

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Vestido de Noiva (re)estrela: encenar a modernização do teatro brasileiro (1943-1976)

Henrique Brener Vertchenko

Para citar este artigo:

VERTCHENKO, Henrique Brener. *Vestido de Noiva* (re)estrela: encenar a modernização do teatro brasileiro (1943-1976). **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0102

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)



Vestido de Noiva (re)estrela: encenar a modernização do teatro brasileiro (1943-1976)¹

Henrique Brener Vertchenko²

Resumo

O artigo analisa a construção e constante reelaboração do estatuto canônico da peça *Vestido de Noiva* por meio da observação dos caminhos, discursos e recepções de algumas de suas montagens. Objetivando compreender tal processo de legitimação de um sentido e de uma leitura específicos ao longo das décadas, são abordados os significados das temporadas d'Os Comediantes e de algumas encenações representativas, a saber, a de 1955 pelo Teatro Suicida, as de 1958 e 1965, dirigidas por Sérgio Cardoso, e a de 1976, reconstrução feita pelo próprio Ziembinski.

Palavras-chave: *Vestido de Noiva*. Nelson Rodrigues. Os Comediantes. Sérgio Cardoso. Ziembinski.

Wedding Dress revival: staging the modernization of Brazilian theatre (1943-1976)

Abstract

The article analyzes the construction and constant re-elaboration of the canonical status of the play *Wedding Dress* through observation of the paths, speeches and receptions of some of its productions. Aiming to understand this process of legitimizing a specific meaning and reading over the decades, the meanings of the seasons of Os Comediantes and some representative performances are analyzed, namely, the 1955 one by Teatro Suicida, the 1958 and 1965 one, directed by Sérgio Cardoso, and the 1976 reconstruction carried out by Ziembinski himself.

Keywords: *Wedding Dress*. Nelson Rodrigues. Os Comediantes. Sérgio Cardoso. Ziembinski.

Vestido de Novia (re)estrela: escenificar la modernización del teatro brasileño (1943-1976)

Resumen

El artículo analiza la construcción del estatuto canónico de la obra teatral *Vestido de noiva* a través de la observación de los caminos, discursos y recepciones de algunas de sus puestas en escena. Con el fin de comprender dicho proceso de legitimación de un sentido y de una lectura específicos a lo largo de las décadas, son abordados los significados de las temporadas del grupo "Os comediantes" y de algunas escenificaciones representativas, cuales sean, la de 1955 (a cargo del Teatro Suicida), las de 1958 y 1965 (dirigidas por Sérgio Cardoso) y la de 1976 (una reconstrucción a cargo del director polonés Ziembinski).

Palavras clave: *Vestido de Novia*. Nelson Rodrigues. Os Comediantes. Sérgio Cardoso. Ziembinski.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Thiago Landi, bacharel em Letras, com habilitação em Edição, e mestre em estudos Literários. landi.thiago@gmail.com.

² Doutor e Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Técnico em arte dramática pelo Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado.

 henriquevertchenko@yahoo.com.br

 <http://lattes.cnpq.br/0889237025627229>

 <https://orcid.org/0000-0001-9348-3328>



Em 2012 foram comemorados os 100 anos do nascimento de Nelson Rodrigues. A ocasião foi celebrada por uma série de atividades que incluíram debates, exposições, leituras públicas e distribuição de verba para montagem de suas dezessete peças em todas as regiões do país. Nelson era reafirmado ali de maneira incontestada como o principal dramaturgo brasileiro. Uma profusão de matérias jornalísticas anunciava a data, sempre introduzida pelo cartão de visita rodriguesano: ele havia sido o pai do moderno teatro brasileiro, inaugurado com *Vestido de Noiva* na noite de 28 de dezembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Zbigniew Ziembinski pelo grupo Os Comediantes.

Decerto, em anos anteriores, outros dispositivos já se configuravam como instâncias de consagração do espetáculo, intensificados quando da aproximação de datas comemorativas. Em 2004, por exemplo, na esteira dos 60 anos da estreia da peça, foi lançado um selo postal de “homenagem a Nelson Rodrigues”, onde figuravam a efígie do autor e a face de uma noiva sobreposta à fachada do Teatro Municipal; e em 1993, foi realizada a exposição de fotografias *Vestido de Noiva (1943-1993) – 50 anos de teatro moderno no Brasil*, produzida pelo Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) e pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pode-se mencionar, ainda, a adaptação cinematográfica da peça, dirigida por Nelson Rodrigues Filho e estreada em 2006, momento apontado por ele como de “surto” de novas montagens, precisamente às vésperas dos 26 anos da morte do dramaturgo (Santos, 2006).

A recorrência dos projetos editoriais de *Vestido de Noiva* também cumpriu papel fundamental na perpetuação de sua memória e na fixação do correspondente imaginário da modernidade associada ao evento mítico de 1943. Tal expediente vai da primeira edição, em 1944 pela Empresa Gráfica O Cruzeiro, às mais recentes pela editora Nova Fronteira, que quase anualmente reimprime brochuras econômicas. Passa ainda pela presença em coleções de projeção significativa – como a Coleção Dramaturgia Brasileira, do Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1973, e a série Teatro Vivo, da Abril Cultural em 1977 –, e pela publicação do volume *Peças Psicológicas*, em 1981, dentro do Teatro Completo organizado por Sábato Magaldi após o falecimento de Nelson.



Ainda no que se refere ao domínio da cultura escrita, há que se considerar a influência decisiva para a monumentalização do espetáculo exercida por uma geração de críticos tida como “primeira geração moderna” (Brandão, 2001, p. 209), ou “crítica militante” (Bernstein, 2005), haja vista que seus membros “participaram até mesmo da formulação do movimento que acabou por se tornar o seu objeto de estudo” (Brandão, 2002, p. 45). Transmutada em historiografia hegemônica durante grande parte da segunda metade do século XX, a prática dessa crítica legitimadora – formada por nomes como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Dória – reforçava marcos cronológicos que partiam, frequentemente, de *Vestido de Noiva* e que privilegiavam a experiência deles próprios enquanto partícipes da atividade teatral. Destaque-se a afamada leitura que Dória, ele mesmo membro dos Comediantes, confere à sua geração no livro de título sugestivo *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes* (1975). O evento opera, assim, quase como um mito originário não só do teatro brasileiro, mas também de suas próprias trajetórias, que em geral transitavam entre o teatro amador, a imprensa e a universidade. Não é demais recordar que, para além do conteúdo textual, a capa do livro já clássico de Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, traz, desde sua primeira edição em 1962, uma foto do espetáculo, o que estabelece um referencial iconográfico e uma associação que não podem ser subestimados. Nelson é apresentado ali, em título de capítulo exclusivo, como “o desbravador” (Magaldi, 1962, p. 202). Soma-se a isso o êxito, já em 1987, do livro resultante da tese de livre docência do crítico na Universidade de São Paulo, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*.

Ademais, as descrições do próprio Nelson Rodrigues em crônicas e entrevistas em periódicos (muitas das quais reunidas posteriormente em livros), bem como os depoimentos de Ziembinski e de membros d’Os Comediantes, contribuíram na sedimentação de uma memória elaborada pelos próprios sujeitos envolvidos, o que norteou as narrativas posteriores. Destaca-se aí a publicação, em 1975, da revista *Dionysos* nº 22, inteiramente dedicada ao grupo, de modo que fosse tecida uma coerência para a sua trajetória e projeto. Desde então, este volume com seus testemunhos tem sido utilizado como fonte de maneira acrítica

em parte significativa da produção acadêmica sobre o tema. Vale dizer que, enquanto periódico do SNT, a *Dionysos*, fundada em 1949, passaria – precisamente na expansão das publicações do órgão sob a gestão de Orlando Miranda – a lançar edições monográficas dedicadas a grupos ou escolas considerados fundamentais para a modernização da cena nacional, como o Teatro do Estudante do Brasil, o TBC, o Arena, o Oficina, o Teatro Experimental do Negro, o Tablado e a Escola de Arte Dramática. Não é fortuito que o volume que inaugura esta “série de levantamentos sobre o moderno espetáculo brasileiro” (*Dionysos*, 1975, p. 3) tenha sido dedicado aos Comediantes, afirmando o grupo como a origem de todo esse processo.

Com maior ou menor ênfase, esse conjunto sumário de dispositivos corroborou, ou mesmo construiu, o marco transformador de 1943 e forneceu uma chave para determinada percepção da temporalidade da história do teatro brasileiro, apaziguando conflitos, inconsistências, contradições e não linearidades. Mais do que o espetáculo em si, visto proporcionalmente por poucos, tais narrativas foram fundamentais para transmitir e cristalizar certa imagem da peça na memória cultural. Grosso modo, suas tônicas recorrentes transitam entre duas linhas de força discursivas inter-relacionadas. A primeira delas se situa nas associações um tanto quanto imprecisas ao conceito de moderno, desdobrado na difusão de termos como *revolução*, *renovação*, *reforma e novidade*. Há em todos eles, sem dúvidas, a idealização teleológica de um corte temporal que confere valor intrínseco ao *moderno*, em oposição a um *teatro antigo*. A segunda tônica, quase como justificativa da primeira, reside no apontamento do impacto das inovações cênicas da montagem. Tais inovações são atribuídas tanto a uma noção mais ou menos vaga do trabalho da *mise en scène* ou do encenador – alçado à posição central por sua aposta estética única –, quanto às originalidades do texto dramático, que, como sabido, rompia com pactos tradicionalmente aceitos entre cena e público.

A rigor, pesquisas mais recentes têm relativizado o impacto efetivo da montagem de 1943, o que está em nítida consonância com as viradas epistemológicas nas ciências humanas, que colocaram em relevo os problemas da recepção e da fabricação de objetos culturais. Essa relativização é baseada em



algumas perspectivas principais: a defesa de que tratou-se de um evento um tanto quanto isolado, incapaz de impactar o mercado teatral ou de alterar as estruturas do chamado *teatro antigo* (Brandão, 2002); a identificação de índices de modernidade em experiências das décadas de 1920 e 1930; e a inserção do acontecimento em círculos de poder, redes de sociabilidade elitizadas e projetos de Estado (Pereira, 1998). Por certo, estudos que seguem essas trilhas permitiram que os debates acadêmicos atuais concebam a modernização como processo bem mais complexo do que as efemérides dão a entrever, colocando em evidência as suas condições produtivas e de legitimação

A despeito desses exercícios de historicidade, a celebração de 1943, transformada em *óbvio ululante*, guarda enraizamento nos imaginários sociais como referencial que segue, de algum modo, sendo capaz de orientar periodizações na história e na memória do teatro brasileiro. Conforme enumerado, trata-se de um referencial que perpassa o jornalismo, o mundo editorial, o ensino, comemorações, homenagens e até mesmo selo postal. Somando-se a esses dispositivos, as sucessivas montagens de *Vestido de Noiva* tiveram papel significativo na atualização da figura de Nelson como nosso principal dramaturgo e na sedimentação de um sentido canônico para a peça, alçada a símbolo. Dessa maneira, as temporadas d'Os Comediantes e as encenações de 1955, 1958, 1965 e 1976, podem assinalar os modos pelos quais o próprio palco serviu como instância de consagração.

Os Comediantes: temporadas de 1944, 1945 e 1947

Muito já foi dito acerca dos elementos – textuais e espetaculares – dessa peça que propõe um mergulho psicológico na mente dilacerada de sua protagonista, Alaíde, entre a vida e a morte após ser atropelada, bem como sobre a inovação provocada pela divisão cênica nos três planos da realidade, memória e alucinação. Do mesmo modo, as narrativas sobre a noite de estreia, em 28 de dezembro de 1943, são relativamente conhecidas e as condições históricas e produtivas que levaram ao evento também contam com referencial bibliográfico. Para os objetivos e limites deste artigo, é suficiente dizer que tais estudos orbitam, resumidamente, a formação do grupo amador Os Comediantes (Xavier, 2020); as



políticas de subvenção do SNT (Pereira, 1998; Camargo, 2013); as disputas entre artistas amadores e profissionais (Fontana, 2016); a crítica (Pereira, 2004); o mundo intelectual e a construção de redes de produção e legitimação (Vertchenko, 2016).

O conjunto desses estudos permite a consideração sintética de que o acontecimento foi possibilitado simultaneamente pela atividade de um grupo amador, que não dependia do teatro para sobreviver, e que portanto pôde esboçar um projeto artístico anti-mercantilista; pela subvenção do SNT para a temporada, imiscuída a certo favoritismo do ministro Gustavo Capanema; pelas redes e ações do próprio Nelson Rodrigues; e, por fim, pelo encontro com Ziembinski, um encenador europeu recém-chegado. Ao mesmo tempo, a empreitada d'Os Comediantes que levou a uma *temporada de arte* com seis espetáculos – entre os quais, *Vestido de Noiva*³ – acirrou os embates entre amadores e profissionais, e provocou uma proliferação de posicionamentos críticos de intelectuais, em geral oriundos mais da literatura do que do mundo do espetáculo. Acreditando terem vislumbrado a emergência de um modernismo tardio nessa área, eles projetavam suas expectativas de inserção do teatro brasileiro na modernidade ocidental, alçavam essa arte à condição de *problema nacional* e intentavam responder aos dilemas do que era considerado *atraso cultural*. É plausível, assim, que em certa medida *Vestido de Noiva* não tenha se dado como experiência disponível para interpretação, mas como espécie de recepção direcionada. Não cabe aqui analisar tais processos fomentadores de um primeiro impulso para construção da imagem de um mito fundador do teatro moderno no Brasil, mas sim, perseguir os desdobramentos dessa primeira temporada.

Após as apresentações de 28 e 29 de dezembro, *Vestido de Noiva* volta ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nos dias 28, 29 e 30 de janeiro de 1944, como conclusão da temporada d'Os Comediantes. Temporada, diga-se de passagem, estendida pelo prefeito Henrique Dodsworth para que o grupo rerepresentasse algumas de suas peças, o que provocou ainda maior expectativa e agitação na imprensa. Data precisamente do dia 30, uma nota de *Congratulações*

³ Além da peça de Nelson Rodrigues, esta temporada, ocorrida entre novembro de 1943 e janeiro de 1944 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, incluiu um espetáculo duplo composto por *Um Capricho*, de Alfred de Musset, e *Escola de Maridos*, de Molière; *Fim de Jornada*, de Robert Scheriff; *O Escravo*, de Lucio Cardoso; *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck; e *O Leque*, de Carlo Goldoni.



ao ministro Capanema pela iniciativa, veiculada no jornal *A Manhã* e assinada por 37 nomes de proeminência no mundo intelectual carioca, a exemplo de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Portinari, Álvaro Lins, Marques Rebelo, Otto Maria Carpeaux, Alceu Amoroso Lima e Aurélio Buarque de Holanda (Congratulações..., 1944, p. 7). Tal manifestação na imprensa é capaz de sintetizar um amplo arco de legitimações e estratégias de promoção de um projeto baseado em determinado *repertório de arte* e em um novo modo de trabalho, para o qual o Estado mostrava ter papel fundamental.

Em fevereiro desse mesmo ano, começam as negociações entre o grupo e a Empresa Teatral Viggiani para a produção de uma temporada de quatro de seus espetáculos na capital paulista, o que demandava o deslocamento de 32 integrantes, incluídos dois maquinistas, um contrarregra e um técnico de som e luz, “juntamente com todo o material cênico necessário” (Contrato..., 1944). As apresentações no Teatro Municipal de São Paulo, realizadas apenas no mês de junho, podem ser caracterizadas como um momento de implementação de pequenos traços de profissionalização. Os termos do contrato com Viggiani inseriam o grupo em dinâmicas mais mercadológicas, dada a sua crescente projeção, o que se torna visível na comparação dos programas das temporadas anteriores, de apenas uma folha constando ficha técnica, com o de então, vinculado ao Teatro Municipal e concebido como suporte para uma grande quantidade de anúncios publicitários. Também é um momento de expansão dos discursos de glorificação. Segundo o ator Carlos Perry, “éramos recebidos como artistas internacionais. Jantares, entrevistas, recepções, conferências, reuniões, tudo para homenagear Os Comediantes que vinham dar uma nova dimensão ao teatro brasileiro” (Perry, 1975, p. 33). Além disso, deve-se destacar o prestígio da crítica de quatro páginas de Décio de Almeida Prado, em agosto na revista *Clima*, espaço de uma crítica já diferenciada dos rodapés dos jornais, pois “universitária, especializada” (Bernstein, 2005, p. 69). Apontando que o grupo é provavelmente o que mais contribui para que o teatro brasileiro se equipare ao universal, Décio destaca em *Vestido de Noiva* a técnica, o virtuosismo e o abandono das salas de visita usuais, declarando-se espantado por ver “repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase por um milagre de geração espontânea, um autor com

tanta audácia” (Prado, 1944, p. 83).

Em meio a projetos irregulares e tentativas de emplacar outros espetáculos – dentre eles *O Inspetor*, de Gogol, ensaiado pelo polonês Zygmunt Turkow mas nunca estreado (Herzog, 2020) –, Os Comediantes levam novamente *Vestido de Noiva* ao Teatro Fenix, no Rio de Janeiro, a partir do final de 1945. A proposta era que a temporada, organizada por Brutus Pedreira⁴, fosse exclusivamente rodrigueana, com a montagem de Ziembinski e *A mulher sem pecado*, dirigida por Turkow (Programa..., 1945). Há alterações significativas no elenco: Maria Sampaio, atriz profissional portuguesa, como Alaíde no lugar de Evangelina Guinle da Rocha Miranda; Maria Fernanda como a mãe de Alaíde; e a polonesa Irena Stypinska como Madame Clessi, o que se constituiu um novo chamariz na imprensa. A temporada, feita com o apoio e a visibilidade de Bibi Ferreira, cuja companhia então arrendava o Teatro Fenix, se estendeu do fim de novembro até meados de janeiro do ano seguinte. Ao contrário das parcas apresentações anteriores, chama atenção o volume de récitas, uma vez que, ao menos inicialmente, havia sessões todos os dias às 21 horas e vesperais aos sábados e domingos às 16 horas, com sessão especial para a crítica e assinantes. Esses assinantes, que garantiam cotas de ingressos antecipadamente, seriam uma tentativa de se manter a participação financeira de pessoas físicas no empreendimento, o que, a essa altura, já era cada vez mais raro, atestando o relato de Miroel Silveira de que “os cotistas da alta sociedade não entravam mais com dinheiro” (Silveira, 1975, p. 46).

O material gráfico fornece indícios sobre essa necessidade de ampliação de público. O novo cartaz para *Vestido de Noiva*, veiculado ocupando páginas inteiras de jornais, trazia o desenho de um homem beijando uma noiva e, no topo, o dizer “É tão fácil matar um marido!” (Anúncio..., 1945a). A imagem, cujos ângulos e postura do casal poderiam dizer respeito a um filme norte-americano, era assim completada por uma frase de efeito própria de tramas folhetinescas. Não que essa característica fosse inexistente nas referências da obra de Nelson Rodrigues ou que a frase não existisse de fato no texto da peça, mas até então, as divulgações apostavam mais nas legitimações intelectuais e no patrocínio do Estado

⁴ Brutus Pedreira (1898-1964) foi pianista, tradutor, professor, crítico, produtor e ator, com experiência no Teatro de Brinquedo e atuação destacada no grupo Os Comediantes desde seus primórdios.

(Vertchenko, 2016). Do mesmo modo, pequenas publicidades em periódicos traziam a descrição “empolgante tragédia de Nelson Rodrigues que está obtendo a aclamação do grande público e da elite carioca” (Anúncio..., 1945b).

No final de 1947, é levada à cena a última reprise de *Vestido de Noiva* feita pelos Comediantes, primeiramente no Teatro Municipal de São Paulo, em abril, e em novembro no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. A novidade estava no elenco, tendo à frente Maria Della Costa e Cacilda Becker, e contando ainda com participações de Ziembinski e Turkow. No Rio, a tônica recaía também sobre os ingressos estarem ao alcance de qualquer bolso, já que “a tragédia de Nelson Rodrigues surge, agora, numa temporada popular. *Vestido de Noiva* inicia a sua carreira na Praça Tiradentes com um novo elenco” (*Vestido de Noiva*, 1947, p. 2). Nesse movimento, do Teatro Municipal à Praça Tiradentes em busca da ampliação de público, o grupo buscava expandir suas atividades a fim de entrar no circuito profissional, mudando mesmo seu nome para Os V Comediantes e, em seguida, Os Comediantes Associados. Entretanto, ao mesmo tempo em que intensificava o ritmo de produção, burocratizava sua organização interna e barateava os ingressos, procurava manter marcadores de diferenciação e modernização a partir da propagação da ideia de que o grupo não se valia de ponto, nem de claqué ou cambista.

O conjunto se dissolve logo depois dessa última temporada.⁵ Por certo, tratava-se de um modelo de trabalho dificilmente sustentável mercadologicamente, o que fez com que ele se mantivesse arraigado à consagração de um espetáculo que já não despertava o mesmo interesse imediato para aquele público pouco elástico de 1943, daí a necessidade cada vez maior de popularização. Ademais, a crise financeira pela qual Os Comediantes passava se deu concomitantemente ao fim do governo Vargas, o que pode assinalar o impacto causado pelas mudanças na estrutura de governo nas políticas culturais, assim como a sensação de fim de ciclo experimentada por parcela da intelectualidade

⁵ Embora não sejam objeto deste artigo, vale registrar que, a partir de 1944 e até 1947, para além de *Vestido de Noiva* e *A mulher sem pecado*, Os Comediantes também montaram as peças *Era uma vez um preso...*, de Jean Anouilh; *Desejo*, de Eugene O`Neill; *A rainha morta*, de Henry de Montherlant; *Terras do Sem-Fim*, adaptação do romance de Jorge Amado, em parceria com o Teatro Experimental do Negro; e *Não sou eu...*, de Edgar da Rocha Miranda.



envolvida nos projetos varguistas e a proposição de novos horizontes artísticos para o país (Vertchenko, 2016).

Em todas as montagens e remontagens de 1944, 1945 e 1947, o espetáculo tem a mesma concepção de Ziembinski e os cenários e figurinos de Tomás Santa Rosa. Isso faz com que, apesar da efeméride celebrada ser situada em 1943, o imaginário teatral condense todas as representações da década de 1940, sobretudo devido à similaridade das fotos circulantes. Não obstante, a peça muda seu elenco, perde apoio financeiro do Estado e da alta sociedade, busca se popularizar e multiplica o número de récitas, ao mesmo tempo em que perde espaço na imprensa.

Teatro Suicida: 1955

Uma próxima iniciativa de projeção foi realizada apenas em 1955 pelo projeto de duração efêmera Teatro Suicida, criado pelo próprio Nelson Rodrigues no mesmo ano, contando ainda com o envolvimento de Santa Rosa, Leo Jusi, Carlos Renato e Dulce Rodrigues, irmã do dramaturgo. Segundo Tania Brandão, a companhia foi caracterizada pela “tentativa de profissionalização do teatro moderno” (Brandão, 2009, p. 129). O projeto é apresentado na coluna de Antônio Accioly Netto, diretor de redação da revista *O Cruzeiro* (Accioly Netto, 1955a): trata-se de uma “nova e desesperada experiência estética” em que seus membros “começam por esquecer ou negar toda a nossa tradição dramática”. Nas palavras de Nelson, na mesma coluna, “a nossa primeira providência deve ser, assim, a de atirar pela janela um lastro negativo de erros, de frustrações”, pois o teatro não deve ser uma pirueta frívola e irresponsável, mas “o salto mortal e definitivo”. Sendo assim, os suicidas só aceitam o gênero trágico, repetindo a conhecida postulação do dramaturgo de que o teatro para rir seria tão imoral quanto uma missa cômica. Isso porque a alegria e o otimismo não pertenceriam ao teatro, que deve insuflar um dilaceramento capaz de atingir todos, público e equipe. Prosseguindo na formulação de imagens que mesclam o imaginário trágico, o sensacionalismo e a culpa cristã, é dito que “para os ‘suicidas’ talvez fosse mais justo que vissemos as representações teatrais não sentados, mas de joelhos e atônitos”. Diante desses princípios, sem medo da falta de público, eles poderiam

representar até mesmo “entre si, fechados, trancados, num sigilo de crime, de ato amoroso”. Muito possivelmente como estratégia de divulgação, é dito que o termo teria se espalhado, pois “criou-se, no teatro brasileiro, uma categoria inesperada e insólita: a dos ‘suicidas’. Encontramos atores e atrizes, geralmente novos, que se chamam, a si mesmos, de ‘suicidas’” (Minha companhia..., 1955).

Delineadas essas justificativas para um teatro irreduzível, que supostamente independe de bilheteria, é purificado de tudo que não seja artístico e que não faz concessões ao comercial – o que certamente tem muito de estratégia de marketing –, era então anunciada sua peça de estreia, não por acaso, *Vestido de Noiva*. As motivações para a escolha eram apresentadas como óbvias, mas também podem ser observadas como impulsos de rememoração. Os Comediantes são referidos como um grupo que marcou época e o retorno do texto aos palcos se deve, novamente de acordo com a coluna de Accioly Netto, ao sentimento de nostalgia experimentado por toda a cidade, que sabe “o que significou esta peça única do repertório nacional”. Tal significado residiria no rompimento com “as pecinhas suburbanas de três paredes e com todas as limitações de tempo e espaço”, assim como no nascimento histórico da tragédia no Brasil.

Nelson intervém diretamente no processo de ensaios, como diretor artístico do grupo, e a estreia se dá no fim de abril de 1955 no Teatro Dulcina (antigo Teatro Regina), cumprindo aproximadamente um mês de temporada com dez sessões por semana. A cenografia de Santa Rosa é reconstruída e permanece a mesma, sofrendo algumas críticas por sua inadequação às condições técnicas do teatro, impróprio para abrigar a grandiosidade necessária. A julgar pela fotografia veiculada na imprensa (Accioly Neto, 1955b), de fato, essa mudança de escala pode ter impactado a percepção da visualidade da arquitetura cênica original. O grande chamariz, contudo, estaria a cargo do convite para Henriette Morineau, cedida pelo empresário Luiz Iglezias, interpretar Madame Clessi. A Dulce Rodrigues (que havia sido a intérprete de *Valsa nº 6*) coube o papel de Alaíde, enquanto nos últimos momentos Nathália Timberg, como Lúcia, seria substituída por Beatriz Veiga, e Luís Lima, como Pedro, por Paulo Goulart. A direção coube inicialmente a Flaminio Bollini Cerri, trazido de São Paulo, que abandona os ensaios um mês antes da

estrela devido a incompatibilidades com o autor. O assistente Leo Jusi, jovem saído do Teatro Duse, assume a tarefa, propondo novas marcações e cortes. Bollini, por sua vez, a partir de junho irá ensaiar o mesmo texto com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), em Recife, estreando em outubro no Teatro Santa Izabel, acontecimento que leva os jornais locais a publicarem não apenas inúmeras críticas e matérias sobre a montagem, mas também a resgatarem as apreciações de 1943. De acordo com Antonio Cadengue, “nunca houvera em Recife um evento teatral com tamanha repercussão. O TAP fizera uma intensa propaganda para o lançamento da peça, com anúncios nos jornais e no rádio, artigos, reportagens, entrevistas, faixas nas ruas” (Cadengue, 2000, p. 20). Vale salientar que o cenário, de Aloísio Magalhães, abolia a divisão em planos e se afastava da concepção de Santa Rosa.

Quanto ao Teatro Suicida, chama atenção a publicidade em torno de sua estreia. O cartaz com a ilustração da montagem de 1945 é reaproveitado, sendo emoldurado por uma grande sequência da palavra *Morineau*. É no jornal *Última Hora*, porém, onde Nelson trabalhava, que pode ser encontrada a maior quantidade de discursos para promoção do evento. Além de notas com legitimações intelectuais de 1943 e sentimentos nostálgicos, é lançada uma campanha para composição do “Quadro Negro” dos *suicidas*, formado por aqueles que se dispusessem a pagar um valor mais alto do que o estabelecido para a pré-estreia. Também é construída uma estratégia inovadora de propaganda: um trailer vivo ao ar livre com elenco extra espalhando pela cidade pequenos focos de escândalo com personagens da peça. Por exemplo, na sorveteria A Brasileira duas irmãs discutem fervorosamente e se engalfinham pelo mesmo homem; e os atores Carlos Renato e Áurea Miranda dão um “beijo suicida” em meio ao trânsito da avenida Presidente Vargas, até que ela desmaia e é carregada em seus braços. Ao final, anunciavam “vocês acabaram de assistir a um trailer de Vestido de Noiva...” (Cavalcanti, 1955). A publicidade também se dá por manchetes ou frases de efeito. Quando da assinatura do contrato com Morineau, o mesmo Carlos Renato escreve a matéria “Pânico no Teatro Brasileiro: Vestido de Noiva cindirá a nossa história teatral em duas épocas” (Renato, 1955), e as chamadas para a estreia

seriam intituladas “Aviso aos suicidas”, já que o público também deveria ser chamado assim.

Como pôde ser observado, a montagem de *Vestido de Noiva* pelo Teatro Suicida – apesar de ter tido um processo aparentemente turbulento, com diversas substituições – foi cercada por um grande aparato sensacionalista publicitário que, decerto, era em parte derivado da experiência de Nelson em grandes jornais e na escrita de folhetins. Embora houvesse certo afastamento da tônica de um *teatro de arte* que satisfazia expectativas intelectuais, é recorrente a evocação do evento de 1943, o que servia para enfatizar a atualidade do texto, seu não envelhecimento e a reivindicação do estatuto de clássico do moderno teatro brasileiro. Percebe-se aí um esforço para sua descontextualização temporal, afinal, a peça estaria “mais viva do que nunca e, como toda a obra-prima, isenta de tempo” (Accioly Neto, 1955b). A montagem era apresentada, ainda, como a quarta versão do espetáculo, sendo definida a primeira (1943/1944) como amadora, a segunda (1945) como semiprofissional e a terceira (1947) como profissional. No mesmo sentido, era já construída uma genealogia com a exposição em jornal de uma galeria sucessória de intérpretes dos principais personagens (A estreia de terça-feira..., 1955).

Há que se frisar que, nesse momento, Nelson Rodrigues já intensificara sua figura polemista que dividia opiniões e provocava debates acirrados, muitos deles desencadeados com seu projeto de um *Teatro Desagradável*. *Vestido de Noiva*, entretanto, é tomada como um quase consenso de público e crítica, e, portanto, ponto pacífico. Daí que sua escolha pelo Teatro Suicida pode trazer outros sentidos, posto que é tida como “exceção lírica” no repertório, isto é, para o autor, “a despeito da densidade do tema, pode ser assistida por uma menina de sete anos” (Minha companhia é..., 1955).

Sérgio Cardoso: 1958 e 1965

A primeira grande produção paulista do texto foi realizada somente em 1958, no Teatro Bela Vista, pela Companhia Nídia Lycia-Sérgio Cardoso, tendo no elenco, além de Nídia, nomes como Carlos Zara, Wanda Kosmo, Ana Maria Nabuco e Ruth de Souza. A concepção plástica anterior é vista como esgotada e, apesar de

informar no programa que sua intenção original era convidar Ziembinski e se valer dos antigos cenários (Programa..., 1958), Cardoso se afasta das propostas do polonês e de Santa Rosa, falecido dois anos antes. Diz ele:

Dividi a peça não mais em três planos (realidade, memória e alucinação), mas em dois – o da realidade, inatingível, intacto do começo ao fim, e o da alucinação, onde o plano da memória aparece com toda a limpidez das evocações normais, para lentamente ir-se desarticulando, conforme Alaíde agoniza, até confundir-se com ele. [...]. Despi o cenário de todo e qualquer acessório para que tão somente o texto vigorasse. (Programa..., 1958).

Mostrava-se necessário, portanto, modernizar o que havia sido moderno para a manutenção de sua pretensa natureza. Nesta versão, com cenário a cores e não em preto e branco, Cardoso era influenciado pelo *Théâtre National Populaire* de Jean Villar, em voga na Europa e nos Estados Unidos, que estimava um palco um tanto quanto simplificado. Opta-se, assim, por uma grande plataforma de plástico em ziguezague, ladeada por praticáveis que recebiam iluminação por baixo, com poucos acessórios e os atores entrando e saindo com o que fosse preciso, sem disfarçá-lo. Décio de Almeida Prado, na ocasião, afirmaria que “Sergio Cardoso conseguiu [...] realizar o milagre em que ninguém acreditava: rerepresentar *Vestido de Noiva* como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido” (Prado, 1964, p. 83), superando a ideia de que a estética da encenação de 1943 fosse “única e definitiva” (p. 81). Décio ainda situa Cardoso em uma segunda geração do teatro moderno brasileiro e aponta diferenças em suas filiações históricas e artísticas:

Ziembinski encarou o drama de Nelson Rodrigues sob a perspectiva da estética teatral de entre as duas guerras – e nos deu uma lição inesquecível de expressionismo. Sergio Cardoso, vindo quinze anos depois, aproveitou com inteligência as últimas pesquisas do teatro mais atual, inclusive quanto aos dispositivos cênicos, as de Jean Vilar e do “Teatro Nacional Popular” (p. 83).

Isso não significa que o sentido mítico da peça não fosse retomado. Em texto do programa, intitulado *Bilhete para Nelson*, Sérgio Cardoso parte precisamente de sua experiência como espectador em 1943:

Se o teatro já me deu, como espectador, algum momento inesquecível, foi ele o da estreia absoluta de “Vestido de Noiva”. Sim, eu estava lá [...].

Aplaudiram muito. Foi uma das ovações mais espetaculares a que já assisti. Depois, os comentários, já nos corredores, nas escadarias, pela noite a dentro. “Genial”, era o mínimo que se dizia. “Revolucionário”... “Expressionista”... “Fantástico”... Se V. gosta de adjetivos, naquela noite os teve para o resto da vida. [...]. Também naquela noite se pronunciou pela primeira vez a frase que se ligaria, como um subtítulo, a “Vestido de noiva” – um marco na História do Teatro Brasileiro (Cardoso, 1958).

No mesmo sentido, Sérgio Viotti escreveria no *Correio Paulistano* que “Vestido de Noiva representa um marco no nosso teatro. Sei que acabei de escrever uma frase que todos já escreveram um dia: mas como outros ainda voltarão a escrever a mesmíssima coisa, o ‘chavão’ adquire uma significação verdadeira que o redime” (Viotti, 1958). Há nisso a elaboração de um significado perene para a peça, conformado por uma leitura que estabelece uma linha de continuidade entre passado, presente e futuro.

No ano de 1965, Sérgio Cardoso remontaria a peça, desta vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade, em uma temporada de treze dias. No elenco, além de Yoná Magalhães (que havia participado no ano anterior do filme *Deus e o diabo na terra do Sol*), constavam nomes como John Herbert, Lola Brah, Ana Maria Nabuco, Sadi Cabral e Thelma Reston. Além disso, Joffre Rodrigues, filho de Nelson, era um dos produtores do espetáculo. Nesse retorno ao Teatro Municipal, a experiência de 1958 era retomada por meio de uma plataforma similar inclinada em forma de rampa. A montagem, em geral, não agrada à crítica, que vê a abolição de planos do texto como um dificultador. Van Jafa, por exemplo, afirma que a cenografia “é de todo impraticável e tem seu ponto grave na desfiguração da rubrica do autor que pede três planos, para a compreensão da sua história” (Jafa, 1965). Há, de todo modo, grande cobertura da mídia e excertos das críticas de 1943 são veiculados na imprensa e anexados ao programa. Vinte e um anos depois, a peça não se apresentava como uma ousadia chocante, mas como uma comprovação de eficiência, permanecendo pretensamente atual e, portanto, fundamental para as novas gerações de plateias conhecerem.

No dia da estreia, em 26 de maio, Nelson deveria escrever sobre futebol em sua coluna no *Jornal dos Sports*, mas confessa não conseguir fazê-lo, pois está

“trêmulo” com *Vestido de Noiva* no Municipal, passados 21 anos da primeira ocasião (Rodrigues, 1965). Afirma que, para uma obra teatral, isso é “quase uma eternidade”, o que indica que trata-se de uma peça que não sofreu “o desgaste do tempo”. Referindo-se a ela como “tragédia carioca”, Nelson diz que a considera seu único texto não polêmico, haja vista que criou-se em torno dele uma unanimidade e “até os imbecis gostam”. Tal percepção pode ser lida como um dos aspectos primordiais para a canonização da peça e cristalização de seu papel consensual, por meio do qual se sedimentaria a imagem do autor como criador de sentidos – estéticos e arquetípicos – universais e imutáveis em nossos palcos.

Ziembinski: 1976

Para a inauguração do Teatro do Banco Nacional de Habitação (BNH), no Rio de Janeiro, Ziembinski decide reconstruir *Vestido de Noiva* 33 anos depois, portanto, em 1976, novamente sob patrocínio do SNT e com elenco encabeçado por Norma Bengell, Camila Amado e Carlos Vereza. Ele busca imprimir a mesma concepção de direção e iluminação, enquanto Fernando Pamplona tenta reproduzir os cenários de Santa Rosa a partir da memória e de fotografias. A montagem é dispendiosa e trailers na TV Globo ressaltam o sentido revolucionário da peça e a transformação radical desencadeada por ela nos anos 1940.

Ziembinski quer fazer da oportunidade uma demonstração de que sua “direção ainda pode servir de modelo” (*A volta de...*, 1975). Ele busca transformar a montagem em espécie de termômetro, já que o intuito é “o confronto das épocas, dos conceitos, dos propósitos e uma espécie de exame de consciência diante do que aconteceu, do que poderá acontecer, do que acontecerá, aonde nós fomos, aonde nós poderemos ir, aonde nós não fomos, aonde poderemos ir” (*Vestido de Noiva...*, 1976a). Sua reconstrução deve servir, ainda nas palavras do encenador, “para ver aonde se situa esse espetáculo feito hoje, com recursos diferentes, com atores profissionais, com uma consciência teatral e do público diferentes. Para ver o que ele representa perante nossa consciência teatral e como divisão do tempo, de 43 a 76”. Nessa perspectiva, *Vestido de Noiva* existiria em 1976 para tentar responder a essas perguntas, a partir de um nítido intuito de demarcação histórica.

Deve-se lembrar que trata-se de um período de embates em torno da autoria do espetáculo entre o dramaturgo e o encenador, e que justamente um ano antes havia sido publicada uma quantidade considerável de testemunhos sobre 1943, conforme mencionado. A proposta e a ótica de Ziembinski podem ser inseridas, portanto, em uma tentativa de controle da narrativa sobre aquilo que seria a concepção original do espetáculo. Atente-se ainda para o fato de que, em 1974, a TV Cultura de São Paulo havia produzido uma adaptação de *Vestido de Noiva* em formato de teleteatro, dirigida por Antunes Filho e com Nathália Timberg e Lilian Lemmertz, o que evidentemente se configura como uma expansão dos formatos, instâncias de consagração e possibilidades de concretização da imagem que se poderia ter da peça.

Apesar de os jornais indicarem sucesso de público no Teatro do BNH, há questionamentos bastante enfáticos em torno da montagem por parte da crítica. Flávio Marinho, mesmo reconhecendo que em 1943 a peça marcou época e, segundo suas testemunhas, revolucionou o teatro brasileiro, não acredita em destino idêntico:

[...] o texto envelheceu bastante, os conflitos das personagens tornaram-se desinteressantes e mesmo toda a temática doentia de Rodrigues não é tão bem explorada como nas peças que se seguiram [...]. Hoje, revelam-se parcialmente frustradas as suas intenções de estudo de uma parcela da nossa classe média, com personagens que não resistem a uma análise mais aprofundada [...] (Marinho, 1976).

Além disso, a direção de Ziembinski seria “glacial e distante”, gerando um espetáculo arrastado, em que pese sua beleza plástica. Do mesmo modo, a matéria de título provocador *Vestido de Noiva, uma exumação de luxo* – sugerindo o resgate oneroso de objeto cultural já morto –, publicada no jornal *Última Hora*, trazia posição ainda mais radical:

Verdade é uma mentira mil vezes repetida – dizia o pai da moderna propaganda. Tantas vezes se repetiu, e sob avais ilustres, que *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, havia desencadeado uma revolução no teatro brasileiro, que a afirmação acabou entrando para o rol das verdades eternas e acabou inspirando a remontagem da peça, a propósito do seu 32º aniversário (*Vestido de Noiva...*, 1976b).



Decerto, a peculiaridade dessa montagem a transforma em objeto de reconstrução histórica e de rememoração pouco afeito às demandas contemporâneas da segunda metade da década de 1970, permeadas por novas expectativas da crítica, bem como por novos projetos e configurações do campo artístico-intelectual. Isso não impedia que Nelson reiterasse constantemente nos jornais que a peça tinha a mesma força e impacto de 1943, reforçando seu potencial canônico nos imaginários.

Considerações Finais

Evidentemente, o fenômeno de *Vestido de Noiva* foi muito além dessas montagens de maior projeção, com uma crescente disseminação para outras capitais e cidades do interior do país. Em Belo Horizonte, por exemplo, o texto foi escolhido para inauguração do Teatro Marília em 1964, sob a direção de Haydée Bittencourt. Remontado por ocasião dos vinte anos do Teatro, em 1984, o espetáculo oferecia meia-entrada para quem se chamasse Alaíde, Lúcia ou Pedro, e cortesia para quem se chamasse Clessi. Em Salvador, em 1985, ocorre, segundo os jornais, a primeira montagem do texto na cidade, pelo Grupo Pega-Pega no Teatro Vila Velha. Tudo indica que, na década de 1980, há uma proliferação de montagens pelo país nas mãos de grupos jovens e amadores, que podiam adquirir mais facilmente o livro nas bancas, na série Teatro Vivo da Abril Cultural, desde 1977.

Assim como as montagens brevemente analisadas aqui e atuantes na construção simbólica de um referencial, todas se legitimam previamente ancoradas em um passado quase mítico, tornando evidente que a permanência da peça sempre recorreu ao seu momento fundador e às vozes legitimadoras de 1943, mais do que a seus contextos específicos. É assim que esses espetáculos são, por si só, operações de rememoração do passado teatral brasileiro, construindo e defrontando-se consciente ou inconscientemente com a experiência histórica, com temporalidades e com narrativas de grande



enraizamento no imaginário social. Analisá-los é um exercício de historicidade que permite a observação de modos de difusão e apropriação de um texto.

Além disso, a reiteração e sedimentação progressiva de um sentido acabou por fazer com que *Vestido de Noiva* cumprisse função bastante específica na construção da imagem do autor após a redemocratização, em meio ao conjunto de sua obra. Em outras palavras, o discurso da equiparação ao teatro ocidental através da exposição de paixões humanas universais e imutáveis favorece a prerrogativa da revolução operada, ao mesmo tempo em que apazigua embates e distintos projetos teatrais, contribuindo na construção da unanimidade em torno do autor, conforme ele próprio percebia. Essa superação ou positividade das polêmicas foi fundamental para a solidificação de sua imagem enquanto ícone do teatro brasileiro, associado, primordialmente, aos sentidos de ruptura, origem e inauguração. E os cânones precisam de constantes atualizações, ou mesmo de refundações.

Referências

A estreia de terça-feira – Quatro personagens e quatro versões. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1955, 1º caderno, p. 15.

A volta de *Vestido de Noiva*: o teatro vai viver um novo momento? *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 1975, p. 29.

ACCIOLY NETTO, A. Teatro no Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 43, 15 jan. 1955.

ACCIOLY NETTO, A. Teatro no Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 83, 4 jun. 1955b.

Anúncio. *Vestido de Noiva* – tragédia de Nelson Rodrigues. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1945a, p. 5.

Anúncio. *Vestido de Noiva* – Teatro Fênix. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1945b, recorte. Arquivo Labanca, Cedoc/Funarte.

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

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, set. 2001. Acesso em: 12 ago. 2023. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p199-217.



BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*. Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*. Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

CADENGUE, Antonio. O Vestido de Noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 15-33, maio-ago. 2000.

CAMARGO, Angélica R. *A política dos palcos*: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: FGV, 2013.

CAVALCANTI, Alderaban. O beijo “suicida” venceu como arma de propaganda teatral. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1955, p. 8.

CARDOSO, Sergio. Bilhete para Nelson. *Programa Vestido de Noiva*. Cia Nídia Lycia-Sergio Cardoso, Teatro Bela Vista, São Paulo, 1958.

Congratulações ao ministro Capanema pela apresentação de Os Comediantes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1944, p. 7.

Contrato Empresa Teatral Viggiani e Os Comediantes. Rio de Janeiro, 18 fev. 1944. Arquivo Labanca, Cedoc/Funarte.

Dionysos – órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, 1975.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. p. 74.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro de Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

HERZOG, Thiago. *Um encenador em busca de um palco*: Zygmunt Turkow e o teatro de arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

JAJA, Van. Vestido de Noiva. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1965.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MARINHO, Flávio. Vestido de Noiva. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1976.



“Minha companhia é suicida porque sua vida nada tem com bilheteria”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1955, p. 8

PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral e sua legitimação através de Vestido de Noiva*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

PERRY, Carlos. Reminiscências. *Dionysos* – órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, 1975.

PRADO, Décio de Almeida. “Os Comediantes” em São Paulo. *Clima*, São Paulo, n. 13, p. 83-86, ago. 1944.

PRADO, Décio de Almeida. Vestido de Noiva. In: PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964, p. 82-87.

Programa Vestido de Noiva. Os Comediantes, Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1945.

Programa Vestido de Noiva. Cia Nídia Lycia-Sergio Cardoso, Teatro Bela Vista, São Paulo, 1958.

RENATO, Carlos. Pânico no Teatro Brasileiro: Vestido de Noiva cindirá a nossa história teatral em duas épocas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1955, p. 8.

RODRIGUES, Nelson. Dia de “Vestido de Noiva”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 26 mai. 1965, p. 4.

SANTOS, Valmir. “Surto” de peças e filme celebram Nelson Rodrigues. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2006. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66093.shtml>. Acesso em: 13 set. 2023.

SILVEIRA, Miroel. A Fase Profissional. *Dionysos* – órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 22, 1975.

VERTCHENKO, Henrique Brener. *A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: Vestido de Noiva e a crítica teatral (1928-1948)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

Vestido de Noiva. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2ª Seção, p. 2, 07 nov.1947.

Vestido de Noiva – Depoimento de Ziembinski. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1976a, p. 9.



Vestido de Noiva, uma exumação de luxo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1976b.

VIOTTI, Sérgio. O Caso do vestido: “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, no T.B.V. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 mai. 1958, 2º Caderno, p. 4.

XAVIER, Roger Ferreira. *Os Comediantes: da gênese à formulação do teatro do futuro (1938-1942)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Recebido em: 22/09/2023

Aprovado em: 15/11/2023

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