

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Vestir-se de palavra, noivar-se de Nelson - Teatro multimeios de Ione de Medeiros para texto rodriguiano

Fabrício Trindade Pereira

Para citar este artigo:

PEREIRA, Fabrício Trindade. Vestir-se de palavra, noivar-se de Nelson - Teatro multimeios de Ione de Medeiros para texto rodriguiano. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0109

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Vestir-se de palavra, noivar-se de Nelson<sup>1</sup> - Teatro multimeios de Ione de Medeiros para texto rodriguiano<sup>2</sup>

Fabrício Trindade Pereira<sup>3</sup>

### Resumo

Este artigo constitui-se como uma leitura crítico-reflexiva do espetáculo *Vestido de noiva*, dirigido por Ione de Medeiros, do Grupo Oficina Multimídia (GOM), estreado em 2023, uma montagem da peça homônima escrita por Nelson Rodrigues em 1943. Para tanto, o texto é composto por duas partes: a primeira constitui-se de uma investigação sobre as importantes contribuições de Nelson Rodrigues para o teatro moderno brasileiro; e a segunda desvela alguns elementos da linguagem multimeios do GOM que estruturam a recente montagem teatral de modo a ampliar e revivificar o texto teatral rodriguiano.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues. Ione de Medeiros. Oficina Multimídia. Teatro Contemporâneo. Teatro Moderno.

## Dress in word, get engaged like Nelson - Multimedia theater by Ione de Medeiros e to text by Rodrigues

### Abstract

This article constitutes a possible critical-reflexive reading of the show directed by Ione de Medeiros, from Grupo Oficina Multimídia (GOM), premiered in 2023, for the play *Vestido de noiva*, written by Nelson Rodrigues in 1943. To this end, the text is composed of two parts: the first consists of an investigation into Nelson Rodrigues' important contributions to modern Brazilian theater; and the second reveals some elements of GOM's multimedia language that structure the recent theatrical production, *Vestido de noiva*, in order to expand and revive rodriguiano's theatrical text.

**Keywords:** Nelson Rodrigues. Ione de Medeiros. Oficina Multimídia. Contemporary Theatre. Modern Theatre.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Maria Fernanda Gonçalves Moreira (pessoa não binária), mestre em Teoria da Literatura (UFMG) e graduada em Letras com habilitação em Edição e Revisão pela PUC-MG.  [mfgmoreira@gmail.com](mailto:mfgmoreira@gmail.com).

<sup>2</sup> Este artigo advém em 30% da tese de doutorado de Fabrício Trindade Pereira denominada “Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia e Yuyuchkani [manuscrito]: corpos sudacas”, defendida em 2023, junto ao Doutorado em Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

<sup>3</sup> Doutorado em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professor e orientador de processos artísticos no Teatro Universitário/UFMG. Multiartista, professor de Artes, Teatro e Literatura.  [fabriciotrindade5@gmail.com](mailto:fabriciotrindade5@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/2207454040506834>  <https://orcid.org/0000-0003-3103-0803>



## Vestirse de palabra, comprometerse con Nelson - Teatro multimedia de Ione de Medeiros para el texto rodriguiano

### Resumen

Este artículo constituye una posible lectura crítico-reflexiva del espectáculo dirigido por Ione de Medeiros, del Grupo Oficina Multimídia (GOM), estrenado en 2023, para la obra *Vestido de noiva*, escrita por Nelson Rodrigues en 1943. Para eso, el texto se compone de dos partes: la primera consiste en una investigación sobre las importantes contribuciones de Nelson Rodrigues al teatro brasileño moderno; y la segunda revela algunos elementos del lenguaje multimedia de GOM que estructuran la reciente producción teatral, *Vestido de noiva*, con el fin de ampliar y revivir el texto teatral de Rodriguiano.

**Palabras clave:** Nelson Rodrigues. Ione de Medeiros. Oficina Multimídia. Teatro Contemporáneo. Teatro Moderno.



## Parte 01: Contorcionismos rodriguianos — movimentos de subversão e invenção de modos de escrever teatro

A obra *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, é considerada, por muitos teóricos e críticos do campo da literatura e das artes cênicas, um marco na dramaturgia brasileira moderna. O texto teatral inaugura, no Brasil, outros modos de se contar — representar — uma história e, levando-se em conta as tradições teatrais ocidentais, rompe com os fundamentais paradigmas do drama tradicional aristotélico. Na peça, acompanhamos Alaíde, que foi atropelada e está em uma mesa de cirurgia, sendo operada em emergência, sem muita chance de sobreviver. A partir dessa situação instalada, acompanhamos os devaneios da personagem que é tomada pela tarefa, impossível, de reconstruir sua memória e resgatar suas, permanentemente incompletas, lembranças.

Nesse percurso, em meio ao caos instaurado por pensamentos desagregados e sucessivos lapsos temporais, o leitor percorre e acompanha os conflitos e desacertos entre Alaíde e sua irmã, Lúcia. Ambas disputam o amor do mesmo homem, Pedro. A primeira toma o namorado da irmã e se casa com ele. Porém sente-se infeliz no casamento e se vê em uma situação invertida: Lúcia ameaça lhe roubar o marido. E, às escondidas, planeja, com ele, a morte de sua irmã, Alaíde. Plano que, por fim, não fica evidente se foi concretizado ou não, parecendo, a princípio, ter sido frustrado, já que Alaíde, antes de qualquer ação de Pedro e Lúcia, é violentamente atropelada. Porém, o texto deixa em aberto a possibilidade de o atropelamento ter sido planejado, às escondidas, por Pedro e Lúcia. Nelson Rodrigues, para contar a história das irmãs, recusa a ordem cronológica, apresentando as cenas de modo fragmentado, dispostas em uma ordenação própria a uma mente que, a pesar de estar acometida do trauma e em franco esquecimento, intenta lembrar-se dos acontecimentos recentes. Se a mente de Alaíde se encontra decomposta, é justamente o movimento de recomposição que pulsa a latência do conflito da peça rodriguiana.

O autor estabelece um movimento inventivo peculiar ao constituir a estrutura textual e a linguagem de sua obra, já que as estabelece a partir da perspectiva do tema pautado pela história a ser contada. A forma — o modo — como Nelson



Rodrigues compõe a peça teatral está contaminada, ou melhor, se constrói a partir das proposições que ecoam do próprio conteúdo tratado pela criação. Ou seja, *Vestido de noiva* trata-se de uma narrativa sobre uma mulher (Alaíde) que, depois de ser atropelada, encontra-se em uma mesa de cirurgia e intenta rememorar os eventos ocorridos que a fizeram chegar até essa situação. E o *como* se conta, a *forma* de escrita, de organização textual e de relevo semântico, é elaborado a partir dos pressupostos e princípios contextuais da própria personagem retratada. Por isso o enredo é fragmentado e as cenas por vezes parecem desconexas, misturadas como peças de quebra-cabeças desencaixadas. Os personagens vão sendo compostos como variantes dos desvarios de Alaíde, assim como os espaços da história se alteram, conforme as oscilações das lembranças, esquecimentos e decomposições da memória pelas quais passa a personagem. E, por fim, o tempo das ações e acontecimentos subverte e implode a cronologia, tornando-se movente – uma transposição entre presente, passado e passado mais remoto.

O que se percebe a princípio, como estrutura e linguagem textual, é a sensação caótica perpetrada pelas ausências, pelos desencontros espaciais, temporais e causais. Esses três elementos são subvertidos e se comportam à revelia, conforme os movimentos da mente de Alaíde, expressos pela divisão da peça em três planos: realidade, memória e alucinação. As cenas e acontecimentos da história, divididas em atos, percorrem as passagens entre um plano e outro, prescindindo de informações prévias explicativas ou cenas reparatórias, criando um trânsito entre planos a partir das sugestões colocadas no texto pelo autor, ora como uma mudança de luz, ora como um dinamismo na ação dramática, ora como alterações cenográficas.

Nelson Rodrigues afirma que, como todos seus textos dramáticos, *Vestido de noiva* “é uma meditação sobre o amor e sobre a morte. Mas tem uma técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes” (Rodrigues, 1993, p. 84). Podemos reconhecer que essa “técnica especialíssima”, ou seja, esse modo de escrita confere à peça teatral de Rodrigues o caráter subversivo, pois rompe com as estruturas do *texto dramático* (Pavis, 2008), pautadas na *forma aristotélica* (Pavis, 2008, p. 325). O drama tradicional, de acordo com a concepção aristotélica, tinha como objetivo definir um teatro — dramático — com o objetivo de realizar a



imitação — *mimese* — dos acontecimentos da vida cotidiana. Nesse sentido, o *texto dramático* (Pavis, 2008) propunha a representação de uma história — fábula —, encadeada cronologicamente, sob a égide da estrutura clássica de início, meio/desenvolvimento, clímax, desfecho e fim. No entanto, transformações profundas e radicais vividas pela humanidade ao longo dos anos, após a revolução industrial, instauraram a *crise do drama* (Szondi, 2001).

Especialmente depois da metade do século XIX e no século XX, tanto a vida privada quanto a vida pública contorceram os paradigmas e modos de existência das pessoas em sociedade. Em regime de reciprocidade, a produção artística também se alterou, instituindo novas formas de expressão e distintos modos de se fazer arte, contribuindo, inclusive, para a construção de novos modelos sociais e outras formas de viver. Diante dessa perspectiva, podemos reconhecer que a *forma aristotélica* não deu conta de representar todos os conflitos e complexidades humanas — ela, por demais esgotada, acabou por “dar lugar a outras dramaturgias” (Pavis, 2008, p. 325). Essa *crise do drama* (Szondi, 2001) é a gênese catalisadora para a construção de um novo projeto estético que inaugurou a máxima de que qualquer texto pode ser encenado, independente dos elementos dramaturgicos identificados por Aristóteles. Denominado por Szondi (2001) como *drama moderno*, esse novo projeto estético se estabeleceu como uma força inovadora subversiva ao drama tradicional, pois instaurou na estrutura modelar do teatro dramático o elemento épico que surge transpondo os limites da forma aristotélica, tornando vulneráveis o diálogo, a relação intersubjetiva causal e o tempo presente.

Em consonância a essas transformações, Nelson Rodrigues pode ser reconhecido como um autor que se investe dessa força renovadora subversiva. *Vestido de noiva* instaura alguns elementos estruturantes do projeto estético moderno rodriguiano, proposta que foi se tornando consistente nos anos que se seguiram, a partir da elaboração e escrita de outras várias obras<sup>4</sup>. O autor foi

---

<sup>4</sup> Nelson Rodrigues escreveu dezessete peças teatrais, todas publicadas num total de quatro volumes, divididos segundo critérios do crítico Sabato Magaldi, que agrupou as obras de acordo com suas características em três grupos: (I) Peças Psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957), *Anti-Nelson Rodrigues* (1974); (II) Peças Míticas: *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1947), *Senhora dos Afogados* (1947), *Doroteia* (1949); e, (III) Tragédias Cariocas: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978).



influenciado por autores modernistas do norte global<sup>5</sup>, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, que desde o século XIX já experimentavam distintas formas de se escrever e de se pensar teatro. No contexto brasileiro, aproximadamente no início dos anos 1930, inicia-se um processo de “modernização” da dramaturgia do espetáculo teatral,

com Renato Viana, Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Antônio de Alcântara Macha e Oswald de Andrade, espíritos sintonizados com as conquistas modernistas. Seus trabalhos, porém, não obtiveram muita repercussão e nem tiveram continuidade. A crítica teatral de Antônio de Alcântara Machado, publicada em alguns jornais e na revista modernista *Terra roxa e outras terras*, ecoou no vazio; Oswald não viu suas peças encenadas; e as iniciativas no terreno do espetáculo teatral de Renato Viana, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho tiveram vida curta (Faria, 1998, p. 144).

Nelson Rodrigues, principalmente por ter conseguido dar continuidade à escrita de textos que foram e são, por diversas vezes, encenados, despontou como o autor representante do teatro modernista, assim como o texto escrito por ele, *Vestido de noiva*, como obra marco da dramaturgia moderna brasileira. Importantes montagens dessa peça foram realizadas em nosso país, bem como diversas versões por distintos coletivos e grupos<sup>6</sup>. A primeira delas foi realizada pelo grupo amador carioca Os Comediantes, dirigida por Ziembinski e estreada em 1943. O diretor da montagem era polonês e trazia consigo várias novidades europeias, sendo “formado na escola expressionista e dominando como poucos os segredos do palco, em que [era] um mestre na iluminação” (Magaldi, 1962, p.193). Segundo o crítico Sábado Magaldi (Magaldi, 1962, p.193), Ziembinski apareceu na cena brasileira preenchendo a lacuna de coordenador de espetáculo, como responsável por organizar e inter-relacionar os vários elementos (atuação, cenário,

---

<sup>5</sup> Segundo João Roberto Faria (1998, p. 164), “é impressionante como ajustam-se a Vestido de noiva certas características do expressionismo, que Nelson Rodrigues colheu provavelmente na obra de Eugene O'Neill, dramaturgo americano que elegeu Strindberg como seu modelo. O próprio dramaturgo brasileiro sugere essa aproximação no texto *Teatro desagradável* (1949) quando conta que em 1943 ‘ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O'Neill’ (Rodrigues, 1949, p. 17) e que muita gente julgou que a fonte dos procedimentos dramáticos de sua peça estava em Pirandello”.

<sup>6</sup> Diversas outras versões foram encenadas, como, entre outras, as de: Sérgio Cardoso, de 1958 e de 1965; Haydée Bittencourt, de 1964; Edécio Mostaço, de 1987; do Grupo Tapa, dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo e estreada em 1994; de Rodolfo García Vázquez e Os Satyros, de 2007; Gabriel Villela, de 2009; Caco Coelho, de 2012; e a de Eric Lenate e do Núcleo Experimental, de 2013. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva/eventos?classificacao=espetaculo>. Acesso em: 05 set. 2023.



figurinos, iluminação) de uma montagem. “O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e dos efeitos de luz” (Magaldi, 1962, p.193-194).

Passados aproximadamente 80 anos desde essa primeira montagem, em maio de 2023, Ione de Medeiros e o Grupo Oficina Multimédia (GOM) estrearam, no Centro Cultural Banco do Brasil, de Belo Horizonte/MG, uma versão para o texto de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*. Essa encenação<sup>7</sup> realiza nos palcos o encontro entre a linguagem multimeios de Medeiros e do GOM e as dimensões de teatralidade propostas pela composição de palavras de Rodrigues.

*Vestido de noiva* é o vigésimo quarto espetáculo do Oficina Multimédia dirigido por Medeiros<sup>8</sup>, e, dentre os vinte e quatro trabalhos, o terceiro cuja encenação leva aos palcos, na íntegra, uma dramaturgia do repertório de textos teatrais clássicos. A primeira montagem foi realizada em 2001, quando estrearam *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, e a segunda em 2018, quando pela primeira vez Ione de Medeiros e o GOM encenaram *Boca de Ouro*, também de Nelson Rodrigues. *A casa de Bernarda Alba*, *Boca de Ouro* e *Vestido de noiva* se diferenciam de outras montagens, pois, para além das distinções particulares a cada obra, as três foram elaboradas com foco no trabalho sobre / a partir do texto teatral já escrito, somando-se a outros elementos basilares da linguagem teatral multimeios, como: a não hierarquização entre os diversos elementos da encenação, a manipulação de objetos, o trabalho físico dos atores, a produção audiovisual, a composição imagética das cenas, o refinamento dos elementos sonoros, visuais e de caracterização cênica.

Logo depois de finalizar a última temporada de *Boca de Ouro*, em maio de 2019, o Oficina Multimédia iniciou o processo de criação de *Vestido de Noiva*, que

---

<sup>7</sup> A montagem *Vestido de noiva* foi patrocinada pelo Banco do Brasil que financiou a estreia no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte/MG (Maio de 2023) e a turnê pelos outros centros culturais do banco pelas capitais: São Paulo (Agosto/Setembro de 2023), Rio de Janeiro (Outubro/Novembro de 2023) e Brasília (Novembro/Dezembro de 2023).

<sup>8</sup> Ione de Medeiros, dirige o grupo desde 1983 e já esteve à frente de 23 espetáculos. *Biografia ou Juguinho do Poder* (1983) / *K* (1984) / *Domingo de Sol* (1985) / *Decifra-me que eu te devoro* (1986) / *Quantum* (1987) / *Sétima Lua* (1988) / *Navio-noiva e Gaivotas* (1989) / *Epifanias* (1990) / *Alicinações* (1991) / *Bom dia Mississliffi* (1993) / *Happy Birthday to You* (1994) / *BaBACHdalgara* (1995) / *A rose is a rose is a rose* (1997) / *Zaac e Zenoel* (1998) / *In-Digestão* (2000) / *A casa de Bernarda Alba* (2001) / *A Acusação* (2005) / *Bê-a-Bá BRASIL: Memória, Sonho e Fantasia* (2007) / *As últimas flores do jardim das cerejeiras* (2010) / *Play it again* (2012) / *Aldebaran* (2013) / *Macquinária 21* (2016) / *Boca de Ouro* (2018) / *Vestido de noiva* (2022).



já tinha data de estreia marcada para maio de 2020. No entanto, faltando dois meses para sua realização, depois de 8 meses de ensaios e da peça estar praticamente pronta, o mundo foi surpreendido pela pandemia do covid-19. Com o estado de emergência decretado, os ensaios presenciais foram suspensos e, inicialmente, transferidos para reuniões on-line. Diante do prolongamento dos meses de confinamento, por falta de verba, o GOM teve que entregar o galpão onde ensaiavam e guardavam todo o acervo (figurinos, adereços e cenários) de mais de 40 anos do grupo.

Por um ano e meio, o grupo se encontrou todas as noites realizando ensaios on-line, continuando os estudos e aprofundamentos sobre a obra de Nelson Rodrigues e, também, mesmo sem a intenção de realizar uma versão em vídeo da peça, começaram a experimentar e criar produções audiovisuais a partir das cenas propostas pelo texto do autor<sup>9</sup>. Reconhecer essa trajetória percorrida pelo Grupo Oficina Multimédia no processo de criação do espetáculo *Vestido de Noiva* nos leva ao propósito central deste artigo. A partir daqui, caminharemos por entre fios, nós e brechas de uma renda tecida a duas, quatro, seis, oito, dez, infinitas mãos. Intentaremos juntos, como testemunhas e cúmplices, compartilhar a radicalidade, a inovação e a transgressão insurgidas pela ação de aproximação e entrelaçamento da linguagem multimeios do GOM às palavras do texto teatral rodriguiano.

## Parte 02: Vestir-se de palavras, noivar-se de Nelson — quando a linguagem multimeios de Medeiros encontra o texto teatral rodriguiano

O Grupo *Oficina Multimédia* (GOM) pertence à Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte (MG) desde 1977, quando foi criado pelo compositor Rufo Herrera. O espetáculo *Sinfonia em Ré-fazer* (1978) inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães, do grupo musical UAKTI. O GOM, como outros coletivos mineiros formados entre as décadas de 1970 e 1980<sup>10</sup>, surgiu no contexto dos

---

<sup>9</sup> Esses vídeos experimentais acabaram por compor a encenação estreada em 2023.

<sup>10</sup> Coletivos como: Grupo Galpão, Giramundo, Grupo Corpo, Uakti. Mais informações disponíveis em: <https://www.grupogalpao.com.br/>; <https://www.giramundo.org/>; <https://grupocorpo.com.br/>;



Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, mais precisamente na décima primeira edição, em 1977, a partir do Curso de Artes Integradas, oferecido pela segunda vez pelo compositor argentino que o criou e na fundação que o acolheu. O compositor veio viver no Brasil, em 1963, para trabalhar nos Seminários Internacionais de Música, coordenados por Hans-Joachim Koellreutter, na Escola de Música da Bahia<sup>11</sup>, instituição que manteve um contínuo intercâmbio com a FEA<sup>12</sup>.

Para Herrera (Paoliello, 2007, p. 113), nos finais dos anos 1960, a música contemporânea já estava experimentando outras maneiras de construir suas sonoridades, porém, os músicos mantinham nos concertos e nas apresentações uma formalidade cênica limitante. A performance do concerto tradicional já estava desgastada, ultrapassada, ou seja, havia “uma contradição entre a postura do músico no palco e os avanços sonoros da música contemporânea” (Paoliello, 2007, p. 113). Nas palavras de Herrera (2006, p.232),

daí vem o aspecto pedagógico da coisa: de que o músico precisava uma técnica, uma preparação corporal para isso. Porque eu achava que [o músico] tinha que falar um texto com suficiente expressividade, que ele pudesse se mover dentro do palco por uma determinada marca de cena, que devia ter um gestual e uma série de coisas que estivessem integradas na partitura.

Por isso o compositor propunha reunir artistas de diversas formações para criarem trabalhos que integrassem as linguagens artísticas a fim de elaborarem e experimentarem uma cena múltipla. No curso de Artes Integradas, o compositor tinha como proposta, principalmente, o trabalho artístico que partia de uma referência sonora, cênica ou plástica a fim de ampliar o campo e a linguagem para outras distintas linguagens artísticas. Em síntese, Rufo Herrera desenvolvia as

---

<https://som13.com.br/uakti/biografia>. Acesso em: 8 set. 2023.

<sup>11</sup> A Escola de Música da Bahia, criada em 1963, em Salvador, foi um referencial cultural vanguardista da Música Contemporânea nos anos 1960 e 1970 e suas ramificações se expandiam diretamente para BH e para todo o país. O espaço contava com uma equipe de artistas e músicos do mundo inteiro, participavam da iniciativa artistas como Ernest Widmer, Walter Smetak, Fernando Lopes, Lindembergue Cardoso, Ilza Nogueira, Jmary Oliveira, Fernando Cerqueira, Pièrre Close, Marco Antônio Guimarães (BH), Afrânio Lacerda (BH) e Luis Alberto Pinto Fonseca (BH).

<sup>12</sup> O pesquisador Guilherme Paoliello (2007), em sua tese intitulada *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística*, desenvolve sua reflexão sobre a Fundação de Educação Artística e sua importância no cenário artístico brasileiro. O texto de Paoliello reconstrói com solidez a historiografia da escola, citando inclusive a importância da Escola de Música da Bahia.



atividades do curso com o propósito de integrar diferentes campos, níveis e tipos de experiência no fazer artístico para experimentar, coletivamente, outras possibilidades de expressão do pensamento contemporâneo por meio da arte.

A noção de artes integradas, de acordo com Rufo Herrera (2007, p. 10), está fundamentada na compreensão de que “as formas de expressão artística possuem elementos análogos de estruturação, tendo como ponto de unidade o conteúdo estético inerente à obra de arte”. Desse modo, o músico reconhecia uma perspectiva da arte que via potencialidade no encontro das disciplinas artísticas e, dessa maneira, questionava a separação categorizada proposta pela concepção moderna. Após fazerem o Curso de Artes Integradas, as artistas fundadoras, Ione de Medeiros, Manuela Rebouças, Conceição Nicolau e Miriam Tavares, sob a orientação do mestre Rufo Herrera, continuaram a trabalhar e passaram a compor o núcleo de pesquisa e experimentação em arte da Fundação de Educação Artística. Esse primeiro núcleo, já denominado Oficina Multimídia, criou algumas ações artísticas e, também, os espetáculos *Sinfonia em Ré-fazer* (1978), *Cantata Nhenhengari* (1979), *Ato Vivencial* (1980) e *4 lendas indígenas - O Jabuti, a Onça e a Raposa* (1980), todos dirigidos por Herrera, além da parceria com Carmem Paternostro na direção de *Sete mais Sete* (1982).

Medeiros (2019a; 2019b) conta que Rufo manteve suas atividades na Bahia e sempre viajava para lá, de modo que, em suas ausências, elas tinham que manter uma rotina de trabalho de maneira autônoma. Esse caminho foi trilhado por seis anos e, durante o processo, Ione foi ocupando a função de assistente de direção, até que, em 1983, Rufo Herrera resolveu dar foco, especificamente, ao seu trabalho de composição musical. Essa decisão do diretor foi difícil para o Oficina Multimídia, porém já estava instalado no coletivo o desejo de dar continuidade à investigação a fim de aprofundar o projeto artístico multimeios. O grupo foi aos poucos incorporando as soluções cênicas que Ione de Medeiros propunha. As atrizes e os atores foram reconhecendo que ela sugeria as opções cênicas mais adequadas para os processos de criação em curso. Até que o próprio coletivo decidiu que Ione de Medeiros assinaria a função de diretora na ficha técnica do espetáculo *Biografia ou Joguinho de Poder* (1983). E somente dois anos depois, em 1985, na montagem de *Domingo de Sol*, foi que ela compreendeu que, para ela,



não era possível conciliar o “estar dentro” com o estar “fora da cena”. A partir daí Ione de Medeiros se dedicou inteiramente à direção do grupo.

*Domingo de Sol* marcou a trajetória de Medeiros e do GOM, não só por ter sido o trabalho que trouxe segurança e consciência à diretora sobre sua função no coletivo, mas também porque pela primeira vez, o grupo trouxe como mote de criação uma referência das artes plásticas. O exercício de criação do espetáculo teve como inspiração a transição do figurativo para o abstracionismo. A tela *Um domingo à tarde na ilha da Grande Jatte* (1884-1886), do pontilista francês Georges Seurat, era reproduzida em cena pelos atores, bailarinos e músicos. Por meio de movimentações lentas, a tela vivificada de Seurat transformava-se em *Composição em amarelo, vermelho, azul e preto* (1921), de Piet Mondrian, e, logo depois, em *Branco sobre Branco* (1918), de Kasimir Malevitch. O objetivo era ressaltar a luz e a cor em movimento mediante transformações cênicas que se sucediam. A transição do figurativo para a abstração geométrica era vivificada pelos artistas na cena, que não deixavam por qualquer momento o palco. Em segundo lugar, esse trabalho foi responsável por efetivar e marcar definitivamente a presença do Grupo Oficina Multimídia como integrante da cena teatral brasileira, não sem resistência da classe artística, a qual pode ser explicada, primeiramente, pelo fato de o GOM ter nascido em zona intersticial, instalado e constituído por e pelo risco inerente às experimentações na fronteira entre diversas linguagens artísticas. Contrariando a expectativa dos que primam pela definição compartimentada das disciplinas e técnicas na prática de se fazer arte — teatro, dança, artes plásticas, música, cinema, moda, etc. —, Ione de Medeiros foi se realizando diretora, trilhando uma trajetória compromissada com a incessante pesquisa experimental aliada à uma contínua busca pela liberdade de criação em arte.

Assim, ao longo dos mais de 45 anos de trabalho teatral, Ione de Medeiros lidera e dá continuidade a uma prática que persiste na vivência artística diária, mantendo uma rotina de trabalho permanente — produção, ensaio, atividades culturais. Por meio do trabalho cotidiano e ininterrupto, o GOM foi se formando como uma equipe de artistas ativos, presentes e mantenedores de uma produção cultural diversa que permanece num estado de aperfeiçoamento constante, a fim



de aprofundar os saberes das mais diversas áreas do conhecimento humano. Vários artistas, de distintas gerações e linguagens, já integraram o Multimédia, e, naturalmente, o GOM foi se configurando como um grupo móvel. Vale ressaltar que os atores Jonnatha Horta Fortes e Henrique Torres Mourão integram o elenco e acompanham a diretora há mais de 20 anos. Segundo Medeiros (2007, p. 16), o que lhe mantém todo esse tempo à frente do grupo é a consciência de que a arte implica responsabilidade social de cultivar sensibilidade, de exercer liberdade e de criar outros sentidos do, com, sobre, para, a partir do mundo. Sentidos diversos, distintos, despegados e questionadores diante às normas paradigmáticas e tradicionais. Para ela, os artistas não podem se furtar desse compromisso como modo de existência.

Viver a prática de arte multimeios, nas palavras da diretora, significa ter “uma boa dose de persistência e de investimento na imaginação, aliada à paixão pela linguagem, pela liberdade do fazer/refazer/transformar, criando compulsivamente para expandir cada vez mais o potencial criador” (Medeiros, 2007, p. 16). Quarenta anos depois de dirigir pela primeira vez uma criação do Oficcina Multimédia, Medeiros cria sua versão para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, ratificando a pesquisa e a experimentação como elementos latentes e estruturadores de sua prática artística. Ao assistir ao espetáculo, testemunhamos a ação viva dos arranjos e desarranjos de uma arte cênica que pulsa liberdade, transborda sentidos e experimenta a pluralidade diante do espectador.

O cenário composto, basicamente, de cadeiras, mesas, macas hospitalares de inox, tudo com rodinhas instaladas em suas bases, alturas variadas e nas cores prata, branco e preto, confere à obra “uma mobilidade fluida, em consonância com os desvarios da mente de Alaíde, uma mulher acidentada, que, delirante na cama de um hospital, tenta reconstruir sua história” (Grupo Oficcina Multimédia, 2023, p. 05). O material cênico está no palco reforçando uma atmosfera de flutuação, mistério e frieza. A escolha dos móveis se deu pelo aspecto “duro, gélido e higienizado, numa alusão aos ambientes assépticos de salas de cirurgia” (Grupo Oficcina Multimédia, 2023, p. 06). Em contraste aos objetos de aço, às cadeiras de escritório, às mesas e macas estéreis e à dureza cênica, vemos, também, a leveza, maciez e o volume dos tecidos que se fazem presentes na cena — quando a



grande toalha rendada é estendida no ritual de comemoração do casamento, ou quando as saias rodadas dos vestidos de Alaíde e Lúcia giram esvoaçantes pelo palco, ou quando tules pretos servem de véu para a misteriosa mulher do segundo ato, ou quando um amontoado de vestidos de noiva, cobertos por um longo tule branco, tornam-se o caixão do velório final. Cruza-se, portanto, com toda esterilidade, constituinte de um ambiente asséptico, o caráter simbólico, acentuando o ambiente onírico da encenação.

Se o texto de Nelson Rodrigues, sintonizado com a modernização da escrita teatral de sua época, radicaliza a fragmentação da ação dramática estabelecendo três planos — realidade, memória e alucinação —, a encenação de Ione de Medeiros esmaece essa separação, associando-se aos sonhos, instaurando uma ação cênica que dilui os limites entre os planos escritos pelo autor. A concepção cenográfica do espetáculo do *Oficina Multimídia*, por exemplo, não pré-estabelece os espaços que serão habitados pelos atores. O cenário não está disposto no palco de modo fixo, imutável — pelo contrário, está sobre rodas, livre. E, para que os espaços propostos no texto rodriguiano existam, os atores movimentam as cadeiras, mesas, macas e manipulam os objetos, numa relação direta, íntima e desierarquizada.

Os movimentos do texto, que são delineados de acordo com o processo de recomposição da mente de Alaíde, estão incorporados pelas trajetórias, configurações e desfigurações estabelecidas pelos atores e cenografia dispostas no palco. O *Vestido de noiva* do GOM mostra-se como acontecimento em que tudo adquire mobilidade e vida, em que se esmaecem os paradigmas entre o real e o irreal, onde as definições não são tão nítidas, como no sonho: “ao mesmo tempo que parece real, ele não tem a definição da realidade. [Assim como o] universo do inconsciente, onde a definição não é clara” (Medeiros, 2023). No fim do espetáculo, como um presente póstumo, na tela disposta no fundo do palco, projeta-se a seguinte frase: “tudo aquilo aconteceu como costumam acontecer as coisas nos sonhos, ultrapassando as lei da razão, o espaço e o tempo, e ficando tudo limitado àquilo que o nosso coração sonha” (Dostoiévski, 2017, p. 105-106).

Essas palavras de Dostoiévski, apropriadas pela diretora como epílogo da peça teatral, ratificam a compreensão de que o sonho, o inconsciente, o



imaginativo, o onírico, o devaneio, o delírio são traços-eixos que marcam e atravessam, transversalmente, dando sustentação à encenação de Medeiros para a obra de Nelson Rodrigues.

Em seu mais recente livro, *Grupo Oficcina Multimédia – 45 anos (2022)*, a diretora declara que ela entra no teatro pela porta da música, já que sua atuação inicial no Oficcina Multimédia foi como pianista. Ela, inclusive, acredita que sua formação de musicista interferiu na continuidade da pesquisa multimeios, quando assumiu a direção do grupo em 1983. Em suas palavras,

entrei para o teatro pela porta da música, mantenho um caráter de abstração na encenação, priorizando um olhar musical e imagético nas montagens dos espetáculos. Com exceção de *Happy Birthday to You*, *A casa de Bernarda Alba* e *Boca de Ouro*, os espetáculos do GOM não seguem um roteiro linear, não contam uma história, não têm personagens, não usam cenários descritivos, ou seja, não se apoiam em uma dramaturgia convencional. O texto teatral não é prioritário, podendo, porém, surgir em pequenas cenas ou no uso expressivo de sons, palavras e ruídos, elaborados sob uma perspectiva musical (Medeiros, 2022, p.109).

Essa descrição síntese sobre sua própria experiência contínua e inventiva de pesquisa no campo das artes da cena desvela o desapego ao figurativismo e insubmissão à representação — valor tão caro à arte do teatro. Podemos reconhecer, portanto, que a linguagem multimeios de Medeiros se veste de palavras, noiva-se da criação textual de Rodrigues de modo inventivo e transgressor, pois consolida uma encenação que amplia as possibilidades de leitura interpretativa da, não convencional, fábula dramática rodriguiana. Tal qual as fragmentações dramatúrgicas do texto teatral, que correspondem à mente de Alaíde em franca desintegração, Ione de Medeiros opta por duplicar ou triplicar os personagens, fazendo com que os atores se revezem entre eles, imprimindo ritmo e dinamismo ao texto. Os personagens, na encenação de Medeiros, multiplicam-se — são duas Alaídes, dois ou mais Pedros, três ou quatro Mulheres de Véu, e assim sucessivamente. A diretora explica que a “duplicação dos personagens dá a possibilidade de acelerar o pensamento, de ter quase uma fala em cima da outra” (Medeiros, 2023), dando a sensação de se aproximar da “velocidade do inconsciente” (Medeiros, 2023). Esse revezamento de atores e personagens se alia ao caráter de abstração que é presente em suas obras multimeios.

Em *Vestido de noiva*, a diretora opta por criar um movimento que faz com que os seis atores se revezem nas cenas entre os personagens masculinos e femininos. Esses revezamentos trazem à encenação, para além da agilidade, a indefinição, a simultaneidade, a contradição e uma certa aleatoriedade, características próprias ao universo dos sonhos e do inconsciente. Assim, o jogo estabelecido pelos atores em cena borra, dessacraliza e despersionifica a relação ator-personagem. O primeiro não se omite da cena, ele está presente no palco e é parte ativa no jogo da construção teatral. Já o segundo, ao ser compartilhado, por dois ou mais atores, tem a personificação esmaecida, dando lugar de importância a um caráter sincrético, evidenciando aquilo de essencial que o caracteriza.

Em 2018, numa conferência realizada no 50º Festival de Inverno da UFMG<sup>13</sup>, Ione de Medeiros explicou sobre a capacidade que as crianças têm de se relacionar com o mundo a partir de um olhar sincrético<sup>14</sup> e o quanto esse modo de experienciar o mundo é fundamental para a elaboração da prática e das obras multimeios. Referência para Medeiros, no livro *A ordem oculta da arte* (1967), Anton Ehrenzweig estabelece a definição do que seria a relação sincrética entre a criança e o mundo, e quais seriam as implicações para a arte que se estrutura em diálogo com essa perspectiva relacional.

Para o autor (Ehrenzweig, 1967, p.13), até aproximadamente os 7 anos, a criança tem a capacidade de absorver uma estrutura em sua forma completa, mais do que analisar os elementos isolados. Isso se daria por causa da habilidade sincrética que orienta o relacionar audacioso da criança com o mundo. Segundo ele (Ehrenzweig, 1967, p.13), “a criança aceita a estrutura total sem se preocupar com os detalhes analíticos”, o que passa, depois dos sete anos de vida, por uma mudança drástica. Mais velhas, elas “começam a analisar as formas, contrastando-as com a arte dos adultos” (Ehrenzweig, 1967, p. 21). A relação da criança com o

---

<sup>13</sup> Conferência: conversando com Ione de Medeiros. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH\\_SE](https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH_SE). Acesso em: 06 de set. de 2023.

<sup>14</sup> Termo que Piaget utilizava para denominar a qualidade distinta da visão infantil e da sua arte. Anton Ehrenzweig, para construir seu raciocínio reflexo, se apropria dessa palavra e da significação elaborada por Piaget.

mundo torna-se então analítica — ela começa a focar a atenção nos detalhes geométricos e a estabelecer comparação com tudo que a rodeia, fazendo com que ela perca a capacidade de dispersar sua atenção para uma aparência do todo sem levar em conta os detalhes. Medeiros, na conferência supracitada, compartilha duas situações que demonstram como a capacidade sincrética pode operar, a partir de uma experiência de uma criança, em uma experiência de uma pessoa adulta. A diretora primeiro conta que se detecta a capacidade sincrética, por exemplo, quando a criança

Usa um cabo de vassoura para brincar de cavalo. Ela despreza que o cabo não tem cara de cavalo, não tem crina, não tem cauda, não tem nenhum elemento que remeta diretamente ao animal. Porém, aquele objeto, para a criança, possui os traços gerais de um cavalo, permitindo a ela montar, guiar e ir a qualquer lugar, para onde ela quiser. [...] No adulto detectamos essa capacidade sincrética, quando, por exemplo, você vê uma pessoa longe e rapidamente sabe quem é. O que acontece é que você reconhece a pessoa pelo jeito que a pessoa se movimenta, pelo jeito de andar, a maneira dela se deslocar faz com que você consiga identificá-la. Existe algo de inconfundível nela que torna possível essa identificação (Medeiros, 2018).

Na conferência, depois desses exemplos, de modo ratificador, Medeiros exhibe a imagem do *Touro de Picasso*. Segundo a artista, Picasso, por meio do desenho, descasca as camadas figurativas. O touro, retratado a partir da perspectiva analítica, vai perdendo os detalhes, até chegar aos traços que referendam uma grafia capaz de capturar os elementos que tornam o animal inconfundível. Nas palavras de Ione, “começamos visualizando da esquerda para a direita. O caminho de Picasso é um primeiro touro denso, cheio de informações. E, a partir dele, o artista vai descascando os detalhes até chegar ao touro que tem uma cabecinha mínima, com chifres apontados. Essa forma final, para Picasso, traz os elementos necessários para que o desenho designe um touro” (Medeiros, 2018).

De alguma maneira, os personagens que estão no palco da encenação do *Oficina Multimídia* trazem os elementos necessários para os caracterizar e designar o essencial à fábula de Nelson Rodrigues. Não podemos deixar de mencionar, por exemplo, que Madame Clessi é interpretada pelo ator Jonnatha Horta Fortes, que está trajado de óculos escuros, um casaco grande creme em cima de uma blusa de malha preta, calça preta e tênis *All Star*, ou que os pais de



Alaíde e Lúcia são representados por dois atores, homens, que estão trajados de preto e tênis *All Star*. Há um despojamento nessa troca de personagens, assim como no jogo entre a ação e cenas realizadas pelos atores e os vídeos que acompanham e estão presentes por todo o tempo da peça, trazendo informações contextuais, narrações, falas dos personagens e contracena, o que aumenta, ainda mais, o caráter onírico da encenação, pois a produção audiovisual, projetada numa tela ao fundo do palco, estabelece mais uma dimensão que se entrelaça ao, coexiste com, configura o e amplia sentidos ao texto de Rodrigues.

As vezes os atores dublam as cenas que são exibidas ao fundo, ou complementam as ações que aparecem na tela. Um exemplo disso ocorre quando Madame Clessi bate com as mãos no vidro da porta. O ator executa a ação ao vivo no palco e de modo síncrono as mãos aparecem no vídeo. Ou quando Alaíde se coloca a conversar com o corpo de Madame Clessi estendido no caixão: o ator está deitado numa maca, como o corpo morto de Clessi. Alaíde se dirige ao ator e ele se mantém imóvel. Como as respostas e reações ao diálogo são projeções das alucinações de Alaíde, elas vêm do rosto e da voz exibidas ao fundo, no vídeo. Ou seja, o público vê Alaíde, velando Clessi e dialogando com ela, um corpo morto, imóvel à sua frente. E ao fundo acompanha as respostas, como projeções imaginativas da mente de Alaíde.

O intento deste artigo foi reconhecer alguns elementos pungentes fulgurados no encontro de Ione de Medeiros, junto ao Grupo Oficina Multimídia, e o texto teatral *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Reconhecemos algumas elaborações criativas e cênicas de Medeiros que escancaram a linguagem multimeios e as diversas instâncias discursivas entrelaçadas de modo a ampliar e revivificar o texto teatral de Nelson Rodrigues. Na trajetória da diretora, não é difícil observar que em muitas de suas entrevistas, entre outras perguntas, ela sempre é questionada sobre a configuração estética e formal das encenações multimeios, sobre o valor político-social presente em composições cênico-espetaculares. E ao ser questionada sobre isso, Medeiros afirma que reconhece na arte

A única possibilidade de o ser humano exercer seu amplo e irrestrito anseio de liberdade. Na vida ela [a liberdade] se limita à relação com o outro e está sujeita às nossas próprias limitações. Temos a possibilidade de exercer o livre arbítrio, mas qualquer escolha implica em



consequências, boas ou nefastas. Na arte encontramos um caminho aberto para usufruir nossa liberdade de escolha e a partir dela delinear nossa identidade como artistas e seres humanos. Somos livres para criar, desde que não priorizemos a arte como comércio, como fonte de enriquecimento, de fama, poder e sucesso junto ao público e à crítica. A arte, pela sua própria natureza, exige liberdade (Medeiros, 2019a).

Ione de Medeiros declara e reconhece no próprio ato de criação artística, despegado das demandas do mercado da arte, o valor político-social de estabelecer espaço subversivo e de resistência ao neoliberalismo e às limitações impostas pelas forças e poderes hegemônicos dominantes. Para ela (Medeiros, 2019a), a arte tem “o poder de sensibilizar o ser humano em sua evolução emocional e intelectual”, é um traço determinante na construção da cultura, da identidade dos povos em diversidade e a responsabilidade social do artista está relacionada à sua capacidade de expressar seu tempo, suas urgências e anunciar precocemente as mudanças necessárias em uma sociedade. A arte como esse sonho premonitório que ambos, artista e espectadores em vigília, compartilham institui esse jogo horizontal entre a criação artística, os artistas e os espectadores, relação que refuta a possibilidade de se construir uma versão unívoca sobre / com / a partir da matéria sonhada. Pelo contrário, a inter-relação obra-artista-espectadores marca a multiplicidade de sua constituição. Portanto, elaborar arte é existir em diversidade, é exercer a conjugação no plural, é operar no regime somatório “e”: arte e artistas e mundo e criações e interpretações e sensibilidades e tudo aquilo que não está e que convoca presença.

## Referências

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O sonho de um homem ridículo. In: DOSTOIÉVSKI, F. Duas narrativas fantásticas. A dócil e O sonho de um homem ridículo. Tradução, prefácio e notas de Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 4.ed. 2017, p. 91 -123.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte — Um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de Noiva. In: *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998. p. 113-142.



GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. Proposta de Encenação. In: *Programa do espetáculo Vestido de Noiva*. Belo Horizonte: Grupo Oficcina Multimédia, 2023.

HERRERA, Rufo. Entrevista concedida a Guilherme Paoliello. Belo Horizonte, 2006. In: PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

HERRERA, Rufo. Prefácio. In: MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

MEDEIROS, Ione. A dama das certezas provisórias. *Revista Bravo*, São Paulo, 2023. Entrevista concedida a Gabriela Mellão. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/teatro/ione-de-medeiros-vestido-de-noiva-teatro-ccbb/>. Acesso em: 12 set. 2023.

MEDEIROS, Ione. Conferência – 50º Festival de Inverno da UFMG: *Conversando com Ione de Medeiros*. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH\\_SE](https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH_SE). Acesso em: 06 set. 2023.

MEDEIROS, Ione. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. 2007.

MEDEIROS, Ione. *Grupo Oficina Multimédia: 45 anos*. Belo Horizonte: Lucias/Adaap, 2022.

MEDEIROS, Ione. *Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade*. Bom dia Europa, Portugal, Lisboa, 2019a. Entrevista concedida a Ângelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 set. 2023.

MEDEIROS, Ione; FORTES, Jonnatha Horta. *Vanguarda nas alterosas: 42 anos do Grupo Oficcina Multimédia*. Entrevista concedida a Felipe Cordeiro, 2019b. Disponível em: <https://primeirosinal.com.br/vanguarda-nas-alterosas-42-anos-do-grupo-oficcina-multimedia/>. Acesso em: 2 set. 2023.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Fabrício Trindade. *Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimédia e Yuyuchkani [manuscrito]*: corpos sudacas. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.



RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*: Memórias. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. In: *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1949, p. 17.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 23/09/2023

Aprovado em: 05/11/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)