que teria mesmo oportunidade de mostrar a dimensão de sua sensibilidade, estamos falando de *O Anjo de Pedra*, título brasileiro dado a *Summer and Smoke*, de Tennessee Williams, um sucesso estupendo de público e crítica, que destacamos nos três exemplos aseguir, pinçados da revista Dionysos n° 25, por Maria lúcia Pereira:

O primeiro:

> "**O ANJO DE PEDRA**, de Tennessee Williams, é um espetáculo que marcará época nos anais da história do Teatro Brasileiro de Comédia. (Pereira,1980,80)

O segundo, encontrado no programa de *O anjo de Pedra:*

> E quando mais tarde se falar desse espetáculo, além dos intérpretes, quatro nomes serão sempre lembrados: Luciano Salce, Aldo Calvo, Bassano Vaccarini e Enrico Simonetti." (Pereira,1980,80).

E finalmente, o terceiro, por Décio de Almeida Prado, **O Estado de S. Paulo**:

> "Depois de dois anos de existência, o "Teatro Brasileiro de Comédia" não perdeu ainda (...)a capacidade de nos surpreender. **O Anjo de Pedra**, vindo depois de **O Mentroso**, de **Entre Quatro Paredes**, de **Antes do Café** não apenas não desmerece de tão ilustres predecessores como significa mais uma posição conquistada. E isto se deve primeiramente à direção de Luciano Salce e a uma interpretação de Cacilda Becker que permanece extraordinária por qualquer critério que se queira considera-la" (Pereira,1980,80)

Os relatos da montagem revelam que o diretor Luciano Salce conseguiu explicitar todas as características do texto, mas lhes impôs uma leitura muito pessoal. Rememora Cleyde Yáconis: "O Salce... era mais maduro do que Celi, e era cruel... Ele não tinha piedade com os personagens. A Alma Winemiller da Cacilda era ridícula. Ele usava o humor negro, era cruel. [Para com] o papel da mãe louca não tinha nenhuma piedade". (Yáconis, 1986, 45).

GUZIK sublinha as palavras de Miroel Silveira lançadas em *A Outra Crítica*: "o anjo de seu talento poético. Sem o fremir de asas desse guardião amigo, impossível se

torna ascender a grandes alturas, soltando as amarras que nos prendem à terra. E o anjo de Salce não permite que em suas mãos o teatro rasteje" (Silveira, 1986, 45)

E Décio de Almeida Prado, encerra a sequência de notas elogiosas, destacando a montagem entre os grandes momentos da breve mas brilhante carreira do teatrinho, considera: "E isto se deve primeiramente à direção de Luciano Salce e a uma interpretação de Cacilda Becker que permanece extraordinária por qualquer critério que se queira considera-la". (Prado,1986,45)

Nota: "*O Anjo de Pedra* marca a primeira participação de Cleyde Yáconis no elenco da casa". (Guzik, 1986,43)

Elizabeth Henreid em entrevista à revista Dionysos fala de Ziembinski, Salce e dos outros diretores italianos. Vejamos:

> **P** -Quanto à direção: qual era o procedimento dos diretores, de cada um? Se seguiam métodos, que métodos seguiam...
>
> **R** – Não sei, cada um tinha lá o seu método. Os italianos vinham todos de escolas italianas, quer dizer que tinham todos um método bastante igual, o Salci, o Celi, o Bollini... o Bollini eu não gostava muito como diretor, ele... talvez fosse uma maneira de dirigir também. Ele sugeria coisas absurdas pra um personagem, pra você descobrir que aquilo era absurdo e você fazer exatamente o contrário. Eu achava que ele não dirigia a gente, não. Ele botava a gente no fogo mandava que cada um se virasse. Agora, eu estou vendo que hoje em dia, principalmente, isso é um forma de direção, né, usada muito pelos diretores de hoje em dia. Quer dizer: vire-se. Eu não vou te ensinar nada, eu não vou falar nada, talvez até eu te atrapalhe um pouco pra você descobrir qual é a linha do seu personagem etc. Pelo menos foi isso que aconteceu em Ralé. Foi uma loucura. Os ensaios do Bollini em Ralé eram uma loucura. Ninguém sabia o que fazer, ninguém estava muito certo do seu papel, os ensaios foram feitos na extrema brutalidade, era uma peça muito bruta, muitos se machucaram – um tinha que rolar escada, se machucou... Foi uma coisa muito estranha como direção. Ziembinski u gosto muito, quer dizer, pra mim é o ideal. Ele repara nos menores detalhes, ele vai ao fundo da personalidade do personagem, do autor, da peça, sabe, ele faz a história de cada personagem...
>
> **P** – Ele segue Stanislavski?
>
> **R**– É, possivelmente.
>
> **P** – E se falava em métodos, na época, ou não?
>
> **R**– Muito pouco. A gente tinha lá laboratório, mas não como agora, não. Assim em matéria de laboratório do que vocês fazem hoje em dia, a única coisa que eu me lembro, parecida, foi quando nós fizemos as Antígonas... Eu pedi pro Celi pra não me pôr na Antígona de Sófocles porque eu era péssima pra dizer versos, não gostava, não gostava de peça clássica. E ele disse que eu tinha que fazer, porque eu tinha que aprender, e eu ia fazer muito bem. Então ele me fez dizer o texto de várias maneiras, ajoelhada, deitada, inclusive, uma vez pedindo esmola. [...] O Ruggero Jacobbi era um diretor muito inteligente, mas eu acho que ele escrevia mais do que dirigia. Era uma criatura muito inteligente, muito culta, muito fina, então era o ideal pra peças assim como **O mentiroso**, peças de época, de finura, era o ideal. O Salce era muito sagaz,

> muito crítico, muito irônico, tinha um humor às vezes meio amargo, mas pra comédia era fantástico o Salce. Ele fazia com que a gente descobrisse coisas que a gente nem estava a fim de observar. Celi era um diretor estranho. Ele falava um pouco por metáforas. Era difícil eu entendê-lo. Ele mandava a gente fazer e corrigia as arestas. Ele dava as dicas, mas você tinha que desenvolver. Não havia muita ajuda não. Agora, eles tinham uma linha dentro da cabeça deles, e a gente tinha que seguir aquela linha. Dentro de toda a liberdade que se dava pra você achar seu personagem, eles, dentro da cabeça deles, tinham um esquema feito e perfeito, Não podia fugir àquele esquema idealizado por eles. Uma disciplina férrea, para todos, obediência ao horário e, quanto ao resto, éramos assim uma grande família. A gente se dava muito bem, a gente se ajudava muito um ao outro... Acho que está tudo aí, acho que já falei de todos. (Henreid, 1980, 156, 157).

No início de agosto, entretanto, é colocada no palco aquela que virá a ser apontada como uma das mais importantes montagens da companhia. *Ralé*, de Górki, com direção de Flaminio Bollini; este, de acordo com Maria Lúcia Pereira na revista Dionysos apresenta o método Stanislavski ao elenco do espetáculo. Ela diz:

> Com ele, o método Stanislavski chega ao TBC, via actor's Studio. Os atores, a princípio, estranham o novo processo de trabalho e alguns deles chegam mesmo a se queixar a Celi, que vai assistir aos ensaios e se deslumbra com os métodos do novo diretor. Ao final, **RALÉ** resulta num espetáculo surpreendente, onde o público descobre faceta insuspeitadas dos atores que ele se acostumara a assistir no palco da Major Diogo (Pereira, 1980,84).

Já Alberto Guzik forma uma opinião diversa sobre a implantação do método Stanislavski na direção de *Ralé*:

> Por meio do depoimento de Cleyde Yáconis, podemos reconstituir parcialmente como foi recebida pelos intérpretes a modificação no estilo de representação que Bollini trouxe consigo. A rigor, é impossível dizer que sua direção de ***Ralé*** tenha significado a implantação da forma stanislavskiana de construção de personagens entre nós. Mas, sem dúvida, verifica-se uma alteração na rotina descrita pelos primeiros programas do teatro, onde a compreensão intelectual da peça e da personagem dava-se integralmente durante os ensaios de mesa, servindo a marcação para a composição física das particularidades do papel, sempre com grande intervenção do encenador em cada um desses momentos. (Guzik, 1986, 59)

A respeito de Bollini, Cleyde Yáconis inicia sua fala considerando que "foi o mais criança. O mais jovem, e, eu acho, o mais inexperiente dos três". Rememora:

> Começamos a ensaiar e quinze dias depois, quando nós nos levantamos [das leituras da mesa]. Bollini ganhou um apelido... era "Faça Ver". Em vinte e cinco anos de teatro, nunca vi um elenco xingar tanto, desesperar-se, chorar e trazer [para a montagem] tanto material. A gente chegava e dizia: "essa cena pode ser assim, pode ser assim", e vinha com mil propostas; e ele dizia: "Pode ser, pode ser. Faça Ver". Faça ver, entende? E nós chorávamos, e arrancávamos cabelos e a cada dia [trazíamos] material, material

> [mais] material. Chegávamos para o Bollini; "Olha, quem sabe fazendo assim?" "É, pode ser. Faça ver." Então o apelido dele ficou Faça Ver. E de faça ver em faça ver, o público viu um espetáculo sensacional. (Yáconis, 1986,60)

Elizabeth Henreid falando à revista Dionysos, também comenta da sua experiência de trabalho com Bollini, e ainda a sua participação na encenação de **Ralé**. Ela relembra:

> (...) quando entrei em **Ralé**, o Flamínio Bolinni, que dirigiu **Ralé** me fez abaixar muito o registro da voz, porque naquela época eu falava muito nas alturas e devia ter uma voz chatíssima, e ele me fez abaixar o registro de voz para o mais grave que eu pudesse falar. Quando eu entrei em cena dizendo: "É inquilino novo", o pessoal ficou assim: "Mas quem é? É a Elizabeth ou não é? É ou não é? Toda esfarrapada, suja, imunda num papel altamente dramático, então aquilo causou um impacto muito grande devido aos outros papéis que eu tinha feito. Acho que é por isso que marcou tanto, não porque tenha sido o melhor papel. (Henreid, 1980,155).

As apresentações de *Ralé* recebem os aplausos efusivos da crítica e igualmente do público. Em setenta espetáculos *Ralé* é assistida por dezesseis mil pessoas. Alberto Guzik pondera a experiência de Bolinni com o elenco em sua chegada no TBC:

> Independentemente da idade cronológica do diretor ao encenar *Ralé* – e Bolinni era muito jovem, estando com vinte e três anos quando chegou - , o que Cleyde atribui à sua inexperiência talvez se deva antes a uma maneira até então inédita em São Paulo de se dirigir a elaboração de personagens. O que ela entende como excesso de pragmatismo e de insegurança da parte de Bolinni, é possível que não seja nada além de uma versão das ideias do mestre russo filtradas por Lee Strasberg e seus colaboradores, postas em prática a partir de 1948 no hoje célebre Actor's Studio.
>
> Centrado no primeiro livro teórico de Stanislavski, que descreve minuciosamente o processo de elaboração interna da personagem pelo ator, o *Método* divulgado pelo Studio por muito tempo deixa de lado a sequência do pensamento Stanislavskiano, que aborda os aspectos físicos e externos da composição, chegando a exageros hoje celebrizados pelo anedotário teatral. É a criação através de intensas improvisações que Bolinni traz para o TBC. (Guzik, 1986,60)

Em fevereiro de 1952 estreia no Teatro das Segundas-Feiras, **DIÁLOGO DE SURDOS,** de Clô Prado (cuja encenação é recomendada pelo próprio Zampari), sob a direção de Flamínio Bollini. Décio de Almeida Prado em suas impressões sobre o espetáculo escreve: "(...) **Diálogo de surdos**, do ângulo técnico, está longe de ser impecável: às vezes explicita de mais. Lendo a peça atentamente nada encontramos no seu texto que não seja passível de fácil explicação. Todavia, transportada para a cena, perde grande parte dessa clareza". (Prado, 1980, 87)

Chama atenção uma informação de Cleyde Yáconis sobre Bollini como diretor:

> A peça onde... sofri muito ... foi. *Diálogo de Surdos*, onde, também com Bollini, tive uma inibição terrível. Ele marcava ensaios de manhã, comigo ... [foi há] vinte e três anos atrás, quando ele marcou comigo, de manhã e me deu esse livrinho... Esse livro é maravilhoso. É *Expressão Corporal*, de um autor francês. Ele [o diretor] dizia: "Afine o seu instrumento". Em 1952, a primeira vez que eu comecei a fazer exercícios. Foi a primeira vez que eu descobri que existia isso. Quem me revelou foi o Sr. Flamínio Bollini, o Faça Ver do teatro brasileiro. (Yáconis, 1986, 68)

A figura de Ziembinski por Miroel Silveira:

> "Considero Ziembinski a mais importante personalidade **de teatro** até hoje aparecida no Brasil. Josef Guerreiro, em **Adolescência**, está excelente". (Silveira, 1980,194).

Por falar em Ziembinski..., ele e a sua companhia carioca, recebem o convite do TBC para ocupar o palco vagado com a retirada de cena de *A Ronda Dos Malandros*. Ao ingressar na casa da Major Diogo o Polonês Zbigniev Ziembinski traz na bagagem um histórico de considerável importância, que inclui, sua atuação de modo decisivo no período histórico de renovação do teatro brasileiro; ator com experiência em Vilna, Lodz e Varsóvia, além da formação como diretor. Ele chegara ao Brasil em 1941, depois de sair da Polônia e, atravessar a Europa fugindo da guerra. Por sua vez, Alberto Guzik faz pertinentes considerações ao dizer do nosso ator e encenador que:

> Em 1943 associou-se aos Comediantes, permanecendo integrado ao grupo em suas fases amadoras e profissional; fora dele, dirigira espetáculos para outras companhias e ministrara cursos. Ao ingressar no TBC seu currículo lhe credita a direção antológica de *Vestido de Noiva* e uma sequência de montagens memoráveis, entre as quais *Desejo*, de O,Neill, *Pelléas et Melisande*, de Maeterlinck, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, e *Uma Rua Chamada Pecado*, de Tennessee Williams. A temporada com que inicia sua trajetória no TBC não registra nenhum sucesso excepcional. Fundamentais serão a diversificação de repertório e o enriquecimento estético que sua presença acabará por trazer à companhia. (Guzik, 1986, 41).

Em 26 de junho de 1950, segundo Maria Lúcia Pereira: "Ziembinski dirige para o TBC, **O CAVALHEIRO DA LUA**, de Marcel Achard. Anteriormente, com a retirada de cena de **A RONDA DOS MALANDROS**, apresentara com seu grupo duas peças: **ADOLESCÊNCIA**, de P. Vanderberg, e **ASSIM FALOU FREUD**, Cwojdinski. É então efetivamente contratado como diretor e ator". (Pereira,1980,80)

No final de outubro de 1951 estreia *Harvey*, comédia de Mary Chase, o ponto alto dessa montagem, fica por conta da comemoração dos vinte e cinco anos de teatro de Ziembinki, dez dos quais já dedicara ao Brasil. Décio de Almeida Prado escreve em O Estado de S. Paulo, 1/11/54 a seguinte nota sobre o ator e encenador:

> Ziembinski,... pelo espírito e pelo temperamento, pertence mais à grande e genial geração de Max Reinhardt e de Meierhold do que à atual. E de Gordon Craig ou de um Stanislavski, por exemplo, que descende sua paixão quase mística pelo teatro. Todos conhecem a anedota clássica sobre a peça russa que teve de ser abandonada depois de meses de ensaio porque ninguém acertava com a inflexão exata da primeira frase: "Boa tarde". Pois foi alguma coisa dessa extraordinária e quase incompreensível severidade artística, dessa intransigência fanática, desse devotamento integral que Ziembinski trouxe para o nosso teatro. (Prado, 1986,62).

3.5 Os atores contratados em sistema permanente

Considerando ainda os aspectos iniciais da companhia e suas contribuições, ressalta-se a implantação do teatro de equipe, constituído inicialmente com base em jovens amadores em lugar dos astros e estrelas do teatro profissional vigente, a organização do primeiro elenco profissional, do qual participavam como contratados exclusivos Cacilda Becker, Madalena Nicol e Maurício Barroso; além da estabilidade do elenco cujo acordo era firmado através de contratos em geral de um ano, sendo os mesmos, renováveis, e finalmente, os salários de nível mais elevado, permitindo, assim, o recrutamento de interpretes de preparo intelectual mais apurado

Quanto ao esquema de trabalho no TBC vamos encontrar em Nydia Licia algumas notas bastante curiosas a esse respeito:

> Em janeiro de 1950 estava formado o primeiro Elenco Permanente: Cacilda, eu, Marina e Elisabeth Henreid. O elenco masculino era um pouco maior: Abílio, Carlos Vergueiro, Sérgio Cardoso, Maurício Barroso, Ruy Affonso, A. C. Carvalho e Waldemar Wey. O primeiro espetáculo apresentado foi **Entre quatro paredes**, de Sartre, interpretado por Cacilda, Sérgio, Carlos e eu, e **Um pedido de casamento**, de Tchekhov, na interpretação de Célia, Ruy e Waldemar.
>
> [...] "O tempo foi passando, o elenco cada vez mais homogêneo, o sucesso quase constante. Mas, como era a vida no TBC? Muita gente já me perguntou isso. Bem, na época nos parecia a vida certa. Agora, passados tantos anos, eu me perguntam se os atores de hoje aceitariam um regime tão severo como esse a que nós fomos submetidos."
>
> "Não existia dia de folga. Os ensaios eram diários. Ensaiava-se à tarde toda e, quase sempre, também à noite. Como paralelamente ao teatro normal havia o Teatro das Segundas-Feiras, e todos nós queríamos participar dele, ensaiávamos aos sábados de manhã, ou depois das três sessões do domingo entre a matinê e a noite, e nos outros dias, depois do espetáculo.

> Médico, dentista, cabelereiro, só se fosse de manhã. Casar? Só as segundas feiras. Fora de brincadeira: Sérgio e eu casamos na segunda, e terça às duas horas estávamos ensaiando a nova peça. E casamos no próprio teatro. Foi numa segunda que casaram Ruy Affonso e Elizabeth Henreid e, também numa segunda, Carlos Vergueiro e Zilah Maria." (Licia, 1980,168,169)

Franco Zampari afirma à revista Dionysos:: "O TBC tem 15 atores permanentes, que recebem um mínimo de 8mil cruzeiros mensais e um máximo de 23 mil. Os encenadores recebem de 25 a 30 mil cruzeiros, com um acréscimo de 30%, no Rio que para os atores chega a 50%". (Zampari,1980,162)

Um destaque para a nota abaixo, encontrada na Revista Dionysos n° 25, 1980, 91, que diz o seguinte:

> N. da A. – Cabe aqui lembrar as condições de trabalho oferecidas aos profissionais que, se tinham deveres rígidos em relação ao cumprimento de seus contratos, recebiam em troca um tratamento digno talvez nunca mais encontrado em qualquer fase do nosso teatro empresarial: cada ator possuía um camarim individual; era-lhe fornecido material de uso pessoal (toalhas etc.); o já mencionado contrato anual renovável, o salário compensador, recebido mensalmente com um extra pela nona sessão (havia aos sábados três sessões), pois, segundo declaração de Zampari à Revista Teatro Brasileiro n° 12 de 1955, os artistas "precisam de uma remuneração que lhes garanta dignidade de vida e tranquilidade para se entregarem aos personagens".(Pereira,1980,91)

E Guzik, assina:

> [...] As condições técnicas oferecidas pelo TBC possibilitaram a afirmação de um sem-número de talentos. Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Tereza Rachel e Nathália Timberg, numa enumeração muito restrita, como primeiras atrizes. Sérgio Cardoso, Paulo Autran Leonardo Vilar, Ítalo Rossi, Walmor Chagas e Juca de Oliveira, numa lista igualmente apressada, como primeiros atores. Ótimas equipes de intérpretes, além dos mencionados, passaram pelo palco da Major Diogo e de lá saíram para contribuir decisivamente na formação do novo perfil do teatro brasileiro. E houve tempo para que os valores nacionais amadurecessem adequadamente. (Guzik,1986,222)

Não devemos nos esquecer das transformações estéticas voltadas também para a atuação:

> [...] O grupo de atores que participa das primeiras produções da casa acaba por formular uma linguagem específica de interpretação. Há um certo modo de falar, de articular, andar e gesticular característico do TBC. Mas isso acaba acontecendo com todas as companhias de teatro que atuem com formações estáveis durante algum tempo. [...] O advento do encenador (que tenha sido estrangeiro nesses primeiros tempos é circunstancial) modifica todo o quadro preexistente e possibilita o surgimento de uma interpretação mais contida, mais adequada à tendência estética que se firma após a segunda guerra. (Guzik,1986,224).

Chama atenção a opinião de Armando Paschoal falando à revista Dionysos sobre o alcance das contribuições do TBC "Compreender o TBC, portanto, é de certo modo

compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores". (Paschoal, 1980,148). E Guzik acrescenta:

> [...] Efetivamente, durante certo momento da recente história cultural de São Paulo, a totalidade das companhias em funcionamento possuía algum vínculo com o TBC. Madalena Nicol formou com Ruggero Jacobbi a primeira. Sérgio Cardoso, Nydia Lícia e Leonardo Vilar, a segunda. Maria Della Costa, oponente de Zampari no momento em que este aspirava ao monopólio da produção teatral em São Paulo, passou pela sala da Major Diogo, antes da inauguração do TMDC, em 1954. Tônia-Celi-Autran ganhou esta grafia e companhia própria em 1955. Em 1957 Cacilda Becker forma seu grupo e consigo leva Ziembinski, Walmor Chagas e Cleyde Yáconis. Em 1958, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Sérgio Britto e Gianni Ratto partem par o Teatro dos Sete e um histórico *Mambembe*. Tereza Rachel se afasta da sala ao final de 1959, fixando-se no Rio depois de um ano de atividade em São Paulo, onde se afirma como primeira atriz. De 1949 a 1959 o TBC foi base para a formação de companhias nacionais. (Guzik,1986,226)

O cultivo do Teatro de Equipe com bons valores individuais e nunca o da primeira figura, a estabilidade do trabalho de equipe e, por aí vai..., tudo isto é facilmente encontrado na lista dos muitos serviços prestados pelo TBC, no entanto, se observarmos "bem de perto" vamos ver que há controvérsias sobre o assunto. Como exemplo, a encenação de *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams cujo o elenco é encabeçado por Cacilda Becker, Mauricio Barroso vive o protagonista masculino, Ruy Affonso Rachel Moacyr, Nydia Licia, Elizabeth Henreid, Fredi Kleeman, Marina Freire, Waldemar Wey e Sergio Cardoso em papéis menores. Surgindo apenas na cena final Sérgio Cardoso vive o desajeitado Archie Kramer, que é seduzido por uma transformada Alma Winemiller, desse modo o teatro sinalizava sua intenção de criar um rodízio entre os astros do elenco, como aponta Guzik:

> Assim como Cacilda não participara de *O Mentiroso* e tivera uma aparição pequena na *Importância de Ser Prudente* onde a posição de relevo fora ocupada por Sérgio, este era agora convidado a ceder sua vez à atriz. O que já se percebe da prática da companhia é que, embora esta afirme repetidamente que o elenco não deve ficar atado a astros fixos, que deseja um teatro de equipe, com cada elemento contribuindo igualmente para a qualidade do conjunto, dá-se na realidade coisa diversa. Há nomes cujo evidência é indiscutível. Sua presença no noticiário da imprensa é marcante, recebem os maiores salários, são donos dos primeiros papéis. Não há dúvida de que no momento da montagem da obra de William, Sérgio e Cacilda são as figuras de maior peso no quadro dos atores, vindo os demais em posições variadas de destaque. E durante alguns meses a casa conserva a estratégia de alternar os dois como cabeças de elenco.
>
> Cacilda aproveitou integralmente a oportunidade que lhe dava a personagem e fez de Alma Winemiller uma grande criação. Toda a crítica é unanime em apontar a importância de seu desempenho para o sucesso da encenação. Exatamente dez anos depois de iniciar sua carreira no teatro, levada pela mão de Miroel Silveira para o Teatro do Estudante, no Rio, era a triz de

> maior destaque da melhor companhia do país, sendo sua opinião das poucas do elenco que tinha peso junto a diretoria. O triunfo que consegue com *O Anjo de Pedra* como que consolida a base de uma das reputações mais formidáveis e inabaladas do teatro brasileiro moderno. (Guzik, 1986, 44)

Isto pode ser confirmado através das atuações memoráveis de Cacilda Becker nos espetáculos realizados no TBC, entre os quais, destaca-se *Pega-Fogo*, de Jules Renard, nele Ziembinski recebe elogios tanto pela direção quanto pela criação do Sr. Lepic, Todavia o triunfo do espetáculo cabe a Cacilda Becker; sua leitura da personagem do menino rapidamente ganhou imensa notoriedade, fato que leva a inclusão *de Pega –Fogo* no repertório regular da companhia:

> ...Pega-Fogo foi desenvolvido a partir de um enquadramento físico bastante estrito, que exigia um esforço muito grande da intérprete e mesmo uma disposição de sacrifício. Incumbia-lhe encarnar a figura de um garoto. Idade e sexo interpunham-se, portanto, entre a realidade pessoal da comediante e o seu papel. Cacilda conseguiu no entanto, dar à sua interpretação o "corpo" necessário, independentemente da contribuição do *make-up* teatral, criando aquela presença física pela qual se transmutava em Pega-Fogo um menino de espirito amadurecido por uma experiência de vida marcada pela incompreensão e infelicidade, mas que não perdera a condição de sua idade, preservando uma agilidade irrequieta e uma instabilidade de ânimo, ao lado de uma presteza para o devaneio e a projeção imaginativa, próprias da adolescência. O desenho era perfeito... (J.GUINSBURG e MARIA THEREZA VARGAS, "Cacilda:a face e a Máscara", *Uma atriz*: *Cacilda Becker*, São Paulo, Editora perspectiva,1983. pp.255/258. Citado por Guzik, 1980,90).

3.6 O repertório filosófico social – a formação da plateia

No final de 1949 e início de 1950, momento de profissionalização do TBC, o ecletismo é comumente encontrável nos repertórios das companhias estabelecidas de modo organizado. Ao adotar um modelo estético eclético como linha de ação, o TBC se inspirou, na verdade, nos grupos amadores. Mas se por um lado essa política de revezamento de repertório – tantas vezes discutida -, deu margem para que se trouxesse para a cena textos de segunda categoria, por outro lado, possibilitou a apresentação de autores internacionais importantes, alargando, desse modo, as dimensões do debate estético. Além disso, o esquema procurava atender, numa cidade sem teatros diversificados, aos diferentes gostos das possíveis plateias. E, assim, a casa apresenta em julho de 1950 uma nova produção: A **Importância de Ser Prudente**, de Oscar Wilde. Quem assina a direção é exatamente o recém-contratado diretor Luciano Salce, nascido e formado na Itália. Essa montagem do texto de Wild é coberta de significado

particular se considerarmos a opção que ela implica como reveladora de uma faceta dos desígnios dos produtores no tratamento da escolha do repertório a ser levado ao palco. É John Gay X Oscar Wild. Saem de cena as prostitutas e os gângsteres para dar lugar aos cavalheiros e damas da sociedade londrina. Quanto ao diretor Luciano Salce, apenas na produção seguinte é que teria mesmo chance de mostrar a amplitude de sua sensibilidade. E o sucesso de Salce foi superlativo! Como aponta a nota de Guzik:

> Em agosto inicia-se nas pranchas do TBC a carreira de um dos espetáculos que parece reunir todos os elementos do programa que, na prática, o teatro vai tentando articular para constituir seu perfil, sua proposta ao público. Estão em cena a qualidade literária do texto, o rigor da execução técnica, o apuro extremado das interpretações; para o espectador o que se oferece é a conjugação do prazer da fruição com a possibilidade da reflexão através de uma montagem irrepreensível. É *O Anjo de Pedra*. O título brasileiro dado a *Summer and Smoke*, de Tennessee Williams. (Guzik,1986,43).

A atriz Elizabeth Henreid fala à Dionysos sobre a participação de Franco Zampari nas questões voltadas para o repertório.

> **P** - E a participação do Franco Zampari? Como é que ele interferia no repertório...
>
> **R** - O Franco Zampari era o rei, o dono de tudo, ele que mandava e desmandava. Era um sujeito inteligente, que acatava a opinião de todos, da Sociedade, de gente ligada às artes, à literatura, porque ele era capitão de indústria. Então às vezes ele dirigia a gente como se a gente fosse operário. Muitas vezes nós estávamos muito cansados, e ele nos comparava aos operários da fábrica, que trabalhavam 8 horas por dia sem se queixar. Agora, ele esquecia que o trabalho artístico é uma coisa que cansa muitas vezes o dobro de um simples operário. Então a gente muitas vezes ficava exausta, a ponto de cair muitas vezes ou em gargalhadas ou chorar potes, que já era cansaço, já era estafa. E ele era muito duro sob esse aspecto de disciplina. Ele tinha muitos conselheiros, era um homem de bom gosto, e a Débora, que era a mulher dele, uma mulher muito culta, muito fina, também o ajudou muito na construção do TBC. Eu gostava muito dele, apesar, apesar de ser um sujeito meio áspero, às vezes. Tinha que se desculpar os repentes do Franco Zampari devido a uma dor de cabeça constante que ele tinha. Ele engolia comprimidos analgésicos assim de pacotes. Ele tinha uma bendita de uma enxaqueca que raramente o largava, então acho que era devido a isso a irritação dele. Mas foi um grande homem. Foi o grande criador do TBC.
>
> **P** – E o repertório, era escolhido por quem?
>
> **R** – 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 pra 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 montado. (Henreid,1980,159)

O conjunto de qualidades do TBC, mais do que qualquer uma delas separadamente, talvez explique seu crescimento tanto artístico quanto comercial em seu período mais fértil. Em relação a sua política de repertório, Décio de Almeida Prado faz suas considerações em texto publicado em **Teatro Brasileiro**. Ele pondera:

> Como organização, o Teatro Brasileiro de Comédia não representava a menor originalidade. Até então, via de regra, o nosso sistema ainda era o dos conjuntos itinerantes, chefiados pelo 1.° ator – Procópio, Jaime Costa, Dulcina. As peças eram escolhidas tendo-se em vista, sobretudo, as possibilidades oferecidas pelo papel principal. Contando com sede fixa, com um elenco numeroso e, sobretudo, tendo dissociadas as diferentes funções teatrais – empresário, encenador, elenco, etc., - pôde o TBC inverter com êxito essa ordem, pensando em 1.° lugar no valor da peça (valor comercial ou artístico, não importa), e apenas em seguida no problema da distribuição dos papéis. Era, naturalmente, o restabelecimento da verdadeira hierarquia de valores, mesmo do ponto de vista do público, porque os intérpretes, cedo ou tarde, correm o risco de cansar, ao passo que o texto representa por excelência o elemento renovador do interesse. O contrário é que constitui exceção.
>
> Quanto ao nível do repertório, este resultou, aos poucos, da fricção entre o desejo de só representar textos da melhor qualidade literária e o gosto do grande público propenso à graça fácil, à peça leve, aqui como em qualquer outra parte do mundo. Chegou-se assim, na prática, a uma espécie de compromisso honroso para ambas as partes, alternando-se Pirandello e Roussin, Bem Jonson e Noel Coward. Poderíamos criticar o ecletismo da solução, julgando-o exatamente uma falta de discernimento e critério, se não nos lembrássemos que o TBC, sendo durante tanto tempo o único elemento permanente de uma cidade de 2 milhões e meio de habitantes, tinha de contentar todos os públicos, realizando uma função que, numa cidade como Paris, é cumprida por vários tipos de companhias, cada uma mais ou menos especializada em certo gênero de peça, desde a Comédie-Française até os teatros de "Boulevard". Neste ponto, a grande lição do conjunto de Franco Zampari foi a da sobrevivência comercial, a da união de certo idealismo com muito espírito prático. Nada nos custa aceitar Moss Hart e George Kaufmann, e até um ocasional Verneuil, se esse é o preço que temos de pagar para ver Tennessee Williams ou Schiller. Além disso, a dignidade artística do teatro não está só no texto mas também na representação – e esta procurou sempre se exemplar no TBC, errando por qualquer outro motivo, menos pelo carinho posto na preparação de um determinado espetáculo, fosse ele qual fosse. (Prado, 1980,186)

E Guzik estica a conversa sobre ao assunto, argumentando que O TBC se inspirou nos amadores ao incorporar um modelo estético eclético:

> [...] A linha ecletizante dos amadores é indiscutível. Esses buscam inspiração e alento nos grandes clássicos, em textos de nomeada, em modernos, cercados das melhores referências. Disso resulta a superposição de um clássico da tragédia a uma comédia moderna ou a um drama realista. Não parece que tenha havido, no início do período de profissionalização do TBC, um consenso de seus responsáveis em relação ao ecletismo como linha de ação. Esta estava naturalmente à mão, usada que fora pelos amadores, e o TBC adotou-a sem maior premeditação. Em fins de 1949 e início de 1950, momento de profissionalização do TBC, o ecletismo como que se colocava com a maior obviedade para qualquer companhia que se instalasse de modo organizado.

> Que acabou sendo usado de forma indevida na Major Diogo não resta dúvida. Mas isso não invalida o princípio geral. (Guzik,1986,223)

E segue adiante:

> [...] O ecletismo de repertório forneceu chão para que se colocasse em cena muita bobagem, muita peça de segunda classe. Mas possibilitou a apresentação de autores internacionais importantes, ampliando as dimensões do debate estético.
>
> Goldoni, Sartre, John Gay, Oscar Wild, Pirandello, Tennessee Williams, Gorki, Dumas Filho, Sófocles, Hochwälder, Gonçalves Dias, G. B. Shaw, Ben Jonson/Stefan Zweig, Schiller, Arthur Miller e Strindberg formam uma ilustre confraria, à qual se acrescentam os nomes de Dias Gomes, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Garcia Lorca. Ao lado dessa constelação se acrescentam nomes nada desprezíveis; William Saroyan, Jules Renard, Jacinto Benavente, Jean Anouilh, Noel Coward, Ugo Beti, Giuseppe Patronni-Griffi, Millôr Fernandes, Abílio Pereira de Almeida e Marcel Achard. E vem por fim a lista de fornecedores menos substanciosos: Alfred Savoir, John Patrick, Marc-Gilbert Sauvajon, Paul Vanderberg, Kaufman e Hart, Joseph Kesselring, Mary chase, Barrillet e Gred, Sardou, Roussin, Jan de Hartog, Verneuil Frederick Knot, Birabeau, Lindsay e Crouse, Peter Ustnov e Herlihy e Noble. A simples enumeração desses escritores dimensiona a margem de ação aberta pelo TBC. O teatro brasileiro sistematicamente alimentado por uma dramaturgia de pouca expressão foi sacudido por essa produção. Que a renovação tenha sido feita a fórceps, isso se deve a um panorama estático e resistente à transformação. (Guzik,1986,224)

Enquanto Miroel Silveira que sempre foi uma voz dissonante no coro daqueles que, durante algum tempo louvaram – sem restrições - o valor inestimável do TBC no panorama teatral brasileiro, em entrevista à Dionysos, ratifica as razões que o levaram a adotar uma visão bastante cética em relação ao trabalho desenvolvido pelo grupo teatral ao longo do período de sua existência. Diz, Miroel no trecho de sua entrevista:

> - A tese que eu defendia era realmente correta. A evolução veio mostrar que a proposta do TBC era mesmo muito limitada. Essa proposta era uma só: o neo-realismo. E o teatro não pode se restringir a ma única proposta estética.
>
> Segundo Miroel, os diretores italianos que chegaram ao Brasil, via-TBC, no fim da década de 40, empenharam-se em espalhar aqui a corrente estética predominante na Europa de após-guerra. E de tal maneira se empenharam em valorizar o neo-realismo, que ignoraram todas as possíveis alternativas que com ele deveriam conviver. Pois na opinião de Miroel, "não há movimento estético superado", já que a forma deve ser escolhida em função da proposta de cada encenação. E o TBC, em sua opinião, não seguiu essa regra.
>
> - Mesmo quando eles montavam uma Antígona, uma proposta clássica, eles se mantinham no neo-realismo.
>
> Limitado ou não o TBC brilhou triunfalmente [...] Miroel aponta as consequências desses anos dourados:
>
> - Por meio de uma concorrência injusta, que os outros não tinham condições de enfrentar, liquidou-se um estilo brasileiro de representação que vinha amadurecendo. Do que havia até o surgimento do TBC, sobreviveu apenas o estilo mais vulgar – Dercy Gonçalves.

> E como, na opinião de Miroel Silveira o TBC ignorou decididamente a dramaturgia brasileira, por sua causa, perderam-se também, o teatro musicado, a comédia além de toda uma geração de atores.
>
> Sobre à posição do TBC em relação à dramaturgia brasileira, Miroel é taxativo: "eles não fizeram nada pela dramaturgia brasileira. Só montaram Abílio Pereira de Almeida e Edgar da rocha Miranda, que era um grá-fino do Rio. Fora esses, acho que só Clô Prado. Outros autores nacionais só foram montados pelo TBC depois que o Arena em 58 fez sucesso com **Eles não usam black tie**. E aí já era época do flavio rangel, quando o Franco Zampari já não tinha mais poder lá dentro. De 49 a 58 só Abílio.
>
> Mas o TBC não teve apenas resultados negativos ou fictícios, Miroel reconhece:
>
> - Ele teve uma função extremamente importante, devido às circunstâncias sociais e financeiras em que existiu: elevou o padrão de produção a um nível internacional. Depois do TBC nunca mais se viram encenações mal cuidadas. E consagrou além disso, o elenco de equipe e a presença do encenador como criador do espetáculo. Isso realmente, não havia antes. (Miroel,1980,166)

A obra **Huis Clos**, de Sartre traduzida por Guilherme de Almeida como *Entre quatro paredes*, estreia em janeiro 1950 com certo alarde, suscitando polêmica e reboliço na cidade. Segundo Sábato Magaldi (1980,45) a "gritaria é geral", isso deve-se ao fato de serem o existencialismo e, os diálogos sartrianos "inconvenientes" ao Partido Comunista e a Cúria Metropolitana, esta, por meio de uma nota, proíbe os católicos de assistirem à peça sobre pena de cometerem pecado grave, a censura se põe em ação e o proíbe, a liberação só acontece depois de representações especiais para as autoridades. De acordo com Maria Lúcia Pereira (1980,78) "Também os atores, para que o espetáculo seja liberado, têm que obter a autorização expressa de seus padres confessores". Porém todos os esforços são coroados com estupendo sucesso, um público estimado em dezesseis mil pessoas assistem aos sessenta e sete espetáculos apresentados. A direção é assinada por Adolfo Celi, o cenário por Bassano Vaccarini e pelo estreante Carlos Giacchieri, os figurinos são de Aldo Calvo. Ruy Affonso faz a assistência de direção, o elenco é composto por Carlos Vergueiro no papel do criado, Sérgio Cardoso como Garcin, Cacilda Becker como Inês, e Nydia Licia como Stelle em sua primeira aparição no TBC profissionalizado.

Apesar do alvoroço ao redor de *Entre quatro paredes*, o espetáculo não parece corresponder inteiramente à expectativa formada, como aponta Maria Lúcia Pereira citando na revista Dionysos (1980,74) Décio de Almeida Prado:

> "(...) a interpretação (...) de Adolfo Celi (...) cria uma visão do inferno menos original que a de Sartre, com gemidos e imprecações, e não assinala com tanta nitidez o crescendo da ação dramática: o inferno e a psicologia das personagens nos são dado inicialmente, não sendo atingidos por revelações e

> aprofundamentos sucessivos. De outro lado, confere ao espetáculo a máxima intensidade física, fazendo o público sentir na própria carne o que lhe seria talvez difícil alcançar pela inteligência". (Prado, 1980, 74).

É possível afirmar que o espetáculo **A Ronda dos Malandros**, provoca o estouro de mais uma crise artística no teatro. De acordo com relatos da época, a montagem do texto de John Gay nasceu da vontade que o diretor Ruggero Jacobbi sentia de fazer no Brasil sua adaptação recente e mais famosa, a **Ópera dos Três vinténs,** de Brecht e Weill. Compreendendo que seria difícil conseguir sua liberação pela censura Jacobbi opta pela encenação original, de Jonh Gay. Conforme aponta GUZIK (1986,40) "a diferença entre os dois textos, ao nível da agressividade e ironia com que expõem seu tema, é praticamente nenhuma. *A Ronda dos Malandros* se mostra tão polemicamente bem-sucedida na Londres de 1728 quanto a dos *três vinténs* na Berlim de 1928. Há até quem ache que Brecht sobrecarregou o original, considerando a peça de Gay mais veloz e certeira". Todavia Jacobbi não faz do texto um espetáculo de época, conforme podemos notar em seu registro no programa da peça.

> "(...) Acredito – religiosamente mesmo – no texto literário, na inevitabilidade teatral da literatura dramática, no espetáculo como interpretação. Para mim é, então, um salto no escuro a encenação de um "pretexto". Mas juro que não quis brincar de criador ou de mágico. Não acredito nisso. Não quis fazer o espetáculo puro (...) Então, **A Ronda dos Malandros** será, ela também, interpretação de um texto. Só que se trata, desta vez, menos de um texto literário que de um TEXTO PISCOLÓGICO, um "libreto" de sentimentos populares, universalizados pela sua própria ingenuidade histórica. Sim, preciso de um público ingênuo. Sejam cândidos, por favor." (**I'M SORRY, MR.GAY**. Ruggero Jacobbi, no programa de **A RONDA DOS MALANDROS**. Citado por Maria Lúcia Pereira na revista Dionysos n°25, 1980, 79).

Após duas semanas de apresentações a peça é retirada de cartaz, como veremos a seguir nos detalhes que nos traz Guzik sobre a montagem:

> Adaptada pelo encenador, Carla Civelli e Mauricio Barroso, *A Ronda dos Malandros* ganha cortes e modificações, recebendo o acréscimo de trechos da *Litania dos Pobres*, de Cruz e Souza. A cenografia e os figurinos são de Túlio Costa. A encenação não se prende a uma época específica. Os figurinos indicam séculos diversos. Tudo, o poema de Cruz e Souza, com versos como:
>
> Ó pobres, o vosso bando
> É tremendo, é formidando!
> Ele já marcha crescendo,
> O vosso bando tremendo!,
>
> A atemporalidade do tema dada pelo vestuário, a encenação busca reforçar e ampliar o volume da mensagem original de Gay. O elenco é

> composto por um primeiríssimo time. Mauricio Barroso, Cacilda Becker, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso e Marina Freire estão nos papeis centrais. São mais dezessete atores em cena [...] a estreia dá-se em 17 de maio, mas a *Ronda* fica em cartaz apenas duas semanas sendo bruscamente retirada pela direção da Sociedade Brasileira de Comedia. Ruggero imediatamente pede demissão de seu posto. Celi e o elenco buscam mediar a crise, mais não é possível. Ruggero deixa a casa e forma no mesmo ano de 1950 uma companhia efêmera com Madalena Nicol. A peça foi retirada de cartaz pela empresa sob alegação de insucesso de crítica e público. O primeiro é real; Décio de Almeida Prado, por exemplo, condena severamente todos os aspectos da montagem. Mas os números desmentem o segundo. Em dezenove apresentações, a *Ronda* foi vista por quase seis mil pessoas, obtendo uma média de 294 espectadores por sessão. O que se deu sem dúvida foi a primeira tomada de posição política dos diretores da casa.
>
> A *Ronda* e, consequentemente, Jacobbi foram afastados do TBC por motivos ideológicos. Desde sua entrada para a empresa, Jacobbi não procurara disfarçar seu interesse por um teatro popular e engajado, e com *A Ronda dos Malandros* afrontava diretamente os capitalistas conservadores que haviam bancado aprodução. Só se pode supor que estes aceitavam a provocação indireta do discurso de Sarte mas não a direta de Gay e Jacobbi. (Guzik, 1986,40)

Ruggero Jacobbi demite-se do Teatro Brasileiro de Comédia, e declara a Miroel Silveira em entrevista publicada em **Radar**, de 2 a 6-6-50:

> "(...) Foi no dia 22 de maio que apresentei minha demissão do cargo de ensaiador do TBC. Na mesma ocasião devido às ligações do TBC com a Cia. Vera Cruz, demiti-me também desta entidade. A origem de minha demissão reside exclusivamente no fato de ter sido ordenada naquele mesmo dia 22, e sem que ninguém se desse a pena de me consultar, a retirada de cartaz da peça **A RONDA DOS MALANDROS**, de John Gay, por mim dirigida. Isso apesar da ausência do diretor artístico do teatro, Adolfo Celi, apesar da peça ter dado perto de Cr$ 144.000,00 nos primeiros cinco dias, apesar dela constituir a volta do TBC a um repertório de arte, depois do parêntese comercial **d'OS FILHOS DE EDUARDO**. Houve, evidentemente, algum outro motivo que conseguiu influenciar a honesta ingenuidade de empresários inexperientes. Quanto a mim, não me restava outro caminho senão acompanhar o destino da minha realização, a fim de proteger minha dignidade profissional. (...) Contudo, deixo o TBC sem rancor (...) sem recriminações. Ficando amigo de todo mundo e muito especialmente dos meus velhos e queridos companheiros

> Adolfo Celi, Aldo Calvo e Luciano Salce que muito fizeram (o possível e o impossível) para que o caso se solucionasse pacífica e satisfatoriamente. (Jacobbi,1980, 79)

Em agosto de 1951 o TBC abre a cortina para apresentar **RALÉ**, de Máximo Górki, este, o primeiro trabalho do recém-contratado diretor italiano Flamínio Bollini Cerri. Na ocasião, tanto o espetáculo como o seu diretor obtiveram uma recepção efusiva e, surpreendente por parte da crítica, conforme podemos conferir nos dois exemplos (Dionysos n°25, 1980,84), de comentários exaltando a realização do espetáculo e também a encenação de Bollini:

Registra ANHEMBI:

> "(...) Flamínio Bollini só merece elogios. Mau grado a sua pouca idade, Bollini apresentou como um diretor firme, minucioso, imaginoso, senhor de uma técnica segura e grande conhecedor de palco". (**ANHEMBI** n° 12 – v. IV nov. 1951. Citado por Maria lúcia Pereira, em Antecedentes e História Cotidiana do TBC, Revista Dionysos, 25, 1980,84)

E Miroel Silveira, dá uma trégua no combate ferrenho ao "grã-finismo" em arte, para ponderar sobre o alcance d um texto altamente político sendo levado na sala de espetáculos do TBC:

> "(...) Foi um ato de coragem, por parte do Teatro Brasileiro de Comédia, a encenação da peça RALÉ, de Máximo Górki (...) porque coloca o teatrinho da Rua Major Diogo em posição cultural de nítida importância ao mostrar ao público, em vez de um original gracioso de intuitos meramente recreativos, um drama que constitui marco histórico na evolução do teatro (...). Além do mais, o conteúdo anticapitalístico da peça, seu apelo impreciso mas pungente a favor de um mundo mais humano e mais justo, fazem com que sua apresentação se auréole de simpatia, recomendando à nossa estima aqueles que tão paradoxalmente se resolveram a encená-la". (RALÉ, - UM ATO DE CORAGEM, Miroel Silveira, FOLHA DA NOITE, 10-09-51. Citado por Maria lúcia Pereira, em Antecedentes e História Cotidiana do TBC, Revista Dionysos,1980, 25, 84).

3.7 A produção como um "ciclo fechado"

"TBC: O primeiro a se preocupar com a infra-estrutura teatral", a frase é de autoria de José Carlos Serroni e se encontra no livro "Cenografia e Indumentária no TBC – 16 anos de história. Chama atenção a análise feita por Serroni (1980,35) sobre o setor de produção do TBC em seu período vivo de atividades: "o Teatro brasileiro de comédia possuía, além da boca de cena, todo um universo conhecido infelizmente

apenas pelos próprios funcionários do teatro. Era uma equipe anônima que, dentro da maior exatidão, alimentava o palco, não deixando nunca o espetáculo parar. Tudo o podia ou devia ser usado na montagem de uma peça era feito dentro de seus próprios limites, com recursos que poucos teatros brasileiros possuíam". Podemos observar sobre essa questão é que por trás de todas as realizações do Teatro brasileiro de comédia, existia o suporte absoluto de uma equipe técnica formada por ilustres desconhecidos que funcionava com a precisão de uma máquina para colocar em cena os mais variados tipos de espetáculos em grande estilo. Em seu texto, Serroni faz um relato minucioso sobre a organização quase completa do TBC:

> Um guarda-roupa com várias salas, uma marcenaria equipada para a confecção de qualquer tipo de cenário, de móveis e etc, um acervo completo de contra-regra com centenas de peças de porcelana, de cerâmica e de cristal; discos, aparelhos complicados, e um atelier de costura formavam um todo desconhecido do público geral e eram os responsáveis por toda a parte material das peças do Teatro Brasileiro de Comédia.
>
> [...] O TBC possuía uma oficina de trabalho, montada por Rina Fogliotti, que se encarregava da confecção de todas as peças de vestuário utilizadas nas quase 10.000 representações que encenou nos seus 16 anos reais de existência. Seu guarda-roupa ocupava três salas e possuía cerca de 2.000 trajes num valor inestimável. A encarregada da manutenção desse guarda-roupa era Zoraide Grego Dihel, que continua no TBC até hoje, em outra função, já que esse acervo foi totalmente extinto, em função da venda arbitrária dessas peças.
>
> Uma outra secção vital para a sobrevivência da cenografia do TBC, era a marcenaria e cenotécnica, onde eram confeccionadas todas as peças de cenário, móveis dos mais variados estilos, valises de couro, pianos sem corda, tudo quanto necessário, trabalhado em sua textura, sendo que muitas vezes essas peças eram envelhecidas convenientemente para terem o sabor da época. Passaram pela marcenaria e cenotécnica do TBC, entre outros: Belo Ferraz da Silva, Carmine Pássaro, Léo Rosseti, Arquimedes Ribeiro, Atílio Del Fiori, Walter Ribeiro, José silva, José Tavares, etc.
>
> A contra-regra do teatro esteve por muito tempo sob a coordenação de Pedro Petersen e Sebastião Ribeiro, mantendo em seu acervo os mais estranhos e diversificados objetos usados nas decorações dos cenários
>
> Longe das vistas do espectador tínhamos ainda a secção de efeitos de luz e som sob a orientação de aparecido André e Renato Gagliano, bem como um aparelho para a sincronização da luz, que era o único existente no Brasil naquela época, vindo da Europa a pedido de Franco Zampari. Essa máquina, belíssima por sinal, existe ainda hoje lá no teatro, desativada por não ter quem saiba operá-la.
>
> A vida em alguns desses setores começava quando o sol aparecia. As portas do guarda-roupa eram abertas, a marcenaria iniciava sua tarefa brilhante e, seguindo a orientação dos cenógrafos e figurinistas, dava início de parte daquilo que o público apreciaria como elementos integrantes da peça encenada. Esse mundo oculto era o responsável direto pelo ambiente onde se desenvolveria a ação. O ruído dos trens que passavam, a luz projetada num quarto escuro, as valises carregadas, o jipe (de madeira) que aparecia no palco quando da encenação de "Casa de Chá do Luar de Agosto" eram obras da equipe anônima que vivia longe das vistas do espectador. Nomes como os anteriormente citados, entre outros, não apareciam nos programas, mas eram

> bastante conhecidos dos artistas e dos diretores a quem emprestavam a sua inestimável e direta colaboração
>
> Quando as cortinas baixavam, após um final bem sucedido de peça, mal sabia o espectador que os aplausos recebidos pelos atores seriam divididos entre aquela gente simples que colaborava na montagem do espaço em que se desenrolou a peça. (Serroni,1980, 35,36).

Um pouco mais dessa história, relatada em dois tempos, por Alberto Guzik:

> A ideia de Zampari, depois de ajustes feitos no projeto original, incluía a profissionalização dos integrantes, a opção por um repertório eclético e o método de trabalho que caracterizou o TBC. O empresário aplicou ao palco o seu conhecimento industrial. Carecia de encenadores e importou-os, precisava de mão-de-obra e formou atores. Estabeleceu exigências de qualidade, determinou certos critérios comuns a todas as produções. E criou uma lenda de velocidade e eficiência. Mesmo nas peças mais sombrias, as atividades do conjunto de Zampari eram envolvidas por um certo ar de festa. E a vibrante Cacilda Becker, a imagem do TBC feita atriz, oferece um exemplo excelente, embora involuntário, do grau de prodigalidade a que a Companhia chegava. A história é em dois tempos. Em 45, na companhia de Raul Roulien, a atriz famosa escrevia para a mãe e irmãs: Comprei esta semana, para uma cena minha, um robe de chambre em cetim rosa que é uma maravilha. Minhas queridas, eu preciso dizer que isso foi indispensável". Ou seja, Cacilda, como de resto todos os membros dos elencos do teatro brasileiro de então, pagavam do próprio bolso os figurinos que exibiam em cena. Esse é o primeiro tempo. (Guzik,1980,30).

Agora uma breve pausa na história que está sendo contada acima, para que Guzik aponte o panorama teatral no momento em que essa história acontece:

> O teatro profissional predominante nas décadas de trinta e quarenta, com as raras e honrosas tentativas esporádicas de adoção de um comportamento um pouco mais moderno, prima por uma forma acanhada de produção teatral [...] Nas companhias de mais recursos como o lendário conjunto que Leopoldo Fróes manteve, ainda há certos cuidado com os cenários de gabinete e com os trajes, especialmente os femininos, cujo brilho era uma marca característica do gosto do ator. Nas menos bem-sucedidas, os atores secundários eram incumbidos de financiar o próprio vestuário. Havia sempre um cenário básico que recebia alguns acessórios e mãos de tinta a cada peça nova.
>
> O empresário, quase sempre, era o ator titular da companhia. O encenador era figura desconhecida nessa formação, que ainda recorria ao ensaiador. [...] Os atores recebiam apenas o texto correspondente às suas falas, antecedidas pela deixa imediatamente anterior e com o início da fala seguinte à guisa de conclusão. Um teatro de tipos fixos e situações arquetípicas pode ser ensaiado dessa forma. Mas veja-se bem que esse modo de trabalho estava sendo empregado no Brasil, às vésperas da década de cinquenta, quando o teatro já fora invadido pelas mais variadas tendências. Desde o simbolismo que mal roçou pelo palco brasileiro, nada de novo chegava até ele. Ficara indiferente a avançada do naturalismo como ficaria depois a do expressionismo. Torceu o nariz à reteatralização e a todas as tendências contemporâneas. Continuava infindavelmente amarrado a uma prática modesta, rudimentar. (Guzik,1986,221).

E agora veremos a conclusão dos fatos do "segundo tempo" da história de Guzik:

> Em 51, na **Dama das Camélias**, espetáculo comemorativo do terceiro aniversário do TBC, Cacilda/Margarida Gauthier usava um vestido de baile. E a roupa ficou famosa. Até hoje há quem recorde a saia farta e rodada para a qual foram importados cem metros de tule francês. E esse é o segundo tempo. Mas o Teatro de Zampari não ficou célebre apenas por uns metros de filó. Fazia tudo em grande estilo. E para comprovar isso, nada melhor do que a voz do proprietário: "A organização do TBC é quase completa, forma um ciclo fechado, pois temos uma seção de carpintaria para trabalhar a madeira bruta. Essa madeira passa à seção de marcenaria onde existem máquinas aptas para fabricar qualquer tipo de móvel. Uma seção de cenografia com as mesmas dimensões do palco, permite que o cenário seja preparado e verificado nos pormenores. Uma sala especial para ensaios, reconstruída recentemente, após o incêndio, foi estudada de forma a ter a mesma acústica da sala de espetáculos... Dispõe o TBC ainda de sala de costura completa, de almoxarifado e de depósitos para cenários alugados fora do teatro". E Zampari não modesto mas esquecido, deixava de mencionar amplos camarins, que facilitavam a preparação dos atores. Pequeno do TBC era só o palco. Mas arranjos e reformas sucessivas acabaram por ajeitar o espaço problemático. (Guzik, 1980, 30).

Maria Lúcia Pereira em TBC: PEQUENO HISTÓRICO acrescenta alguns detalhes sobre o sistema de luz e som "A iluminação conta com um órgão de luz com auto-transformadores de 40 circuitos, e o som, de alta-fidelidade, é distribuído no palco por meio de cinco alto-falantes". (Pereira, 1980,16).

Por detrás dos bastidores há um mundo que o espectador absolutamente desconhece, como nos foi mostrado nos trechos acima, o trabalho de alta qualidade desenvolvido antes de abrir o pano, é de fundamental importância para o êxito do espetáculo, e Franco Zampari ao criar o TBC, soube, como poucos, articular essa ideia da estrutura teatral e, colocá-la na linha de frente, ou melhor, na primeira fileira em um lugar de destaque e reconhecimento. Aplausos!

4. TERCEIRO CAPÍTULO TBC o “castelo encantado”

Os dados históricos que servem de sustentação para o presente capítulo foram retirados – em maioria - do livro “TBC: crônica de um sonho” de Alberto Guzik, e da Revista Dionisos n°25 Teatro Brasileiro de Comédia.

4.1 -11948-1949: sob o signo do dinamismo;

Em 1946 a cidade de São Paulo tem três teatros: O Municipal, o Santana e o Boa vista, em 1948 este último é demolido. O Municipal está permanentemente ocupado por companhias estrangeiras ou para comemorações de toda espécie, enquanto o Santana por companhias profissionais. Assim, os grupos amadores não tem mais onde se apresentar.

É neste momento que emerge a figura de Franco Zampari, engenheiro napolitano de quarenta e oito anos, exercendo cargos na diretoria da Indústria Matarazzo. Gostava de teatro, e demonstrava enorme interesse por todas as suas manifestações, chegando a escrever uma peça, *A Mulher de Braços Alçados*, esta, em 1.° de junho de 1946 é levada por um grupo de amigos, sob a direção de Abílio Pereira de Almeida, num elegante teatro armado em lona especialmente construído para essa finalidade nos jardins da residência da protagonista Sofia Lebre Assunção, completando o elenco estão sua esposa Débora Prado Zampari, Paulo Assunção, Majô Rheingantz, Carlo Zampari e Isabel Moraes Barros. Acompanhando com simpatia o movimento amador em São Paulo e interessando-se por teatro Zampari cria em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia, concebido com sede destinada a acolher os grupos amadores da cidade. Sob a indicação do “ponto” do GTE, Helio Pereira de Queiroz, Franco Zampari aluga e faz reformar, à Rua Major Diogo, no então bairro do Bexiga (hoje Bela Vista), um prédio, de propriedade do Sr. Ary de Franco Camargo, para o funcionamento do teatro, (segundo Alfredo Mesquita o Teatro Brasileiro de Comédia teria sido, originalmente, um laboratório e, durante a guerra, centro de uma organização fascista, porém, de acordo com o próprio Zampari o prédio teria servido como garagem). A reforma do local aconteceu muito rapidamente. Em apenas três meses o edifício é transformado num teatro de 365 lugares, cuja sala de espetáculos ocupa um quinto da área total do prédio. São adaptados ainda dezoito camarins, duas salas de ensaio, uma sala de leitura, uma sala de carpintaria e marcenaria, uma sala de administração, um almoxarifado de

guarda-roupa, um almoxarifado de objetos de cena e um depósito de cenários usados e móveis de cena. A iluminação conta com um órgão de luz com auto-transformadores de voltagem de quarenta circuitos, e o som, de alta fidelidade, é distribuído no palco por meio de cinco alto-falantes. A fim de levantar os fundos destinados à instalação do teatro e o capital necessário a seu funcionamento, Zampari e Ciccillo Matarazzo criaram a Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos para a qual convidaram duzentas figuras da sociedade paulistana, entre outros, banqueiros e industriais.

A casa é inaugurada a 11 de outubro de 1948, *com La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, apresentado no original por Henriette Morineau, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio pereira de Almeida.

De 4 de novembro a 16 de dezembro apresentam-se no TBC quatro espetáculos: *O Baile dos ladrões*, de Anouilh, pelo GUT; como tradutores constam os nomes de Antônio Cândido e Abílio Pereira de Almeida, na direção está Décio de Almeida Prado, com a colaboração de R. Rognoni, e completando ficha técnica, Hilde Weber que assina a cenografia e, Majô Rheingantz os figurinos. No elenco Waldemar Wey, Glauco de Divitis, Ruy Affonso Machado e Nydia Lícia. A seguir em 11 de novembro *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, pelo GTE; numa remontagem do grupo. A tradução é de Esther Mesquita, na direção e nos figurinos Alfredo Mesquita, e os cenários, de Clóvis Graciano, aqui, Hélio Pereira de Queiroz aparece como diretor de cena não como ponto. No elenco estão Caio Cayubi, Marina Freire Franco, Nydia Pincherle e Abílio Pereira de Almeida. A montagem repete o feito de sua primeira exibição, levando à nova casa de espetáculos um público de mais de três mil e quinhentos espectadores. Em 14 de dezembro sobe ao palco o grupo dos English Players para apresentações de dois dias do texto *I Have Been Here*, do inglês J. B. Priestley, no original. O número reduzido de representações dá-se pelo interesse restrito de que era objeto o grupo de língua estrangeira. A peça tem direção de Audrey Cammiade. No TBC, os English Players se apresentaram com o nome de Sociedade de Amadores Ingleses. Encerrando a primeira temporada do teatro em 16 de dezembro o Grupo de Artistas Amadores, organizado por Madalena Nicol, nome de grande significação para o teatro brasileiro apresenta a *A Esquina Perigosa* (*Dangerous Corner*), de Priestley, foram catorze apresentações, vistas por quase mil e quinhentos espectadores.

A abertura da temporada de 1949 é marcada pelo relançamento de *A Mulher do Próximo*, peça de Abílio Pereira de Almeida que volta ao cartaz tendo em vista que os grupos amadores não tinham trabalhos prontos para serem apresentados. A peça

seguinte, é *Ingenuidade*, de John Van Druten, um espetáculo que reúne o primeiro núcleo de atores profissionais do TBC, dele participam Cacilda Becker, Mauricio Barroso e Madalena Nícol, que também assina a direção da peça, segundo GUZIK (1986,22), "Madalena consegue dinamizar a encenação, valorizando as interpretações com uma marcação fluente e adequada às regras do *playwriting* cômico convencional no qual a peça foi escrita". Os cenários e figurinos são de Aldo Calvo e Bassano Vaccarini, sendo de Beatriz Biar a assinatura dos figurinos femininos. *Ingenuidade*, torna-se o primeiro grande sucesso do TBC, permanecendo em cartaz ao longo de cinco semanas, levando ao teatro um público médio semanal de 1.500 espectadores. Até então, nunca uma peça ficara em cartaz mais de três semanas, e a média semanal de espectadores nunca havia superado a marca de 1.200. Este sucesso de público colocou Nicol numa posição distinguida dentro do núcleo que começava a se articular na esfera do TBC.

Ainda em janeiro de 1949, um acontecimento importante para o TBC, Zampari contrata Adolfo Celi como diretor artístico da casa da Major Diogo, assim, ele daria, segundo GUZIK (1986,21), um passo decisivo para o futuro da sigla TBC. Segue o registro de Guzik:

> Celi, jovem encenador italiano, formado em direção pela Academia de Arte Dramática de Roma, então dirigida pelo venerável Silvio D'Amico, encontrava-se em Buenos Aires desde o início de 1948. Fora para lá participando de um filme com Aldo Fabrizzi. Encerrado esse, deixou-se ficar na capital argentina, onde encenou uma versão de *Antígone* de Sófocles para o Teatro Experimental de Buenos Aires. Amigo de Aldo calvo, este o indicou a Zampari, que procurava alguém para se encarregar da coordenação cultural de seu empreendimento.
>
> Como as declarações de Celi indicam e a atividade dos amadores comprova, ainda não se pensava em profissionalizar a companhia. (...) Ao chegar, seria sua tarefa auxiliar os amadores continuarem com o programa de ação esboçado desde os preparativos para a abertura do TBC. Possuía a vantagem de uma formação especializada na área e teria condições de oferecer-lhes uma assessoria geral. (...) Ao ser apresentado à imprensa, em fevereiro do mesmo ano, Celi faria declarações que deixam entrever uma estética, leitura pessoal de fontes variadas, temperada por forte expressão individual. "Quanto ao espetáculo, não é necessário dizer que precisa ser homogêneo, isto é, artístico e honesto ao mesmo tempo. Por isso mesmo, respeito profundamente o texto de uma peça e jamais me interessou saber o que é que o autor "pretendeu dizer" com esta ou aquela frase ou expressão. O que realmente interessa dizer é o que ele escreveu e não o que pretendeu insinuar. E isto quer dizer, logicamente, obediência ao texto, mas uma obediência consciente". (Celli,1986,22).

19 de Março, apresentação da remontagem de *Pif-Paf*, de Abílio Pereira de Almeida, pelo GTE, e *Antes do Café*, monólogo de Eugene O'Neill, por Madalena Nicol.

Encerra-se a temporada do espetáculo duplo *Pif-Paf /Antes do Café*, e Zampari se depara pela segunda vez com a falta de espetáculos dos grupos amadores para levar a cena. Assim, convida Aimée e a Companhia de Comédias do Teatrinho Íntimo do Rio de Janeiro para ocupar o palco do TBC. Em 5 de abril estreia *Ele, Ela e o Outro*, de Louis Verneuil sob a direção de Esther Leão e no elenco além de Aimée, Fregolente e Paulo Porto. O segundo espetáculo apresentado pela Cia. Aimée tem início em 26 de abril e marca a estreia de Silveira Sampaio em São Paulo, com a montagem de *A Inconveniência de Ser Esposa*.

Em 10 de maio estreia de *A Noite de 16 de Janeiro*, peça policial de Ayn Rand, pelo Conjunto de Arte teatral, quem assina a direção é Ronald Eagling, e a produção é de Paulo Autran. A encenação transforma o teatro num tribunal, onde no veredito final, o público é convidado a opinar. Participam do elenco, além de Paulo Autran, Júlio Gouveia, Nydia Pincherle, João Ernesto Coelho Neto, Célia Biar, Marina Freire Franco, Clóvis Garcia, Renato Consorte e Abílio Pereira de Almeida.

A encenação seguinte estreia em 25 de maio pelo Grupo de Artistas Amadores, num programa duplo, *Dois Destinos*, é o título brasileiro de *Brief Encounter*, de Noel Coward, e *A Mão do Macaco*, de W. W. Jacobs. Trata-se da última iniciativa da fase amadorística levada à cena no TBC. Logo após a estreia da montagem do texto de Ayn Rand, conforme citado por GUZIK em seu livro: "Zampari...elementos de todos os grupos amadores e fez uma preleção no sentido de que era praticamente impossível manter um teatro de alto nível, grandes montagens, despesas extraordinárias, só com amadores. Dessa maneira, ele, Franco, propunha a profissionalização do TBC, sob sua direção financeira e artística. Quase todos aceitaram. (Zampari, 1986,26). Não devemos nos esquecer que no espetáculo de Coward/Jacobs, Madalena Nicol faz sua antepenúltima atuação como componente do elenco da Major Diogo. Ela traduz, dirige e atua nas duas peças.

A estreia do espetáculo seguinte em 8 de junho, tem a importância de se constituir na primeira da nova fase profissional do TBC, com Adolfo Celi à frente do elenco. A peça escolhida para a ocasião é *The Time of Your Life*, de William Saroyan, que em português, recebe o título de Nick-Bar, por Gustavo Nonnemberg, os cenários são de Aldo Calvo. Participam do elenco Abílio Pereira de Almeida, Fredi Kleeman, Mauricio Barroso, Cacilda Becker, Carlos Vergueiro, Madalena Nicol, Valdemar Wey, Célia Biar, Marina Freire e Ruy Affonso, entre outros. Como aponta GUZIK: "A peça com vinte e nove personagens, abre espaço aos numerosos intérpretes que haviam

deixado os amadores para formar o primeiro quadro extenso de profissionais do conjunto de Franco Zampari." (Guzik,1986 26)

Nick-Bar encerra carreira em 10 de julho, vem a seguir em 14 de julho *Arsênico e Alfazema*, comedia do americano Joseph Kesselring, dirigida por Celi, com cenários assinados pela desenhista Noêmia. A comédia de humor negro de Kesselring, suplanta imediatamente o sucesso da montagem anterior, levando a cena noventa espetáculos vistos por aproximadamente vinte mil pessoas, fato inédito até então. No elenco, Cacilda Becker e Madalena Nicol, Ruy Affonso, Clovis Garcia, Célia Biar, Mauricio Barroso, Milton Ribeiro e Carlos Vergueiro, entre outros. Chama atenção no programa da peça as considerações feitas por Adolfo Celi sobre o método de ensaios que usa: "Não há novidade quanto a isso. É a análise do texto na mesa, seguida da marcação." (Celi,1986,30).

Em 31 de julho o jornal O Estado de São Paulo registra a formação de novo público teatral: (...) Se o Teatro Brasileiro de Comédia ainda não se popularizou por completo, já conta, todavia, com um núcleo extremamente fiel e constante de espectadores, núcleo que cresce dia a dia e que se recrutou em sua maior parte entre o melhor público, aquele que ignorava até agora o teatro nacional, preferindo o cinema ou a literatura". (O estado de São Paulo, citado por Maria Lúcia Pereira, Dionysos n° 25, 77).

Para a estréia da montagem de *Luz De Gás*, de Patrick Hamilton, que acontece em 15 de setembro, são realizados testes para o papel da empregada e Elizabeth Henreid é selecionada e, contratada para o elenco permanente do TBC. Guzik fala um pouco mais sobre o espetáculo:

> Em setembro estreia *Luz de Gás*, policial bem estruturado, de Patrick Hamilton, que marca o fim da primeira fase do TBC, antes ainda que o teatro complete o primeiro ano de vida. A peça é a última de Madalena Nicol no elenco. Ao lado da atriz entram no palco Ruy Affonso, Célia Biar, Elizabeth Henreid e Carlos vergueiro. A direção é de Celi, a cenografia, de Sofia Assunção e os figurinos, de Aldo Calvo. A saída de Madalena Nicol, brigada com Cacilda Becker e Adolfo Celi, não constituiria, por si só, motivo para caracterizar o encerramento de uma fase. Mas a ela se acrescenta que a peça seguinte seria dirigida por outro italiano, Ruggero Jacobbi, já radicado no Brasil e contratado por indicação de Celi e Calvo. Nessa primeira etapa, Madalena Nicol desenvolveu uma intensa atuação no TBC, como intérprete e diretora, ocupando um lugar de destaque, disputando o posto de primeira figura feminina da casa. Era natural que se estabelecesse uma rivalidade entre ela e Cacilda Becker; a mesma situação se repetiria outras vezes na sala da Major Diogo. Não encontrada forma de solução para o impasse, Madalena deixa o grupo. (Guzik, 1986,30)

Na data de 10 de outubro, estreia *Ele*,de Alfred Savoir, tradução de Raymundo Magalhães Júnior, o espetáculo tem a primeira direção de Ruggero Jacobbi para o TBC, recém contratado da casa. Cenógrafo e figurinista masculino Aldo Calvo, figurinista feminino Beatriz Biar. Participam do elenco, Nelson Ernesto Coelho, Carlos vergueiro, A. C. Carvalho, Ruy Affonso Machado, Elizabeth Henreid, Waldemar Wey, Gini Brentani, Mauricio Barroso, Célia Biar, Maury Lopes, Milton Ribeiro, Victor Merinov, Geraldo Pacheco Jordão.

Um breve balanço por GUZIK (1986,31) até aqui:

> Nesses dez meses iniciais o TBC move-se com dinamismo notável. Articula-se ao redor da atividade dos amadores e rapidamente supera-a, passando a exigir uma organização própria em tempo integral. Experimenta uma linha de ação com os repertórios amadores. Segue rumo à atuação profissional. Forma seu primeiro núcleo estável e não conhece reverses financeiros. As atitudes que toma, como contratar um encenador estrangeiro e marchar para o profissionalismo, estão longe de levantar qualquer oposição. Ao contrário, são estimuladas pela crítica, pelo público e pelos amadores que se profissionalizam. Ostenta nos números, dados impressionantes: dezesseis peças em dez meses!
>
> Com extraordinária maleabilidade, a organização de Zampari soube adaptar-se ao momento e agir com rapidez, na direção que parecia ser a mais adequada. Se nenhum debate aprofundado se trava a respeito das linhas culturais adotadas, isso deve-se em grande parte a uma boa percepção de todos os envolvidos, críticos e espectadores inclusive, de que elas estavam sendo examinadas na prática, definidas a partir da experiência dos amadores, retornadas e ampliadas na passagem para o profissionalismo. A transição se encontrava em pleno processo e era acompanhada com extremo interesse. Afirma Alfredo Mesquita: "Ninguém que não viveu naquele tempo em São Paulo pode imaginar o clima de euforia teatral que havia em relação ao TBC. O público era enorme... Todos falavam, todos gostavam e se interessavam. (Mesquita,1986,31).

Em 23 de novembro, estreia um espetáculo, dirigido por Ruggero Jacobbi, que, segundo Maria Lúcia Pereira em Cenografia e Indumentária no TBC "representa um marco na história do TBC. **O Mentiroso**, de Goldoni. Ele inova em termos de encenação, cenografia (dois palcos giratórios), figurinos e adereços. Esta peça na qual estréia Sérgio Cardoso, determina com sua encenação luxuosa e bem cuidada a linha de produção do teatro". (Pereira, 1980,17).

4.2 - 1949-1953: sob o signo do sucesso;

Em 3 de novembro de 1949, dá-se um acontecimento que segue paralelo ao TBC mas que envolveria de modo decisivo o seu futuro. Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho, Paulo Assunção, Sofia Lebre de Assunção, Adolfo Rheingantz, Rex, Kemmeny e Cia, Hernani Lopes, Luiz Maiorana e Luiz Augusto Belluci fundam a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que tem Alberto Cavalcanti como produtor geral, para tal empreendimento destina-se um capital inicial de dez milhões de cruzeiros. Para a construção dos estúdios e um equipamento técnico americano adquirem uma área de 30 mil metros quadrados em São Bernardo do campo, no Km. 17 da Via Anchieta. A equipe técnica é formada em sua maioria por estrangeiros, nessa fase inicial. A Vera Cruz vai assimilar grande parte do elenco e do pessoal técnico do TBC, dado a ligação de Zampari com o Teatro e, a sua implantação será também um dos fatores responsáveis pelo fracasso econômico do TBC, que nela injetava grande parte de seus lucros.

Estamos, porém, no início de uma nova década e, a partir das diretrizes tomadas em sua primeira fase, tais como a eliminação da possibilidade de ir adiante com a alternância entre os grupos amadores, a estruturação de um núcleo profissional, e a contratação de um segundo diretor, coloca-se então a questão do objetivo a que visa o bloco destas iniciativas.

Na abertura do pano desta sua segunda fase o TBC se encontra diante de um espaço aberto pelos grupos amadores de São Paulo e do Rio de Janeiro, que aplicaram em seus trabalhos novos conceitos e influencias diversificadas, tais grupos fomentaram o quadro existente, expandindo-o para uma multiplicidade de influencias onde passam a contar nomes e estéticas diversas. Sai do centro da cena o ator, para o qual se dirigiam antes as atenções. Seu espaço passa a ser ocupado por conceitos mais coletivos como encenação, modo de produção e grupo. O TBC adere esses princípios, mas não em sua totalidade. Como aponta GUZIK: "No que se refere ao repertório percebe desde o início que uma linha rigorosamente cultural não lhe facilitaria o retorno do capital empregado. E já não valia mais a promessa a fundos perdidos que Ciccillo Matarazzo fizera a Abílio Pereira de Almeida. Esperava-se agora que o investimento fosse rentável. E o novo diretor do TBC, Ruggero Jacobbi, recebe como primeira incumbência a montagem de uma peça inconsequente de Savoir". (Guzik,1986,33).

Em janeiro de 1950 o TBC profissionaliza-se efetivamente, com um elenco permanente de doze atores. A partir desse momento o TBC empreende a sua política de

revezamento de repertório, alternando peças de reconhecido mérito artístico e comédias leves, de boulevard, de assegurado sucesso comercial. Ainda em janeiro estreia *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, juntamente com *Um pedido de Casamento*, de Tchecov, num mesmo programa. A primeira suscita polêmica suficiente para colocarem-se contra ela duas entidades antagônicas: O Partido Comunista e a Cúria Metropolitana. Esta última determina aos católicos que não assistam o espetáculo, a censura entra em ação e proíbe a peça. A liberação acontece após várias representações especiais para as autoridades. Também os atores, a fim de que o espetáculo seja liberado, têm que obter a autorização de seus padres confessores. Porém, o resultado de todo esse bafafá é que a encenação faz um enorme sucesso, quase dezesseis mil pessoas assistem a temporada de sessenta e sete espetáculos. A direção de *Entre Quatro Paredes* é de Adolfo Celi, tendo na assistência Ruy Affonso, o cenário é assinado por Bassano Vaccarini e pelo estreante Caslos Giacchieri, os figurinos são de Aldo Calvo. No elenco estão Carlos Vergueiro, no papel do criado, Sérgio Cardoso, como Gracin, Cacilda Becker como Inês, e Nydia Lícia, fazendo sua estreia no TBC profissionalizado, como Stelle.

O Espetáculo seguinte entra em cartaz em 14 de março. Trata-se de *Os Filhos de Eduardo*, boulevard de Marc-Gilbert Sauvajon, numa direção conjunta de Cacilda Becker e Ruggero Jacobbi. A montagem, de apelo comercial fica em cartaz por nove semanas, com casas absolutamente lotadas, um público de vinte e cinco mil pessoas assistem as noventa apresentações, batendo todos os recordes e, colocando a peça entre as dez maiores bilheterias conseguidas pela casa.

Em 17 de maio estreia *A Ronda dos Malandros*, uma tradução e adaptação - de Maurício Barroso e Carla Civelli, esposa de Ruggero Jacobbi - de *The Beggar's Opera*, de John Gay. Dirigida por Ruggero Jacobbi, esta adaptação ganha cortes e modificações, entre essas a inclusão de trechos de "A Litania dos Pobres", de Cruz e Souza que são imediatamente proibidos pela polícia. Túlio Costa assina a cenografia e os figurinos. A encenação de Jacobbi não se prende a uma época específica, os figurinos indicam séculos diversos, a cena corrobora e expande o volume da mensagem original de John Gay. Na linha de frente do elenco estão, Maurício Barroso, Cacilda Becker, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso, e Marina Freire. Completam o elenco mais 17 atores. O espetáculo fica em cartaz por apenas duas semanas, sendo inesperadamente retirado pela direção da Sociedade Brasileira de Comédia, sob alegação de insucesso de crítica e público. Ruggero Jacobbi pede demissão de seu posto. O quadro provoca o levante de uma crise artística no teatro, conforme aponta GUZIK: "Em dezenove representações, a

Ronda foi vista por quase seis mil pessoas, obtendo uma média de 294 espectadores por sessão. É a maior que o teatro obtivera até então. O que se deu, sem dúvida, foi a primeira tomada de posição política dos diretores da casa. A *Ronda* e, consequentemente Jacobbi, foram afastados do TBC por motivos ideológicos." (Guzik,1986,40).

Com a retirada de cena de *A Ronda dos Malandros*, Ziembinski é então convidado, com seu grupo carioca, a ocupar o tetro. Ele chega à casa da Major Diogo trazendo três peças de seu repertório. Iniciando com a apresentação de *Adolescência*, de Paul Vanderberg, sob sua direção, tradutores R. Magalhães Jr. e Renato Alvim, a cenografia é de Carlos Giacchieri, no elenco Nely Rodrigues como Susana, Joseph Guerreiro é Bob, e Ziembinski faz o papel de Mauricio. O segundo espetáculo é *Assim Falou Freud*, de Anton Cwojdinski, igualmente sob a sua direção, e cenografia de Bassano Vaccarini, atuam na montagem Ziembinki e Nely Rodrigues. A terceira montgem *O Cavaleiro da Lua*, de Marcel Achard, tem também direção e interpretação de Ziembinski. O Cenário leva a assinatura de Carlos Giacchieri, o elenco é composto por Joseph Guerreiro, Nely Rodrigues, além dos atores do elenco estável: Mauricio Barroso e Célia Biar. Após essa montagem, Ziembinski é efetivamente contratado como diretor e ator.

4 de Julho estreia *A Importância de Ser Prudente*, de Oscar Wilde, a primeira direção do recém-contratado Luciano Salce. Como Celi e Jacobbi ele também vem da Academia de arte dramática de Roma. A produção subsequente do teatro estreia em 16 de agosto e novamente traz Luciano Salce à frente da direção do espetáculo. *O Anjo de Pedra*. Título brasileiro dado a *Summer and Smoke,* de Tennessee Williams. Segundo Maria Lúcia Pereira: "**O Anjo de Pedra**, de Tennessee Williams, é um espetáculo que marcará época nos anais da história do Teatro brasileiro de Comédia. E Quando mais tarde se falar desse espetáculo, além dos intérpretes, quatro nomes serão sempre lembrados: Luciano Salce, Aldo calvo, Bassano vaccarini e Enrico Simonetti." (Programa de **O ANJO DE PEDRA**, citado por Maria lucia Pereira na revista dionysos n° 25,80).

Segundo GUZIK: "Ao longo de todo ano de 1950 os programas da casa trazem anúncios das atividades da Vera cruz, alardeando orgulhosamente o empenho que se colocou em sua organização, seus projetos ambiciosos, suas primeiras realizações. Trombeteia-se a proximidade do lançamento de *Caiçara* e a adaptação de Paiol velho, drama de Abílio Pereira de almeida." (Guzik,1986,46).

O Teatro das Segundas-Feiras estreia em 4 de setembro. O espetáculo integra num mesmo programa *O Homem da Flor na Boca*, de Pirandello, *Lembranças de Bertha*, de Tennessee Williams, e *O Banquete*, de Lucia Benedetti. Idealizado por Guilherme de Almeida, conselheiro literário do teatro, e Luciano Salce. A dupla cria o Teatro das Segundas-Feiras com base na ideia de ocupar o dia ocioso da casa para apresentação de um repertório de caráter experimental. As três peças que compõem o espetáculo são dirigidas por Ziembinski, com assistência de direção de Sérgio Cardoso. Em 4 de dezembro o programa é alterado com *Rachel*, de Lourival Gomes Machado, *O Inventor de Cavalos*, de Achille Campanille, e *Pega Fogo*, de Jules Renard. Na encenação do texto de Renard Cleyde Yáconis tem sua primeira aparição profissional e, Cacilda Becker recebe estrondosa aclamação da crítica e do público, por sua atuação como um menino adolescente - por anos o carro-chefe de seu repertório - e o espetáculo entra em carreira normal.

Guzik pondera:

> Com a Vera Cruz exibindo suas primeiras produções, o TBC realizando outras dezesseis montagens em um ano, com bom afluxo de público e quase unanimidade de elogios e estímulos por parte da imprensa especializada, ao fim de 1950 Zampari deve sentir-se vitorioso. O empresário alterou por inteiro sua vida, passando a administrar seu teatro, e fazendo-o como se este fosse uma indústria; até agora triunfa. O TBC chega ao fim do ano mais articulado como empresa e companhia. O episódio da *Ronda dos Malandros* estabelece uma fronteira política. O sucesso de *O Anjo de Pedra* atinge uma fronteira artística. A rotina foi mantida pelos Sauvajon e Kaufman & Hart da vida. O alardeado desempenho cultural da companhia busca uma acomodação difícil com as necessidades da bilheteria. Mas a favor de Zampari, deve-se ponderar que ele não cogita de abandonar a ambição cultural; aspira a encontrar um ponto de equilíbrio. O quadro técnico da casa foi ampliado, assim como o elenco, afinado instrumento de primeira grandeza. Os espetáculos apresentados no palco da Major Diogo passam a ter a reputação de ótimo acabamento. Seja qual for o gênero ou a direção da montagem, o capricho e esmero da produção se tornam marca registrada, a primeira, talvez, ostentada pela casa. (Guzik, 1986,49)

O início do ano teatral de 1951 é marcado pela estreia em 10 de janeiro de *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, direção de Ziembinski, cenário assinado por Bassano Vaccarini, no elenco Cacilda Becker, Carlos Vergueiro, Zeni Pereira, Milton Ribeiro, Rachel Moacyr, Mauricio Barroso, A. C. Carvalho, Fredi Kleemann, Glauco de Divitis, e o destaque para a participação de Eugênio Kusnet.

Em 28 de fevereiro estreia *Seis personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, o texto considerado uma obra prima é traduzido por Menotti del Picchia, a direção do espetáculo é de Adolfo Celi, a cenografia de Bassano Vaccarini e figurinos

de Aldo Calvo, o elenco é composto por vinte e nove atores, Cacilda Becker e Sérgio Cardoso dividem a cena como protagonistas. Paulo Autran, que não participara do início da fase profissional do TBC, retorna à casa nesta encenação que, repercute como a volta ao teatro artístico, e representa para o TBC um gerador de prestígio cultural.

O espetáculo seguinte estreia em 2 de maio *Convite ao Baile*, de Jean Anouilh, a tradução é de Gilda de Mello e Souza e a direção é de Luciano Salce, cenografia de Bassano Vacarinni, Figurinos de Carlos Thiré e Noêmia Mourão, Leonardo Vilar na execução dos trajes femininos, e A. Soares de Oliveira na execução dos trajes masculinos, Victor Merinov na maquiagem e perucas, Ernest Viebig na música, constando em cena uma Orquestra de Câmara do TBC, com Horácio Mendes Barbosa como primeiro violino e A.P. Gobbi como clarinetista. No elenco, Sérgio Cardoso, Elizabeth Henreid, Maria Lúcia, Eugênio kusnet, Cleyde Yáconis, Ruy Affonso, Célia Biar, Rachel Moacyr, Waldemar Wey, Nydia Lícia e Ziembinski. Quanto ao resultado da montagem, apesar da produção requintada, esta, não é bem recebida pela crítica.

Em junho entra em cartaz *O Grilo na Lareira*, adaptação de um conto de Charles Dickens feita por Ziembinski e Brutus Pedreira. Além da adaptação Ziembinski se encarrega da direção, de uma das personagens e da iluminação. *O Grilo* é representado quarenta e três vezes, e não obtém êxito, é substituído por uma remontagem de *Arsênico e Alfazema*, com Marina Freire no papel interpretado por Madalena Nicol na versão anterior, e um garantido sucesso da bilheteria.

O próximo espetáculo sobe a cena em 5 de agosto, é *Ralé*, de Máximo Gorki. Ele marca a primeira direção de Flamínio Bollini Cerri, o quarto diretor italiano do TBC, que vem de um estágio no Actor's Stúdios. Desta montagem participa Maria Della Costa – enquanto seu teatro está sendo construído – em sua única atuação no palco da Major Diogo. Chama atenção o comentário de GUZIK: "No início de janeiro, entretanto, é colocada no palco aquela que virá a ser uma das mais importantes montagens da companhia. Outra vez reúnem-se a grandeza de aspirações, uma direção ousada, um elenco brilhante e uma obra-prima da dramaturgia." (Guzik,1986,58). Ralé tem a tradução assinada por Eugenio Kusnet e Brutus Pedreira, cenografia e figurinos de Túlio Costa, e um elenco com a participação de vinte e dois atores.

31 de outubro estreia *Harvey*, comédia de Mary Chase, montada para celebrar os vinte e cinco anos de carreira de Ziembinski.

A última montagem do ano, entra em cartaz a 6 de novembro. *A Dama das Camélias*, o clássico drama realista de Alexandre Dumas Filho, realizada no Teatro

Municipal em comemoração ao terceiro aniversário do TBC. Toda a produção do espetáculo é concebida em termos grandiosos e cercada de cuidados especiais. Na extensa ficha técnica constam os nomes de Gilda de Mello e Souza a quem foi entregue a tradução, Luciano Salce assina a direção, Carlos Vergueiro faz a assistência de direção. Os cenários e figurinos são de Aldo Calvo, os assistentes de cenografia são: Geraldo Ambrossi, Eleonora Koch e Rina Fogliotti. A execução da cenografia fica ao encargo de Túlio Costa e Bassano Vacarinni, Leonardo Vilar é o responsável pela realização do vestuário de Cacilda Becker; Rina Fogliotti supervisiona a execução dos demais trajes femininos e A. Soares de Oliveira, a dos masculinos. Cleyde Yáconis é a responsável pelo guarda-roupa; Enrico Simonetti compõe a música, Marília Franco cria a coreografia; a maquiagem é de Victor Merinov e a direção de cena cabe a Pedro Petersen. O elenco é encabeçado por Cacilda Becker como a cortesã Margarida Gauthier, Mauricio Barroso no papel de Armando Duval e Paulo Autran se encarrega do velho Jorge Duval. Além do trio estão em cena: Carlos Vergueiro, Benedito Corsi, Fredi Kleeman, Luiz Linhares, Ruy Affonso, Luis Calderaro, Rubens Costa, Ruy Cerqueira, Elizabeth Henreid, Labiby Maddy, Maria Lúcia, Cleyde Yáconis e Wanda Primo. E ainda a participação da orquestra e o corpo de baile do Teatro Municipal, com Michele Barbano como primeiro bailarino e Lia Marques como primeira bailarina. Assim, o caráter espetacular da montagem, o aspecto visual, causa grande impacto, recebendo da crítica, de um modo geral, alto conceito em relação a sua seriedade e grandiosidade com a concepção do trabalho mais do que, exatamente entusiasmo por seu resultado.

Conforme aponta GUZIK "O ano de 1951 se encerra para o TBC com um saldo muito positivo, a despeito do relativo insucesso da temporada carioca. (...) Entretanto, a preocupação com o problema econômico principia a surgir no empreendimento. Já durante o ano de 1951 a Vera Cruz começa a atravessar as sérias dificuldades que levariam à irremediável crise a eclodir dois anos mais tarde." (Guzik, 1986, 66).

Em 9 de janeiro *A Dama das Camélias* inicia temporada na sala da Major Diogo, agora, em menores proporções, a casa lota todas as noites. No entanto o espetáculo é retirado de cartaz em consequência de um problema de saúde de Cacilda Becker.

Diante de tais circunstancias, entra em carreira normal em 29 de fevereiro no Teatro das segundas-Feiras, dois textos nacionais num mesmo programa, *Diálogo de Surdos*, de Clô Prado (montagem recomendada por Franco Zampari) e *Relações Internacionais*, de Noel Coward, com tradução de Bibi Ferreira, direção de Cacilda Becker, e cenários de Ruy Affonso. Em seguida aos dois espetáculos, estreia mais um

texto nacional, *Para Onde a Terra Cresce*, de Edgard da Rocha Miranda. Adolfo Celi assina a direção e Bassano Vacarinni é o cenógrafo. A encenação fracassa, permanecendo apenas duas semanas em cartaz, atraindo pouco mais de dois mil e trezentos espectadores.

Ante ao fracasso de *Para Onde a Terra Cresce* voltam à cena em 8 de abril A *Dama das Camélias* e em 30 de abril *O Mentiroso*, com algumas alterações no elenco. 6 de junho sobe à cena *Inimigos Íntimos*, de Pieere Barillet e Jean-Pierre Grédy, dirigida por Luciano Salce, traduzida por Renato Alvim e Mário Silva, a encenação apresenta ao público brasileiro um novo cenógrafo italiano Mauro Francini, figurinos de Rina Fogliotti. No elenco estão Cacilda Becker, Mauricio Barroso, Sérgio Cardoso, Célia Biar, Ruy Affonso e Elizabeth Henreid. A montagem obtém um êxito espetacular.

A grande produção do teatro para o ano de 1952 sobe ao palco em 21 de agosto. *Antígone*, autores: Sófocles e Anouilh. Apresentação de um mesmo espetáculo reunindo as duas peças. Tradutores: Guilherme de Almeida (Sófocles) e Bandeira Duarte (Anouilh), A direção é de Adolfo Celi. *Antígone* de Sófocles, cenários de Bassano Vacarinni, Figurinos de Rina Fogliotti e Bassano vacarinni, o autor das máscaras é Darcy Penteado. *Antígone* de Anouilh, cenógrafo e figurinista, Aldo Calvo. Os mesmos atores se incumbem das personagens nas duas peças. Na fala de GUZIK ele diz: "O espetáculo que reuniu as duas peças se constituiu num tremendo êxito para o TBC. Foi tal a sua repercussão que instigou o surgimento do prêmio Saci, conseguindo vencê-lo em três categorias. Adolfo Celi foi laureado como melhor diretor, Cacilda, como melhor atriz e Paulo Autran, como melhor ator. Curiosamente o público se encanta pelo longo espetáculo." (Guzik, 1986,73)

No último espetáculo de 1952 volta a ser aplicada a fórmula da Comédia digestiva sucedendo a um texto consagrado. Em 31 de outubro estreia *Vá com Deus*, de Murray e Boretz, com direção de Flamínio Bolinni Cerri. Vale destacar que nesta montagem Antunes Filho entra para o TBC como assistente de direção por indicação de Décio de Almeida Prado, depois de ter visto um trabalho seu num festival de teatro amador.

Guzik, expressa:

> Ao encerrar-se 1952 fecha-se também, mais uma fase na ainda curta existência do TBC. Nada se percebe no teatro mas, escondida nos bastidores de seu grupo diretor, já está inteiramente armada a grande crise que se abaterá sobre a Vera Cruz em meados de 1953, alterando definitivamente também o futuro do TBC. No entanto, ainda não é isso que caracteriza uma mudança na

> fisionomia do conjunto. Percebe-se o fim do ciclo pela saída de alguns dos componentes fundamentais em sua formação. Sérgio Cardoso e Nydia Licia, cujo casamento realizado no palco do teatro fora registrado pelos jornais como um fato social de relevância, se afastam para encabeçar no Rio a Companhia Dramática Nacional. E saem Ruy Affonso e Elizabeth Henreid. Partem para uma viagem pela Europa, casados também. No regresso Ruy, que sempre sentira vontade de se dedicar à direção, tem um atrito com Zampari, que lhe oferece o Departamento de Roteiros da vera cruz, mas não um lugar como encenador no teatro. Diante disso, Ruy afasta-se do conjunto e Elizabeth o acompanha. Ela ainda voltará à casa da Major Diogo mais tarde, enquanto ele se desliga definitivamente. No rico quadro de intérpretes do teatro, essas perdas não são irremediáveis, mas deixam marcas. Configuram alterações e brechas no grupo original, formado a partir de 1948.

De acordo com Maria Lucia Pereira à revista Dionysos n° 25 "O TBC termina o ano com um quadro fixo de dezoito atores, quatro encenadores (Celi, Ziembinki, Salce e Bollini), um cenógrafo (Vaccarini), onze auxiliares e treze funcionários. E, apesar de todo o seu êxito artístico, com um déficit de Cr$ 641.392,70." (Pereira, 1980,91).

4.3 1953-1955: sob o signo das estrelas;

Conforme foi visto no trecho que finaliza o tópico anterior O TBC termina 1952 endividado. Além disso, desfalcado de valores, mas ainda altivo. Isto, porém, não aconteceu com as outras companhias de teatro existentes em São Paulo. Certamente não foi um ano considerado dos melhores para o conjunto da Major Diogo, entretanto, para os demais grupos que atuavam na cidade, foi, definitivamente, dos piores. As outras companhias profissionais desapareceram na paisagem, como afirma GUZIK: Armando Couto, Graça Melo, Madalena Nicol, Nicette Bruno...". anota a revista *Anhembi*. O mesmo periódico constata um pouco adiante que "Somente o TBC continua. O TBC e a crise". Os primeiros reparos sobre a questão da nacionalidade no empreendimento de Zampari, que serão tão fortes mais tarde, já se fazem ouvir: É sinal disso uma observação de Décio de Almeida Prado no seu balanço do ano. (Guzik, 1986,79).

Ele diz:

> "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 numa espécie de simbiose com o meio, mais se estará a caminho da solução de um tal problema, ou seja, o "abrasileiramento" do nosso teatro" (Prado,1986,79)

Não parece casual o fato de Décio de Almeida Prado se referir ao abrasileiramento do teatro como um problema. Sinal de que já surgiam as primeiras opiniões contrárias a participação predominante da *Piccola italia* na casa da Major Diogo.

Paralelamente aos problemas da área econômica, o teatro lidava com as questões internas, como por exemplo, as dificuldades na convivência pacífica de astros do mesmo porte. A saída de Sérgio Cardoso, esta, mais do que a de outros artistas que deixaram a casa no mesmo período traz à baila esta questão. Nas palavras de GUZIK:

> [...] Pode-se ponderar que, em 1952, Sérgio participou de 5 das sete peças feitas pelo teatro. Mas de todas elas teve apenas *O Mentiroso* voltado por inteiro para o destaque do seu talento. Em *Diálogo de Surdos* criou uma personagem de ingrata construção, em *Inimigos Íntimos* dividia o domínio da cena com Cacilda, nas *Antígones* tinha papéis de importância relativa. O Jovem ator possuía mais carisma e ambição que isso.
>
> Verificada a possibilidade de efetivamente ser o líder absoluto de um grupo, Sérgio não deve ter hesitado muito. E ao sair, levou consigo Nydia Lícia e Leonardo Vilar. (Guzik, 1986,80)

O teatro, no entanto, segue a sua trilha. Em fevereiro estreia o novo espetáculo, num mesmo programa duas reapresentações: *Pega Fogo*, com o mesmo elenco da primeira montagem, e *Relações Internacionais*, havendo algumas alterações no elenco. O sucesso da primeira é confirmado na remontagem. Casa lotada. Enquanto isso, aguarda-se a nova montagem inédita. Esta, acontece m 18 de março, é *Divorcio para Três*, de Victorien Sardou, com ela Ziembinki recebe o prêmio Governador do Estado como melhor ator.

Como se pode observar é tarefa difícil apreender os fatores determinantes da escolha dos textos que integram o repertório da casa. Daí provém a discussão: "Vai-se de Sófocles a Murray e Boretz, a jules Renard, a Noel Coward e a Sardou! A palavra-chave é ecletismo (...) nesse painel se integra a produção da peça de Sardou." (Guzik, 1986,81).

A peça seguinte tem sua primeira apresentação em 12 de junho, é *Na Terra como no Céu*, um solene drama histórico, de Fritz Hochwälder, Luciano Salce dirige a encenação do texto traduzido por Brutus Pedreira. Antunes Filho trabalha como assistente. Ziembinski e Paulo Autran levam pra casa o prêmio Governador do Estado como os melhores do ano. O espetáculo, porém, é um enorme fracasso, sendo apressadamente retirado de cartaz, em seu lugar é colocada *Uma Mulher em Três atos*, uma comédia nacional de Vão Gogo (pseudônimo de Millôr Fernandes). Primeiramente,

levada no Teatro das Segundas-Feiras, numa produção modesta bancada pelos atores Armando Couto e Lucy Veloso, não pertencentes ao elenco permanente do TBC. A direção é de Adolfo Celi, os cenários são de Mauro Francini e executados por Arquimedes Ribeiro. Os figurinos são assinados por Rina Fogliotti, a maquiagem fica ao encargo de Tymoszczenko, e a iluminação por Conrado Fortuna. No elenco a dupla de atores Armando Couto e Lucy Veloso. A encenação não é um êxito; dá quarenta e duas representações e ´´e vista por aproximadamente oito mil espectadores.

Em 26 de julho sobe à cena *Treze à Mesa*, outra comédia de Sauvajon, numa esporádica direção de Rugerro Jacobbi pra o TBC. Após o início de *Treze à Mesa*, Jacobbi põe em cena no Teatro das Segundas-Feiras, um novo grupo, com o título de Teatro de Vanguarda. O projeto se organiza em torno da ideia que visa à montagem de textos de valor reconhecido. Assim em 1 de agosto sobe à cena *A desconhecida de Arras*, de Armand Salacrou. O acontecimento, porém, limita-se a este primeiro espetáculo, que se apresenta nos dias 7, 14 e 21 de agosto e 28 de setembro.

A estreia de 16 de setembro obtém um sucesso de crítica e de público, *Assim É... (Se Lhe Parece)*, de Pirandello. Em setenta e uma sessões, mais de dezoito mil espectadores assistem ao texto de Pirandello, configurando sucesso absoluto, que recebe três prêmios Governador do Estado: Melhor Diretor (Celi), melhor ator (Paulo Autran) e melhor ator coadjuvante (Waldemar Wey).

Enquanto assim É... segue em cartaz, em outubro a crise da Vera cruz chega ao conhecimento do público, pois a companhia é forçada a interromper todas as suas atividades. Guzik, comenta:

> Começa desse modo a ruir o sonho de Zampari. A queda não será brusca. Semelhará mais uma lenta agonia, que se estenderá por anos a fio. A partir desse segundo semestre de 1953, nenhum depoimento mais fala de festas em casa de Zampari, de grandes recepções na Vera Cruz. Inicia-se um tempo de contenção, de severa vigilância nos projetos e nos custos. No teatro, as medidas não se tornam draconianas nesse primeiro momento, quando ainda se desconhece o destino que terá a Vera Cruz. (Guzik, 1986, 93).

Nesse quadro estreia em 10 de novembro *Se Eu Quisesse*, de Paul Gerldy, escrita em colaboração com Robert Spitzer. O texto tem tradução de Celso Kelly, a direção cabe a Ziembinski. Miroel Silveira fala da montagem:

> Ziembinski dirige e interpreta o primeiro papel masculino com absoluta diferença de resultados. Como ator, sua presença no papel de marido se torna sempre eficaz e convincente; sua direção, ao contrário é bastante discutível. Se acertou na linha mestra da peça (o papel da esposa interpretado

> por Cleyde Yáconis), dando-lhe matizes exatos de doçura, inquietude, vaidade ofendida e quase revolta, por outro lado não soube terminar com idêntica segurança o traçado de alguns personagens eu para ela convergem... A falta de sinceridade, de verdade e de calor humano (em certos momentos) chega a ser intolerável, comprometendo o agrado que o espetáculo proporciona. (Silveira, a Outra Crítica, 93 citado por Guzik, 1986, 94).

O espetáculo seguinte tem sua estreia em 30 de dezembro, *Uma Certa Cabana*, de André Roussin. A peça representa a entrada de Tônia Carrero no elenco da Major Diogo. A atriz fora contratada por Zampari, em 1951 ao lado de Paulo Autran, este se integrou imediatamente ao TBC, enquanto Tônia Carrero ficou dois anos atuando na Vera Cruz. Conta Paulo Autran que *Uma Certa Cabana*:

> Foi a peça escolhida para a estreia de *Tônia* [no TBC]. Éramos três atores e um figurante – Tônia Carrero, Mauricio Barroso e eu que fazíamos o espetáculo. Cacilda estava fazendo um filme em Campos do Jordão, *Floradas na Serra*, e havia necessidade de botar um grande nome [em cartaz], Tônia já havia conseguido esse grande nome, não só na companhia dela, como também no cinema, com os filmes que fez para a Vera cruz. Nossa peça estreou em fins de dezembro de 53, se não me engano, numa época em que normalmente, nos teatros, não havia ninguém. Eu me lembro que no dia 31 de dezembro o teatro estava literalmente lotado. E lotou o mês de janeiro inteiro, que geralmente era um mês de pouca afluência de público. (Autran, 1986, 96).

O Leito Nupcial, de Jande Hartog, estreia em 18 de fevereiro, é estrelado por Cacilda Becker e Jardel Filho, os astros de *Floradas na Serra*, filme da Vera Cruz. A direção do TBC intui que a peça pode vir a ser uma boa divulgação para o filme, entretanto, o espetáculo resulta num enorme fracasso. A montagem seguinte estreia em 18 de abril, *Mortos Sem Sepultura*, de Sartre, todavia, a mesma não toca o público. Sucedendo a esta, volta à cena em 4 de maio no Teatro das Segundas-Feiras, num mesmo programa *Um Pedido de Casamento*, desta vez dirigido por Ziembinski,e *Um Dia Feliz*, de Émile Mazaud. Na sequência em 21 de maio estreia *Uma Mulher do Outro Mundo*, de Noel Coward, que não consegue permanecer nem dois meses em cartaz. Uma nova criação é apresentada em 14 de julho, *E o Noroeste Soprou*, de Edgard da Rocha Miranda, texto premiado pela comissão do IV Centenário, que subvenciona o espetáculo. Esta montagem também não obtém êxito. A produção seguinte estreia em 4 de agosto, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, montada por indicação de Décio de Almeida Prado e da Comissão do IV Centenário. A encenação recebe os aplausos da crítica, porém, não forma entre os sucessos de bilheteria do teatro. A temporada apresenta trinta e quatro sessões, e a marca de público não supera a casa dos seis mil espectadores. Em setembro estreia *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil,

Affairs of State, em tradução de Magalhães Jr. E direção de Ziembinski, no elenco, além de Ziembinski, Margarida Rey, Jardel Filho, Josef Guerreiro e Vicente Livrari. A montagem é bem aceita pelo público, mais de quinze mil assistem às setenta e oito sessões.

Ainda em setembro uma equipe do TBC viaja para o Rio de Janeiro para um temporada no Teatro Ginástico, com *Assim É... (Se Lhe Parece)*. A intenção era apresentar em três meses um repertório de seis espetáculos. O elenco paulista mostra a seguir *Antígone*, de Anouilh e *Um Pedido de Casamento*, num mesmo espetáculo; *Inimigos Íntimos* e *Seis Personagens àProcura de um Autor*. A temporada é considerada um sucesso e o TBC se estabelece definitivamente no Ginástico.

Em 3 de novembro a casa estreia a encenação de *Candida*, de Bernard Shaw, com direção de Ziembinski. Chama atenção sobre a montagem um fato curioso, apontado na revista *Anhembi*: "Depois de ter estreado como um drama lento e solene, foi restituída por Ziembinski, depois de alguns dias, ao ritmo de comédia, transformando-se num êxito". (Assinala *Anhembi*, citado por Guzik, 1986, 110).

Um dia depois do natal o TBC leva à cena sua última montagem de 1954, *Assassinato a Domicílio*, de Frederic Knott, dirigida por Adolfo Celi, nesta montagem o ator Walmor Chagas entra para o elenco permanente da casa da Major Diogo. A encenação de Celi não configura num êxito para o teatro.

Como veremos nas palavras de Guzik

> O ano de 1954 foi difícil para o TBC. Apenas um de seus movimentos se mostrou de fato feliz: o primeiro instante de sua instalação no Rio. Em São Paulo, o espetáculo mais bem-sucedido da temporada, *Uma Mulher do Outro Mundo*, não ultrapassou muito os quinze mil espectadores. Zampari considerava uma média razoável para cada produção um mínimo de vinte mil espectadores, o que, para a Sociedade Brasileira de Comédia, deixa o ano do IV Centenário de São Paulo como o pior da casa desde a sua inauguração. Nesse mesmo período, após um desentendimento com o empresário, Luciano Salce considera cumprida sua tarefa no Brasil e regressa para a Itália. Em todos os sentidos, ressalvada a montagem de *Leonor de Mendonça* (em que pese a significação da peça, *Cândida* foi uma produção falhada), é a fase menos importante da carreira do TBC a partir da abertura, em 1948. (Guzik, 1986,112).

E prossegue:

> Do lado cultural, apenas uma montagem de relevo tanto pela qualidade da obra quanto pelo valor da produção. Do lado comercial, nenhum trabalho cuja repercussão implicasse o cumprimento de seu objetivo. No Olimpo da casa, é possível que não se tenha passado por outra fase tão tensa.

> Nada vem à tona, porém o elenco permanente está cindido desde a ruptura de Celi e Cacilda. Parte dos atores se alinham de um lado, parte do outro; é rompida de forma grave a harmonia que, bem ou mal, prevalecera até algum tempo antes. Cacilda, líder inconteste da equipe, não só tem seu lugar ocupado como não aparece em nenhuma das montagens paulistas do conjunto a partir do final da temporada de *Leito Nupcial*, que encerrara sua carreira no início de abril. Razões tinha Miroel Silveira para escrever que
>
> > Passada a fase das vacas gordas, na qual obteve resultados brilhantes, é verdade, porém escudados no poder do dinheiro (com o qual concorria em bases desiguais com a pobreza do teatro profissional brasileiro), é chegado o momento de o TBC demonstrar sua fé em si mesmo, reencetar a luta, agora dentro da realidade dos anos magros, enfrentando um programa alheio às improvisações e ao desastre das subvenções... a fim de consolidar-se uma obra que estamos vendo, com tristeza, em perigo de desmanchar-se. (Miroel, 1986,112)

Concluindo:

> É nesse complexo de fatos que se deve colocar a atividade do TBC em 1954. Seria injusto para com a memória de Zampari ignorá-los. O industrial vira sua criatura assumir proporções que fugiam ao seu controle. Não é nosso objetivo proceder a um julgamento dos erros ou acertos dos atos que levaram a isso. Basta registrar o modo como as coisas se passaram, buscando esclarecer os desencontrados resultados do ano no TBC. (Guzik, 1986,114)

Abrindo a temporada de 1955, estreia em março *Santa Marta Fabril S. A*., de Abílio Pereira de Almeida. Na direção Adolfo Celi, tendo como seu assistente Armando Paschoal. O espetáculo resulta num grande sucesso de bilheteria, interrompido durante dois dias, por conta de um incêndio que destrói a cenografia de *Volponi* – que está sendo ensaiada – e afeta todas as instalações do teatro, acarretando, assim, um golpe financeiro para o teatro. A fim de refazer-se do prejuízo causado pelo incêndio, Adolfo Celi inicia no Rio a montagem de *Santa Marta Fabril*, participam do elenco da produção carioca, Tônia Carrero, Paulo Autran, Odete Lara e Mauricio Barroso. Ao longo dos ensaios de *Santa Marta Fabril* coloca-se em cena, *Profundo Mar Azul*, de Terence Rattingan, com Tônia Carrero e Paulo Autran. A receptividade do público é pequena para a encenação do texto de Rattingan, contudo, a versão carioca de *Santa Marta Fabril*, triunfa.

A encenação de *Volponi* ocupa o palco da casa em 29 de junho. Trata-se da adaptação feita por Stefan Zweig do original de Ben Jonson de 1605. O texto de Zweig é bem menor do que a criação de Ben Jonson. *Volpone* é dirigido e protagonizado por Ziembinski. Destaca-se a importância para o sucesso da montagem os cenários de Mauro Francini, os figurinos de Michel Weber, e especialmente a maquiagem de Tymoszczenko que contribuiu para a construção das figuras animalescas de Jonson. A

montagem agrada de um modo geral, e leva à sala da Major Diogo um público de aproximadamente dezesseis mil espectadores.

Cacilda Becker volta ao palco da Major Diogo no espetáculo que estreia em 22 de setembro, *Maria Stuart*, de Schiller em tradução de Manuel Bandeira. A direção cabe a Ziembinski. As atuações de Cacilda Becker e Cleyde Yáconis tem o reconhecimento da crítica. É dito sobre Cacilda Becker: "... O que Cacilda possui, mais do que qualquer outra atriz, não são qualidades físicas, não é uma voz excepcional, não é o estilo: é a flama interior. E de Cleyde Yáconis: "Um extraordinário desempenho, uma verdadeira criação, no sentido da composição física e psicológica, de retrato ideado com grande inteligência e realizado com grande sensibilidade." (Décio de Almeida Prado, *Teatro em Progresso*. Citado por Guzik, 1986,121). O espetáculo funciona bem junto ao público, atingindo vinte e um mil espectadores em oitenta e nove sessões.

Sábato Magaldi anuncia um dos primeiros problemas:

> Um incêndio destruiu pequena parte das instalações do TBC e o **Estado** comentava que "São Paulo, sem o TBC, já não seria exatamente, precisamente São Paulo. (...) Parecia impossível – apesar de tremendamente verdadeiro – que o fogo pudesse consumir dessa maneira estúpida um bem que de algum modo já é coletivo, já pertence à cidade, marcando-a da mesma forma que o prédio do Banco do Brasil, o Viaduto do Chá, os nossos Museus ou o Parque Ibirapuera" (9/6/1955) (Magaldi, 1980, 49)

E, em agosto o teatro sofre uma perda importante e grave. Adolfo Celi se afasta para formar sua própria companhia junto a Paulo Autran e Tônia Carrero. Outras figuras, como Margarida Rey e Felipe Wagner também acompanham o trio. Anota, Guzik:

> ... Segundo o testemunho de Cacilda Becker, [o desligamento do Celi] provocou em Franco Zampari a maior de suas desilusões artísticas, pois... Franco Zampari via em Celi o continuador do seu trabalho naquele teatro... Sobre mais essa sangria no grupo, declarou Adolfo Celi, que era sem dúvida a alma do teatro: "A razão fundamental que nos fez deixar o TBC foi pensar que, quanto maior número de elencos houver, tanto melhor será para o teatro brasileiro. Serve para o nosso caso o conhecido exemplo da ameba que, ao dilatar-se muito, acaba se dividindo em duas. O TBC existe independentemente das pessoas que o compõem. Daí a nossa saída não trazer prejuízos. Pretendemos, também, lançar elementos novos, que dificilmente poderiam entrar no TBC a não ser para papéis secundários. É que o Teatro da Rua Major Diogo faz, naturalmente, pelas necessidades de sua organização, contratos fixos e longos" (Celi, 1986,122)

Em Dezembro, o teatro reapresenta *OS Filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon. Numa nova produção, com a alteração de quase toda a ficha técnica da

montagem de 1950. Desta, permanecem, entretanto, Cacilda Becker e Ruggero Jacobbi na direção. Todavia, a remontagem não alcança grandes números na bilheteria da casa.

Ao fim de 1955, o saldo em termos artísticos é bastante negativo. Até mesmo os amigos e admiradores da casa da Major Diogo já começam a lhe fazer suas críticas:

> "(...) Não é a primeira vez que me refiro aqui, à questão do autodidatismo no nosso teatro. Isso porque, salvo raríssimas exceções, todos os nossos atores são autodidatas. E, por sê-los pagam o preço inevitável: cada vez que se defrontam com textos que fogem dos padrões, digamos, "comuns", suam sangue e não conseguem impor-se. Foi o caso de *Antígone*, de Sófocles, espetáculo em que o sentido da peça escapou totalmente aos intérpretes, e foi o caso de *Maria Stuart*, espetáculo em que o caráter e o estilo da peça estiveram completamente ausentes. (...)*Antígone* e *Maria Stuart* foram apresentadas no TBC com alguns anos de intervalo. E a verdade é que, assistindo a segunda não podemos deixar de chegar à conclusão de que o TBC está marcando passo. O responsável é o autodidatismo, contra o qual nada se fez. (Paulo Mendonça, *Anhembi* n° 61, v. XXI, dez.55. Citado por Maria Lúcia Pereira, *Dionysos* n° 25,1980, 103).

Guzik nos mostra um pouco da realidade teatral da cidade, fora dos muros do TBC, ao dizer que:

> Enquanto as coisas se desenrolavam na Major Diogo, desde fevereiro desse ano o Teatro de Arena se encontrava instalado em edifício próprio, na Rua Teodoro Baima. Também Maria Della Costa conseguira terminar a construção de seu teatro, na Rua Paim. A realidade teatral da cidade começava a desligar-se drasticamente agora, da *célula mater* que fora o TBC. Sérgio Cardoso e Nydia Lícia haviam praticamente concluído a reforma do antigo Cine-Teatro Espéria, que seria transformado no Teatro Bela vista, sendo inaugurado em 1956. Também a dramaturgia se movimentava. Maria depois de estrear seu teatro com *O Canto da Cotovia*, de Anouilh, representara um Feydeau, *Com a Pulga Atrás da Orelha*, ambos os trabalhos dirigidos por Gianni Ratto. Mas seu terceiro espetáculo rompia com essa espécie de esquema tebeciano convencional. Por indicação de Décio de Almeida prado a G. Ratto, punha-se em cena *A Moratória*, do jovem Jorge Andrade, formado há pouco pela EAD. (Guzik,1986,123).

Acompanhando a evolução dos acontecimentos, torna-se claro que, a casa da Major Diogo, como registra em sua nota Paulo Mendonça, estava mesmo marcando passo. Chama atenção no repertório a montagem de *Esperando Godot*. Porém, essa produção não é a do teatro. Franco Zampari cede sua sala por quinze dias a Alfredo Mesquita, que lá encena o texto de Beckett com atuações de alunos da Escola de Arte dramática. Sábato Magaldi comenta a iniciativa:

> "Ao realizar *Esperando Godot*, a escola de Arte Dramática de S. Paulo cumpriu, com extrema felicidade, o programa de encenar textos de vanguarda, que escapam ao domínio das companhias comerciais. Trata-se sem dúvida, do espetáculo mais maduro de seu já numeroso repertório. A direção de Alfredo Mesquita não só exprimiu o significado e a profundidade da peça, como também, preocupada em manter o espectador preso ao diálogo, deu colorido e

> vigor poético aos movimentos". (Sábato Magaldi, *Teatro brasileiro*, n° 1, *novembro* de 1955, p. 27. Citado por Guzik,1986,124)

Concluindo, questões intrigantes são colocadas por Guzik:

> Qual será, porém, o critério que atribui a certas empresas um teatro mais convencional e a outras, ousadia suficiente para se enveredarem pela vanguarda? O que impedia o TBC de perceber o sucesso parisiense de Beckett e Ionesco, logo ele, tão atento a qualquer triunfo de público no exterior? E o que o impedia de notar a profunda mudança que se processava no teatro paulista? O sucesso de *Godot* em Paris, e depois pelo mundo todo, assinala que não havia uma razão real para que o TBC não cogitasse de encenar Beckett, além da desconfiança de seu mentor em relação a um teatro que pessoalmente não lhe agradava. Por outro lado, o TBC não levou em consideração o processo evolutivo do teatro paulista, porque Zampari se sentia ameaçado por ele, conforme menciona Maria Della Costa; Maria indica que o empresário teria tentado criar obstáculos à expansão de outros grupos teatrais na cidade. Por medo de mudar, o TBC começava a perder terreno. (Guzik,986,124)

4.4 - 1956 – 1960: Sob o signo da crise;

Franco Zampari por sua vez, tenta compensar com agilidade as perdas, entre outras, a de Adolfo Celi. Assim, o empresário faz novas contratações de colaboradores para a sua equipe, como aponta Guzik:

> O TBC avança para a segunda metade da década de 1950 buscando situar-se numa paisagem cambiante. Sua diretoria provavelmente não entende bem em que sentido sopra o vento, mas percebe ou pressente desenfurnadas as velas artísticas do empreendimento. Tentando equilibrar-se, depois da vertigem provocada pela saída de Celi, Tônia e Paulo, integra em suas fileiras atores jovens, talentosos, na grande maioria cariocas. Alguns – Nathália Timberg, por exemplo – vem para São Paulo, arregimentados pelo núcleo da Sociedade Brasileira de Comédia no Teatro Ginástico, outros, entre os quais Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Brito e Ítalo Rossi aportam à cidade atraídos pelo crescimento de seu mercado teatral. Revelada por Mme. Morineau nos Artistas Unidos, Fernanda é chamada por Zampari depois de uma estada no Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa, onde atuou em montagens como, *A Moratória, A Ilha dos Papagaios e Mirandolina*. Nathália, por sua vez, foi contratada para *O Sedutor*, produção estreada no Ginástico em dezembro de 1955.
>
> Gianni Ratto, cenógrafo milanês, um dos fundadores do Piccolo Teatro de sua cidade natal, igualmente sai do TPA para o TBC. (...) Ao mesmo tempo, depois de chegar ao país numa viagem do Teatro Nacional de Bélgica, o jovem Maurice Vaneau, encenador de *Barrabás*, de Ghelderode, o maior sucesso da excursão, também se incorpora ao conjunto de Zampari. A casa passa por uma renovação cujos critérios são idênticos aos da transição para o profissionalismo: atores nacionais, diretores estrangeiros, repertório de sucessos mundiais. Mas a fórmula que tanto prestígio lhe dera em 1949, já não era seu atributo exclusivo em 1956. Pela mesma trilha haviam enveredado as agremiações que, direta ou indiretamente, brotaram da "divisão da ameba" referida por Celi. De outro lado, no Teatro de Arena, não tardaria a tomar corpo a oposição a toda a estética praticada pela Major Diogo. (Guzik, 1986,125)

Vejamos a opinião de Guzik sobre a "saída de campo" de Celi:

> A secessão entre Celi e Zampari privou o TBC daquele que vinha sendo seu mais constante e importante timoneiro, e configurou o encerramento de outro ciclo da casa. O teatro já perdera os préstimos de Jacobbi, Salce, e Bollini. Sem Celi, do primitivo núcleo de encenadores estrangeiros que moldaram suas feições restava apenas Ziembinski. Para o conjunto, a saída de Celi implica a perda, acima de tudo, de um fabuloso produtor. Mais que um diretor, apenas, foi o programador, o principal responsável pela estruturação do repertório do teatro, com sua notória alternância de textos comerciais com textos ambiciosos. Note-se que nesses primeiros anos da sala se observou um admirável equilíbrio entre uns e outros. Para cada Sardou, talvez não um Sófocles como regra, mas, sem dúvida, um Sartre; um Tennessee Williams por cada Sauvajon; Pirandello em troca de Kaufman & Hart. Pode não ser o ideal, mas é, pelo menos, razoável. (Guzik, 1986, 126).

Como podemos constatar no trecho acima, a saída de Celi ocasionou grande perda para a equipe de Zampari. Vida que segue! A primeira montagem do ano estreia em 12 de janeiro, *O Sedutor*, de Diego Fabri, com direção de Eugênio Kusnet. O espetáculo foi mal recebido pela crítica e pelo público. Mas, apesar disso, segundo MAGALDI "O TBC teve um ano brilhante, em 1956, com o lançamento, de *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, espetáculo que serviu para a estreia brasileira do jovem diretor belga Maurice Vaneau". E arremata: (...) "Em compensação *Eurydice*, de Anouilh, montagem seguinte do TBC, na direção de Gianni Ratto, teve sorte antagônica, sendo retirada de cartaz antes que estivesse pronta para substituí-la *Manouche*, de André Birabeau, dirigida por Ziembinski." (Magaldi, 1980, 49). A repercussão de *Manouche* é modesta, com um público estimado em quatro mil pessoas ao longo das trinta e quatro sessões.

No mês de maio o TBC sofre um duro golpe que torna ainda mais grave, sua – cada vez mais instável - situação financeira. O Teatro Ginástico, sede da equipe no Rio, é destruído por um incêndio que queima todo o material que lá se encontrava. A produção de *Gata em Teto de Zinco Quente*, a peça em cartaz, é queimada por inteiro.

Em 18 de outubro estreia *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, em tradução de Raymundo Maglhães Jr. A direção é de Maurice Vaneau com assistência de armando Paschoal. O espetáculo é bem recebido pela crítica, que destaca o trabalho de direção e dos atores.

No ano de 1957 a casa da Major Diogo dá início às suas atividades em 4 de janeiro, com *As Provas de Amor*, o segundo texto de João Bithencourt, com direção e cenografia de Maurício Vaneau. Apesar da cuidadosa produção do TBC, o espetáculo,

ao longo de quarenta apresentações não alcança um público de três mil espectadores. Registrando, assim, uma das mais baixas médias da casa, o que resulta em sua retirada de cartaz num brevíssimo tempo. Em 20 de fevereiro sobe à cena *A Rainha e os Rebeldes*, de Ugo Betti, sob a direção de Maurice Vaneau, que em seguida retorna à Europa se desligando temporariamente do teatro, desse modo, o TBC perde o seu diretor artístico. Quanto a montagem, a mesma não tem êxito, ressalta-se, contudo, a elogiada atuação de Clyde Yáconis. 4 de abril marca a estreia paulista de *Nossa Vida com Papai*, de Howard Lindsay e Russel Crouce, tradutor R. Magalhães Jr., assina a direção Gianni Ratto, assistente de direção, Fernando Torres. O espetáculo faz boa carreira na sala da Major Diogo. Fernanda Montenegro recebe o destaque da crítica por sua brilhante atuação.

O TBC finalmente engata um sucesso com a estreia em 25 de julho da montagem, *Rua São Luiz, 27-8.°* de Abílio Pereira de Almeida, primeiro trabalho do novo diretor-artístico da casa Alberto D'Aversa. O espetáculo tem vida longa, é assistido por 52.361 espectadores, ficando em cartaz até o mês de dezembro. Sucedendo a esta produção de espetacular sucesso de público e, grande êxito financeiro, estreia em 5 de dezembro, *Os Interesses Criados*, de Jacinto Benavente, tradução de Brutos Pedreira, direção de Alberto D'Aversa. Apesar da crítica favorável o espetáculo fracassa junto ao público.

Em 21 de novembro, estreia no Teatro Maria Della Costa alugado ao TBC, *Adorável Júlia*, adaptação de Marc-Gilbert Sauvajon, baseado em *Theatre*, de Somerset Maugham e Guy Bolton, tradutores Mário da Silva e Renato Alvim. Falando sobre a importância dessa montagem, Guzik diz o seguinte: "(...) direção competente de Ziembinkii e uma interpretação memorável de Cacilda Becker. O que essa montagem assinala nos anais do TBC é que trata-se do último espetáculo que Cacilda Becker desempenha no conjunto de Zampari. Após nove intensos anos, a prima-dona da Major Diogo deixava a casa onde se consagrara para criar seu próprio conjunto. Para Zampari, mais uma perda ponderável. (Guzik, 186,157)

E Sábato Magaldi expande o assunto: "O espetáculo representava também a despedida, da organização pertencente a Franco Zampari, de mais um núcleo de seus maiores valores, encabeçados por Cacilda Becker. Saíam com ela para formar nova companhia, que foi estrear no Rio. Ziembinski, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas e Fredi Kleemann. (Magaldi, 1980, 50).

Cacilda Becker, nas palavras de Guzik:

> Para o futuro muita coisa ainda faria a atriz; inúmeros espetáculos haviam sido apresentados pelo TBC sem que deles participasse. Entretanto, seu nome permanece miticamente associado à sigla criada por Zampari, talvez por ter sido sob sua tutela que a atriz desenvolveu toda a amplidão de um extraordinário talento. Haverá alguém mais que tenha saído das fileiras do TBC diretamente para a lenda, como ela? De lá partiram outros atores laureados; quase todos os mais prestigiosos que atuam em palcos brasileiros vieram dessa safra. Nenhum atingiu a dimensão particular de Cacilda. Quem, além dela, deixou a casa da Major Diogo já guindado ao pedestal e aos pesados encargos de monstro sagrado? Antes de 1957, a aclamação unânime de sua qualidade especial a elegera primeira dama do teatro nacional e líder de sua classe, autoridade que não foi questionada até a morte prematura, em 1969. (Guzik, 1986, 158)

Em 9 de janeiro de 1958 o TBC abre o pano com mais um tremendo fracasso, *A Dama de Copas*, de Abílio Pereira de Almeida, a peça é, na verdade, uma atualização de *Pif-Paf*. A direção é de Armando Paschoal. A próxima montagem sobe ao palco em 5 de março, *A Muito Curiosa História da Virtuosa Matrona de Éfeso*, de Guilherme Figueiredo, direção de Alberto D'Aversa, assistente de direção Fernando Torres. No elenco: Leonardo Vilar, Fernanda Montenegro, Francisco Cuoco, Nathalia Timberg, Sérgio Britto, Fernando Torres, Carminha Brandão. A encenação da *Matrona* não agrada, segundo GUZIK: "A crítica faz severos reparos ao texto e ao espetáculo, ressalvando apenas a atuação de Fernanada Montenegro, a quem se atribui uma interpretação primorosa." (Guzik, 1986, 162).

Vestir os Nus, de Pirandello, é estreado em 11 de abril. O texto é traduzido por Ruggero Jacobbi, e sua encenação é assinada por Alberto D'Aversa, tendo como seu assistente Fernando Torres. Participam do elenco, Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Carminha Brandão, Ítalo Rossi, Oscar Felipe, Leonardo Vilar e Gleyde Marisa. O TBC não é feliz na montagem de Pirandello. Porém, o mesmo não acontece com o espetáculo que estreia em 11 de junho, dando início às comemorações do 10° aniversário do Teatro Brasileiro de Comédia. *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller, de acordo com MAGALDI: "um espetáculo em tudo feliz: o impacto do texto norte-americano, a enérgica direção de D'Aversa, e um desempenho de qualidade, em que Leonardo Vilar, impressiona como protagonista." (Magaldi, 1980, 50). E GUZIK também registra: "A peça de Miller é mostrada cento e quarenta vezes em São Paulo, somando-se a esse número as cinquenta e oito sessões de reprise, as duzentas e treze levadas no Rio e mais vinte e quatro em viagem pelo interior. São ao todo quatrocentos e trinta e cinco récitas,

vistas por cem mil pessoas. O teatro de Zampari dá a todos a impressão de ter-se aprumado, de voltar aos grandes dias." (Guzik, 1986, 167).

O vento sopra a favor e, em 11 de novembro, o imigrante Franco Zampari, recebe o título de Cidadão Paulistano. Guzik confirma a nota:

> No início de novembro Zampari recebe da Câmara Municipal o título de cidadão paulistano. A cidade reconhece oficialmente o valor do esforço desse imigrante apaixonado. Sabemos todos quão relativo é o mérito dessas comendas oficiais, distribuídas ao sabor dos mais diversos interesses circunstanciais. No caso de Franco, porém, a honraria era não só devida como até chegava atrasada. Há muitos anos que o empresário se fazia merecedor dela, lutando por um sonho, pela afirmação de um ideal. Pessoalmente não tenho dúvidas de que a aspiração secreta de Zampari era igualar-se aos mitológicos chefões da indústria do entretenimento nos Estados Unidos. Nomes como Florenz Ziegfeld e Lee Shubert, no teatro, Samuel Goldwyn e David Selznick, no cinema, devem ter capturado de alguma forma sua imaginação, levando-o talvez a perceber o fascínio que há em criar tendências e comportamentos culturais, em fazer e desfazer carreiras, em mandar e desmandar nesse universo nada prosaico, onde o irreal e o real às vezes se confundem tão poderosamente. Mas se não é difícil tecer hipóteses sobre as razões que conduziram Zampari ao mundo dos espetáculos, o componente admirável da personalidade desse homem de ação é a persistência com que se aferrou à sua criação. A comemoração do décimo aniversário do TBC é uma conquista pessoal de Zampari, na energia que empregou na sustentação desse projeto, mesmo quando os alicerces passaram a ceder. (Guzik, 1986,168)

O suspiro de alívio dado pelo sucesso de *Panorama Visto da Ponte* foi curto. No dia 20 de novembro é a estreia de *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade. A encenação do texto de Andrade é preparada ao longo de quatro meses, a fim de ser a grande montagem comemorativa do 10° aniversário do TBC. A direção cabe a Alberto D'Aversa, com cenografia de Mauro Francini, e figurinos de Darcy Penteado. O elenco é composto por trinta e cinco atores, um dos mais numerosos já reunidos no palco da sala da Major Diogo. A poderosa tragédia de Jorge Andrade, não agrada nem à crítica nem o público. São levadas ao palco quarenta e oito apresentações, com uma média de cento e quarenta pessoas por sessão. Números que apontam um grande prejuízo para a casa.

É oportuno observar que o momento revela instabilidade financeira e, artística, além da falta de rumo em relação ao repertório. Porém, na visão de Guzik: "Ainda não se fala em fracasso da administração de Zampari à frente do TBC. Não se pensa em analisar sua situação na casa, com excessos, insensibilidade às mudanças estéticas, insistência em programas de ação superados pela realidade, ao invés de agilidade em

transformações de conduta que se poderiam ter revelado providenciais. Levanta-se apenas o lado positivo do empreendimento." (Guzik, 1986,171)

Aponta Guzik

:

> No dia 13 de dezembro de 1958 a *Folha da Tarde* anuncia o fechamento provisório do TBC, em decorrência do afastamento de Zampari, que sofrera, segundo se noticiou, um espasmo cerebral. No entanto, O Estado de S. Paulo do dia 14 noticiou que a sala não fecharia, Pedreira das Almas continuaria em cartaz, tendo sido essa decisão tomada em casa de Júlio Mesquita Filho, numa reunião de haviam participado pessoas da classe teatral e da sociedade. (...) Instado a intervir na questão, o Governador Jânio Quadros recomenda à Caixa Econômica Estadual que conceda um empréstimo de dez milhões de cruzeiros à empresa. Eis como chega ao fim o ano de comemorações a que o TBC tinha direito: Zampari afastado, em cartaz em São Paulo uma peça que não sensibiliza o público e, a maior das ironias, o futuro da casa depende da demorada burocracia de um empréstimo governamental justamente para a empresa de um organizador que até então alegara enfaticamente poder prescindir de qualquer auxílio desse tipo. Não havia mais lugar para dúvida, em dezembro de 1958: os tempos eram irremissivelmente outros. Para culminar, encerrada a montagem de *Pedreira das Almas*, Fernanda Montenegro, a nova e brilhante estrela da casa, afasta-se para fundar sua própria companhia. Saem com ela Fernando Torres, Ítalo Rossi e Sérgio Britto, que, ao lado de Gianni Ratto, formarão no Rio o Teatro dos Sete. O novo grupo iniciará sua trajetória com uma rutilante espetáculo: *O Mambembe*, obra-prima de Arthur Azevedo. (Guzik, 1986,172).

Zampari retoma a direção do TBC em março de 1959, quando Alfredo Mesquita estava na fase final de ensaios de *A Senhoria*, de Jacques Audiberti, o espetáculo sobe ao palco em 11 de março com adaptação e direção do próprio Alfredo Mesquita, a montagem, contudo, não faz carreira. A próxima estreia acontece em 3 de abril, *Senhorita Júlia*, de Strindberg, dirigida por Alberto D'Aversa, não obtém igualmente sucesso, apesar do excelente desempenho de Tereza Rachel destacado pela crítica. As estreias seguintes não contribuem para tirar o TBC da crise em que se encontra. Em 18 de junho *Romanoff e Julieta*, comédia de Peter Ustinov, com direção de Alberto D'Aversa, que consegue relativo sucesso de público. Sucede a esta, em 17 de setembro *Patate*, de Marcel Achard, tradutores Mario da Silva e Renato Alvim, direção de Alberto D'Aversa, cenógrafo Franco Zampari. O ano é encerrado com a encenação estreada em 19 de novembro, *Quando se morre de amor*, de Giovanni Patroni Griffi, tradutor Ruggero Jacobbi, direção de Alberto D'Aversa. Observa MAGALDI: "O repertório parecia deslocado em relação a expectativa do público e não houve muito êxito, artístico ou comercial". (Magaldi,1980,51)

Uma produção vinda do Teatro Ginástico, estreia em 20 de janeiro de 1960 na sala da Major Diogo, trata-se de *Idade Perigosa*, de J. L. Herlihy e William Noble. A tradução é de R. Magalhães Jr. E a direção é de Henriette Morineau, e que consiste em outro grande fracasso.

Em maio a Sociedade Brasileira de Comédia diante das dificuldades financeiras, encerra oficialmente suas atividades no Rio de Janeiro. Paralelamente a este acontecimento, efetua-se uma reforma no palco da Major Diogo, atendendo a uma exigência feita pelo novo diretor artístico da equipe. Flávio Rangel. A esse respeito, escreve GUZIK:

> A peça que Zampari escolhe como encenação de estreia de Flavio Rangel marca igualmente a rendição do empresário à nova realidade. Por indicação de Armando Paschoal, Flavio prepara, no palco reformado, o texto que dá início à última das fases da casa: *O Pagador de Promessas*, vigorosíssimo drama do baiano Dias Gomes. A escolha de Flávio como encenador e Dias Gomes como autor possui quase um significado simbólico. Completa um ciclo e representa uma drástica guinada estética de Zampari. Numa decisão eficaz, embora tardia, o empresário evita o suicídio da companhia. (Guzik, 1986, 179).

4.5 - 1960 – 1964: Sob o signo da brasilidade;

É possível observar no início dessa nova fase empreendida pelo TBC que tenta-se uma adequação aos novos tempos. Sobretudo através de um repertório mais voltado para a dramaturgia nacional e a realidade brasileira. GUZIK analisa:

> Ao escolher Flavio Rangel e *O Pagador de Promessas* em seu teatro, cede à nova e vitoriosa tendência nacionalista que se afirma na cena brasileira. Tardou a fazê-lo? Sim, porém não mais do que as outras companhias que atuavam em São Paulo e presenciaram a verdadeira revolução que o Teatro de arena operou na cidade durante os anos da década de cinquenta. Nessa fase, o que impressiona as testemunha que acompanharam a sala da Major Diogo desde o início é a constatação do aturdimento de Zampari ante ao novo estado de coisas. Foi-se o desassombrado ímpeto com que se aproximou dos amadores, construiu-lhes uma sede e profissionalizou um grupo. O empresário que tanto hesita agora antes de dar um passo essencial mal lembra o mesmo homem que, ao perder a colaboração de Adolfo Celi, com agilidade soube atrair Gianni Ratto e Maurice Vaneau para sua equipe.
>
> É talvez o vagar com que chega à verificação de que D'Aversa não era o diretor artístico mais adequado para seu empreendimento, a vacilação com que admite um indiscutível progresso na manifestação teatral processado fora dos muros do TBC, o que causa estranheza a todos os que o conheceram em fases mais ágeis. Não fossem as características de velocidade que o marcaram tão profundamente, e sua acolhida ao processo de nacionalização do teatro que se espalhava do Arena para as outras salas da cidade e do país seria considerada normal, isto é, não se estranharia tanto que alguns anos houvessem decorrido entre a criação da nova tendência e sua implantação na sala da Major Diogo. Aliás, à exceção do Teatro Popular de Arte, que encenou *Gimba* em

> abril de 1959, catorze meses depois da estreia de *Eles não usam Black-Tie*, as principais companhias de teatro de São Paulo e do Rio, que praticavam uma estética herdada justamente do TBC, levaram tanto tempo quanto essa casa para reconhecerem que se processara uma alteração palpável no gosto do público e se fazia necessária uma adaptação às novas tendências. Se o TBC não estivesse circundado da fama de agir com velocidade na captação do gosto do público, talvez ninguém se espantasse com sua demora em adaptar-se à modificação do quadro que ajudara a implantar. (Guzik,1986, 181)

A encenação de *O Pagador de Promessas,* de Dias Gomes, estreia em 29 de julho de 1960 com direção de Flávio Rangel, cenografia e figurinos assinados por Cyro Del Nero. O palco do TBC recebe um sucesso consagrador, que segundo a opinião da crítica se constitui um dos mais importantes momentos do Teatro Brasileiro contemporâneo. A montagem arrebata 16 prêmios no ano, e o diretor Flavio Rangel instala-se na casa da Major Diogo, alterando, visivelmente o seu caráter artístico, como observa GUZIK:

> A montagem dessa peça pelo TBC reverte a tendência que predominou na sala durante doze anos. A dramaturgia brasileira não era desconhecida dela, como os fatos se encarregam de mostrar. O que muda a partir de *O Pagador de Promessas* é o ângulo de abordagem, o tom, o tema. Exceção feita a *Ralé*, de Gorki, no quadro das encenações de autores estrangeiros, e a *Para Onde a Terra Cresce* e ... *E o Noroestte Soprou*, as malsucedidas tentativas de Edgard da Rocha Miranda, as grandes massas de deserdados eram ignoradas pela equipe de Zampari.
>
> Entre 1948 e 1959, dos noventa textos encenados pelo teatro, dezoito são de autores nacionais. Silveira Sampaio (encenado numa emergência e não por escolha da sala), Lúcia Benedetti, Lourival Gomes Machado, Clô Prado, Millôr Fernandes, Gonçalves Dias, João Bittencourt, Paulo Hecker Filho, Augusto Boal, Guilherme Figueiredo e Jorge Andrade comparecem cada qual com uma obra, Edgard da Rocha Miranda com duas e Abílio Pereira de Almeida com seis. A dramaturgia desses escritores levada na Major Diogo versa os mais diversos assuntos, desde os humildes assalariados da classe média até a alta aristocracia lusitana, passando por burgueses urbanos do Brasil, israelitas dos tempos bíblicos e gregos da era clássica. Boa parte deles foi apresentada apenas no Teatro da Segunda-Feira e no Teatro Experimental, iniciativa de alcance extremamente limitado (...) *O Pagador de Promessas* alarga as fronteiras de um repertório tematicamente restrito. Seus lavradores e capoeiristas, seu povo humilde e obstinado iluminam de modo especial a longa sequência de montagens relevantes ou obscuras, empresadas pela casa. Zampari não teve a clareza de visão necessária para estimular a dramaturgia nacional. Contudo, demonstrou dignidade ao reconhecer-se vencido. Aceitou a derrota e fez da capitulação um momento histórico. A uma das mais vibrantes criações da dramaturgia brasileira deu uma montagem inesquecível. Pela primeira vez no TBC, desde a entrada de Celi para o grupo, um texto brasileiro era dirigido por um encenador brasileiro. (Guzik,1986,183, 184)

Não devemos nos esquecer que embora a produção de *O Pagador de Promessas* ainda não tenha sido totalmente compensadora na bilheteria, a montagem dá de volta ao TBC um prestígio que estava indo por água abaixo. A obra de Dias Gomes evidencia que até a sua montagem, - a despeito de outras iniciativas importantes -, a

contribuição do Teatro Brasileiro de Comédia dada a dramaturgia brasileira foi modesta, se resumindo a duas leituras modernas ao clássico *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias e, a afirmação – ainda que discutível para alguns- de Abílio Pereira de Almeida como autor de prestígio. Segundo GUZIK "Nenhum dos escritores lançados pelos projetos experimentais da Major Diogo, conseguiu grandes resultados. E Edgard da Rocha Miranda, duas vezes encenado em custosas produções, não logrou êxito como autor teatral. Clô Prado tampouco consegue fazê-lo". (Guzik,1986,188). E prossegue:

> Não se pode afirmar que o TBC tenha prejudicado a dramaturgia brasileira. Quando sua trajetória teve início a literatura dramática nacional estava em crise e o próprio movimento dos amadores, que deu origem ao projeto do TBC, reagia a esse estado de coisas com a opção por textos importados, de maior qualidade. Mas a equipe de Zampari nada fez para auxiliar o escritor local a superar o impasse. Conta-se que o empresário chegou a dizer que esses deveriam assistir aos seus espetáculos para aprender a escrever para teatro! Os originais brasileiros entregues à diretoria da casa eram lidos com descaso ou nem abertos. (Guzik, 1986, 188).

A última montagem do ano estreia em 24 de novembro, *Um Gosto de Mel*, de Shelagh Delaney, tradutor Gerty Meyer, direção de Benedito Corsi. A encenação não desperta o interesse do público. Assim, o teatro é fechado por algumas semanas, sendo reaberto com *O Panorama Visto da Ponte,* em temporada popular. O espetáculo é mantido em cartaz até fevereiro de 1961 com um público escasso em cada sessão.

Pulamos para 1961:

> O ano de 1961 talvez seja dos piores da trajetória do TBC. O período se inicia com uma ação trabalhista. Os atores que estão nas peças em cartaz e os que ensaiam o novo espetáculo, sob a direção de Flavio Rangel, há três meses sem receber, recorrem ao Ministério do Trabalho. O empresário não consegue não consegue o necessário para colocar em pé o texto de Guarnieri Não pode sequer manter aberto o teatro da Major Diogo. Falta dinheiro em caixa. Ante a iminência da dissolução do empreendimento, mobilizam-se alguns setores. Na classe teatral, sempre tão instável e cindida, há o consenso de que o TBC constitui um patrimônio cultural. Quando Zampari decide pelo fechamento da sala, forma-se um movimento para impedi-lo. (Guzik,1986,191).

Em 15 de março de 1961

> A Sociedade Brasileira de comedia entrega a gestão do teatro, por um prazo de dois anos, à CET, que, com o apoio da União Paulista da Classe Teatral, nomeia Roberto Freire diretor-superintendente. Este por sua vez, nomeia Flávio Rangel diretor-artístico e Armando Paschoal administrador executivo do teatro. Nestes dois anos, depois da demissão de Roberto Freire, é

> nomeado Maurício Segall, que é posteriormente substituído por Moisés Leiner e depois por Décio de Almeida Prado, que, por sua vez, é substituído por Flavio Rangel. (Pereira, 1980, 119)

Em 27 de abril estreia um novo espetáculo, *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, direção de Flavio Rangel. Embora sendo um triunfo e obtendo êxito de bilheteria, *A Semente* não constitui desafogo financeiro para a casa, livre das dívidas agora graças à entrada de um empréstimo que o Governador Carvalho Pinto recomenda ao Banco do Estado que forneça a Zampari no valor de Cr$ 3.000.000,00, além disso o TBC também recebe um auxílio financeiro do Jockey Club, mas dependente, para sua subsistência, do dinheiro que entra da bilheteria. Em 3 de agosto estreia *Almas Mortas*, de Gogol, texto escolhido e dirigido por Flavio Rangel. Zampari, embora afastado tem opinião diversa a escolha do texto. Mas Flavio Rangel vai em frente e monta o espetáculo, com bastante economia. A montagem consegue ficar em cartaz por apenas duas semanas.

É possível afirmar que em outubro de 1961 Franco Zampari publica um extenso depoimento na revista *Anhembi* no qual faz uma justificativa de um angulo pessoal, das razões do fracasso de sua gestão no TBC, de acordo com GUZIK "Alguns dos argumentos que levanta são ponderáveis. Outros não passam de tentativas pouco convincentes de explicação. E alguns fatos fundamentais são cuidadosamente contornados." (Guzik, 1986,201).

Franco Zampari, argumenta:

> "Muito se tem escrito e falado sobre a crise dos teatros em São Paulo.
>
> Como fundador do TBC e como coeficiente (penso não desprezável da renovação teatral em São Paulo quero expor as minhas opiniões sobre esta crise que se infelizmente não se resolver satisfatoriamente terá como desfecho o fechamento de quase a totalidade dos teatros, com a dispersão dos artistas, volta do panorama teatral à estaca zero, abalando nas bases a atual dramaturgia brasileira que se encontra ainda gatinhando, mas em fase de grande evolução. A meu ver as razões da crise paulista e do TBC em particular, tem fundamento em duas "causas fundamentais" e em muitas outras secundárias, que por serem muitas, agem e afetam o teatro com a mesma intensidade que as "duas fundamentais". (Zampari, 1980,121)
>
> O custo de vida de uma Nação é sempre o reflexo do valor de sua moeda em relação às chamadas moedas fortes, sejam estas, dólar, libra esterlina ou franco suíço.
>
> Vamos para simplificar, tomar o dólar como base de raciocínio:
>
> PRIMEIRA CAUSA FUNDAMENTAL

É o preço das entradas. Em 1949/1950, primeiro período do TBC, o preço de uma entrada era de Cr$ 60,00, passando logo depois a Cr$ 80,00. Um dólar custava pouco mais Cr$ 12,00, resultando que para cada ingresso o TBC recebia um mínimo de 5 dólares. Com estas possibilidades de arrecadação o TBC, embora em regime de déficit, podia ser sustentado com o sacrifício financeiro de um particular, e manter um grupo de artistas contratado permanentemente. O número desses artistas variava entre quinze e vinte e quatro, além de cenógrafos e figurinistas de primeira classe, e de diretores de classe internacional em número de três ou quatro, que, alternando-se na direção, davam ao teatro aquela flexibilidade de estilo e de interpretação que indiscutivelmente foram a base sobre a qual se criaram novos artistas de primeira grandeza, ótimos diretores nacionais e por fim uma dramaturgia brasileira, sem falar de críticos de arte especializados. Em 1955/1956, o dólar estava a Cr$ 60,00. O último diretor que o TBC pôde contratar foi Maurice Vaneau, a US$ 800,00 mensais. O preço das entradas foi aumentado de Cr$ 80,00 para Cr$ 120,00, de Cr$ 120,00 para Cr$ 150,00 e ultimamente a Cr$ 200,00, recebendo o TBC US$ 0,80 para cada entrada contra US$ 5,00 que recebia em 1949/1950.

Resultado: o público diminuiu de forma assustadora, pois, infelizmente o gosto artístico não entrosa com as possibilidades financeiras, preferindo beber um "whisky" a Cr$ 200,00 ou mais, a assistir a um bom ou razoável espetáculo teatral. Como corolário desta primeira causa foi a impossibilidade de sustentar-se o Teatro em alto nível resultando o empobrecimento artístico de toda e qualquer organização teatral.

SEGUNDA CAUSA FUNDAMENTAL

É a dispersão dos artistas de valor. O desejo indiscutivelmente humano, de sobressair, fez que, em menos de uma década, inúmeras companhias se criassem; todas com somente um ou dois, no máximo, três artistas de primeira grandeza, sendo o restante do elenco composto por principiantes, cheios de boa vontade, de boas intenções, mas, que nunca, no começo de uma carreira poderiam interpretar os papeis a eles confiado, por falta de traquejo e falta do material tempo para 'amadurecer' as personagens que deveriam representar.

Resultado: espetáculos nos quais sobressaem um ou dois artistas com um desequilíbrio chocante de valores. Em duas palavras: "falta de homogeneidade". Os diretores foram reduzidos a um único diretor por companhia (os diretores contratados esporadicamente nada podem fazer: mal conhecem os artistas, são obrigados a trabalhar com "extras' que por acaso encontram disponíveis, verificando uma monotonia nos espetáculos encenados, além da impossibilidade intelectual e material de preparo de artistas sob premência de tempo e penúria financeira. O mesmo fenômeno com relação a cenógrafos e figurinistas).

Na época áurea do TBC (1951/1956), possuía ele cerca de vinte artistas contratados permanentemente, entre os quais figuras femininas como Cacilda Becker, Tônia Carrero, Cleyde Yáconis, Nathália Timberg, Nydia Lícia, Margarida Rey, Dina Lisboa, Elizabeth Henreid, etc., e como figuras masculinas, Ziembinski, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Léo Vilar, Walmor Chagas, Luís Linhares, Waldemar Wey, Maurício Barroso, etc. Quantas possibilidades de ótimos e e equilibrados espetáculos existiam! Como se podia escolher com facilidade o ator adequado à interpretação de cada personagem! Lembro-me com saudades de **RALÉ**, de **ANTÍGONES,** de **DO MUNDO NADA SE LEVA** e de **ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU**, sem falar de um **PAIOL VELHO**, de uma **SANTA MARTA FABRIL**, de uma **CASA DE CHÁ** e por fim de **ENTRE QUATRO PAREDES**, de Sartre. Quantos estilos diferentes de representação, quantas possibilidades artísticas, quantas esperanças! Corolário da segunda causa fundamental: todo e qualquer espetáculo (com rara exceção) é atualmente desequilibrado e falho. É enfim o empobrecimento artístico de todas as organizações teatrais.

CAUSAS SECUNDÁRIAS

São muitas. Citarei somente algumas. Devido à compressão de despesas, os teatros não podem mais manter o mesmo padrão:

a) de figurinos – (O TBC sempre fornecia roupa completa aos artistas, previamente desenhada e em padrões fixados pelo figurinista);

b) de cenários – (o preço da madeira está assustador);

c) de iluminação – (cada lâmpada de 500W. está custando cerca de Cr$ 1.000,00 e tem duzentas horas de vida);

d) de música – (o custo de comentário musical é tal que não pode ser mais confiado a músicos especializados0;

e) de textos estrangeiros – (o preço de US$ 500,00 ou de US$ 1.000,00 de "à valor" é impraticável com o dólar a Cr$ 270,00);

f) o descontentamento dos músicos e dos cenotécnicos em geral (um artista que, em 1955, ganhava Cr$ 20.000,00 ou Cr$ 25.000,00 podia viver dignamente – hoje com Cr$ 45.000,00 ou Cr$ 50.000,00 vive mal).

Com todos esses coeficientes primários e secundários negativos, vê-se que o teatro encontra-se não só numa crise permanente, mas, em um estado latente de revolta de todos os elementos que nele trabalham

A paixão pelo teatro lenta mas inexoravelmente se transforma em ódio. Qual o remédio?

Este existe, pois é aplicado em quase todos os países europeus. Uma ajuda real aos teatros estáveis de cada cidade. (...) É necessário que o Governo Estadual ou Federal, não importa qual seja, encarem com realismo o problema teatral. Se considerarem o teatro como elemento de cultura, que seja subvencionado como é necessário, eliminando-se para sempre as atuais formas de auxílio, que mais parecem esmolas. Se acharem que o teatro é obsoleto, que o deixem morrer de uma vez por todas. Nós que amamos o teatro iremos ao seu funeral.

Concluindo, estas considerações que podem ser aceitas, discutidas ou refutadas, são a opinião sincera de um homem que muito amou e ama o teatro

Para finalizar, aos artistas, aos diretores, aos cenotécnicos, que estudem e encontrem uma fórmula para juntarem-se novamente todos e formarem uma grande companhia e um grande teatro, digno de São Paulo. Lembrem-se de que o teatro é um templo onde o culto é a arte, que é universal, sem limites sem ideologias pré-estabelecidas e que, por fim, o nacionalismo é salutar e necessário se ministrado em doses sábias, mas, que pode afetar a arte quando aplicado de forma indiscriminada". (*Anhembi*, n° 131. Outubro de 1961.Citado por Guzik, 1986,201,202,203).

Com o fracasso de *Almas Mortas*, de Gogol, o TBC retorna no fim do ano à dramaturgia brasileira com *A Escada*, de Jorge Andrade. Na opinião de MAGADI "peça sem grande ambição artística mas que soube calar fundo no público a que se destinava. (Magaldi, 1986,53). *A Escada* tem direção de Flavio Rangel, e permanece em cartaz por quatro meses e meio, sendo vista por quase trinta e seis mil espectadores.

Conforme Maria Lúcia Pereira; "a revista *ANHEMBI* traz um balanço teatral do ano que demonstra ter o Teatro Brasileiro de Comedia passado para a retaguarda no panorama do teatro brasileiro," (Pereira, 1980, 123).

E Guzik, traz à baila o assunto:

> A revista *Anhembi* de janeiro de 1962 publica uma matéria de Juca de Oliveira, ainda assinando José de Oliveira Santos, onde, citando grande número de atividades teatrais amadoras, a fundação dos CPCs, viagens de companhias pelo interior e para o Nordeste, afirma que em 1961 "Mais de cem mil espectadores (três vezes as nossas plateias costumeiras) viram teatro pela primeira vez". E, prossegue,
>
> Poder-se-ia dizer que o teatro já não se satisfaz no só aplauso do espectador habitual, do espectador popularmente chamado de... burguês; sente a necessidade de comunicação mais ampla, de diálogos novos, de perguntar o que essa imensa massa, até então anônima, sente, pensa ou quer; na verdade, o teatro está buscando no novo estímulo das massas a necessidade da própria revitalização.
>
> Alega também o ator que
>
> De fácil constatação é o fato de que, em São Paulo, o sucesso de uma... peça determina fatalmente o fracasso das demais, não havendo qualquer outro critério capaz de explicar o fenômeno a não ser a exiguidade e a qualidade única do público espectador, em contraposição a uma dramaturgia que na sua temática reflete as contrações de todas as camadas da sociedade.
>
> Injusto, mas compreensível, que não mencione o esforço do TBC para adaptar-se a essa realidade. Mas a posição do articulista é típica. Quando se ataca a questão ideológica no TBC, fala-se quase invariavelmente do período de 1948-1960, burguês, deixando um discreto segundo plano a fase nacionalista 1960-1964. O teatro da Major Diogo não se constituiu num reduto exclusivamente classista de lazer. A última fase é tão importante quanto a amadora ou a profissional para a formação de seu perfil definitivo. Seria insensato negar a importância das montagens de *O Pagador de Promessas, A Semente e A Escada* no quadro teatral dos anos sessenta. Por outro lado, o tipo de raciocínio que nega a validade ao teatro burguês acaba por bater (inadvertidamente às vezes) num preconceito óbvio. Também se nota a tendência a dissociar a ideia de arte nacionalista do público burguês, o que é flagrantemente inverídico. O teatro brasileiro se fartou de provar o contrário nos últimos vinte anos. Condenar no todo a política de ecletismo do TBC é perigosamente preconceituoso. A contribuição da dramaturgia internacional de qualidade é tão grande quanto a da dramaturgia nacional. O TBC usou e abusou de literatura europeia e norte-americana de segunda mão. Mas esse fato desmerece os praticantes do exagero, não o princípio geral. (Guzik, 1986,206).

Novas tentativas do diretor artístico do TBC para o ano de 1962. Por Magaldi:

> Traçando o programa do TBC para 1962, Flavio Rangel declara: "Entendo que a única forma a ser seguida no atual estágio do teatro brasileiro em nosso país é o decidido apoio a dramaturgia brasileira; mas por outro lado, limitar-se a ela seria uma política exageradamente estreita. O TBC pretende lançar também os mais significativos textos da dramaturgia universal, de qualidade artística inquestionável, alternando-os com a produção dos nossos melhores autores" (11/03/1962). (Magaldi, 1980, 53).

E, pontua:

> Essa explicação visava introduzir a próxima estreia de **A Morte do Caixeiro Viajante**, de Arthur Miller, lançada há uma década por Jayme Costa. Pela direção de Flavio e pelos principais desempenhos, o espetáculo foi muito bem recebido. Acolhida semelhante teve **Yerma**, de Garcia Lorca sob a direção de Antunes Filho e no desempenho de Cleyde Yáconis. O último

> lançamento de 1962, no TBC foi A Revolução dos Beatos, peça de Dias Gomes que não repete as qualidades de O Pagador de Promessas, embora propiciasse um espetáculo inquieto e vibrante de Flavio Rangel. (Magaldi, 1980, 53).

Maria Lucia Pereira, assinala: "O TBC tem somente uma compensação neste ano tão conturbado: ganha 6 dos 9 mais importantes prêmios da Associação Paulista de críticos Teatrais." (Pereira, 1980, 125).

Em janeiro de 1963 nova crise atinge a casa da Major Diogo:

> Os custos com a manutenção eram tão grandes que o TBC já se colocava, em janeiro de 1963, como atingido por nova crise. Os atores e funcionários apelam para o Governo Estadual, para que se encontre uma solução para os seus problemas. Sugere-se na ocasião, que seja conseguida a liberação da verba de dois milhões e novecentos mil, cortada pela Comissão de Orçamento e que a essa quantia se acrescente uma verba especial de dez milhões, a fim de que se atenda às necessidades do TBC bem como das demais empresas em situação deficitária. A liberação dessa verba de dez milhões foi, aliás, um dos últimos atos do Governador Carvalho Pinto. (Magaldi, 1980,53)

Das colocações de Magaldi no trecho acima, Guzik acrescenta ainda que:

> A essa altura, a Comissão estadual de teatro presidida por Décio de Almeida Prado, ao fim de sua gestão, devolve as funções de intervenção no TBC à classe teatral. Da classe, a CET as havia recebido na crise de 1961. Pouco antes de Décio e seus companheiros de comissão entregarem os cargos, Cleyde Yáconis e um grupo de atores procuraram Zampari, obtendo dele sinal verde para tentar levar adiante o TBC. A comissão então se retira. Tem início o último esforço.
>
> Maurice Vaneau, de regresso ao Brasil, assume a direção artística na aguda crise. Em fevereiro o teatro anuncia sua próxima produção. *Os Ossos do Barão*, que estreia no início de março.
>
> A comedia narra a vitória do imigrante enriquecido, que conquista para o filho a mão da neta do proprietário da fazenda de café onde foi trabalhar quando chegou ao Brasil como colono. (...) A peça ficou ano e meio em cartaz. Foi vista por mais de cento e cinquenta mil pessoas. O maior triunfo de bilheteria de toda a história da sala. Contribuiu amplamente para essa penetração o trabalho inspirado de Zeloni como o imigrante Ghirotto. (Guzik, 1986,213).

O estupendo sucesso é longamente celebrado. Enquanto isso a próxima montagem é preparada sem pressa. Considerado um dos maiores textos da dramaturgia contemporânea, *Vereda da Salvação* estreia em 8 de julho de 1964, depois de quatro meses de ensaio. Acontece que ao longo dos ensaios, muda o regime político do país. Estoura o movimento de 1964, que retira João Goulart da presidência da república e coloca as forças armadas no poder. O texto, contudo, é liberado pela censura e sobe à

cena cercado de expectativas. Mas, lamentavelmente, como expressa Guzik: *"Vereda da Salvação*, a obra mais ambiciosa do teatro brasileiro na década de sessenta, afunda num incompreensível fracasso, arrastando consigo as últimas energias do TBC". (Guzik, 1986, 215)

Nas palavras do diretor, as causas do insucesso:

> ... nós botamos na cabeça que precisava dourar um pouquinho a pílula, fazer um pouco de cenário, e estragou tudo. Lá em cima {na sala de ensaios]. As pessoas iam assistir aos laboratórios, que eram uma coisa extraordinária, e se comoviam muito. A gente inventou um termo, que depois, o pessoal aplicava muito: antigesto, a antipalavra - não mais o gesto complementando, ajudando a palavra, mas o gesto tendo outros sentidos, o da sobrevivência, e também a maneira de falar não ilustrava mais, não era mais para ilustrar ... Mas foi um fiasco o espetáculo; foi um fracasso total, porque era um código desconhecido do teatro, uma linguagem desconhecida do teatro. (Filho, 1986, 216).

Em 30 de julho de 1964 Maurice Vaneau é afastado da direção artística do TBC, em consequência da crise provocada pelo fracasso de *Vereda da Salvação*.

> '(...) a Sociedade Brasileira de Comedia, ao receber um novo superintendente, Hugo Schlesinger, muda aos poucos a sua política: interessa-se muito mais por alugar o TBC. E depois de anexar o Teatro de Arte, no subsolo do imóvel da Rua Major Diogo, abre, com auxílio de cotas que são vendidas ao público, o Teatro das Nações, na Av. São João, desdobrado ainda no Teatro de Bolso". (CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO III. Citado por Maria Lúcia Pereira em *Dionysos* n° 25, 1980, 127).

O apagar das chamas. Por Guzik:

> O que resta dos dezoito anos de atividade da casa é pouco. Os demais andares do edifício são sublocados para outras firmas, desfaz-se o arquivo, desmontam-se as oficinas de costura e carpintaria, a infra-estrutura dissolve-se velozmente. Ficam a sigla, que ainda preserva um pouco de sua mágica desvanecida, um edifício depauperado e desconfortável, e memórias. (Guzik, 1986,216).

Maria Lúcia Pereira, constata: "No programa de **VEREDA DA SALVAÇÃO**, o orgulho de alguns números que dificilmente serão alcançados por algum outro conjunto nacional": (Pereira, 1980,127).

Ei-lo:

O TBC apresentou até o dia 30-06-64, cento e quarenta e quatro peças sendo:
33 brasileiras
32 francesas
35 inglesas

17 americanas
13 italianas
4 russas
2 espanholas
2 alemãs
1 sueca
1 austríaca
1 holandesa
1 grega
1 polonesa
1 húngara
Algumas dessas peças foram representadas no original.

Além dessas peças foram também apresentados vários espetáculos extraordinários assim como recitais poéticos, de canto e de mímica, pantomima etc.... destacando-se a participação de: Inezita Barroso, Marcel Marceau, Les Fréres Jacques, Vittorio Gassman, Os Jograis etc.... Esses espetáculos perfazem um total de: 8.990 REPRESENTAÇÕES – repartidas da seguinte maneira:

São Paulo..... 6.551
Rio de Janeiro 2.363
Interior 76

Essas 8.990 representações do TBC tiveram 1.911.128 espectadores, distribuídos da seguinte maneira:

São Paulo 1.332.767
Rio de Janeiro 538.885
Interior 39.476

Também se apresentaram no TBC, a convite da casa:

Espetáculos nacionais

BALLET ILUSTRADO: Maria Olenewa e Nicanor Miranda
ESCOLA DE ARTE DRAMATICA:

CASAMENTO FORÇADO, de Molière
A EXCEÇÃO E A REGRA, de B. Brecht
QUADRILHA, de Carlos Drummond Andrade
O JULGAMENTO, de Kafka
UM IMBECIL, de Pirandello
PALAVRAS TROCADAS, de Alfredo Mesquita
SEU BOHLE e ESPERANDO GODOT, de Samuel Beckett**,** direção de Alfredo Mesquita

Espetáculos estrangeiros

CIA. VITTORIO GASSMANN
ORESTE, de Alfieri

RECITAL DE POESIA ITALIANA

CANEVAS, Canevas de Franca Valeri, Bonucci e Capriolli
PANTOMIMAS, "LES FRERES JACCQUES", de Marcel Marceau (Pereira, 1980,127,128)

5. CONCLUSÃO O legado do TBC para o teatro brasileiro

A história do teatro brasileiro está sendo contada e recontada, num movimento de busca e possibilidades de encontrar raízes, exigindo a memória, traçando caminhos – sinuosos, mas esclarecedores – apontados pelo rastro, pelo que fica do que é feito. A prova!

Um desses caminhos nos remete ao ano de 1948, considerado um ano decisivo na transformação do panorama teatral paulista, parte disso, deve-se a fundação do TBC – Teatro Brasileiro de Comedia,

Criado pelo empresário italiano Franco Zampari, o TBC tornou-se, segundo a crítica, pelas suas repercussões, um marco decisivo na conceituação histórica do teatro brasileiro.

No comando do TBC Franco Zampari perfaz uma trajetória que funde o industrial com o amante do palco, lançando uma companhia organizada empresarialmente e tecnicamente. Cabe destacar sua importância como realizador e, figura de gênio empreendedor, cujas audácias, as visões de reforma implantadas na concretização do TBC, anteciparam e alargaram novos caminhos, que contribuíram positivamente para a evolução do teatro moderno brasileiro.

O TBC abriu o pano, corroborando as visões de reforma de Zampari em relação ao que acontecia anteriormente no teatro profissional, alterando, assim, a prática teatral de cabo a rabo. Sua política de empreendimento estabelece uma noção definida de profissionalismo, valorizando o trabalho de equipe organizado e não mais apoiado na presença exclusiva do astro ou estrela; marca a hegemonia do encenador brasileiro; institui critérios de qualidade para o seu repertório; atualiza a estética do espetáculo como um todo, isto é, tornou-se fundamental preocupar-se com os elementos que contribuem para a totalização do espetáculo, tais como, direção cênica, iluminação, cenografia e figurinos, introduzindo, desse modo, um novo comportamento para a criação teatral, trazendo à tona a unidade artística. Em decorrência de todas essas transformações, o aprimoramento profissional do espetáculo, tornou-se regra, e o teatro brasileiro percebeu a relevância da infraestrutura do espetáculo no resultado final.

Os alicerces do TBC são fundamentados nos moldes industriais e investem na estrutura física. Havia no teatro seções de carpintaria para trabalhar a madeira bruta, uma vez trabalhada, essa madeira passava para a seção de marcenaria, que por sua vez, estava devidamente equipada com máquinas aptas para fabricar qualquer tipo de móvel,

dispondo ainda, de uma seção de cenografia, com as mesmas dimensões do palco, a fim de que o cenário fosse preparado e verificado em seus detalhes; uma sala de ensaios estudada de forma a ter a mesma acústica da sala de espetáculos, uma sala de costura, almoxarifado, além de oferecer condições técnicas com modernos equipamentos de cena.

Perseguindo, de modo obstinado, a ideia de elevado padrão na montagem do espetáculo, Zampari toma atitudes, como a de contratar encenadores europeus, Italianos em sua maioria: Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobi, Flamínio Bolini e o argentino Alberto D'Avessa. E o resultado na prática dessa contratação, foi de grande contribuição para ampliar as influências estéticas que informam o teatro brasileiro.

Este trabalho não tem pretensões conclusivas a respeito do tema, ao contrário, pretende deixar aberto o caminho a fim de oferecer elementos para que se possa compreender e avaliar a importância do Teatro Brasileiro de Comédia e, do seu legado para o Teatro Brasileiro. Na citação a seguir, Alberto Guzik encerra comentários e avaliações relevantes e, igualmente oportunas sobre esse inestimável legado.

Eis sua conclusão:

> O TBC erige um modelo de ação. Modelo passível de ser discutido, valorizado, negado. Tudo isso tem sido feito incessantemente desde 1964. Mas o tempo decorrido começa a derreter as paixões do debate e permite a emersão da verdadeira face dessa casa lendária. O feito de seu repertório eclético até a extravagância é uma experiência irrepetida no Brasil, nessa intensidade. Em dezesseis anos, foram levadas no palco da Major Diogo cento e quarenta e quatro obras, vistas por quase dois milhões de pessoas. Para isso, como diz Paulo Autran, como diz Elizabeth Henreid, como dizem todos os atores saídos das fileiras do TBC, foi necessário muito trabalho.
>
> Franco Zampari não sobrevive à sua criação por muito tempo. Morre afastado em 1966, sem que lhe sejam prestadas as mesmas homenagens mais tarde tributadas a Ziembinski e Paschoal Carlos Magno, pioneiros de mesma têmpera. Zampari é uma figura fascinante pelo apego ao sonho que alimentou, com o qual coloriu sua vida e mudou a face do teatro brasileiro. A tenacidade maníaca com que se aferrou a ele, com que o transformou num grande ideal, também faz dele uma personagem de ficção em busca de um autor. (Guzik,1986,228)

Esse agente sonhador Franco Zampari:

Segundo Cacilda Becker, em depoimento a Maria Thereza Vargas,

> Até 1956 tudo conseguiu caminhar bastante bem, porém desse ano em diante, Zampari começa a lutar com dificuldades tremendas... O governo não assistia o TBC. Zampari teria merecido apoio irrestrito de qualquer governo do mundo, mas o nosso nunca lhe ofereceu... No enterro de Zampari, Alfredo Mesquita me disse: "O teatro brasileiro deve muito a muita gente, principalmente ao velho Ziembinski, a Paschoal Carlos Magno, mas sobretudo a Franco Zampari. Todos eles deram tudo o que tinham, mas Zampari deu mais, deu a vida...". (Mesquita, 1986,228)

CAI O PANO.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

DÓRIA, Gustavo. A. ***Moderno Teatro Brasileiro***. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

GUZIK, Alberto. ***TBC: Crônica de Um Sonho***. São Paulo, Editora Perspectiva S.A, 1986.

GUZIK, Alberto e PEREIRA, Maria Lúcia (org.) ***DIONYSOS*. N°25**. ***Teatro Brasileiro de Comédia*.** Ministério da Educação e Cultura Seac/Funarte/Serviço Nacional de Teatro: Rio de janeiro, setembro de 1980.

LICIA, Nydia. ***Eu Vivi o TBC***. São Paulo: Imprensa Oficial (IMESP). 2007

LIMA, Mariângela Alves. ***Teatro brasileiro moderno*** – uma reflexão. In: GUZIK, Alberto e PEREIRA, Maria Lúcia. Dionysos: ***Teatro Brasileiro de Comédia***. Seac – Funarte/Serviço Nacional de Teatro, nº 25, setembro de 1980.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Theresa. ***Cem anos de teatro em São Paulo***. São Paulo: 2ª ed., 2001.

MAGALDI, Sábato. ***Surge o TBC***. In: GUZIK, Alberto e PEREIRA, Maria Lúcia. Dionysos: ***Teatro Brasileiro de Comédia***. Seac – Funarte/Serviço Nacional de Teatro, nº. 25, setembro de 1980.

MATTOS, David José Lessa. ***O Espetáculo da Cultura Paulista Teatro e TV em São Paulo***. São Paulo:Códex,2002

MICHALSKI, Yan & PEIXOTO, Fernando. ***Ziembinski e o Teatro Brasileiro***. S.I.: Funarte, S.D...

PRADO, Décio de Almeida. ***O teatro brasileiro moderno***. Rio de Janeiro: Perspectiva. 1996

VANUCCI, Alessandra. ***A Missão Italiana. Histórias de uma geração de italianos no Brasi***l. São Paulo: Perspectiva. 2014

Periódicos

FALECEU FRANCO ZAMPARI. Jornal ***O Estado de S. Paulo***. São Paulo, N° 28.041, p.12.15-09-1966.

MORRE FRANCO ZAMPARI CRIADOR DO TBC E DA VERA CRUZ. Jornal ***Folha de São Paulo*** – ***Folha Ilustrada***. São Paulo, n° 13.605. 15-09-1966.

CÚRIA METROPOLITANA, EXPEDIENTE DO DIA 5. Jornal ***Correio Paulistano***, n° 22643 (1), P.5.06-08-1926.

RAGOGGNETTI, Vicente. Revista ***Teatro Brasileiro***, n°331, p. 10. S. B. A. T. jan./fev. 1963.

Diversos

Cenografia e indumentária no TBC 16 anos de história. Catálogo de exposição. São Paulo, Fundação Padre Anchieta. 1980

Teses e Dissertações

RABETTI, M.L. ***Contribuição para o estudo do Moderno Teatro Brasileiro – A presença italiana.***1988, volume I, 121f. Tese de doutoramento (apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo.

BRANDÃO**.** T.S. ***A Encenação Brasileira Moderna: Teatro dos Sete***.1990, 317f. Dissertação (apresentada ao Departamento de Direção da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, como exigência parcial para a obtenção do título de livre-docente). Rio de Janeiro.

Sites e documentos eletrônicos

Franco Zampari. Disponível em: Http:// www.Enciclopedia itaucultural.org.br/ acesso em: 20/11/2015

Industrialização. Disponível em: historiadesaopaulo.wordpress.com/industrialização/ acesso em 24/11/2015

Industrialização de São Paulo. Disponível em: http:// www. Prefeitura.sp.gov.br/portal/ a cidade/historia/index.php?p = 4827. Acesso em 24/11/2015

Fontes: "A industrialização de São Paulo", Warren Dean; "Raízes da concentração industrial em São Paulo", Wilson Cano; "A evolução industrial de São Paulo", Edgard Carone, "Memória da Cidade de São Paulo - Depoimentos de moradores e visitantes", Ernani Silva Bruno.

Histórico. Disponível em: Http://historiadesaopaulo.wordpress.com/ teatro-municipal/ acesso em: 03/12/2015

THUONO, Odair. Século XX- Anos 20 a 40. Disponível em: http:// pt.slide share.net/odair tuono/seculo –xx-anos 20- a 40. Acesso em: 08.12.2015

SANTIAGO, Emerson da Silva. Sobre a história de São Paulo. Disponível em: http:// www. Infoescola.com/livros/viagem-ao-país-dos-paulistas/ acesso em: 27/11/2015

BASSETO, Sylvia. Anais do XXI Encontro Estadual de História: Trabalho, Cultura e Memória – ANPUH- SP. ISBN: 978-85-98711-09.6 edição: 1, 2012. Campinas. 03 a 06, set, 2012.Disponivel em:

http:www.encontro2102.sp.anpuh.org/anaiscomplementares

Artigo de periódico (On-line)

MATTOS, Izilda Maria Santos de**. A cidade que mais cresce no mundo- São Paulo território de Adoniran Barbosa**. Artigo para revista eletrônica São Paulo em Perspectiva. Vol 15 n° 3, São Paulo, july/sept 2001. Disponível em: <http:// www. Scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102