




Iluminação, cenografia e encenação: A mudança de paradigma após a chegada de Ziembinski ao Brasil

Luciana Liege Bomfim Brito

Para citar este artigo:

LIEGE, Luciana. Iluminação, cenografia e encenação: A mudança de paradigma após a chegada de Ziembiski ao Brasil. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210209>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Iluminação, cenografia e encenação: A mudança de paradigma após a chegada de Ziembinski ao Brasil

Luciana Liege Bomfim Brito¹

Resumo

O presente artigo destacando a importância da década de 40, com a chegada de Ziembinski e dos demais estrangeiros ao Brasil. Relaciona a encenação, com a iluminação e a cenografia, principalmente depois da mudança de paradigma, influenciada pela vinda dos estrangeiros que aqui chegaram, fugindo da guerra. A relação entre diversas artes e a política foram responsáveis pela criação de uma estética nacional, formando, assim, o Teatro Moderno Brasileiro, sendo consolidada com a participação de Jorginho de Carvalho, iluminador carioca. Através de pesquisa em livros de história, assim como a leitura de entrevistas feitas por terceiros, a autora faz uma relação entre diferentes áreas de um espetáculo teatral, destacando a montagem de *Vestido de Noiva*, texto de Nelson Rodrigues, encenação de Ziembinski, em 1943.

Palavras Chaves: Iluminação. Cenografia. Encenação. História. Ziembinski.

Lighting, scenography and staging: the paradigm change after Ziembinski's arrival in Brazil

Abstract

This article highlighting the importance of the 1940s, with the arrival of Ziembinski and other foreigners. It relates staging, with lighting design and scenography, especially after the change of paradigm, influenced by the foreigners who arrived here, fleeing the war. The relationship between several arts and politics were responsible for the creation of a national aesthetic, thus forming the Brazilian Modern Theater, being consolidated with the participation of Jorginho de Carvalho, a lighting designer from Rio de Janeiro. Through history books research, as well as third parties interviews, the author draws a relation between different areas of a theatrical spectacle, highlighting the staging of *Wedding Dress*, text by Nelson Rodrigues, staged by Ziembinski, in 1943.

Keywords: Lighting Design. Scenography. Staging. History. Ziembinski.

1 Formada em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA, Mestre em teatro pela UNIRIO, Luciana foi professora de Iluminação Cênica na UFRJ, para os três cursos de dança. Hoje é professora de direção teatral na Escola de Teatro da UFBA. Sua pesquisa é voltada para a iluminação cênica e direção teatral, passando pela acessibilidade.

✉ lucianaliego@gmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/5072706612352064> | 🆔 <https://orcid.org/0000-0002-9183-9295>



Iluminación, escenografía y puesta en escena: el cambio de paradigma tras la llegada de Ziembinski a Brasil

Resumen

Este artículo destacando la importancia de los años 40, con la llegada de Ziembinski y otros extranjeros a Brasil. Relaciona la puesta en escena, con la iluminación y la escenografía, especialmente después del cambio de paradigma, influenciado por la llegada de extranjeros que llegaron aquí, huyendo de la guerra. La relación entre diversas artes y la política fueron responsables de la creación de una estética nacional, formando así el Teatro Moderno Brasileño, consolidándose con la participación de Jorginho de Carvalho, iluminador carioca. A través de la investigación en libros de historia, así como de la lectura de entrevistas realizadas por terceros, el autor hace una relación entre diferentes áreas de un espectáculo teatral, destacando la puesta en escena de Traje de Novia, texto de Nelson Rodrigues, escenificado por Ziembinski, en 1943.

Palabras clave: Iluminación. Escenografía. Puesta en escena. La historia. Ziembinski.



A primeira iluminação cênica elétrica foi colocada em serviço há 80 anos. Àquela época e nas décadas seguintes, os aparelhos de iluminação e as mesas de controle eram instalados sobretudo para iluminar apenas o espaço cênico.

Atualmente, os problemas que se colocam quanto à iluminação são de outra ordem. A iluminação deve criar o ambiente e o estado de espírito, utilizando-se de efeitos de cores diferentes e graus de luminosidade e pode ainda criar um cenário ótico, graças a projeções fixas ou móveis (KOLBE, Alfred apud SARAIVA.1998, p. 136)

O mundo inteiro estava, nas décadas de 1930 e 1940, em ebulição, com novas ideias, estéticas, experimentações. Isto sem falar na questão política. Estávamos num pré-guerra, quando grandes revoluções já estavam acontecendo. Vindo com este espírito, chegou ao Brasil, em 1941, Ziembinski, trazendo, junto com ele e com os outros estrangeiros fugindo da guerra, uma necessidade de revolucionar e mudar as estruturas engessadas.

Zbigniew Marian Ziembinski (Wieliczka, 1908 – Rio de Janeiro, 1978), estudou em 1926, na Faculdade de Letras da Universidade Jagielonska e na Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal de Cracóvia, onde atuou em mais de vinte papéis entre 1927 e 1929. Ele trabalhou em teatro desde os 12 anos, sendo diretor teatral, ator e diretor do Teatro Polski e Teatro Maly, ambos em Varsóvia (1929 a 1931). Em 1931, transferiu-se para Lodz, para atuar e dirigir no Teatro Municipal e Teatro de Câmara. Retornou a Varsóvia em 1932, onde trabalhou até o início da II Guerra em cinco companhias, realizando mais de 100 espetáculos. Montou alguns grandes clássicos, mas tinha um repertório mais comercial e convencional.

Aos 33 anos, em 1941, Ziembinsky foge da guerra, com destino aos EUA. O navio em que estava viajando faz uma parada no Rio de Janeiro, onde ele desce e toma um café. Nunca mais voltou ao navio, ficando por 37 anos no Brasil. Poucos meses depois da sua chegada, sem falar o idioma e sem conhecer ninguém, acaba fazendo amizade com Agostinho Olavo, Santa Rosa e Belá Paes Leme, passando a integrar o grupo de teatro Os Comediantes. Neste mesmo ano, eles montam A Beira da Estrada.

A grande revolução mesmo acontecerá em 1943, quando o grupo monta Vestido de Noiva, texto de Nelson Rodrigues e encenação de Ziembinski. Os conceitos de encenação, interpretação, iluminação, cenografia e maquiagem ganham novos contornos, algumas vezes sendo



completamente rompidos. Os ensaios de Vestido de Noiva ficaram conhecidos como: infundáveis, impiedosos, cirurgicamente minuciosos, autoritários, comandados por estrangeiro recém-chegado e tantas vezes incompreensível, com gestos e comportamentos exóticos, ora sob berros, ora sob sedução e exigências impossíveis de serem cumpridas – mesmo porque, não raro, sequer eram entendidas (FUSER, 2001-2002, p. 64).

Outros nomes são importantes para a concepção e a fomentação desta nova era, como Itália Fausta e sua montagem de Romeu e Julieta (1938), Wolfgang Hoffmann Harnish e Sigmunt Turkow. A vinda destes poloneses e italianos trouxe técnicas e estudos do mundo para o Brasil, além de um espírito inovador, necessitando quebrar estruturas pré-existentes. São Paulo recebeu quase todos os italianos, enquanto o Rio de Janeiro recebeu os poloneses. Apesar de ter sido bem representativo na história da encenação brasileira, Turkov acabou não ganhando tanto reconhecimento quanto Ziembinski. Segundo Labanca,

Turkow foi um grande mestre, muito mais que Ziembinski – e quando digo isso muita gente fica aborrecida. Ziembinski nos obrigava a imitá-lo [...], com Turkow era o contrário: nós ensaiávamos com ele nos ensinando a estudar, a ler. Como era a personagem? Por que era assim? [...] Zigmunt Turkow, que conduzia os atores de tal maneira que nós saíamos daquilo que éramos considerados e chamados ‘ziembinsquinhos’, para termos personalidade própria. Cada ator tinha a sua personalidade, dentro de um conjunto que não prejudicava o todo... Mas Turkow deixou que as nossas personalidades, as nossas espontaneidades, a nossa criatividade viessem à tona, e ele as amparava. Ele (Turkow) passou (pela história do teatro brasileiro) em brancas nuvens. O Ziembinski apareceu antes. Era uma pessoa mais comunicativa. Foi uma paixão coletiva pelo Ziembinski [...] Ele nos obrigava a imitá-lo. Nós éramos uma cópia fiel do Ziembinski. Ele não admitia que um dedo fosse levantado, assim ou assado [...] Era tudo uma criatividade dele. E veio o Turkow, ao contrário. Ele nos obrigava a estudar o texto, nos ensaiava [...]; Raciocina com a personagem! E nos obrigou a estudar. Realmente nos deu toda uma estrutura interna, do que é um ator, internamente. E nessa época lançou muitas idéias do método de Stanislavski. – Mas vocês não fiquem presos a essas coisas!!!, apressava-se ele a acrescentar. Mais tarde Ziembinski mudou muito, evidentemente. Eu tive um aprendizado perfeito, com Ziembinski, que abrangia tudo de teatro. Mas roubado! – tinha que tirar as coisas dele a fórceps. (LABANCA apud FUSER, 2001, p. 69).

Infelizmente Ziembinski não deixou material teórico registrado. Ele era um artista, vivendo da prática do seu ofício, vivia de teatro e para o teatro, sobrevivendo de bilheteria. Provavelmente teria obtido mais sucesso financeiro se tivesse ido para outro país, mas aqui no



Brasil ele ganhou um lar, como ele dizia. Além de ganhar um lar, ele virou referência, revolucionando vários aspectos da arte nacional. Inclusive a sua tendência a montar autores locais revolucionou, também, a dramaturgia nacional. Mas iremos nos ater à iluminação, cenografia e encenação. Ele pretendia atingir a perfeita harmonia destes elementos que se conjuram num espetáculo. Com isto, diz-se que ele inaugura o Teatro Moderno Brasileiro (MICHALSKI, 1995). Outros marcos de mudança são registrados, como o Teatro Brasileiro de Comédia, mas Ziembinski é marcante, nesta pesquisa, por ser o que mais trata das visualidades da cena.

Ziembinski trabalhou no TBC, de 1950 a 1963, dirigindo alguns espetáculos. Voltou à Polônia e Cracóvia, em 1963, com Boca de Ouro (Nelson Rodrigues) e Vereda da Salvação (Jorge de Andrade). Voltou ao Brasil, dirigindo e atuando em vários espetáculos. Dirigiu shows, deu aulas na Escola de Arte Dramática (Recife) e na Fundação Brasileira de Teatro (Rio de Janeiro). Realizou um Programa Semanal de Ensino de Interpretação, O Ator na Arena, na TV Educativa. Foi ator de televisão, diretor e assumiu cargos de chefia em novelas e séries. Era fotógrafo e pintor, também. Morreu aos 70 anos, no Rio de Janeiro, deixando um grande legado, principalmente a ideia de que o espetáculo é uma obra autoral realizada a partir do texto, deixando os artistas na incumbência de se prepararem técnica e criativamente para esta transposição entre a literatura e a cena. Zimba, como era carinhosamente chamado, revolucionou de tal forma, com sua montagem de Vestido de Noiva, que se fala em 132 diferentes efeitos de luz, o que era inconcebível para a época. Os vários planos propostos por Nelson foram brilhantemente trazidos à realidade pelo cenário de Tomás Santa Rosa². Outra grande mudança foi o extenso processo de ensaio, que durou meses. O usual era que se ensaiasse uma semana, apresentando na semana seguinte. Muitas vezes os atores recebiam apenas suas falas e as memorizavam, seguindo a escola de Procópio Ferreira e seus contemporâneos.

Após a estreia de Vestido de Noiva, muitas mudanças começaram a acontecer no teatro nacional. Alguns profissionais começaram a se especializar e a sistematizar seus estudos. Na encenação, a figura do iluminador começa a ter mais destaque e a ganhar contornos que antes não existiam. Antes a iluminação era realizada pelo cenógrafo ou pelo diretor, mas, com esta

² Tomás Santa Rosa, brasileiro, de João Pessoa, foi cenógrafo, ilustrador, artista gráfico, pintor, professor, decorador, figurinista e crítico de arte brasileiro.



nova era, começou-se a pensar numa estética nacional voltada para essa área. “A luz é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento” (PAVIS, 2003. p. 180). Como afirma Tieghem,

Um espectador de 1750 que entrasse hoje num teatro moderno ficaria surpreso, sem dúvida, pelas dimensões da área de circulação e algumas particularidades da disposição interior da sala, mas o que mais o espantaria seria, sem qualquer dúvida, a intensidade da luz que ilumina a cena e a facilidade com que se pode mudá-la. (PAVIS, 2003. p. 180).

Por estarmos tratando de uma arte ainda considerada nova, quase não existem críticas conceituais e historiografia correspondente. É como se ainda estivéssemos saindo da pré-história, tendo poucas exceções. Durante muito tempo, o controle da intensidade de luz foi sendo feito através de uma solução de água e sal. Muitos equipamentos foram construídos com latas de mantimentos. Ainda é possível encontrar coisas similares a isto em alguns teatros do interior, onde as condições de trabalho ainda são bem precárias. Muitos iluminadores estrangeiros, quando aqui chegam, ou quando entram em contato com alguma montagem brasileira lá fora, ficam encantados com a “criatividade” e a capacidade de “solucionar” problemas de estrutura e falta de equipamentos dos iluminadores brasileiros (FUSER, 2001-2002, p. 64).

Para Pavis, o espectador se impressiona primeiro “pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais ‘invasores’ como o cenário ou os figurinos, e por fim por aquilo que autoriza a própria percepção: a iluminação” (TIEGHEM, 1964. p. 162). Os grandes shows de bandas internacionais, que aqui vinham, trouxeram os equipamentos mais modernos.³ Com isto, os profissionais locais passaram a entrar em contato com as novas tecnologias, comprando os equipamentos trazidos. Aos poucos, graças à internet e à abertura do comércio internacional, foi possível ter acesso quase que instantaneamente aos novos equipamentos, softwares e hardwares.⁴

³ Como por exemplo Madonna e Michael Jackson, quando vieram ao Brasil, em 1993.

⁴ Graças as novas tecnologias, expansão do uso da internet, ampliação do e-commerce e melhoria do sistema aéreo de transporte, pudemos acessar tanto às descobertas teóricas, quanto aos novos equipamentos.



Graças aos recursos de cenário e outros fatores como o progresso da iluminação, a arte e a técnica da produção teatral nunca atingiram uma excelência tão frequente, recursos tão ricos e possibilidades tão vastas quanto em nosso século. No teatro atual, o gênio de primeira classe tende a ser mais o eletrônico que o literário. (GASSNER, 1965. p. 34)

A vinda destes estrangeiros modificou o olhar dos profissionais locais. Novas posturas foram surgindo, novas rotinas também. Passou a ser mais comum longos períodos de ensaios, um cuidado maior com o cenário, a iluminação, o texto, a interpretação e a encenação. As pesquisas começaram a se tornar menos raras e isto se reflete até hoje, na forma como os profissionais se relacionam com a arte. Não é possível falar deste novo olhar para a iluminação sem falar da figura de Jorginho de Carvalho (Rio de Janeiro, 1946). Além de ser um iluminador premiado, um diretor reconhecido e professor da UNIRIO, ele é o responsável pela regulamentação da profissão de iluminador. A lei de Regulamentação da Profissão do Artista no Brasil teve estatutos escritos por ele, nos quais cria o cargo de iluminador em substituição ao de eletricitista, função que passou a constar da ficha técnica dos espetáculos. Segundo o crítico Yan Michalski,

Jorginho de Carvalho é o indiscutível pioneiro da iluminação moderna no Brasil. Antes dele, a função era exercida pelos encenadores, como uma decorrência subsidiária da concepção geral do espetáculo. Ao impor a sua autonomia, embora não desvinculada dessa concepção geral, ele engrandeceu o papel da luz na encenação; e, com a sua extrema criatividade e capacidade de traduzir sutilmente em climas luminosos sugestões extraídas do texto, enriqueceu substancialmente a linguagem cênica do teatro nacional. Na trilha por ele aberta, toda uma geração de iluminadores passou, em pouco tempo, a criar e ocupar espaços profissionais antes inexistentes (Maneco Quinderé, Aurélio de Simoni, Luiz Paulo Nenen e Paulo César Medeiros). E a importância da sua contribuição foi reconhecida pela concessão de importantes prêmios - Molière, Mambembe - que ele foi o primeiro a ganhar por trabalhos de iluminação. (MICHALSKI, 1989)⁵

Hoje é comum vermos, na ficha técnica de um espetáculo, a figura do iluminador elencada. Hoje possuímos pessoas pesquisando sobre o tema, tanto na graduação, quanto na pós-graduação. Está cada vez mais comum termos Congressos, workshops, Seminários, Mesas

⁵ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393297/jorginho-de-carvalho>. Acesso em: 02 abr. 2021.



Redondas, Lives, Eventos de toda natureza, além de publicação de livros, artigos, ensaios, teses, dissertações, trabalho de conclusão de cursos. Tudo graças às reverberações da vinda dos estrangeiros, principalmente Ziembinski. Ainda temos muito caminho para percorrer, mas não estamos parados.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**, São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena História do Teatro no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. Sorocaba: SP/TCM Comunicação, 2012.

FUSER, Fausto. Ziembinski: A Polônia Ausente da Renovação Teatral Brasileira. **Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 55-73, 2001.

GASSNER, John, **Rumos do Teatro Moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. **Arquitetura do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. **Das vanguardas à tradição**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. et al. *Elaboração de uma metodologia para investigar a história da cena teatral a partir da Iconologia e da Semiologia*. **Relatório Científico ao CNPQ**. UNIRIO/CLA/PPGT, 2003.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. Estudos do espetáculo: uma metodologia de análise para a história da cena. In: **Anais do 3º Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – Memória ABRACE VII**, Florianópolis, p. 3738, 2003.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. e CARDOSO, Ricardo José Brügger. O edifício teatral de Andréa Palladio a Christian de Portzamparc. **Relatório Científico ao CNPq**, UNIRIO/CLA, 2006.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**. São Paulo – Rio de Janeiro: HUCITEC, 1995.

MICHALSKI, Yan. Jorginho de Carvalho. **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1989.

PAVIS, Patrice, **Análise do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.



PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial LTDA, Editora Universidade de Brasília, 3ª Edição, 1982.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 1999.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação Teatral: História, Estética e Técnica*, 1989. **Dissertação** (Mestrado em Teatro) – Escola de comunicação e artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Interações Físicas e Psíquicas Geradas pelas Cores na Iluminação Teatral*, 1998. **Tese** (Doutorado em Teatro) – Escola de comunicação e artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

TIEGHEM, Philippe Van. *Técnica do teatro*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

Recebido em: 29/03/2021

Aprovado em: 18/06/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Artes – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br