

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o *Vestido de noiva* de 1943

Berilo Luigi Deiró Nosella

Para citar este artigo:

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o *Vestido de noiva* de 1943. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0106

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)



Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo¹: o *Vestido de noiva* de 1943²

Berilo Luigi Deiró Nosella³

Resumo

O presente artigo apresenta algumas questões sobre o uso de documentos do trabalho teatral, em específico da iluminação cênica, como fonte para pesquisas no campo das artes cênicas, especialmente em história do espetáculo. Assim, a partir de um conjunto documental da luz cênica da montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pela companhia Os Comediantes (1943, 1944 e 1947), essas questões são apresentadas e exemplificadas em análises iniciais que explicitam quais são esses documentos e suas potencialidades. Com foco em três documentos principais – um texto datilografado da peça, sua primeira edição e o roteiro de operação de luz – expõem-se perspectivas de leitura da história desse trabalho teatral tão importante para nós.

Palavras-chave: Documentos da iluminação cênica. Fontes documentais. História do espetáculo. Técnicas e ofícios da cena. *Vestido de noiva*.

Scenic lighting documents and research into the history of performance: the *Vestido de noiva* of 1943

Abstract

This article presents several questions concerning the use of theatrical work documents, specifically focusing on stage lighting, as a source for research in the field of performing arts, especially in the history of theater. Thus, based on a collection of documents related to the stage lighting of the production of *Vestido de noiva* by Nelson Rodrigues, staged by Os Comediantes (1943, 1944, and 1947), these questions are introduced and illustrated through initial analyses that highlight what these documents are and their potential. With a focus on three primary documents – a typewritten script of the play, its first edition, and the lighting operation script – it presents various perspectives on the history of this significant theatrical work.

Keywords: Stage lighting documents. Documentary sources. History of the show. Techniques and crafts of the stage. *Vestido de noiva*.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Maria Helena de Oliveira Torres, socióloga e jornalista. ✉ magahtorres@gmail.com.

² Uma primeira versão reduzida deste artigo foi apresentada como comunicação no colóquio Lumière Matière, organizado pelo Laboratoire CEAC – Programma di ricerca Lumière de Spectacle, coordenado pelas professoras Veronique Perruchon, da Université de Lille, França, e Cristina Grazioli, da Università degli Studi di Padova, Itália, no Istituto per il Teatro e il Melodramma da Fondazione Giorgio Cini, em janeiro de 2020 na cidade de Veneza.

³ Doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduação em Comunicação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor do Curso de Graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei.

✉ berilonosella@ufsj.edu.br

🌐 <http://lattes.cnpq.br/2696544764397266>

🌐 <http://orcid.org/0000-0002-3009-9836>



Documentos sobre iluminación escénica e investigación sobre la historia del espectáculo: el *Vestido de noiva* de 1943

Resumen

Este artículo presenta varias preguntas sobre el uso de documentos de trabajo teatral, centrándose específicamente en la iluminación escénica, como fuente de investigación en el campo de las artes escénicas, especialmente en la historia del teatro. Así, basado en una colección de documentos relacionados con la iluminación escénica de la producción de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, puesta en escena por Os Comediantes (1943, 1944 y 1947), se introducen estas preguntas e ilustran a través de análisis iniciales con el objetivo de destacar qué son estos documentos y su potencial. Con un enfoque en tres documentos principales: un guion mecanografiado de la obra, su primera edición y el guion de operación de iluminación, buscamos presentar diversas perspectivas sobre la historia de esta importante obra teatral.

Palabras clave: Documentos de iluminación escénica. Fuentes documentales. Historia del espectáculo. Técnicas y oficios de la escena. *Vestido de noiva*.



O historiador nunca sai do tempo. Mas, por uma oscilação necessária, que o debate sobre as origens já nos deu à vista, ele considera ora as grandes ondas de fenômenos aparentados que atravessam, longitudinalmente, a duração, ora o momento humano em que essas correntes se apertam no nó poderoso das consciências.
(Marc Bloch, 2001, p. 135)

A despeito do que às vezes parecem imaginar os iniciantes, os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito [de não se sabe] qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum à análise, e os problemas que sua transmissão coloca, longe de terem alcance de exercício de técnicos, tocam eles mesmos no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações.
(Marc Bloch, 2001, p. 83)

O presente artigo coaduna questões da pesquisa em andamento “A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos”,⁴ desenvolvida no âmbito do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena – Netoc/GPHPC/UFSJ.⁵ Desde 2016 o Netoc vem desenvolvendo pesquisas no campo da história e historiografia do espetáculo, com foco na compreensão dos fazeres da cena em sua dimensão técnica e estética, e ênfase específica no fazer da iluminação cênica. Sua proposta é pensar uma história do espetáculo como história do trabalho teatral.

A pesquisa em questão concentra-se em coletar e analisar um conjunto documental amplo, produzido por iluminadores/as brasileiros/as, italianos/as e argentinos/as no desenvolvimento de seus trabalhos com iluminação para teatro,

⁴ Pesquisa financiada pelas agências CNPq-Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (National Council for Scientific and Technological Development) e FAPEMIG-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. O presente artigo foi redigido com a contribuição imprescindível do trabalho desenvolvido pelo graduando em história da UFSJ, Víctor de Avila Todaro, como bolsista de Iniciação Científica com bolsa PROPE/UFSJ, entre março de 2021 e fevereiro de 2022. A referida pesquisa é coordenada por mim em parceria com a professora Fabiana Siqueira Fontana (UFMS) e com o iluminador cênico Marcelo Augusto Santana (canal Da Ideia à Luz - <<https://www.youtube.com/@daideiaaluz>>).

⁵ <https://ufsj.edu.br/gphpc/>.



dança e/ou ópera, a fim de compreender e identificar o tipo de cada um desses documentos. O objetivo de tal proposta é indicar, tanto a preservadores/as quanto a pesquisadores/as, quais são esses documentos e que qualidade de informações eles registram, levantando perspectivas de como poderiam, portanto, interessar ao desenvolvimento de pesquisas no campo das artes cênicas, em especial da história do espetáculo.

Tal objetivo surgiu da percepção de que, mesmo quando pesquisadores/as (e críticos/as, encenadores/as etc.) afirmam que dada encenação possui importância destacada na história da iluminação cênica do teatro brasileiro moderno, eles/as não expressam em seus textos/depoimentos razões materialmente concretas (técnicas) que justifiquem essa afirmação. De fato, tal narrativa gerou em gerações de estudantes de teatro o conhecimento de que esta ou aquela encenação foi importante pelo trabalho de iluminação ali empreendido, mas sem esclarecer especificamente a dimensão técnica do que foi esse trabalho e até mesmo, em alguns casos, quais foram efetivamente seus resultados visuais cênicos. O segundo objetivo aparece como consequência do primeiro, ou seja, decorre da percepção de que a lacuna descrita procede da falta de análise específica quanto à dimensão técnica do trabalho com a luz ali empreendido, e de que tal ausência se dá, fundamentalmente, pela não ocorrência de pesquisas que se baseiem em registros oriundos desse trabalho técnico como fonte.

Nesse contexto, é emblemática a encenação de *Vestido de noiva* pela companhia amadora Os Comediantes, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943. Texto de Nelson Rodrigues, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski, essa encenação é apontada por significativo conjunto de obras e pesquisas, aquiescendo-se em nosso imaginário como o marco fundador da iluminação cênica moderna no Brasil. No que tange à definição de moderno em nosso teatro, o *Dicionário do teatro brasileiro* (Guinsburg, Faria, Lima, 2009, p. 203) aponta duas tendências básicas na historiografia brasileira e as define como “evolutiva e ruptura” (Mostaço, 2009, p. 203). Temos a nítida sensação de que a tendência de ruptura se tem destacado sobremaneira no imaginário nacional quando se trata de *Vestido de noiva*.

Os defensores da ruptura [...] concordam que a encenação [de *Vestido de*

noiva, 1943] é o fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós. A produção de *Vestido de noiva*, em 1943, teria equacionado, pela primeira vez, a indispensável tríade autor/encenador/elenco, pioneiramente ali instituída (Mostaço, 2009, p. 203).

É fato, contudo, que na literatura corrente de qualquer das tendências, como dissemos, *Vestido de noiva* se apresenta como marco exemplar, seja da inauguração, seja da constituição histórica do moderno entre nós em diversos aspectos do fazer teatral (dramaturgia, encenação, atuação, cenografia, iluminação).

A expectativa maior voltava-se para *Vestido de noiva*. Pois a peça de Nelson Rodrigues estreou no dia 28 de dezembro de 1943 e tornou-se um marco fundamental tanto na trajetória de Os Comediantes quanto na própria história do teatro brasileiro: nosso primeiro espetáculo verdadeiramente moderno, em termos de concepção e realização, com texto brasileiro também moderno. A direção de Ziembski, o cenário de Santa Rosa, a iluminação, o bom desempenho do elenco, tudo contribuiu para o enorme sucesso que foi a representação da peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O teatro foi ovacionado, comentado e discutido sob todos os aspectos: depois dele, o teatro brasileiro não foi mais o mesmo (Faria, 2013, p. 66).

É nítido, porém, o papel de destaque da iluminação na importância da referida encenação no nosso panorama histórico do início do século XX, tanto no que compete a estudos e análises desenvolvidos ao longo dos séculos XX e XXI quanto nas manifestações da crítica e em depoimentos da época, como se evidencia na crítica de Décio de Almeida Prado (2005, p. 274) à reapresentação da peça no Teatro Municipal de São Paulo em 1944, publicada originalmente na revista *Clima* no mesmo ano:

Mas o sr. Nelson Rodrigues não exigiu apenas de si ao escrever *Vestido de noiva*. Os artistas e o *metteur-en-scène* foram igualmente postos à prova, ao se defrontarem com uma sucessão de pequenas cenas quase simultâneas (às vezes o são realmente) que exige mudanças rapidíssimas de cenários e de personagens. E o nosso segundo elogio vai a Ziembski que, com o *metteur-en-scène*, soube acompanhar o virtuosismo do autor, dando-nos por sua vez as famosas 134 mudanças de luz que vimos no Municipal.

Estou salientando de propósito, nesta crônica, a impressão de técnica e de virtuosismo que o espetáculo de Os Comediantes deixou. Talvez para um teatro mais adiantado do que o brasileiro a simples técnica nada represente. Para o nosso, tão pobre em recursos técnicos, só as 134 mutações de luz de *Vestido de noiva* já representam muito.

Uma das razões fundamentais, no que tange ao aspecto formal da peça e ao

impacto que ela gerou, está na relação entre o ritmo cênico, intensamente dinâmico, proposto pelos diálogos e trocas espaciais (cenários) do texto de Nelson Rodrigues, e o modo como tal dinâmica foi transposta para o palco por Ziembinski, numa encenação que causou profundo impacto. Segundo Niuxa Dias Drago (2014), a questão da troca dinâmica de ações pelo espaço do palco em diversos cenários era uma questão já pensada e experimentada por Santa Rosa – cenógrafo do grupo –, em trabalhos anteriores nos quais, influenciado pelo artista e encenador italiano Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), utilizou carrinhos sobre trilhos. Niuxa, porém, afirma que, no caso de *Vestido de noiva*, a experiência de Ziembinski com o teatro expressionista na Polônia trouxe a inspiração para realização da iluminação do palco por zonas específicas, possibilitando, no acender e apagar dessas zonas, uma mudança ainda mais ágil.

É diante da obra de Nelson Rodrigues que, pela primeira vez, Santa Rosa vislumbra a solução para uma cenografia simples e que permitisse as rápidas trocas de cena. A solução dos carrinhos sobre trilho, “ao estilo Bragaglia”, havia sido suficiente em experiências anteriores, mas não era suficiente para a velocidade da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Ziembinski sabia que a solução estava na iluminação cênica, e foi Santa Rosa quem criou o suporte preciso para o funcionamento da nova iluminação (Drago, 2014, p. 135).

Reiterando, não localizamos, entretanto, textos que busquem empreender um relato específico quanto ao fazer, ou seja, o que foi essa experiência com a prática da iluminação da cena e, conseqüentemente, quanto ao porquê ela foi tão revolucionária; ainda somando, há lacuna de compreensão do que ela legou aos/às artistas e técnicos/as brasileiros/as ao longo do século XX quanto ao trabalho com a iluminação no palco. Nas duas bibliografias de Ziembinski publicadas entre nós – Michalski, 1995 e Pluta, 2016 –, bem como na importante conferência “Aspectos da iluminação no teatro – eixo Rio-São Paulo”, ministrada por Edelcio Mostaço⁶ (2007), destaca-se o fato de que significativa fonte a alicerçar a afirmação da contundência da iluminação da montagem de 1943 se constitui dos depoimentos

⁶ Conferência proferida em 19 de junho de 2001, no âmbito do projeto Luz em Cena. *Vestido de noiva* e a Modernidade no Teatro, realizado pelo Itaú Cultural. Mesmo nesse que foi um importante evento sobre a questão da iluminação na cena em *Vestido de noiva* muito pouco se tratou, em termos de perspectiva, de um debate da iluminação na cena dessa icônica primeira montagem, empreendendo sobre a questão um olhar direcionado aos potenciais presentes da luz na cena dessa instigante dramaturgia. Destaca-se o trabalho de reconstrução virtual da maquete do cenário da peça, que infelizmente não está mais disponível na página do Itaú Cultural.



de críticos e artistas da época, sobressaindo o do próprio autor da peça, Nelson Rodrigues, ao Serviço Nacional de Teatro em 1974:

Não posso falar da luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável – e burríssima – nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro, entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça. Estou vendo Alaíde, ao aparecer, pela primeira vez, de noiva. Ficamos atônitos de beleza. Dentro da luz, era um maravilhoso e diáfano pavão branco (Rodrigues, 1975, p. 51).

Juntamente com essa percepção, veio também a de que, conseqüentemente, as bases documentais para a afirmativa do caráter revolucionário da iluminação dessa encenação são ainda exatamente essas críticas da época e os depoimentos dos/das artistas envolvidos, principalmente Nelson Rodrigues e Ziembinski, ou já significativa bibliografia consolidada sobre a estreia de 28 de dezembro de 1943. No campo específico da iluminação, buscando outras trilhas, mas ainda sem se debruçar sobre documentos específicos do fazer da iluminação, destaca-se o trabalho de Ivo Godois (2008; Godois, Collaço, 2008), que relaciona o fenômeno *Vestido de noiva* ao impacto que teve entre nós a visita ao Brasil, em 1941, da companhia de Louis Jouvet (1887-1951) – assunto vastamente tratado por Walter Lima Torres Neto (1992) em sua dissertação de mestrado –, até quanto a possíveis materiais técnicos trazidos por Jouvet e deixados para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Tal perspectiva levanta a hipótese de que a influência da passagem da companhia de Jouvet pelo Rio de Janeiro não tenha sido apenas no “choque visual e de linguagem” propiciado aos artistas brasileiros da época, que acompanharam o fenômeno como espectadores. A perspectiva técnica poderia nos lançar num caminho de compreensão do fenômeno que, sem negar ou descartar o que já foi afirmado, acrescentaria ao discurso já consolidado das influências estéticas do expressionismo polonês de Ziembinski na montagem de 1943.

Mesmo assim, a persistência da percepção de certa inobservância de outros documentos passíveis de análise e que abririam caminho para o olhar endereçado aos aspectos técnicos e materiais do fenômeno se confirmou quando, apenas iniciado o presente estudo, se localizou no Centro de Documentação e Informação



da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte), na cidade do Rio de Janeiro – principal acervo documental de artes cênicas em nosso país –, no arquivo pessoal do diretor e ator João Angelo Labanca, que foi assistente de direção de Ziembinski na referida montagem, vasta documentação sobre o trabalho da iluminação na cena de *Vestido de noiva*: desde mapas de iluminação, esquemas sobre posicionamento e afinação das fontes luminosas, roteiros de operação de luz de diversas montagens e, ainda, um texto da peça datilografado com diversas anotações de cena, nos levando a crer, ainda em primeira leitura, tratar-se de texto utilizado em processo de ensaio na época.⁷

Um dos frutos da descoberta desses documentos se apresenta na dissertação de mestrado de Eduardo de Souza Teixeira (2020) sobre a iluminação da peça de Nelson Rodrigues: *Vestido de noiva (1943) documentos técnicos e históricos*: mapa/planta e roteiro de luz. Após encontro com o mestrando, em sua apresentação sobre o andamento da pesquisa, em que relatava exatamente a ausência de documentação específica para análise da iluminação, lhe foi indicado a existência, na Funarte, dos documentos citados; de um primeiro tratamento analítico da documentação resultou o último capítulo da referida dissertação, hoje publicada em livro (Teixeira, 2022). Um segundo fruto se revela na dissertação de mestrado *Vestido de noiva no teatro brasileiro moderno: o processo da luz através do pensamento e da práxis*, defendida por Bruno Maciel Souza (2021) junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei.

Não se trata aqui de questionar nem a visão corrente sobre a importância do espetáculo, nem seu caráter inovador e revolucionário no trabalho com a luz; tampouco se trata de empreender uma reflexão sobre o porquê da referida inobservância documental, mas de procurar sanar o que consideramos uma lacuna em nosso conhecimento e imaginário a respeito da história do teatro e da iluminação cênica no Brasil, acreditando que esse material documental poderá

⁷ Os referidos documentos foram encontrados e apresentados a mim pela pesquisadora Fabiana Siqueira Fontana, professora de história do teatro brasileiro na Universidade Federal de Santa Maria e pesquisadora do Netoc/GPHPC/UFSJ (CNPq). Fabiana trabalhou na organização dos arquivos pessoais do Cedoc/Funarte durante cerca de 10 anos (Castanhede, Fontana, 2016). Os documentos foram coletados pelo aluno Roger Xavier, então bolsista de Iniciação Científica na UFSJ (CNPq) e atualmente mestrando em Artes Cênicas na Unirio.



lançar novas luzes sobre diversos fenômenos históricos de nossa cena, alimentando novas pesquisas e complementando de forma específica, no olhar para o fazer e para a técnica em cena, o conhecimento sobre nosso teatro. Trata-se, como entendemos que deve ser o movimento histórico do conhecimento, não de romper com a tradição do conhecimento sobre *Vestido de noiva* estabelecida entre nós, mas de, somando-se a ela, acrescentar, avançar e aparar possíveis arestas. Assim, focalizaremos a questão das fontes documentais em geral e o trato de um conjunto em específico: o texto datilografado, provavelmente utilizado durante os ensaios, o roteiro de operação da luz da estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro de 1943 e a primeira edição publicada da peça pela editora de *O cruzeiro* em 1944. Antes, porém, falemos um pouco dos documentos da luz em geral ali encontrados.

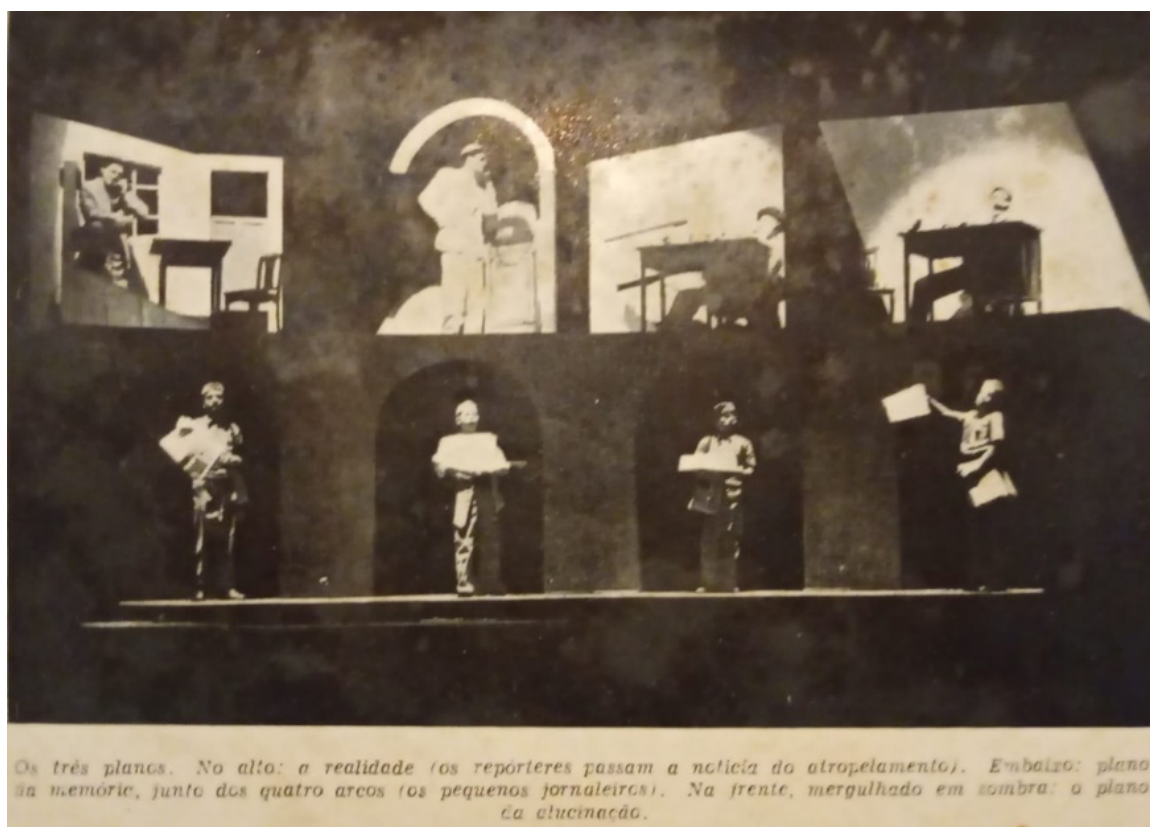
No projeto “A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos”, temos analisado dois tipos de documentos. Alguns resultantes do próprio fazer que nos interessa – mapas, roteiros, listas de equipamentos de iluminação – que são documentos essenciais à reflexão e construção da história do teatro e seus elementos, como a iluminação, no caso. Outros que, mesmo não resultantes diretamente do fazer de interesse imediato, auxiliam na composição de uma visão mais completa sobre esse fazer – programas, fotos, depoimentos, críticas, cadernos de direção, croquis de cenário, figurino etc. Temos, no entanto, dado prioridade à análise dos documentos do primeiro tipo, pelo fato de os perceber completamente ausentes das análises históricas já realizadas. Talvez por uma dificuldade intrínseca ao exercício de sua análise, que se daria pela necessidade de, em se tratando de documentos oriundos de uma prática técnica específica, o historiador dever dominar tais conhecimentos técnicos específicos para os analisar. A questão, entretanto, acreditamos, é mais complexa, pois abarca aspectos históricos da própria história dos estudos teatrais e seus desenvolvimentos, influenciando nos olhares e tendências tanto da pesquisa quanto das fontes buscadas e disponíveis; ainda, neste último tópico, envolve também um debate complexo, mas fundamental, quanto às instituições de memória (acervos, museus etc.) e suas políticas públicas, principalmente seus financiamentos.

Vejamos contudo um breve exemplo dos tipos documentais analisados e seus potenciais. Sabemos que a disposição do cenário em três planos e a iluminação trabalhada de forma setorizada, estabelecendo relações narrativas inusitadas entre elas, é um dos principais motivos para o destaque que a encenação ganhou na história do teatro brasileiro. Podemos ver um pouco como isso foi proposto na época nas imagens e nos documentos abaixo.

No primeiro exemplo, temos a visão geral do palco com seus diversos espaços de cena iluminados:

Figura 1 – Fotografia da encenação de *Vestido de noiva*, 1943, em que é possível ver a ação dividida em planos delimitados pelo cenário e pela iluminação

Fonte: Imagem que ilustra a primeira edição da peça em 1944 (Rodrigues, 1944, p. 10).



Podemos verificar na documentação analisada os desenhos referentes ao cenário com suas indicações de posição e afinação dos refletores:

Figura 2 – Desenho que compõe o projeto de iluminação da encenação de *Vestido de noiva*, 1943. Fonte: Cedoc/Funarte

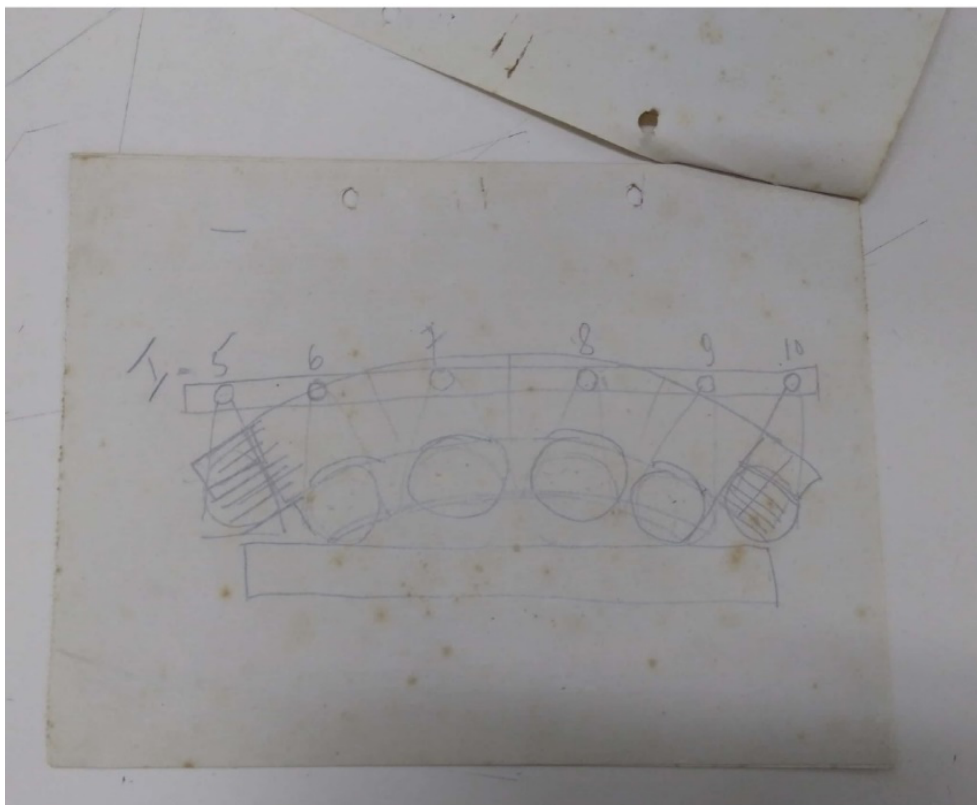
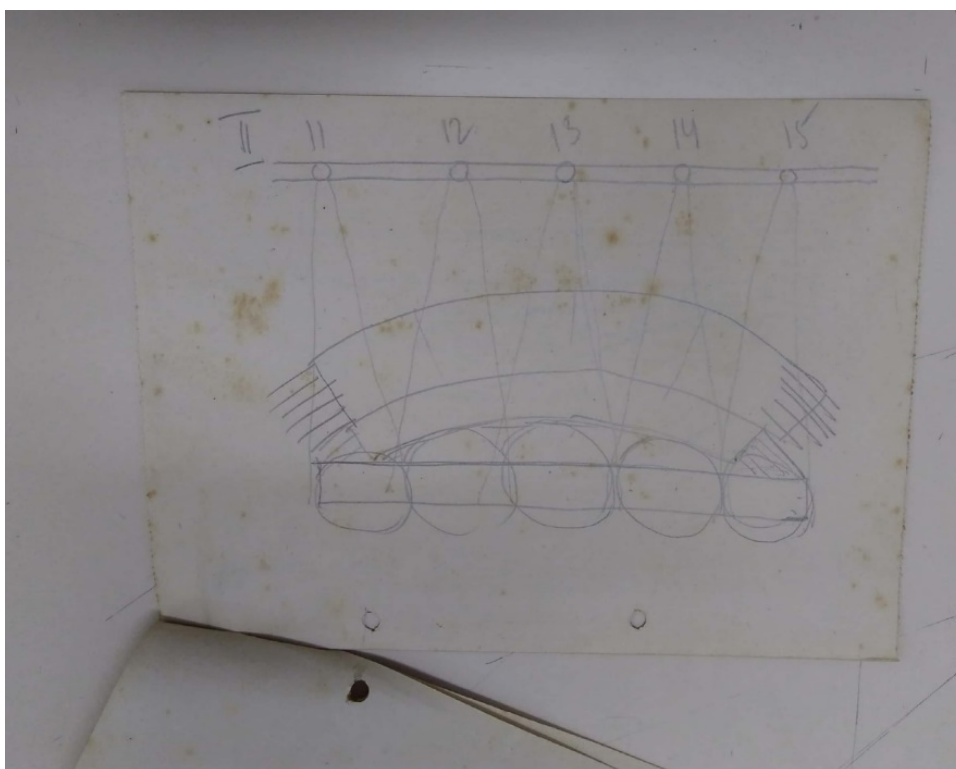


Figura 3 – Desenho que compõe o projeto de iluminação da encenação de *Vestido de noiva*, 1943. Fonte: Cedoc/Funarte.



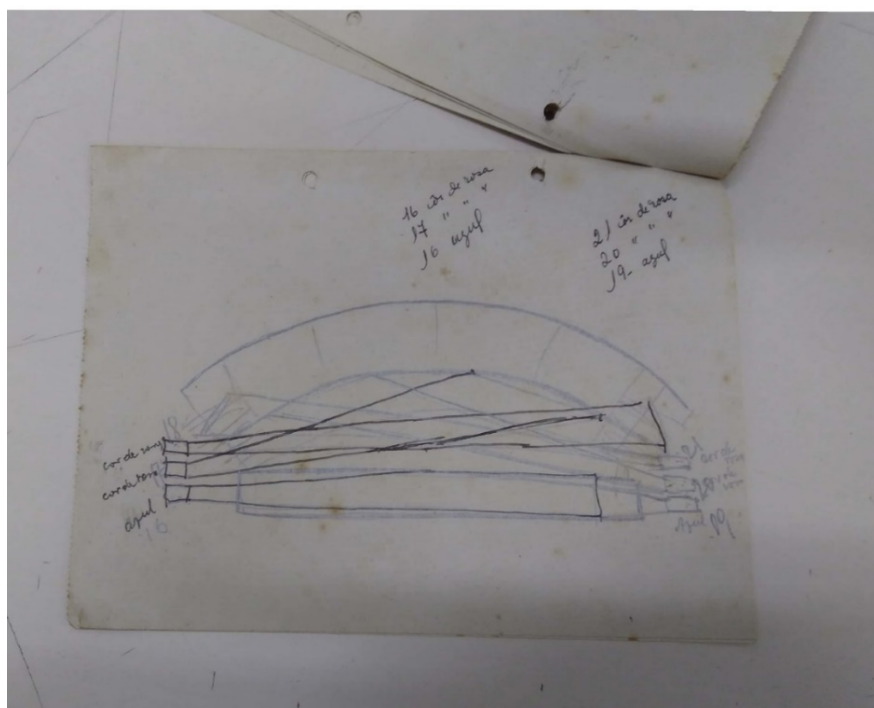
Em outra imagem, podemos ver a cena iluminada em apenas uma área específica do cenário, com iluminação setorizada em proposição de angulação diferente (lateral):

Figura 4 – Fotografia da encenação de *Vestido de noiva*, 1943
Fonte: Imagem que ilustra a primeira edição da peça em 1944 (Rodrigues, 1944, p. 10).



Outro desenho propõe esta angulação particular:

Figura 5 – Desenho que compõe o projeto de iluminação da encenação de *Vestido de noiva*, 1943. Fonte: Cedoc/Funarte





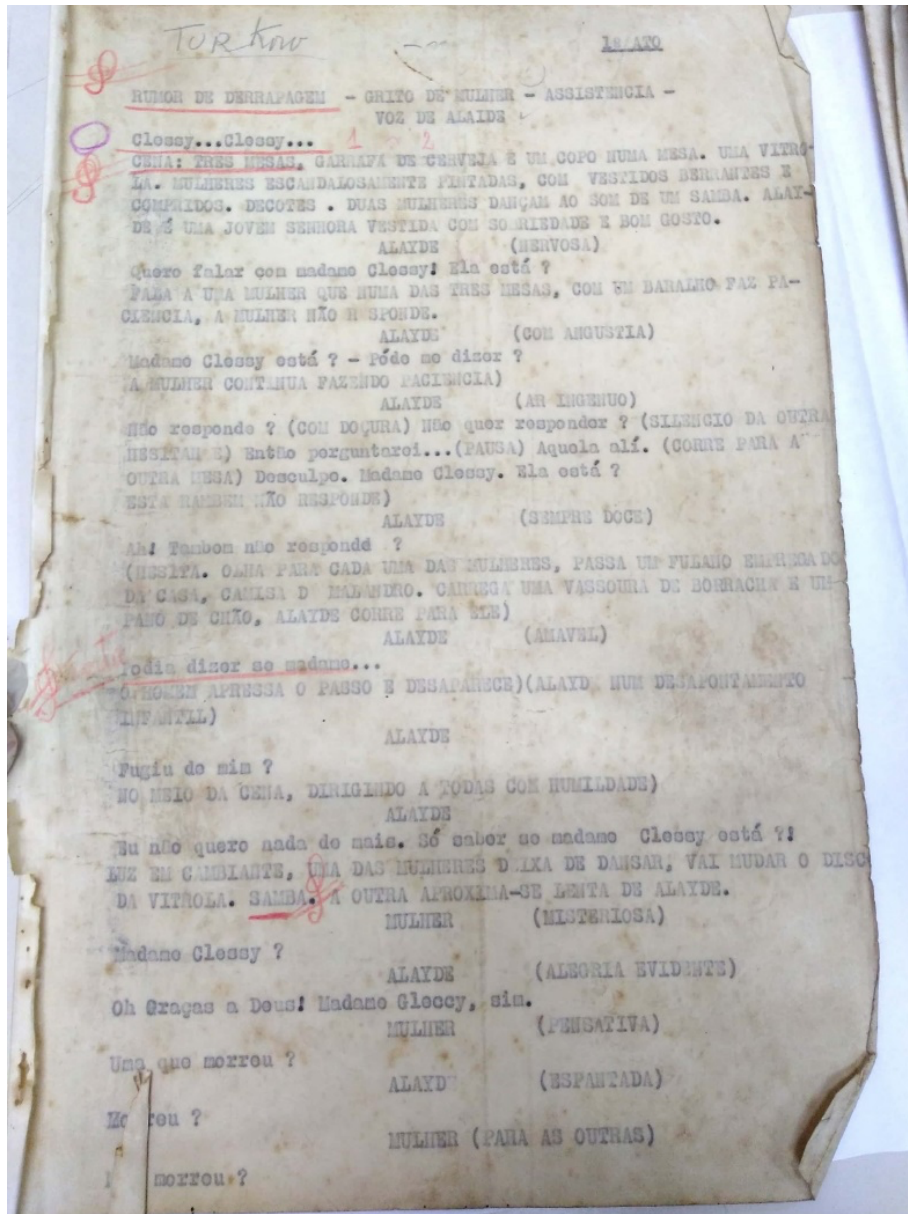
Nesse conjunto de imagens podemos verificar o resultado do jogo entre cenário e iluminação, assim como a proposição da afinação setorizada, com refletores individuais direcionados a áreas específicas do palco. Os desenhos da afinação permitem perceber a proposição técnica para obtenção do resultado visual retratado na primeira imagem. Se somarmos esses a outros dados, como equipamentos disponíveis na época, desses documentos é possível tanto inferir informações sobre o trabalho da iluminação naquele momento quanto comprovações sobre o resultado visual da encenação em questão, nos furtando de equívocos visuais a que a fotografia poderia nos sujeitar em sua manipulação da luz (fosse pelas lentes, exposição ou até mesmo revelação e reprodução).

Quanto à dramaturgia, ela não se encaixa diretamente nesse contexto dos documentos da luz, ainda que venhamos trabalhando com ela já há alguns anos nas análises do fazer da iluminação na cena em diversos momentos da história do teatro (Nosella, 2019). No caso de *Vestido de noiva*, contudo, a dramaturgia ganha um interesse específico. Como relatamos, conseguimos uma versão datilografada do texto provavelmente utilizada durante o período de ensaios da peça. Essa encenação se deu no momento de sua concepção, uma vez que Nelson Rodrigues havia acabado de a redigir e disponibilizara apenas umas poucas cópias a alguns amigos e intelectuais da época, entre eles o cenógrafo Santa Rosa, que era integrante de Os Comediantes (Castro, 1992, p. 153). Nelson só redigiu a versão final da peça para publicação no ano seguinte à estreia do espetáculo, tendo *Vestido de noiva* sua primeira edição em 1944, em livro pela “Seção de Livros” da Empresa Gráfica O Cruzeiro. Assim, além de o corpus documental permitir uma reconstrução mais detalhada e material do que foi a iluminação dessa peça, com o trabalho comparativo entre a versão redigida antes da encenação e a versão publicada após a encenação (1944), estamos conseguindo compreender o quanto e como o trabalho da luz contribuiu na própria elaboração narrativa dramatúrgica da peça (e vice-versa). Outro aspecto que nos parece interessante é verificar como os diversos fazeres – dramaturgia, direção e, no caso, iluminação – compõem um conjunto complexo de relações criativas que produzem a obra cênica como essencialmente coletiva. Vamos então observar alguns dados sobre a peça e o documento em questão.



O texto datilografado, do qual temos a cópia apenas do primeiro ato, apresenta as seguintes características: texto da peça datilografado, sem título, constando apenas a indicação dos atos no início de cada ato; possui anotações manuscritas, com palavras grifadas e símbolos não identificados em nossa análise, em lápis vermelho e violeta; outras correções em lápis de grafite preto e ainda outras em tinta de caneta; na primeira página consta o nome Turkov redigido a lápis de grafite preto em letra diversa daquela das anotações em vermelho. Tal conjunto nos levou à hipótese de que esse foi um texto datilografado utilizado por Os Comediantes para o trabalho de montagem da peça, ou seja, ensaios, e, portanto, guardado como material de trabalho do grupo. As anotações com características diversas, letras e tipos de lápis e caneta variados nos levam a crer que é um texto/documento utilizado por mais de uma pessoa possivelmente em momentos diferentes. Como Turkov participou como ator apenas da remontagem da peça em 1947, levantamos a hipótese de que esse documento esteja em posse do grupo desde 1943, sendo utilizado nos trabalhos iniciais, depois guardado e reutilizado em outros momentos, incluído o da remontagem em 1947. Lembramos que são suposições feitas a partir dos dados incompletos fornecidos pelo próprio documento assim como por considerações do contexto histórico do trabalho teatral naquela época. Destacamos que a presença de diferenças substanciais entre os textos da peça datilografado e publicado em 1944 também reforçou esta nossa hipótese de tratar-se de um texto anterior à estreia e que foi reutilizado em outros momentos, mesmo com as alterações propostas por Nelson Rodrigues na versão publicada.

Figura 6 – Primeira página do texto datilografado da peça *Vestido de noiva*
Fonte: Cedoc/Funarte



Primeiramente é preciso identificar a personagem central, Alaíde, que sofre um atropelamento logo na primeira cena, sendo levada em coma para um hospital. A partir daí a peça se passa em três planos básicos, interligados por escadas laterais. O primeiro, da realidade, ocorre no hospital com os médicos atendendo Alaíde, e seus pais, marido e parentes em angústia; o segundo, da memória, se constitui de *flashes* que procuram reconstruir o que aconteceu com ela; o terceiro, da alucinação, que de certa forma se caracteriza como o eixo condutor da peça, se constrói pelas situações que dialogam entre a realidade e a memória,



confundindo e, em alguns casos, esclarecendo o que aconteceu com Alaíde, com base em suas fantasias. Com exceção do primeiro plano, sobre o qual ainda cabe dúvida (Faria, 1998, p. 122), os demais se passam dentro da cabeça confusa de Alaíde à beira da morte.

Em termos imediatos, ao observar o documento datilografado, há nítida diferença entre as duas versões (de 1943 e de 1944), uma vez que na utilizada nos ensaios há pouquíssimas indicações de didascálias referentes à luz, enquanto as há em abundância na versão publicada. Em termos menos óbvios, na versão utilizada nos ensaios, apesar de já haver a proposição básica de jogo narrativo espacial – que, na cena será explorado por Ziembinski por meio da iluminação – há passagens específicas em que o jogo narrativo com a luz ainda não aparece de forma tão clara quanto na versão publicada.

Para análise comparativa dos três documentos (texto datilografado, roteiro e versão publicada) foi realizada primeiramente a leitura simultânea do texto datilografado e do texto publicado em 1944 pelo bolsista de Iniciação Científica Victor de Ávila Todaro, preenchendo uma tabela com todas as diferenças percebidas entre as duas versões da peça. Nesse caso, não nos ativemos apenas às diferenças relativas diretamente à luz, mas a toda e qualquer diferença, mesmo que mínima, entre uma versão e outra. Essas diferenças foram anotadas numa tabela em word configurando 22 páginas de diferenças, ao todo 184 pontos diversos entre as duas versões apenas no primeiro ato. Importante destacar que aqui a questão era apenas quantitativa, tendo sido consideradas desde diferenças muito simples como pontuação ao final de uma frase até as mais substanciais. Quanto à iluminação, nota-se que na versão datilografada constam apenas três indicações diretas à ação da luz em cena (considerando-se o uso de indicações como “Luz”, “Trevas”, “Ilumina-se” e “Apaga-se”), já na versão publicada constam 39 indicações, sempre apenas no primeiro ato.

Dessa análise quantitativa, procedeu-se a outra, qualitativa, em que se buscou no conjunto de diferenças aquelas que, em nossa leitura, constituem efetivamente uma alteração na forma da condução narrativa da peça pela ação da luz. Podemos citar como exemplo a passagem da primeira para segunda cena do primeiro ato. Na versão datilografada, a passagem está descrita assim:

ALAYDE (EXITADA)

Noiva? (COM EXALTAÇÃO) Noiva? (TEM UM RISO ENTRECORTADO HISTERICO) Mme. Clessy, noiva! (RISO, EM CRESCENDO SE TRANSFORMA EM SOLUÇÃO.

ENTRA UM HOMEM, DE CAPA E GUARDA-CHUVA. SENTA-SE A UMA MESA. O RECEM CHEGADO TEM A MESMA CARA DO EMPREGADO.

ALAYDE (ENERVADA)

Parem com essa música. Que coisa.

CENA EM CIMA

PIMENTA

É o Globo? (Rodrigues, 1943, 2)

Na versão publicada em 1944:

ALAÍDE (excitada)

Noiva? (com exaltação) Noiva – ela? (tem um riso entrecortado, histérico) Madame Clessi, noiva! (o riso, em crescendo se transforma em solução). Parem com essa música! Que coisa!

(música cortada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.)

PIMENTA

É o DIÁRIO? (Rodrigues, 1944, p. 21)

Nesse breve exemplo, podemos perceber como o condutor do movimento na passagem da cena na primeira versão é a entrada de um ator na cena já estabelecida; já na versão publicada, após a experiência da encenação, o condutor passa a ser luz. Da mesma forma, ao final desta cena, a narrativa retorna para Alaíde; na versão datilografada a proposição de retorno se dá pela movimentação de Alaíde que vai até a vitrola e a desliga. A sensação que temos da leitura da primeira versão é que mesmo havendo a mudança de espaço, a cena de Alaíde nunca se ausentou. Já na versão publicada posteriormente, a indicação de mudança da cena é: “(Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação)” (Rodrigues, 1944, p. 21) e só aí o “homem”, indicado como motor do movimento de encerramento da primeira cena, na versão datilografada, entra em cena na versão publicada.

Ao mesmo tempo, há passagens que apresentam problemas espaciais e narrativos mais complexos na versão de 1943, como, por exemplo, uma personagem que aparece em dois lugares ao mesmo tempo, que na versão publicada foram substituídos por diálogos ocorridos no blecaute, por exemplo. Da leitura simultânea das duas versões, inferimos que na versão datilografada a peça



é pensada com as cenas nos planos diversos acontecendo de forma mais simultânea, com um plano transpassando o outro, enquanto na versão publicada – e parece ter sido esse o grande impacto da iluminação na estrutura narrativa da peça na época – as cenas se dividem de forma mais sistemática no acender e apagar de cada plano, de forma que a cena num plano só começa quando se acende sua luz e se apaga a do plano em que acontecia a cena anterior. Os momentos de inter-relação entre dois planos se dão com vozes em *off* microfonadas “vindas” do plano no escuro.

Outro bom exemplo, ainda no primeiro ato, está na seguinte passagem do plano da alucinação para o da memória, que na versão publicada ocorre da seguinte forma:

ALAÍDE

Me lembrei agora! (**noutro tom**) Ele está me olhando. (**noutro tom, ainda**) Foi uma conversa que eu ouvi quando a gente se mudou. No dia mesmo, entre papai e mamãe. Deixe eu me recordar como foi... já sei! Papai estava dizendo: “O negócio acabava...”

(Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória.
Aparecem pai e mãe de Alaíde)

PAI (**continuando a frase**)

...numa orgia louca.”

MÃE

E tudo isso aqui?

PAI

Aqui, então?

MÃE

Alaíde e Lúcia morando em casa com Mme. Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!

PAI

Deixa a mulher! Já morreu!

MÃE

Assassinada. O jornal não deu?

PAI

Deu. Eu ainda não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado. Saiu fotografias.

MÃE

No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar



fogo em tudo.

PAI
Manda.

(Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação)

ALAÍDE (preocupada)

Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei. Não me lembro.
(Rodrigues, 1944, p. 34-36)

Na versão datilografada, a cena ocorre da seguinte forma:

ALAÍDE⁸

Me lembrei agora! (NOUTRO TOM) Ele está me olhando. (NOUTRO TOM)
Foi uma conversa que eu ouvi quando a gente se mudou. No dia mesmo,
entre papai e mamãe. Deixe eu me recordar como foi... já sei! Papai estava
dizendo: “O negócio acabava ~~numa orgia louca~~”

AS DUAS PASSAM A ABRIR A BOCA, SEM XXXXXX EMITIR SOM. QUEM MAIS
FALA, E SEMPRE SEM PALAVRAS, É ALAYDE.

VOZ DO PAI (MICROFONE)

~~O negócio acabava em orgia, braba.~~ [...numa orgia louca.”]

VOZ DA MÃE (MICROFONE)

XXXXXXXXXXXXX E tudo isso aqui?

VOZ DO PAI (MICROFONE)

Aqui, então?!

VOZ DA MÃE (MICROFONE)

Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no
quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!

VOZ DO PAI (MICROFONE)

Deixa a mulher, já morreu!

VOZ DA MÃE (MICROFONE)

Assassinada. Acho que o jornal deu.

VOZ DO PAI (MICROFONE)

Deu. Eu ainda não sonhava ~~em~~ conhecer você. Foi um crime muito falado.
Saiu fotografia.

VOZ DA MÃE (MICROFONE)

No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar
fogo em tudo.

⁸ Transcrevemos também as marcas e correções presentes na versão datilografada. Há trechos do texto riscados à mão que foram tachados da seguinte forma “~~riscado~~” e quando há escritos à mão corrigindo ou acrescentando algo ao texto, estes foram colocados entre colchetes [].



VOZ DO PAI (MICROFONE)

Manda.

EMUDECE O [Volta] MICROFONE. RECOMEÇAM A FALAR AS DUAS MULHERES

ALAÍDE (AFLITA)

Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Lúcia? Não sei. Não me lembro (Rodrigues, 1943, p. 7).

É perceptível a proposição de solução da cena na versão datilografada pelo som *off*, mantendo Alaíde e Clessy em cena, provocando uma sobreposição dos planos da alucinação e da memória, enquanto na versão publicada, conduzida pelo recurso da iluminação, o plano da memória desaparece dando lugar ao da memória e vice-versa.

Se no exemplo anterior a continuidade da ação em cena se dá pela permanência de Alaíde e Clessy “mudas” no plano da alucinação enquanto o pai e a mãe, ausentes, instauram a presença do plano da memória apenas pelas vozes em *off*, a imobilidade pela paralisia das personagens em cena é outro recurso originalmente proposto que também será substituído pelo efeito do apagar e acender da luz. Vejamos:

Na versão datilografada:

ALAYDE (EXCUSANDO-SE)

Nada[,] coisa sem importância que eu me lembrei (NOUTRO TOM) Quero ser como a senhora. Usar espartilho (DOCE) Acho espartilho elegante!

CLESSY

Mas seu marido, seu pai, sua mãe e... Lúcia?

HOMEM (PARA ALAYDE ENCARANDO-A)

Assassina! [Corta 19, 20]

OS PERSONAGENS SE IMOBILIZAM. SALA DE OPERAÇÃO. IMOBILIDADE DOS PERSONAGENS ENQUANTO DURAR A CONVERSA NA SALA DE OPERAÇÃO.

~~VOZ~~ [I] DE HOMEM

Pulso?

~~VOZ~~ [II] DE HOMEM

XXXX 160.

1º [I] HOMEM



Rugina

2º [III] HOMEM
Como esta isso.

1º [I] HOMEM
Tenta-se uma osteo-síntese.

3º [III] HOMEM
Olha aqui.

1º [I] HOMEM
Fios de bronze

TODOS FALAM EM SURDINA – MEDICO E ENFERMEIRO

1º [I] HOMEM
XXXXXXXXXX O osso!

3º [III] HOMEM
Agora é ir até o fim.

1º [I] HOMEM
Se não der certo faz-se a amputação.

RUMOR DE FERROS CIRURGICOS

1º [I] HOMEM
Depressa!

EFEITO MUSICA. [Volta] RECOMEÇAM OS PERSONAGENS A FALAR

HOMEM (PARA ALALYDE SINISTRO)
Assassina!

CLESSY (ESPANTADAXX)
O QUE? (Rodrigues, 1943, p. 8-9)

Na versão publicada:

ALAÍDE
Nada. Coisa sem importância que eu me lembrei (forte). Quero ser como a senhora. Usar espartilho (doce) Acho espartilho elegante!

CLESSY
Mas seu marido, seu pai, sua mãe e... Lúcia?

HOMEM (para Alaíde)
Assassina!
(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)

1º MÉDICO

Pulso?

2º MÉDICO

160

1º MÉDICO

Rugina

2º MÉDICO

Como está isso!

1º MÉDICO

Tenta-se uma ósteo-síntese!

3º MÉDICO

Olha aqui.

1º MÉDICO

Fios de bronze

(Pausa)

1º MÉDICO

O osso!

3º MÉDICO

Agora é ir até o fim.

1º MÉDICO

Se não der certo, faz-se a amputação.

(Rumor de ferros cirúrgicos)

1º MÉDICO

Depressa!

(Apaga-se sala de operação. Luz no plano da alucinação)

HOMEM (para Alaíde, sinistro)

Assassina!

CLESSY (**Espantada**)

O QUE? (Rodrigues, 1944, p. 38-40)

Novamente temos um exemplo em que os planos, agora o da alucinação e o da realidade, se fazem presentes ao mesmo tempo em cena, nesse caso, como já apontado, pelo recurso da imobilidade de um plano enquanto o outro age. Como podemos perceber, na versão datilografada não se apresenta a solução cênica de como o plano da realidade apareceria em cena – aliás, mesmo já presentes os



planos, eles não são claramente nomeados na versão datilografada.

Não se trata aqui de propor uma perspectiva ingênua de alimentar polêmicas de caráter mais jornalístico do que acadêmico – como a que, na época da estreia, levou Ziembski a afirmar em entrevista:

Não, não se pode dizer assim que eu reescrevi a peça de Nelson Rodrigues, porque o Sr. Nelson Rodrigues é um autor íntegro a quem eu respeito e a quem dedico os meus melhores votos de sucesso e a minha grande amizade que eu tenho por ele. Evidentemente que a peça escrita por Nelson Rodrigues, que era praticamente a segunda peça dele, era sujeita a umas modificações que eram provenientes das modificações do encenador, o qual tendo uma visão muito forte do espetáculo quer modificar uma porção de coisas quanto à concepção plástica, quanto à colocação e distribuição do texto, enfim tudo isso que uma encenação requer, e ao que está sujeito um texto qualquer (Ziembski apud Michalski, 1995, p. 65).

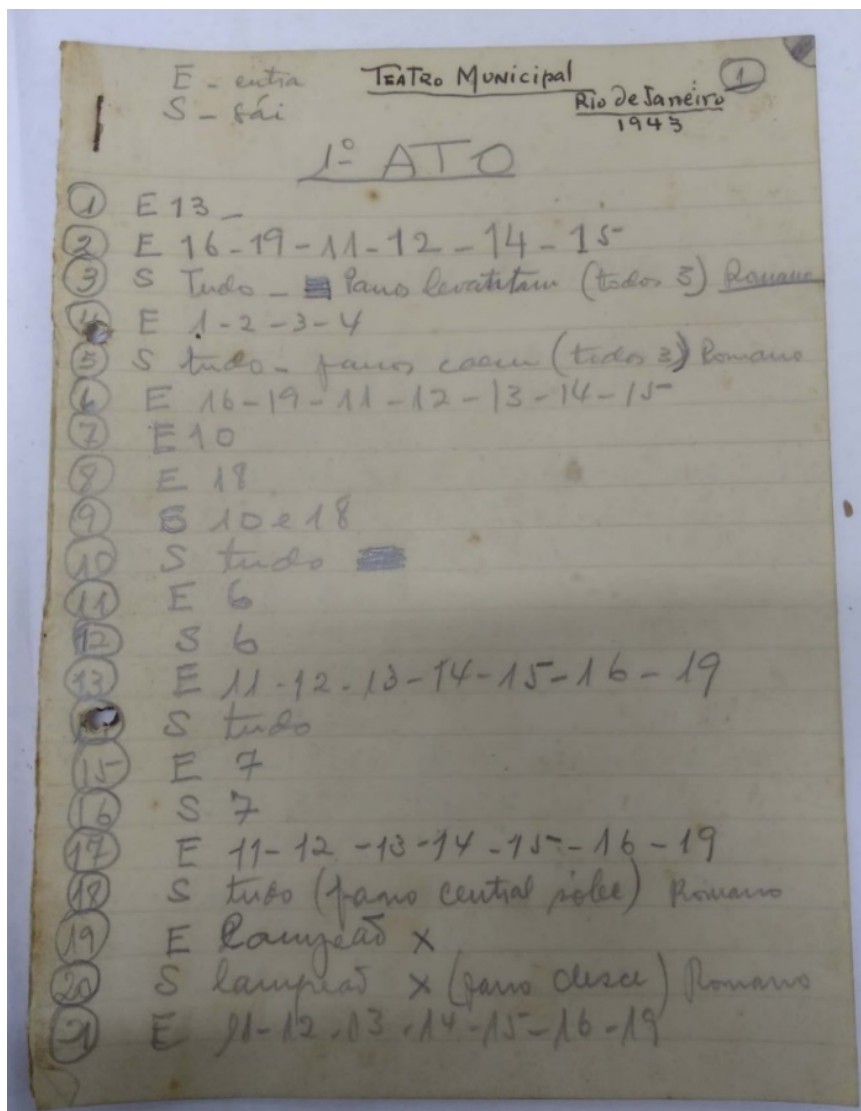
pois está claro que a estrutura básica da peça encontra-se evidentemente elaborada no texto de Nelson já na versão datilografada.

Nem mesmo se trata de propor uma análise comparativa pormenorizada entre as versões, num estudo genético desse importante texto da dramaturgia brasileira; mas, como explicitado no início do presente artigo, de apresentar as potencialidades de estudos e aprofundamentos de visões históricas que esses documentos da técnica podem nos proporcionar como fontes principais de estudo. Nesse sentido, mais do que a referida polêmica jornalística, nos parece mais interessante, numa visada que perpassa a história e a genética, verificar como esses documentos podem nos trazer uma visão rica e muito concreta do processo de produção de uma obra (texto e encenação) teatral importante de nossa história.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (Salles, 1998, p.17).

Nesse sentido, os demais documentos da luz podem entrar nesta conversa, por exemplo, se olharmos para o roteiro de operação da luz de 1943.

Figura 7 - Primeira página do roteiro de operação de luz
Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE



Somando-se, ao comparativo elaborado na tabela de diferenças entre as versões datilografada e publicada, a sequência (e o quantitativo) presente no roteiro de iluminação de 1943, podemos pensar algumas questões.

Como já mencionado, na versão datilografada não há quase indicações de iluminação; já no roteiro de iluminação com data de 1943 constam, ao longo dos três atos da peça, a indicação de 132 movimentos de iluminação; no primeiro ato, 43 movimentos de luz, lembrando que na versão publicada no primeiro ato constam 39 indicações de luz. Entendemos essas indicações, aparentemente incorporadas ao texto após a realização efetiva da luz na cena, como aquelas



consideradas fundamentais pelo autor para condução da narrativa textual da peça, sendo muitas delas responsáveis até mesmo por alguma mudança na forma de organizar essa narrativa.

No roteiro, manuscrito com lápis de grafite preto em folhas pautadas comuns, consta logo no início a indicação, escrita à caneta com outra letra, “Teatro Municipal Rio de Janeiro 1943”. Também constam em sequência, numerados, os movimentos de “Entrada” e “Saída” de luz, indicadas como “E” e “S”, como informa legenda logo no início do roteiro. A maioria das indicações à frente de cada “E” ou “S” é de sequências numéricas que indicam os canais, ou seja, fontes luminosas que devem ser acesas ou apagadas naquele momento. Também constam algumas indicações textuais como “S – Tudo” ou “Panos levantam” e “Panos Caem”. Há duas indicações de usos de “lâmpioes”, algumas entradas de personagens, como “entram jornalheiros”, ou de ações/acontecimentos em cena, como “S – tudo em 4 arrancos (morte de Pedro)”. Com esse conjunto tem sido possível imaginar a que momento do texto cada movimento do roteiro equivale e, assim, pela sequência de números que indicam as fontes, junto aos documentos de “mapa de luz”, seria possível reconstruir o conjunto de luzes que efetivamente se acendia ou se apagava a cada cena da peça. Para isso, porém, seria preciso outro esforço de análise e outro artigo.

Concluindo brevemente, o que aqui apresentamos constitui apenas um breve exemplo de como os documentos do fazer da cena, no caso especificamente os da iluminação, objeto da pesquisa em desenvolvimento, podem representar rico potencial no campo da história do espetáculo ao introduzir novas fontes. Assim, introduzimos uma questão crucial para nós no campo da história do espetáculo, a questão documental do próprio fazer da cena espetacular, ou dos ditos documentos técnicos do fazer teatral, como fonte de investigação e conhecimento, propondo que a utilização de tais documentos pode apresentar resultados novos e potenciais, para além dos obtidos com o uso dos mais usuais, como fotos, programas, críticas e depoimentos pessoais



Referências

BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CASTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana S. *Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa – espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de noiva*. In: *Teatro na estante: estudo sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro*. V. 2, Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-SP, 2013.

GODOIS, Ivo. Vieux-Colombie. Uma luz para o teatro brasileiro. *Revista de Iniciação Científica*, Florianópolis, 2008. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/4152/Uma_luz_para_o_Teatro_Brasileiro_15209587727907_4152.pdf. Acesso em: 17 set. 2023.

GODOIS, Ivo; COLLAÇO, Vera. Jouvet e Ziembinski: as inovações na iluminação cênica brasileira. *Anais eletrônicos do V Congresso da Abrace*, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Ivo%20Godois%20e%20Vera%20Collaco%20-%20JOUVET%20E%20ZIEMBINSKI%20As%20inovacoes%20na%20iluminacao%20cenica%20brasileira.pdf>. Acesso em: 17 set. 2023.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc-SP, 2009.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.

MOSTAÇO, Edelcio. Moderno (teatro). In GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc-SP, 2009, p. 202-204.

MOSTAÇO, Edelcio. Aspectos da iluminação no teatro – eixo Rio-São Paulo. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 32-53, 2007.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. A dramaturgia como fonte para uma história da iluminação cênica: Pirandello capocomico iluminador. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, set. 9, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237->



[266084817](#). Acesso em: 2 nov. 2019.

PLUTA, Aleksandra. *Ziembinski, aquele bárbaro sotaque polonês*. Trad. Luiz Henrique Budant. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. Os Comediantes em São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Versão datilografada da peça disponível no Acervo do Cedoc/Funarte, 1943.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro S. A., 1944.

RODRIGUES, Nelson. O ensaio geral. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 22, dez 1975, p. 51.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

SOUZA, Bruno Maciel. *Vestido de noiva no teatro brasileiro moderno: o processo da luz através do pensamento e da práxis*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2021.

TEIXEIRA, Eduardo de Souza. *Vestido de noiva (1943): a luz na gênese do moderno teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

TEIXEIRA, Eduardo de Souza. *Vestido de noiva (1943): a luz na gênese do moderno teatro brasileiro*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022.

TORRES NETO, Walter Lima. *Le Brésil et le théâtre français: la tournée du Théâtre Louis Jouvet au Brésil (1941-1942)*. Dissertação (Mestrado) – Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 1992.

Recebido em: 20/09/2023

Aprovado em: 02/11/2023