

Review: [untitled]

Author(s): Idelber Avelar

Reviewed work(s):

Ziembinski e o Teatro Brasileiro by Yan Michalski

Source: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 35, No. 2, Teatro Brasileiro Finissecular (Séculos XIX e XX) (Winter, 1998), pp. 120-122

Published by: University of Wisconsin Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3514029>

Accessed: 06/04/2009 06:17

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=uwisc>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit organization founded in 1995 to build trusted digital archives for scholarship. We work with the scholarly community to preserve their work and the materials they rely upon, and to build a common research platform that promotes the discovery and use of these resources. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).



University of Wisconsin Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Luso-Brazilian Review*.

that it has had to grow in a climate of denial of racism. The author concludes with a personal, poetic peroration in which body and text occupy the same space; in her words, “Essas figuras e discursos me dizem como signo e como ser” (p. 206). In all, Martins has put before the public an important transnational analysis of the Black theatrical tradition, which, with apologies to the Bard, styles and profiles its hour upon the stage, signifyin’ a lot.

The “dark stage” of Martins’s monograph is loaded with multiple senses. Professor Laura Cavalcante Padilha summarizes one meaning in her Introduction:

Os currículos neocolonizantes nacionais quase sempre fazem da cultura negra um lugar vazio ou um não lugar. O *corpus* literário, via de regra sedimentado historicamente, vem marcado pela “brancura” sistemática das produções que recebem a chancela valorativa. Cria-se um círculo vicioso dos mais perversos na formação do pesquisador da área que, não conhecendo a “literatura negra”, ainda não a elege como seu objeto, desse modo aprofundando ainda mais o vazio. (19)

Scholars working on all levels and in all disciplines of Black Studies in Brazil struggle as pioneers in a conjuncture that has yet to recognize them adequately or the importance of their work. As Brazil now debates issues of civil society, race-based affirmative action, economic justice, and the meaning of “race” in politics and culture, there still exists a serious problem of access, recognition, and *divulgação* of these issues (beyond limited numbers among the Black population) in all sectors of the society, including the academy. As Martins has sought to focus a beam on the dark night of academic criticism of Black Theater in Brazil, there are, in fact, bright spots: there are a number of editorial series publishing monographs of high quality—such as Martins’s—with relatively good distribution and pricing. *Perspectiva’s* Debates series deserves congratulations for its efforts in this as well.

Robert N. Anderson  
North Carolina A&T State University

Michalski, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec; FUNARTE, 1995. 517pp.

Resenhar obra inacabada e póstuma é difícil tarefa: a quem atribuir possíveis defeitos, ao autor, que os pôs no papel, ou ao editor, que deixou de cortar material que era obviamente rascunho? Na conta de quem debitar as omissões, do primeiro, que negligenciou elementos importantes, ou do segundo, que quiçá cortou o que não devia? O problema é relevante para *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*, obra deixada por Yan Michalski e editada, depois de sua morte, por Fernando Peixoto. Afinal de contas, as únicas restrições que se lhe podem imputar são da ordem da execução ou implementação, jamais da concepção: no fundamental, o livro de Michalski é impecável e será, sem dúvida, a biografia definitiva do grande Ziembinski.

Das mil e tantas páginas deixadas por Michalski, Fernando Peixoto cortou mais da metade, organizou o resto com a colaboração de Johana Albuquerque, e ainda assim terminou com 390 páginas de texto. Além destas, há um farto material iconográfico (o leitor se deliciará com fotos da antológica montagem de *Vestido de Noiva* em 1943, ou de

Ziembinski em vários papéis, ou ainda de Cacilda Becker, Eva Wilma, Raul Cortez, etc.) e três valiosos anexos, o primeiro com a transcrição de longa elocubração autobiográfica gravada por Ziembinski, seguida de uma palestra dada em São Paulo, e da ficha técnica completa de todos os espetáculos dirigidos ou protagonizados por ele no Brasil, contabilizando 94 peças de 1941 a 1976. No total, 500 páginas de indispensável documentação sobre quase quatro décadas de teatro brasileiro.

O primeiro capítulo apresenta um panorama da carreira de Ziembinski na Polônia, de 1927 à ida ao Brasil em 1941, com o mérito de mostrar que Ziembinski já era nome chave no teatro polonês do entre-guerras, contrariamente ao que foi com frequência dito nos meios teatrais brasileiros. Em seguida, o livro detalha a trajetória de Ziembinski no Brasil, com especial atenção à recepção de cada uma de suas encenações na imprensa da época. Aqui se situa um dos empecilhos à leitura: as citações quilométricas das paupérrimas críticas jornalísticas das peças. Pela natureza mesma do fenômeno teatral, efêmero e só recuperável a posteriori através de seu impacto na crítica, Michalski tem que recorrer aos jornais da época. Acaba, então, por aborrecer o leitor com citações que (exceção feita às perceptivas leituras de Décio de Almeida Prado no *Estado de São Paulo*), demonstram o mais grosseiro impressionismo crítico, e cuja presença no livro tem o mérito único de tornar patente a letargia em que se arrastava a crítica teatral brasileira, rompida parcialmente só muito depois que já havia sido varrida dos palcos pela revolução modernizadora desencadeada por *Vestido de Noiva*.

É na reconstituição da colaboração antológica de Nelson Rodrigues e Ziembinski na montagem de 1943 que o estudo de Michalski encontra um de seus pontos altos. Ao detalhar, nas palavras de Décio de Almeida Prado, o “encontro entre um drama irrepresentável, se não em termos modernos, e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente” (76), Michalski deixa clara a dimensão da ruptura provocada por Ziembinski no teatro brasileiro, desde a abolição do malfadado “ponto” (obrigando os atores a realmente decorarem e envolverem-se com o texto), passando pelas inacabáveis “leituras de mesa” que precediam os ensaios, até sua obsessão perfeccionista em tudo o que dizia respeito a refletores, marcação, intonação, vestuário, etc. A reconstituição da noite de estréia de *Vestido de Noiva* é outra pérola, recheada de depoimentos tanto sobre o deslumbramento da platéia — “não estou entendendo nada, mas é maravilhoso” era o cochicho mais ouvido durante o espetáculo — como acerca da expectativa e do medo da vaia que tanto perturbavam Nelson Rodrigues.

A trajetória de Ziembinski no Brasil teria, segundo Michalski, três fases. A primeira, de trabalho com o grupo Os Comediantes, seria de introdução da modernidade no teatro brasileiro. Ziembinski adquire incontestável proeminência no meio teatral, coloca-o em outro patamar de profissionalismo, traz o arcabouço teórico da vanguarda européia, e ensina, nas palavras de Fernanda Montenegro, “o que é unidade de espetáculo” (p.366). Nesse período, de 1941 a 1950, realiza a maioria de suas encenações mais inovadoras e bem-sucedidas: *Vestido de Noiva*, *Rainha Morta*, *Anjo Negro*, *Orfeu*, *Pelleas e Melisanda*, *Desejo*, *Uma Rua Chamada Pecado*, etc.

O segundo momento corresponderia à consolidação institucional de Ziembinski no Teatro Brasileiro de Comédia e no Teatro Cacilda Becker, de 1950 a 1958, período que Michalski designa como de “adesão ao esquema dominante”, menos aventureiro, mais dependente de bilheterias e cercado por um aparato já completamente profissionalizado. Aqui ainda se realizam espetáculos de inegável qualidade, como *Maria Stuart*, *Paiol Velho*, *Volpone*, *Pega-Fogo*, e têm lugar as famosas colaborações de Ziembinski com Cacilda Becker, que tanto a marcariam.

Nos próximos 19 anos, Ziembinski entra em um período de estagnação criativa

e a rigor só produz, segundo Michalski, uma única obra que acrescentaria algo à trajetória anterior (*Toda Nudez Será Castigada*, em 1965). Incapaz de dialogar com as transformações politizantes introduzidas por Oficina e Arena, emprestando seu talento a montagens de segunda, Ziembinski mal-entende a evolução do teatro recente a ponto de dizer, em 1969, que “os espetáculos que estão obtendo sucesso são bem mais um sucesso de escândalo, de sensacionalismo” (p.331). Como Michalski se centra em sua contribuição ao teatro, suas breves incursões no cinema e sua participação na televisão ficam de fora, e o livro conclui com valioso capítulo de balanço do legado estético e ético de Ziembinski.

Como levantamento de dados e narrativa biográfica o trabalho de Michalski é definitivo, consulta obrigatória para qualquer estudo sobre Ziembinski. Joga tanta luz sobre o fenômeno que nos deixa a desejar que se debruçasse um pouco mais sobre as ricas contradições de Ziembinski, por exemplo entre seu profissionalismo modernizador no trabalho e técnicas teatrais e sua visão religiosa, pré-moderna, romanticamente mistificadora do teatro. Se Michalski aponta em vários momentos a incompreensão de Ziembinski com respeito ao teatro da última metade do século, fica por realizar o trabalho de mapeamento desse conflito ideológico e a angústia, patente em várias declarações, que ele terá provocado no velho Zimba. Tal trabalho será, no entanto, facilitado enormemente pela bela obra biográfica que nos deixou Yan Michalski.

Idelber Avelar

The University of Illinois at Urbana-Champaign

Rodrigues, Nelson. *The Wedding Dress; All Nudity Shall Be Punished; Lady of the Drowned; Waltz #6; The Deceased Woman*. Translated from the Portuguese by Joffre Rodrigues and Toby Coe. (Introduction by Sábato Magaldi, translated by David George). Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Funarte), 1998. 403 pp.

With so little Brazilian drama available in English translation, this handsome volume of five plays by Nelson Rodrigues is long-awaited and welcome. Joffre Rodrigues' intuitive choices for this first of several anticipated volumes offer a sampling from each of the three major classifications that Sábato Magaldi used to organize and edit the playwright's work in the four volume *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (Editora Nova Fronteira): *The Wedding Dress* and *Waltz #6* from the “Peças Psicológicas;” *The Deceased Woman* and *All Nudity Shall Be Punished* from the “Tragédias Cariocas;” and *The Lady of the Drowned* from “Peças Míticas.”

Magaldi's fine and useful introduction places the works in chronological and critical perspective, discussing each play in the context of Nelson's career arc and outlining the playwright's revolutionary influence on stagecraft. In these five plays, we see a fascination with perspectives on death, particularly in interplay with sexuality and family dynamics. The plays abound with dramatic energy that even little slips in translation can't hinder.

*The Wedding Dress* (*Vestido de Noiva*, 1942) is considered the landmark work that thrust Brazilian theatre into the modernist mode, and depicts a young woman's unconscious journey of self-interrogation and discovery in the moments prior to her death from a traffic accident. The language feels fresh and contemporary, yet clearly sets forth the languid rhythms of hallucination scenes in dreamy contrast to the mundane rhythms of memory and reality.