

Pequeno panorama histórico do teatro polonês como base para uma herança artística ampla

Rodrigo Rangel¹

Resumo: Buscaremos neste artigo apresentar um breve panorama histórico do teatro polonês como forma de pontuar algumas origens que vieram a influenciar os trabalhos cênicos de alguns artistas contemporâneos, e também como esta herança foi herdada na construção da modernidade teatral brasileira, através do trabalho de Zigmunt Ziembinski.

Palavras-chave: Teatro Polonês; Teatro Brasileiro; Imigração Polonesa; Ziembinski

Abstract: In this article, we attempt to provide a brief historical overview of Polish theatre as a way to identify some sources that influenced the works of some contemporary stage artists, as way as inherited this legacy was the construction of modern brazilian theatre, through the work of Zigmunt Ziembisky.

Keywords: Polish Theater; Brazilian Theater; Immigration Polish; Ziembinski

¹ Possui Mestrado em Ciência da Arte – UFF, Especialização em Docência do Ensino Superior – UNESA, Licenciatura em Educação Artística – habilitação Artes Cênicas – UNIRIO, Bacharelado em Artes Cênicas – habilitação Interpretação Teatral- UNIRIO, Aperfeiçoamento em Método Stanislavski – GITIS, Moscou, Rússia. É professor de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e de Interpretação Teatral do Grupo Nós do Morro- RJ. Contato: rr.professor@globo.com

Introdução

A história do teatro polonês é extremamente rica, criativa e surpreendente. Em diversas fases podemos perceber que sua manifestação sempre esteve ligada à luta por um ideal de sociedade mais completa. Esta trajetória artística, muitas vezes intercalada por questões políticas conjunturais, influenciou de forma inequívoca o trabalho de diversos artistas desta nação que, em função de suas propostas inovadoras, acabaram conseguindo ultrapassar os limites físicos do próprio país, passando a influenciar também o panorama cênico mundial.

Ainda que grandes artistas teatrais poloneses do século XX tenham conseguido abarcar as atenções do mundo para seus trabalhos e no Brasil tenhamos recebido algumas destas influências dentro do próprio processo de modernização do teatro brasileiro, ainda não possuímos uma literatura ampla em língua portuguesa que nos possa oferecer a dimensão da grande ebulição cênica que sempre ocorreu em terras polonesas.

Assim, é sempre importante revelar em nosso país tanto o processo histórico do rico teatro polonês como ferramenta de um conhecimento artístico pontual, quanto também como forma de reflexão histórica mais ampla, haja vista a importante influência da imigração polonesa em determinadas cidades do sul do Brasil e, principalmente, do Paraná.

Portanto, este artigo buscará levantar um pequeno panorama histórico-artístico do teatro polonês, percebendo de que forma estas origens possam ter influenciado a trajetória cênica tanto de artistas poloneses, quanto daqueles que emigrados de sua terra natal também contribuíram diretamente com nosso teatro, como Zbigniew Ziembinski (1908 – 1978).

A construção da identidade teatral polonesa

A atual superfície da República Polonesa atinge 312.683 km², com 38,5 milhões de habitantes. Se fosse um Estado do Brasil, se encontraria em nono lugar em superfície, e

em segundo lugar em número de habitantes.

A posição geográfica estratégica polonesa sempre a colocou como área conflituosa de inúmeros e diversos embates, que tornaram-se, sem dúvida, fatores determinantes na forma de expressão da população em seu relacionamento com a vida. O teatro não poderia fugir deste contexto:

Identificado visceralmente com a nacionalidade, o teatro polonês sempre foi reconhecido pelo povo como um de seus mais caros tesouros. O idioma, mesmo quando proibido, foi nele exercitado, o anseio de liberdade mantido, a coragem de proclamar num palco os sentimentos calados por baionetas, eis o condimento de muitos e muitos decênios que determina a identificação, junto ao cidadão polonês, do teatro com o pensamento, os desejos nacionais. Isto vale até nossos dias (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 73).

O envolvimento profundo deste país com o teatro, nos oferecem bases para o entendimento dos motivos que poderiam influenciar diversos artistas:

Orgulhosos dos sucessos de nossa música, nossa literatura, nosso cinema, é contudo com nosso teatro que nos apresentamos com mais prazer perante o mundo. Não porque não saibamos apreciar o valor das outras artes, mas porque temos a convicção subconsciente de que o teatro resume a substância da maior parte dos traços característicos daquilo que é polonês e de que, por isso mesmo, é capaz de materializar de forma mais fiel as qualidades espirituais do país e sua população² (FILLER, 1977, p. 5, tradução nossa).

O desenvolvimento do teatro polonês, desde a Idade Média, até nossos dias, não difere dos outros países da Europa Central. Os ritos originários do século XII acabaram por se transformar nos conhecidos espetáculos de Mistérios³ que, atravessando o período medieval, influenciaram o teatro popular, expresso nas ruas, pelo povo e para o povo, através dos comediantes ambulantes, principalmente no século XVI.

² No original: Fiers des succès de notre musique, de notre littérature, de notre cinema, c'est de ceux de notre théâtre que nous faisons le plus volontiers état devant le monde. Non que nous ne sachions apprécier à sa juste valeur l'acquis des autres arts, mais parce que nous avons la conviction subconsciente que le théâtre a su rassembler dans sa substance le maximum de traits que l'on peut considérer comme distinctifs de ce qui est polonais et que, par là-même, il est capable de représenter de la façon la plus caractéristique qui soit les qualités spirituelles de son pays et de sa population.

³ Drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) ou da vida dos santos, representado quando das festas religiosas pelos atores amadores (mímicos e menestrelis, principalmente), sob a direção de um condutor e em cenários simultâneos (PAVIS, 1999, p. 246).

A dinastia dos Jagellons⁴ usufruiu de saudáveis períodos de estabilidade, possibilitando a entrada dos espetáculos teatrais na Corte Real, se tornando um ponto marcante para a “idade de ouro” polonesa, o Renascimento, no qual, além do teatro, outras manifestações artísticas também floresceram. Ricas famílias patrocinavam o teatro, nos séculos XVII e XVIII, e apreciavam enormemente espetáculos que tivessem como tema a própria sociedade polonesa.

Esta rica propulsão artística foi aproximando o interesse popular cada vez mais do teatro, e favorece o entendimento dos motivos desta estreita ligação:

A intensidade das diferentes correntes da vida teatral, espetáculos de corte, mistérios e comédias de mambembes, parece testemunhar incontestavelmente o interesse crescente da população pelo teatro. Ainda não se tratava de um teatro nacional, mas já começava a ser um teatro polonês pois ele apresentava os problemas poloneses e registrava os costumes poloneses. É nisso que reside seu valor especial. Ainda é muito cedo para falar de sua originalidade, de suas formas próprias. É portanto necessário frisar o valor artístico de suas variadas proposições e iniciativas. Esta vocação nacional pronunciada, esta atualidade social, constitui uma amostra daquilo que, ampliando-se ao longo de processos sucessivos, se transformará no teatro polonês contemporâneo, nesta conjuntura já assinalada pela politização⁵ (FILLER, 1977, p. 13, tradução nossa).

Assim, em 1765, foi apresentado o espetáculo *Os Inoportunos*, de Jozéf Biewlawski (1739-1809), pela primeira vez com atores profissionais falando polonês, determinando um marco importante que pontuou o início do teatro nacional daquele país.

Porém, quem carregaria a alcunha de verdadeiro fundador do teatro nacional polonês seria o ator, diretor e dramaturgo Wojciech Boguslawski (1757-1829). Seu teatro era de marcante vigor, pois abordava temas patrióticos que valorizavam a luta dos costumes

⁴ Nome da dinastia real, proveniente da Lituânia, que reinou em uma parte da Europa Central (hoje: [a Lituânia](#), [Polônia](#), [Ucrânia](#), [Letônia](#), [Estônia](#), parte da Rússia e da Hungria) entre os séculos XIV e XVIII.

⁵ No original: L'intensité des différents courants de la vie théâtrale, spectacles de cour, mystères et comédies de bateleurs, semble témoigner incontestablement de l'intérêt croissant que la population portait au théâtre. Ce n'était pas encore un théâtre national, mais il commençait déjà à être un théâtre polonais car il présentait des problèmes polonais et enregistrait les costumes polonaises. C'est en cela que reside sa valeur particulière. Il est encore trop tôt pour parler de son originalité, de ses formes propres. Il faut pourtant mettre l'accent sur la valeur artistique de ses différentes propositions et initiatives. Cette vocation nationale prononcée, cette actualité sociale, c'est finalement un avant-goût de ce qui, en grandissant au cours de processus successifs, se transformera en théâtre polonais contemporain, en cette accoutumance déjà signalée à la politisation.

nacionais contra a invasão estrangeira, o que lhe granjeou grande popularidade. Além disso, tinha a preocupação de propiciar ao povo o conhecimento das obras da dramaturgia universal, como Shakespeare, Lessing, Schiller, Voltaire, Diderot, Beaumarchais, além de comédias ligeiras francesas e alemãs, muito em voga na época.

Já no século XIX, o teatro profissional polonês passou por uma situação pontual. Com mais da metade de seu território dominada pela Rússia czarista, a população era impedida de falar a língua pátria em escritórios, escolas e locais públicos. Contudo, o teatro falado em polonês era permitido, ainda que com limites, já que não se podia tratar de temas nacionais e sociais, impedidos pela censura.

Contudo, foi a época na qual floresceu a dramaturgia de Alexander Fredro (1793-1876) que, através de suas comédias, influenciou diversos dramaturgos posteriores que também conseguiriam fazer críticas veladas à burguesia e à sociedade em geral, sendo apreciadas pelo povo mas imperceptíveis aos dominadores.

Dentro deste panorama, solidificou-se o desenvolvimento da expressividade do ator polonês que, obrigado a representar em outra língua, era forçado a encontrar uma expressividade física e gestual para ser compreendido por seus compatriotas.

Portanto, foi um período em que a arte atoral suplantou todas as outras esferas do espetáculo (dramaturgia, cenários, figurinos, etc), pois o público ia ao teatro para assistir seus atores preferidos, que se exibiam com uma qualidade quase mítica:

O vigor da arte do ator polonês e a impossibilidade desses artistas se manifestarem por intermédio da parte essencial da dramaturgia polonesa (ou seja, as peças românticas), faz com que arrisquemos afirmar que o ator polonês desta época exercia dupla função social: devia despertar pelo lado plástico de sua representação, o clima que não podia criar com palavras. Esta posição específica do ator (sobre qual encontramos numerosas provas na imprensa, nas memórias, etc, da época) produziu forçosamente, mais tarde, conseqüências palpáveis: quando o teatro recobrou sua liberdade de expressão, o ator conservou sua posição meio-mítica. E disso ainda hoje existem traços⁶ (FILLER, 1977, p. 21, tradução nossa).

6 No original: L'épanouissement de l'art de l'acteur polonais et l'impossibilité pour les artistes de se prononcer par l'intermédiaire de la partie essentielle de la dramaturgie polonaise (c'est-à-dire les pièces romantiques), on peut se risquer à dire que l'acteur polonais de cette époque remplissait au sens social une doublé fonction: il devait éveiller par le cote plastique de son jeu le climat qu'il ne pouvait créer par les

O teatro polonês no século XX sofreu, de forma aguda e inevitável, as consequências de um período de duas guerras mundiais, se tornando uma época de muita complexidade e disparidade. Pois, se por um lado o teatro, no período do entre guerras (1918-1939), também chamado de *Teatro da Polônia Livre*⁷, parecia estar amórfico e distante dos grandes problemas que interessavam a sociedade, muito como consequência natural dos anos de dominação czarista que sofrera anteriormente, também surgiram tendências criativas, com opções ideológicas e sociais.

Outro ponto curioso é que existiam, tanto os teatros privados, quanto os financiados por subvenção dos governos municipais. Se em 1933 foi criado o TKKT – Sociedade de Propagação da Cultura Teatral, antes disso, em 1919, por outro lado, era criada a ZASP – União dos Artistas Teatrais Poloneses.

A ZASP agregava artistas de 26 teatros dramáticos, de 6 óperas e de 35 pequenos teatros de variedades, contabilizando assim 67 grupos distintos, sendo 36 deles permanentes. Todas essas diferenças, patentes dentro de um mesmo período, refletem a grande força artística da Polônia, que não esmorecia e continuava inquieta.

Já a TKKT era um grande consórcio artístico sediado em Varsóvia. Nas outras cidades, os artistas de teatro passaram a se unir a empresários, o que provocou a perda de boa parte de sua independência artística.

Na etapa do *Teatro da Polônia Livre*, um grande nome se destacou: Leon Schiller (1887-1954). Considerado um notável professor, diretor e teórico, chegou a trabalhar com os operários poloneses, sob orientação do Partido Comunista da Polônia. Sempre deixou claro suas opiniões políticas, tendo sido várias vezes atacado, tanto por outros artistas

paroles. Cette position spécifique de l'acteur (on en trouve de nombreuses prévues dans la presse, les mémoires, etc, de l'époque) eut forcément, plus tard, des conséquences palpables: quand le théâtre eut recouvré sa liberté d'expression, l'acteur y conserva son rang à demi-mythique. Et il en est resté des traces jusqu'à aujourd'hui.

⁷ Este período é assim chamado em função da paz do entre-guerras aliada com a liberdade territorial e cultural pela qual a Polônia passou, sem estar dominada pela Rússia czarista no séc.XIX e posteriormente pelos nazistas alemães a partir de 1939. Cf. BRAUN, 1996, p.7.

quanto pela própria imprensa de direita, sendo um dos artistas poloneses mandado posteriormente para o campo de concentração nazista de Auschwitz, em março de 1941.

Entre diversos trabalhos, desenvolveu o chamado *Teatro Gigantesco* ou *Teatro Monumental*, que possuía uma forte influência da arte revolucionária russa. Era uma concepção de teatro que abarcava grandes multidões para que participassem também da cena dramática, em grandes representações públicas:

Gigantesco por seu apelo às massas, gigantesco por seu dinamismo de suas montagens cênicas, Schiller montou espetáculos monumentais. [...] É a multidão, estática, mas submetida ao rigor do pensamento do diretor, que, pelo ambiente que se criava, determinava todo o espetáculo. [...] Era a época das experiências de Meierhold, a época do 'Proletkult'⁸ (FILLER, 1977, p. 26, tradução nossa).

Assim, toda esta participação pública polonesa tinha como força metafórica uma aversão artística ao teatro burguês das grandes estrelas, e estava fortemente aliada à nova estética cênica russa que, influenciada pelos ares revolucionários e comandada pelos vanguardistas Vsevolod Meierhold (1874-1940) e Vladimir Maiakovski (1893-1930), também intensificava a participação popular na Rússia:

Nos dias da revolução a embriaguez da luta despertou no povo russo uma irrefreável avidez por espetáculos. Os lutos, o tifo, a destruição, não apagaram a ânsia de representar, de organizar paradas e cerimônias. A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. Em cada cidade, em cada repartição militar nasciam e sumiam com rapidez de girândola grupos e círculos teatrais. [...] Comícios, desfiles, assembléias, manobras, tudo virava espetáculo. [...] Este anseio frenético por uma vida ilusória para contrapor aos incômodos e sofrimentos não era novo no povo russo: relembre-se os espetáculos dos condenados, descritos por Dostoievski nas *Recordações da Casa dos Mortos*. Enquanto o país era transtornado pela guerra civil, milhares de pessoas, tomadas por uma espécie de teatromania, participavam de espetáculos monumentais, que se ligavam às procissões e aos 'pageants' da Idade Média, às cerimônias da revolução francesa. Dos limites do edifício teatral a ficção dramática transferiu-se às ruas, animando cortejos, mascaradas, mistérios. Tiveram seu centro em Petrogrado. Festas e triunfos vivificaram nas solenidades proletárias as ruas gélidas da cidade desolada. Os dias passavam numa seqüência de duras privações; dias de frio, de epidemia, de miséria. [...] As pessoas desmantelavam as casas para ter o que queimar, faziam intermináveis filas para uma ração mínima de arenques podres, de batatas estragadas. E, contudo, as cerimônias sucediam-se num

⁸ No original: Gigantesque par son appel aux plus larges masses, gigantesque par le dynamisme de ses entreprises scéniques, Schiller monta des spectacles monumentaux [...] C'est la foule, exaltée, mais soumise aux rigueurs de la pensée du metteur en scène, qui, par l'ambiance qu'elle créait, déterminait tout le spectacle. [...] C'était l'époque des expériences de Meyerhold, l'époque du 'Proletkult'.

ritmo irresistível. Representava-se diante dos palácios austeros, nas escadarias, nas encruzilhadas, ao longo dos canais, nas plataformas dos bondes, enfeitadas de estandartes e panos pintados. Nos espetáculos de massa encontramos invariadas as características de *Mistério-Bufo*. Como no trabalho de Maiakovski, as tramas esquemáticas opunham a epopéia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como o bufão de uma comédia de máscaras. (RIPELLINO, 1986, p. 89).

Ainda no período do entre-guerras, os artistas poloneses sofreram a influência russa em outros aspectos importantes que foram além da forma cênica do espetáculo. Trata-se do próprio estilo de representação dos atores na cena, e também de suas posturas éticas fora dela.

Um destes foi Juliuz Osterwa (1885-1947). Considerado um dos grandes nomes do teatro polonês deste período, Osterwa foi um famoso ator e diretor teatral. Era aclamado por suas excelentes atuações em peças sem muita profundidade. A partir de seu contato com Constantin Stanislavski (1863 – 1938) em Moscou, durante o período da Primeira Guerra Mundial, passou a modificar seu próprio modo de atuação, deixando a utilização de estereótipos para desenvolver um trabalho de vivência⁹ dos personagens, o que não deixou de fascinar seu público fiel. A partir daí, foi levado a dirigir espetáculos e a fundar, com seu parceiro Mieczysław Limanowski (1876-1948), o *Teatro Reduta* (1919), em Varsóvia, que tinha como meta promover uma relação profunda com a arte teatral, fundamentada pelo Método Stanislavski.

Nessa sua companhia, o trabalho de compreensão dos mínimos detalhes do texto, um dos legados de Stanislavski, era feito até a exaustão, e sua exigência quanto ao ator em relação com sua profissão se tornara tão rígida e ferrenha que seus atores passaram, inclusive, a viver juntos. Para ser um ator do grupo de Osterwa, era necessário seguir

9 Stanislavski passa a pesquisar processos de aproximação entre o ator e a personalidade do personagem que está sendo representado, chamando este processo de vivência. Este trabalho é uma das características mais importantes de seu Método: “Stanislavski inventa todo tipo de técnicas de treinamento do ator. Todas têm um objetivo comum: eliminar o formalismo e a mecanização da representação, romper com as rotinas, aniquilar os estereótipos. A seus olhos, não há interpretação digna desse nome senão irradiada por uma intensa vida interior.(...) Não há tampouco, na concepção stanislavskiana, encarnação viva se não se

padrões éticos não somente no palco mas também na vida cotidiana.

Um fato curioso da estrutura de trabalho de Osterwa e de Limanowski nos é revelado pelo encenador Eugenio Barba (1936), ex-colaborador do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999), sobre a importância da influência do *Reduta*:

Grotowski afetuosamente ridicularizava pela mania que tinham de dar uniforme aos atores e exigir deles uma vida monástica, enquanto eles mesmos escapavam de noite do teatro-mosteiro para se divertirem. Mas a ironia se baseava na admiração. Muitas vezes falou-me da disponibilidade e da disciplina de Halina Gallowa, uma atriz que se formou com o Reduta e que Grotowski tinha dirigido em *As Cadeiras* de Ionesco, sua primeira direção teatral em 1957 no Teatr Poezji de Cracóvia (BARBA, 2006, p. 49).

O *Reduta* exigia uma forte noção da função social do ator. Promoviam debates literários e filosóficos pelas cidades que visitavam e combatiam as posturas vaidosas dos atores:

Na Polônia, antes da Guerra, houve um ator famoso que encontrou uma palavra excelente para esta orientação [dos atores] em direção ao público. As plantas orientam-se em direção ao sol. Nestas circunstâncias, nós falamos de tropismo. De forma que este ator, Osterwa, falou de publicotropismo. Trata-se do pior inimigo do ator (GROTOWSKI, 1987, p. 198).

Osterwa entendia a força do teatro como um instrumento de transformação social e, inclusive, em seus espetáculos, apesar da estética de interpretação realista, passou a utilizar também a proximidade do público com atores. Assim, através de seus conceitos e ações práticas, contribuiu decididamente para a evolução do teatro e do ator polonês no século XX:

O teatro Reduta que, ao lado de espetáculos permanentes em Varsóvia e Vilna, fazia um vasto panorama de turnês, exerceu forte influência na modernização do trabalho do ator na Polônia, desmascarou a afetação, propagou o realismo, ensinou a verdade e a simplicidade. Muitos talentos individuais interessantes saíram do Reduta¹⁰ (FILLER, 1977, p. 28, tradução nossa).

Há, porém, um dado importante dentro deste período. Se, por um lado, temos uma

encarrega de um duplo “vivido” que o ator deve se esforçar por fazer coincidir: o “vivido” imaginário do personagem e o “vivido” real do intérprete”. (ROUBINE, 2003, p. 117)

¹⁰ No original: Le théâtre Reduta qui, à cote des scènes permanentes de tournées, exerce une forte influence sur la modernisation du métier d'acteur en Pologne, démasqua les mièvreries, propagea le réalisme, enseigna la vérité et la simplicité. Bien des individualités artistiques intéressantes sont sorties du Reduta.

prática artística de desenvolvimento geral do Teatro Polonês, por outro, na realidade cotidiana, temos o público burguês, que preferia sempre o riso fácil a qualquer outra estética que o fizesse refletir. Assim, tanto Schiller quanto o próprio *Teatro Reduta* só eram valorizados pelos jovens e pelos intelectuais. Quanto à classe trabalhadora, neste período encontrava-se afastada do teatro, principalmente devido aos preços elevados dos ingressos.

É neste contexto que a Polônia iria entrar num de seus mais tenebrosos momentos históricos, com o início da Segunda Guerra Mundial e a sua consequente ocupação pelos nazistas:

Quando os alemães mais uma vez invadem a Polônia, em setembro de 1939, não é diferente. Só é pior. Os invasores agora despendem grandes esforços na tentativa de desmoralizar o brilhante teatro polonês, permitindo-lhe apenas atuar em pequenas e pobres casas de espetáculo, onde era proibida a presença de alemães. Em todos os territórios ocupados por Hitler, o teatro polonês é apresentado de forma ridícula e infame. O objetivo é destruir o prestígio de uma arte reconhecida e respeitada em toda a Europa. Essa publicidade destrutiva, repugnante, por ser estúpida demais, repõe à luz do dia a mentalidade dos seus mentores e redobra o ânimo dos artistas poloneses: resistir, como no passado (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 73).

Consequentemente, foi em função deste acontecimento que a Polônia conseguiu expandir, ainda que forçosamente, suas influências artísticas. Muitos artistas conseguiram escapar do país e aportar em outras localidades, contribuindo para alavancar a arte teatral local:

Milhares de exilados poloneses civis fugiram da invasão alemã e soviética para a Romênia no final de setembro de 1939 (...). Outro grupo de emigrantes altamente qualificados formou a *Polish Artists' Theater* em Nova York (...); que excursionou para Chicago, Boston, Buffalo, Detroit e outras cidades. (...) Numerosas companhias semi-profissionais foram dirigidas por profissionais poloneses. Também grupos de amadores e estudantes, foram dirigidos dentro das comunidades polacas na Grã-Bretanha, Lituânia, Romênia, Hungria, Suíça, França, Portugal, Canadá, e na Palestina¹¹. (BRAUN, 1996, p.22, tradução nossa).

O Brasil também participou deste movimento, já que importantes artistas poloneses por

11 No original: Thousands of Polish civilian exiles fled from joint German and Soviet invasion to Rumania in late September 1939 (...) Another group of high-calibre professional émigrés formed the Polish Artists' Theater in New York (...); it toured in Chicago, Boston, Buffalo, Detroit, and other cities. (...) Numerous semi-professional Polish companies directed by professionals, as well as amateur and student groups, were active

aqui aportaram, promovendo inclusive o surgimento de uma nomenclatura específica, retratada no ensaio *A “Turma da Polônia” na renovação Teatral Brasileira: presenças e ausências*, de Fausto Fuser e J. Guinsbug:

A “turma da polônia” no teatro brasileiro chegou ao Brasil na segunda metade da década de 40, por razões ligadas diretamente à guerra. Todos eles possuíam um respeitável passado artístico e muito a fazer, ainda, pelo teatro. Chegaram, coincidentemente, no momento em que estavam criadas as condições para a renovação do nosso teatro. E exerceram um papel estimulante, graças à formação e à experiência que traziam do teatro polonês. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p.71).

A chegada dos artistas poloneses no Brasil

Dos artistas da chamada “Turma da Polônia” que por aqui desembarcou, quem mais deu contribuição ao nosso teatro, foi Zbigniew Ziembinski (1908-1978)¹².

Para alguns, isto se deu muito mais pelo exercício da prática cênica, do que através de informações teóricas mais concretas sobre o desenvolvimento do teatro polonês:

Preocupado com as pequenas comédias, nas quais certamente seria divertido atuar, ou com melodramas de ocasião, Ziembinski não participou do teatro de Osterwa, do melhor de Jaracz, de Lorentowicz, de Zelwerowicz ou, mesmo, de Szyfman e outros. [...] Em sua ativíssima vida teatral, Ziembinski cruzou com muitos dos maiores encenadores do teatro polonês, mas não compartilhou de suas inquietações, nem de suas afirmações estéticas. Pelo menos é o registro que ficou. Sua vida nos palcos da Polônia foi absolutamente conservadora. Seu teatro, convencional, ligeiro e melodramático. Não escreveu um ensaio, um artigo, uma conferência, uma única observação sobre a modernização teatral que acabava de se consolidar em seu país. [...] Deixou de nos dizer (e nos teria sido muito útil) da organização teatral polonesa, a TKKT – Sociedade de Propagação da Cultura Teatral -; deixou de falar sobre Wyspianski, parente teatral de Appia e Gordon Craig; silenciou-nos o drama poético e neo-romântico de Slowacki, Mickiewicz e Krasinski. Por sua reserva, não nos foi dado a conhecer o teatro poético monumental, o teatro de idéias, a escola do teatro psicológico moderno e as buscas de vanguarda na dramaturgia e na montagem, e o estilo grotesco de ironia; enfim, os grandes rumos seguidos pelo teatro polonês a partir da Polônia de novo independente – justamente o período de sua vida artística na terra natal. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 90-91).

Para outros, Ziembinski teve sim uma passagem marcante também na cena de seu país

within Polish communities in Great Britain, Lithuania, Rumania, Hungary, Switzerland, France, Portugal, Canada and Palestine.

12 Vale ressaltar que além de Ziembinski, os outros artistas da “turma da Polônia” foram: Zygmunt Turkow (1896-1970); Irena Stypinska (1908-1990) e Boguslaw Samborski (1897-1971).

natal:

Um destes representantes foi Zbigniew Ziembinski, diretor de teatro que pouco antes da Segunda Guerra alcançou a fama por seus espetáculos soberbos e que contribuíram para uma reflexão artística. Desde então, passou a viver no Brasil e fez uma contribuição significativa para o desenvolvimento do teatro desse país. Ele afirmava que um diretor de teatro real não pode considerar-se "realista, naturalista, simbolista, construtivista ou qualquer outro ista", mas deve manter uma atitude completamente objetiva no trato com o texto e servir como intermediário entre o autor e o público. Podemos chamar esta atitude de "a objetividade do diretor". Vamos tentar apresentar algumas variações deste tipo de trabalho de diretor na Polônia¹³. (CSATO, 1963, p. 58, tradução nossa).

Independentemente das discussões se Ziembinski teve uma contribuição marcante em seu país ou se pode ser considerado "pai do teatro brasileiro moderno", galardão contestado por muitos integrantes da classe artística nacional, haja vista a existência de diversos artistas, grupos, companhias e movimentos teatrais que contribuíram simultaneamente, é fato que foi o grande nome que ajudou a implementar a nova configuração do teatro brasileiro.

Ele promoveu, em 1943, no Rio de Janeiro, o momento considerado como o nascimento do Teatro Moderno Brasileiro: a experiente encenação de Vestido de Noiva, obra de Nelson Rodrigues (1912-1980). Esta montagem, assim como todas as outras que vieram a seguir, trazia um avanço em todos os quesitos da arte teatral em função de seu conhecimento adquirido da herança artística polonesa.

Yan Michalski (1932-1990), escritor e crítico de teatro que também se transferiu para o Brasil, em 1948, devido a guerra, nos revela uma série de opiniões de artistas nacionais a respeito de Ziembinski, confirmando a importância de seu trabalho:

¹³ No original: One of the spokesmen was Zbigniew Ziembinski, stage director who shortly before the Second World War skyrocketed to fame with a couple of superbly produced plays, which were models of conscientious analysis. He has since lived in Brazil and has made a sizeable contribution to the development of the theatre of that country. He contended that a real stage director cannot consider himself "a realist, naturalist, symbolist, constructivist or any other ist", but should maintain a completely objective attitude toward the text and serve as an intermediary between the author and the audience. We may call this attitude, "The director's objectivity". We shall try to present a few variants of this type of director working in Poland.

A morte de Ziembinski provocou no meio teatral uma imensa emoção e mereceu na imprensa uma cobertura a que poucos artistas de nosso tempo fizeram jus. [...] Basta citar alguns: Fernanda Montenegro: 'Ele revigorou toda a cena brasileira, principalmente do ponto de vista estético. Na minha opinião ele entrou para a história do teatro brasileiro por ter sido o homem que nos ensinou a fazer personagens; ensinou também, pela primeira vez, o que é unidade de espetáculo'. Lélia Abramo: 'Um marco na história do teatro brasileiro, uma pessoa que sabia todos os segredos da boca de cena, todos os segredos da arte de representar. Ele realmente foi um mestre na arte da direção, interpretação, em tudo o que é arte teatral e cênica [...]'. (MICHALSKI, 1995, p. 366).

E Antunes Filho (1929), encenador brasileiro, também relataria que “como intérprete, o maior ator masculino que eu vi no Brasil foi o Ziembinski” (MICHALSKI, 1995, p. 211).

A força da origem polonesa de Ziembinski trouxe contribuições para nosso país e em contrapartida, o encenador também desejou levar consigo um pouco de nossa produção cultural, ao voltar à sua terra natal, em 1963, e lá se estabelecendo por um período de quase seis meses.

O retorno e as discrepâncias artísticas

Os artistas que ficaram na Polônia até a década de 1960 sabiam que até o fim da Segunda Guerra a vocação de resistência polonesa não havia atenuado e movimentos teatrais clandestinos haviam aparecido, projetando o retorno da autonomia artística, mesmo sob nova dominação, agora sob força dos comunistas russos.

Um destes foi Tadeusz Kantor (1915-1990). Sua obra influenciou posteriormente diversos artistas no mundo todo e constituiu um importante trabalho de pesquisa experimental que também estava impregnada da alma polonesa:

A obra do artista polonês Tadeusz Kantor nos leva para muito longe do teatro dramático: um cosmos rico de formas de arte entre teatro, *happening*, performance, pintura, escultura, arte do objeto e do espaço, além de contínuas reflexões em textos teóricos, escritos poéticos e manifestos.(...) Reminiscências da história polonesa se combinam com temas religiosos diversificados (o rabino, a perseguição aos judeus, o padre católico). (LEHMANN, 2007, p.118)

Outro grande nome foi Grotowski. E, por ironia do destino, no mesmo ano em que este estava envolvido em seus processos de pesquisa cênica, desenvolvendo uma rigorosa

técnica vocal e física dos atores como ferramentas alternativas ao teatro convencional, e que mais tarde iriam influenciar a cena teatral contemporânea mundial, Ziembinski re-estreia em sua pátria apresentando as encenações de obras dramáticas brasileiras, com atores poloneses:

O teatro Stary, de Cracóvia, era então organizado pelo célebre Zygmunt Hübner; ali, sob a direção de Ziembinski, estreou, em 20.12.1963, *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, com tradução assinada por Jerzy Lisowski e o diretor, cenários de Lídia Mintz e Jerzy Skarzynski. Foi ao palco 52 vezes. (...) Artista e teórico respeitadíssimo, Erwin Axer orientava o Teatro Contemporâneo de Varsóvia, quando, em 19.3.1964, sob a direção de Ziembinski, estreava *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Cenário de Wojciech Siecinski e canções originais de Zbigniew Turski. A tradução é assinada por Ziembinski e Malgorzata Holynska. Foi apresentada exatamente quinze vezes (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 91).

Contudo, apesar do empenho, a recepção destas obras não obteve êxito. Se Grotowski, que estava completamente dentro das características polonesas propondo reformulações estéticas, não deixou de receber críticas a seu trabalho, inclusive por muitos colegas que o acusavam de “apolítico”, o que diríamos de Ziembinski, que estava afastado há anos da realidade europeia e da própria evolução cênica do teatro polonês?

A crítica especializada, com um olhar mais técnico, acusou-o de “valer-se do superado naturalismo e do expressionismo histórico, filho do barroco polonês” (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 92). Além disso, se o público polonês não compreendia aquela realidade distante retratada pela dramaturgia brasileira, os atores poloneses também não, sendo acusados assim, de terem exercido interpretações exóticas, históricas e ridículas:

Zimba, este ‘bicho do teatro’, o primogênito dos nossos renovadores, não poderia fazer sucesso nos teatros de Varsóvia e Cracóvia em 1963/1964: ele já não era polonês o suficiente. Cometeu erros ingênuos num país que já não o conhecia o bastante. Desejou participar, em condições de igualdade, de um teatro que havia evoluído em etapas e em movimentos estéticos e sociais que ele desconhecia (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 94).

De qualquer forma, se Ziembinski não recebeu a acolhida esperada nestes anos de pós-guerra, distante que estivera de todo o movimento de resistência, por outro lado foi este um dos momentos mais artisticamente maduros de Grotowski, pois conseguiu editar sua famosa obra *Em Busca de Um Teatro Pobre* (1965), exemplificando mais uma vez as

características históricas do teatro polonês, que continuava sem esmorecer:

Eu tinha uma admiração infinita pelos poloneses, pela luta de resistência que tiveram contra os invasores alemães, pela vida dura que enfrentavam nas condições do regime socialista, pela política cultural que sustentava mais de cento e vinte teatros com ingressos que custavam tanto quanto os de cinema (BARBA, 2006, p. 7).

Contudo, se Ziembinski se afastou de toda esta essência da história polonesa, não sendo valorizado nem entendido em seu retorno, o que lhe causou certa dose de sofrimento, não há dúvidas de que toda a construção de seu conhecimento artístico teve forte contribuição da herança artística deixada por inúmeros artistas poloneses que construíram a história do teatro daquele país em outras épocas.

Assim, por exercer seu talento aliado a este conhecimento, Ziembinski foi um dos elos mais importantes entre a experiência cênica polonesa e a modernização de nosso teatro, fazendo-o experimentar grande admiração por seu trabalho e tendo seu nome pra sempre guardado na história do teatro brasileiro.

Porém, além de Ziembinski, torna-se necessário o conhecimento mais aprofundado e constante sobre outros artistas desta nação que, provenientes de uma Polônia mergulhada no Holocausto, por aqui aportaram deixando contribuições pontuais, ainda que tenham sido sob condições de obrigatoriedade resultante das adversidades.

O recente livro *Memória e Cinzas: vozes do silêncio*, organizado por Edelyn Schweidson e lançado pela Editora Perspectiva em 2009, apresenta uma importante reflexão de Jacó Guinsburg na contra-capa:

Em um momento em que o Brasil reivindica um papel protagônico na política e nas instituições internacionais que corresponda ao seu justo lugar no concerto das nações (...), parece mais do que oportuno indagar o que pensa o mundo intelectual brasileiro de temas e chagas que estão na ordem do dia e obsedam os espíritos, ainda hoje, decorridos sessenta anos da Segunda Guerra Mundial, como é o Holocausto. (SCHWEIDSON, 2009, contra-capa).

O crescente surgimento de inúmeros cursos de formação de ator e de licenciatura em artes cênicas, em todas as regiões do Brasil, tanto a nível público quanto particular, nos remetem à percepção da necessidade do estudo mais aprofundado do teatro polonês e

suas imbricações, fazendo-nos sugeri-lo, inclusive, como uma possível disciplina.

Ainda dentro da mesma esfera que tangencia a questão da pedagogia teatral, não podemos esquecer da forte contribuição de Yan Michalski. Além de escritor e crítico de teatro, foi um admirado professor e também sócio-fundador de uma das mais importantes escolas de formação de ator no Rio de Janeiro, a CAL- Casa das Artes de Laranjeiras

Este é um exemplo de que as grandes discussões e ações dos inúmeros artistas poloneses, em todas as esferas, sempre contribuíram para a melhoria da perspectiva cênica mundial e estão, ainda que imperceptivelmente, herdados dentro da qualidade estética e conceitual do rico teatro contemporâneo brasileiro.

Assim, possíveis estudos que abordem tais artistas e suas contribuições servirão como material inestimável tanto para o quadro acadêmico quanto para os alunos e profissionais que se desenvolvam através da prática cênica em nosso país.

Referências

- BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRAUN, Kazimierz. *A history of Polish theater, 1939-1989: spheres of captivity and freedom*. London: Greenwood Press, 1996.
- CSATO, Edwad. *The polish theatre*. Varsóvia: Polonia Publishing House, 1963.
- FILLER, Witold. *Le Théâtre Polonais a notre époque*. Varsóvia: Editions Interprises, 1977.
- FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A “Turma da Polônia” na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec; Funarte, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RIPELINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva,

R.Cient./FAP, Curitiba, v.8, p. 115-131, jul./dez. 2011

1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SCHWEIDSON, Edelyn (org.). *Memória e Cinzas: vozes do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 2009.