



Vestido de Noiva (1943) entre a luz ativa e passiva de Adolphe Appia: uma metodologia de análise

Eduardo de Souza Teixeira

Para citar este artigo:

TEIXEIRA, Eduardo de Souza. Vestido de Noiva (1943) entre a luz ativa e passiva de Adolphe Appia: uma metodologia de análise. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.

 DOI:

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Vestido de Noiva (1943) entre a luz ativa e passiva de Adolphe Appia: uma metodologia de análise¹

Eduardo de Souza Teixeira²

Resumo:

Este artigo analisa algumas cenas do espetáculo *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues (1912-1980), com o olhar voltado para a sua iluminação, a fim de perceber a atividade da luz na expressão dos espaços (ambientes) através do contraste entre luz e sombra. Para tal fim, utiliza-se metodologicamente os conceitos de luz ativa e luz passiva do suíço Adolphe Appia (1862-1928) para análise da planta de luz de palco e do roteiro de operação de luz original da estreia do espetáculo em dezembro de 1943, descobertos no acervo de João Angelo Labanca (1913-1988) e disponíveis no Centro de Documentação da Fundação Nacional de Arte.

Palavras-chave: Adolphe Appia. Vestido de Noiva. Luz e Sombra.

Wedding Dress (1943) between Adolphe Appia's active and passive light: an analysis methodology

Abstract

This article analyzes some scenes from the play *Wedding Dress*, text by Nelson Rodrigues (1912-1980), with the eyes turned to its lighting, in order to perceive the activity of light in the expression of spaces (environments) through the contrast between light and shadow. To this end, the Swiss Adolphe Appia's (1862-1928) concepts of active light and passive light are methodologically used to analyze the stage lighting plan and the original lighting operation script for the play debut in December 1943, discovered in the collection of João Angelo Labanca (1913-1988) and available at the Documentation Center of the National Art Foundation.

Keywords: Adolphe Appia. *Wedding Dress*. Light and Shadow.

¹ A revisão linguística deste artigo foi efetuada por Ma. Simone Luciano Vargas.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Performances Culturais pela mesma instituição. Iluminador, técnico em iluminação cênica com 8 anos de experiência. Ator, com 19 anos de experiência e pesquisador. Formado em Artes Cênicas (Licenciatura) pela Universidade Federal de Goiás. Técnico de iluminação cênica no Teatro do Centro Cultural UFG.

✉ eduardo.goiias@hotmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/5657754739219529> | 🌐 <http://orcid.org/0000-0002-2026-5546>



Vestido de noiva (1943) entre la luz activa y pasiva de Adolphe Appia: una metodología de análisis

Resumen

Este artículo analiza algunas escenas de la obra de teatro *Vestido de Novia*, texto de Nelson Rodrigues (1912-1980), con una mirada en su iluminación, con el fin de comprender la actividad de la luz en la expresión de los espacios (ambientes) a través del contraste entre luz y sombra. Con este fin, los conceptos de luz activa y luz pasiva del suizo Adolphe Appia (1862-1928) se utilizan metodológicamente para analizar el plan de iluminación del escenario original y el guión de operación de la luz del estreno del espectáculo en diciembre de 1943, descubierto en la colección de João Angelo Labanca y disponible en el Centro de Documentación de la Fundación Nacional de Arte.

Palabra-llave: Adolphe Appia. Vestido de Novia. Luz e sombra.



No dia 28 de dezembro de 1943, o grupo Os Comediantes, de teatro amador carioca, estreava, na cidade do Rio de Janeiro, o espetáculo *Vestido de Noiva*³, texto escrito pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980) e dirigido pelo encenador Polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978). Para alguns críticos e intelectuais, como Álvaro Lins (1912-1970) e Décio de Almeida Prado (1917-2000), por exemplo, *Vestido de Noiva* e a temporada de Os Comediantes em 1943 representa um marco do teatro brasileiro, estabelecendo a entrada do teatro nacional na modernidade.

Álvaro Lins, em artigo escrito para o jornal *Correio da Manhã*, do dia 9 de janeiro de 1944, afirma que o grupo Os Comediantes “tomou hoje entre nós o papel de uma escola dramática, no melhor sentido dessa palavra. Tenho a impressão de que a Os Comediantes cabe a tentativa de colocar a arte brasileira dentro das modernas correntes do teatro universal” (LINS, 1944). Décio de Almeida Prado, crítico teatral, professor e pesquisador, diz as seguintes palavras a respeito de *Vestido de Noiva*: “O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por “encenação”), de que tanto se falava na Europa” (PRADO, 2002, p. 39-40).

Para o crítico Yan Michalski (1932-1990), em seu livro *Ziembinski e o Teatro Brasileiro* (1995), ficou uma questão acerca do porquê teria justamente *Vestido de Noiva* causado tanta sensação, principalmente sua iluminação, já que Ziembinski teria efetuado outros grandes trabalhos estéticos em *Pelleas e Melisanda* e em *Orfeu*. E ele diz que é:

Legítimo supor que a própria estrutura moderna do texto de Nelson Rodrigues, apoiada em três diferentes planos de percepção da realidade, terá contribuído para tornar a importância das sugestões luminosas mais fácil de ser captada pelos espectadores e pelos críticos (MICHALSKI, 1995, p. 67).

A estrutura dramática do texto realmente impõe à encenação que esta articule os diferentes espaços propostos pelo autor. Nelson divide o palco em três planos, como já citado. O primeiro plano é o da realidade; o segundo, o da memória; e o terceiro, o da alucinação. Trata-se de três espaços diferentes que se entrecruzam durante toda a representação. O enredo de *Vestido de Noiva*, a princípio, pode parecer bastante simples. Alaíde, personagem principal, é

³ O texto que será utilizado para análise neste artigo será a edição publicada no livro Nelson Rodrigues, teatro completo: peças psicológicas, pela editora Nova Fronteira (1981).



esposa de Pedro, que já foi namorado de sua irmã, Lúcia. Esta acusa Alaíde de ter roubado seu namorado. Depois de uma discussão entre as duas irmãs, Alaíde sai transtornada e é atropelada por um bonde perto do relógio da Glória, monumento histórico da cidade do Rio de Janeiro. A simbologia do relógio é muito intrigante; pois ao ser atropelada, a heroína fica suspensa no tempo e o autor descreve sua história sem as amarras do tempo cronológico.

Levada em estado de choque para o hospital, na mesa de operação, os seus delírios começam. É através deles que o espectador toma conhecimento de sua história, de seus traumas, medos e anseios. Logo, o que a plateia vê são espaços de suas memórias e alucinações. Mesmo o plano da realidade que, teoricamente, teria as ações em si independentes das da heroína, sofre sua interferência. Principalmente ao final do espetáculo, quando, no plano da alucinação, Alaíde, já morta, entrega o buquê para sua irmã, Lúcia, que está no plano da realidade casando-se com o viúvo. Dessa forma, para Eudinyr Fraga, em seu livro *Nelson Rodrigues Expressionista* (1998), o conflito de Alaíde é consigo mesma e não com as outras personagens. A todo instante, no espetáculo, os dados são manipulados, pois sendo Alaíde a narradora, o caráter das outras personagens nos são apresentados por ela. O que vemos no palco, portanto, é a forma como ela percebe o momento presente e reflete sobre seu passado. Em *Vestido de Noiva*, o que temos é uma projeção do subconsciente da heroína. Isso confere ao drama o seu toque expressionista, como nos aponta a pesquisadora Silvia Fernandes: “Levando seu texto para os domínios obscuros do subconsciente, o dramaturgo aproximava-se do expressionismo. E precisava de um ambiente cênico que exprimisse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem” (FERNANDES, 2002, p. 238).

Neste ponto, a cenografia de Tomás Santa Rosa (1909-1956) e a iluminação de Ziembinski foram fundamentais para a expressão dos meandros da mente de Alaíde, aprofundando, em cena, o expressionismo contido no texto de Nelson Rodrigues. Dessa forma, Silvia Fernandes vem corroborar a visão do crítico Yan Michalski dizendo que:

O surgimento de um estilo expressionista de encenar é determinado em grande parte pela dramaturgia expressionista precedente, cujas estruturas revolucionárias desempenham um papel fundamental na renovação dos recursos do palco (FERNANDES, 2002, p. 225).



Ruth Rohl nos diz que no expressionismo “O palco perde toda a conotação de um lugar específico e se torna simbólico: ele é agora um espaço vazio que, por meio da luz e da cor, reflete expressões anímicas” (ROHL, 1997, p. 25). É interessante pensarmos sobre o palco simbólico citado por Rohl. Assim como diversas outras tendências do teatro moderno, o expressionismo obteve as influências do movimento simbolista surgido na segunda metade do século XIX. Abarcando em si diversos conceitos estipulados pela vanguarda simbolista na pintura, na literatura e, como não poderia deixar de ser, na encenação teatral: “Ela se insere na própria história da encenação moderna e encontra seu espaço dentro do movimento antinaturalista que emerge com força na produção simbolista do final do século XIX” (FERNANDES, 2002, p. 225). Portanto, ao mesmo tempo que se articula uma nova forma de expressão, traços da vanguarda simbolista podem ser verificados, além da dramaturgia, também nas encenações expressionistas. Na criação de cenários e iluminação,

Ao mesmo tempo, pode-se dizer que os processos de criação de uma cena abstrata, tem percurso próprio. Já estavam prefigurados, pelo menos há uma década, por Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. [...] E ganharam cidadania cênica na montagem de *Hamlet*, por Gordon Craig, no Teatro de Artes de Moscou, em 1912, e no espaço rítmico de Appia, modelado pelos movimentos coreográficos do ator e pelos novos recursos de iluminação do palco (FERNANDES, 2002, p. 226).

Como não poderia deixar de ser, a encenação expressionista sofre as interferências artísticas numa Europa cada vez mais intercultural, onde as ideias viajam e se complementam, como afirma Jean-Jaques Roubine em seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998). Nesse livro, Roubine nos diz que uma das características do teatro moderno, além do surgimento das revoluções tecnológicas industriais, como a iluminação elétrica, por exemplo, foi o desaparecimento da noção de fronteiras e distâncias em relação à troca de conhecimento e experiências dos artistas.

É nesse sentido que se aborda neste texto os estudos e teorias do suíço Adolphe Appia junto ao espetáculo *Vestido de Noiva*. Pois suas teorias sobre encenação e iluminação influenciaram toda uma geração de encenadores teatrais, de modo que – como não poderia deixar de ser – suas ideias foram reproduzidas, reinventadas e rearticuladas por seus contemporâneos.



Embora a maior preocupação de Appia tivesse sido a ópera, suas ideias sobre iluminação foram revolucionárias para o teatro. Em 1895, escreveu “A encenação do drama wagneriano”, considerado um tratado sobre iluminação cênica. Toda a fulminante evolução da estética de cena que se operou a partir da primeira década deste século se deve, fundamentalmente, aos conceitos de Appia (CAMARGO, 2000, p. 27).

Niuxa Dias Drago, em seu artigo *O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos*, também aponta a influência tanto de Appia quanto de Edward Gordon Craig na encenação expressionista:

Adolphe Appia e Gordon Craig, os dois mais importantes teóricos da plástica da cena [...] são considerados “simbolistas”, pela proposição de um cenário sem pretensões realistas, livre de objetos e ornamentos, e pelo uso simbólico da cor e da luz. O mais abrangente dos movimentos de vanguarda, o Expressionismo, assimila algumas características plásticas propostas por estes teóricos, principalmente no uso da iluminação, por vezes “exacerbando-as” para atingir outros fins (DRAGO, 2012, p. 2).

Sendo assim, o que interessa no presente texto, é aprofundar dois de seus conceitos – o de Luz Ativa e Luz Passiva –, entendendo-os enquanto um método que nos possibilite analisar e pensar o processo de criação da luz do espetáculo *Vestido de Noiva* e a própria compreensão da criação da luz expressionista, em que a sombra ganhou destaque tanto quanto a luz.

Adolphe Appia, luz ativa e luz passiva

Adolphe Appia (1862-1928) foi um arquiteto e cenógrafo suíço. Ele é considerado um dos pioneiros em pesquisas relacionadas à reformulação do uso da iluminação cênica em espetáculos. Roberto Gill Camargo, iluminador, encenador e pesquisador brasileiro, em seu livro – *Função estética da luz* (2000) – elenca alguns nomes importantes que se relacionaram com o estudo e a pesquisa da iluminação cênica em algum ponto de suas carreiras. Nomes como os de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Robert Edmond Jones, Komissarjévski, Artaud, Jessner, Svoboda, entre outros. Mas Gill Camargo separa para Appia um lugar de especial importância dentre os citados, considerando-o pioneiro nos estudos dos efeitos da luz:

Dentre todos esses nomes, talvez Appia tenha uma importância à parte, por ter sido um dos pioneiros nas descobertas dos poderes da luz elétrica, com uma visão mais ampla sobre a luz como fenômeno estético e sua importância na articulação do espetáculo, na relação com o cenário (“espaço vivo”), o texto e o movimento (CAMARGO, 2012, p. 39).



Appia desenvolve suas pesquisas com base nas representações das obras de Richard Wagner, em que percebe uma contradição entre o caráter intrínseco à obra e sua representação no palco, como aponta a artista, iluminadora e pesquisadora brasileira Cibele Forjaz Simões: “As concepções de Appia sobre encenação desenvolvem-se à luz da obra poético-musical de Richard Wagner e suas contradições” (SIMÕES, 2008, p. 100). Appia se debruça sobre as encenações do poeta músico e dedica parte dos anos de seus estudos a entender e desenvolver uma teoria que adequasse a obra poética musical de Wagner a sua encenação no palco:

O desafio de encenar os trabalhos de Richard Wagner proporcionou a Appia sua primeira e mais fundamental tarefa, uma que levou em última instância, a provisão de uma abordagem completamente nova para a arte teatral. Preocupado ao ponto de uma obsessão com o problema de realizar adequadamente as obras de Wagner no teatro, Appia passou a última década do século XIX concentrando todos os seus recursos criativos e energia mental em sua solução. Essa conquista foi prodigiosa e, por fim, seu efeito sobre a encenação contemporânea – na verdade sobre o próprio conceito de teatro – foi revolucionária (SIMÕES, 2008, p. 100).

Para Appia, a representação wagneriana tinha em si um potencial extremamente simbólico, mas que não conseguia ser expressado no palco devido ao uso de elementos que compunham a encenação serem ainda presos a um tradicionalismo que não dialogava com o drama encenado, como nos diz o pesquisador brasileiro Eduardo Tudella: “É importante dizer que, se a obra musical e a teoria de Wagner deixavam profunda impressão positiva em Appia desde que assistiu *Parsifal* em 1882, [...] ele se sentiu decepcionado pelo uso tradicional do espaço cênico” (TUDELLA, 2017, p. 483). Esse foi o ponto fundamental da crítica do autor com relação à encenação de Wagner. Para Appia, as encenações expressavam uma luxuosidade desnecessária como tentativa de apreensão da atenção da plateia para a representação no palco através da exuberância dos figurinos e dos detalhes dos cenários. Essa forma de representação, para Appia, dificultava e, até mesmo, impossibilitava a estimulação da livre criação de imagens por parte do público:

Como chamar definitivamente a atenção para o palco? Appia percebe que Wagner investe pesadamente nos figurinos das óperas, influenciado pela companhia do Duque de Saxe-Meiningen, que trabalhava com o realismo ao extremo, tanto nos trajes como nos cenários (VIANA, 2010, p. 17).



Uma das grandes marcas das encenações realistas encontrava-se no rigor profissional, no extremo detalhamento dos elementos cenográficos, exigindo de seus encenadores um apuro técnico em tornar o palco uma quase total imitação da vida cotidiana. Nesse sentido, a Trupe do Duque de Saxe-Meinengem, citado por Viana, que surgiu por volta do fim da década de 1830, influenciou, além de Richard Wagner, outros grandes artistas da convenção do realismo, tais como André Antoine (1858-1943) e Constantin Stanislavski (1863-1938), em seu Teatro de Arte de Moscou, sendo uma das bases para o surgimento da figura do encenador na segunda metade do século XIX.

Portanto, torna-se interessante termos em vista que as críticas feitas pelos adeptos do simbolismo, dentre eles Appia, o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), Vsévolod Meyerhold (1874-1940) – o grande encenador russo –, não se encontram simplesmente nas técnicas empregadas pelos adeptos do realismo e do naturalismo, que eram profundamente rebuscadas, mas pelo mimetismo exagerado característico dessas encenações, em que a livre criação de imagens do espectador e, até mesmo, o trabalho criativo do ator eram sobrepujados pelo excesso de informações. Vejamos o que nos diz Meyerhold, que foi um leitor das teorias de Adolphe Appia, acerca das montagens do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanislavski, no período em que o naturalismo foi o guia de suas montagens:

O naturalismo do Teatro de Arte é o naturalismo que lhe foi emprestado pelos *meiningerianos*, e seu princípio é a exata imitação da natureza. [...] Todos os cantos do cenário são precisamente detalhados. Lareiras, mesas, prateleiras cheias de coisinhas minúsculas [...]. Palcos que se partem e que giram. Luzes nas ribaltas, incontáveis refletores. A tela na qual desenha-se o céu, pendurado em rotunda (MEYERHOLD, 2012, p. 40-41).

E o diretor russo ainda afirma: “O teatro naturalista obviamente rompe no espectador a capacidade de completar o desenho e de sonhar, como se faz ao escutar música” (MEYERHOLD, 2012, p. 44). Esta análise crítica do mimetismo nas encenações realistas e naturalistas já era corroborada por Adolphe Appia. Dessa forma, ele chega ao que Cibele Forjaz Simões (2008) chamou de uma visão de síntese e sugestão, sustentada pelos artistas da vanguarda simbolista que o influenciaram. Segundo Ana Balakian, em seu livro *O Simbolismo*,

No teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos



imprevisíveis. A interação de luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que a hora do dia, o bater de um relógio, a sugestão do vento, as variações de cor inundando o palco, constituam uma linguagem para cada diferente espectador, como a música que comove cada ouvinte de uma maneira diferente de acordo com seu temperamento e suas experiências (BALAKIAN, 2000, p. 100).

É apoiado nessa visão que Appia estabelece uma tríade, a qual considera essencial na obra de arte dramática. Para ele, seria a sustentação da representação teatral em que o ponto fundamental seria o ator: “Appia principia por recolocar o *ator* no centro da cena. Esse é o ponto basilar de seu ideário, o eixo sobre o qual constrói toda a sua reflexão sobre a encenação. A presença viva e móvel do ator é, para ele, o sentido mesmo do teatro” (SIMÕES, 2008, p. 101). E os outros dois pontos – o espaço/cenografia e a iluminação –, para Appia, devem estar a serviço do ator. É preciso organizá-los de forma a dar para o corpo vivo na cena todo o suporte para a evolução tridimensional do corpo humano do ator, que é quem vivifica a cena no palco: “Ele (ator) é, portanto, capaz de entrar em um relacionamento direto com seus colaboradores expressivos – o cenário tridimensional, iluminando e pintando – compartilhando sua vida em comum”⁴ (APPÍA, 1993, p. 41). É dessa forma que a iluminação ganha destaque no pensamento do encenador: “Nesta teia de relações cabe à iluminação um papel fundamental: a ligação entre o ator vivo e o espaço inanimado” (SIMÕES, 2008, p. 104).

Appia propõe assim uma linguagem de síntese de expressões. Retira da cena tudo o que não dialoga com o corpo tridimensional do ator. Tudo o que pode ser contrário a essa visão e que pode superlotar a cena com signos que não fazem parte dessa tríade é suprimido pelo autor em seus estudos. E um dos pontos fundamentais, o qual ele considera extremamente supérfluo, é o uso do cenário pictórico: “O corpo humano é tridimensional. Partindo desse pressuposto, Appia conclui que um corpo tridimensional jamais poderá se relacionar em cena com um objeto bidimensional, como são os telões” (VIANA, 2010, p. 17-18). Para Appia, uma cenografia estática e imóvel pintada como signo representativo em duas dimensões de um espaço, que fosse uma floresta, uma rua etc. soaria tão falso que não poderia dialogar com o corpo tridimensional vivo e móvel do ator em cena. E assim, chega-se à concepção do espaço sintetizado da cenografia através da luz e do cenário arquitetural: valoriza-se a luz, como fenômeno tridimensional; e o espaço, com vazios preenchendo a cena:

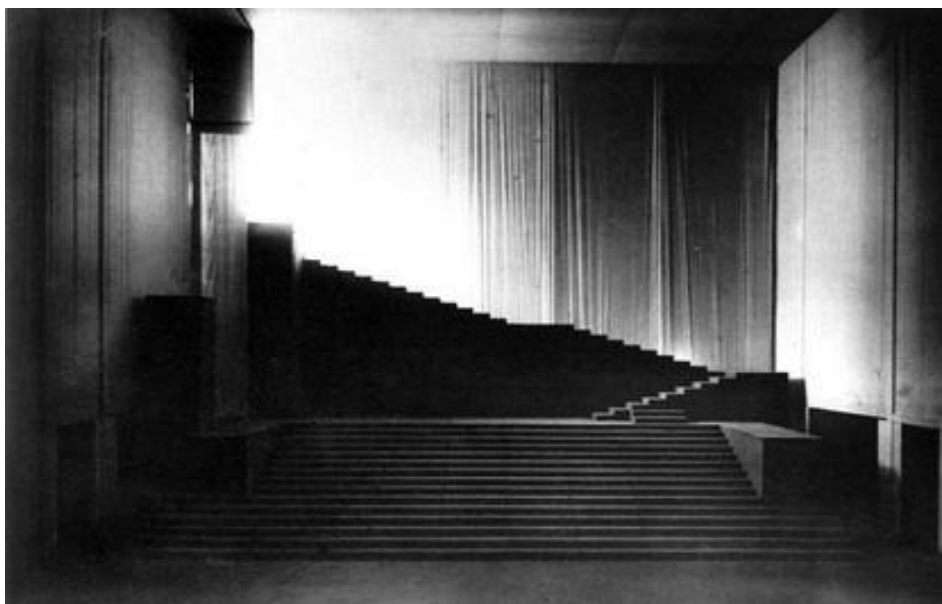
⁴ He is thus able to bring himself into a direct rapport with his expressive collaborators – the three-dimensional setting, lighting, and painting – and share their common life. (tradução nossa).



Uma indicação simples é suficiente para localizar o cenário no mundo externo e, para isso, o cenário precisa apenas expressar o que, dentro do lugar escolhido pelo dramaturgo, corresponde à essência interior revelada a nós pela música. E o que pode dar ao mundo visível, percebemos todos os dias aquela maravilhosa unidade que nos permite viver vendo, se não Luz?⁵ (APPIA, 1993, p. 43).

A luz ganha importância na visão de síntese e sugestão por ela fazer a ligação entre o corpo vivo do ator e o espaço inanimado, também por ser a construtora do espaço tridimensional. Ao não ser subjugada em prol dos telões dos cenários pintados, cuja única função era o de torná-los visíveis, a luz passa a ser orientada somente em função da movimentação do ator e do destaque do espaço com seus cheios e vazios. Pode segui-lo por todos os cantos da cena, sugerir imagens através de projeções e de cores que delineiam o corpo vivo e móvel; produzir sombras, modificar espaços, dando profundidade e tridimensionalidade aos poucos, porém, importantes objetos no palco. Percebe-se, na Figura 1, como a concentração da luz em determinado espaço (em relação com o cenário) produz sombras e espaços vazios em outros pontos, dando profundidade e expressividade à cena através das sombras.

Figura 1 – Cenário construído por Adolphe Appia para a encenação de Orfeu no Instituto Jaques-Dalcroze em Helleral, Alemanha, 1913



Fonte: Acesso In: <http://luztecnologiaearte.weebly.com/principais-influencias.html>

⁵ A simple indication is sufficient to locate the setting need only express what *within the place chosen by the dramatist* corresponds to the inner essence revealed to us by the music. And what can give to visible world we perceive every day that wondrous unity which enables us to live through seeing, if not *Light?* (tradução nossa).



A luz torna-se assim, para Appia, um elemento ativo: “[...] pois se as coisas devem ser expressivas, elas devem ter forma, e a forma sem luz é evidente apenas para nosso senso de toque. Pela luz, é claro, não me refiro simplesmente à ‘visibilidade’, mas à atividade da luz...”⁶ (APPIA, 1993, p. 43).

A luz é um dos elementos mais importantes para Appia porque molda, emoldura o corpo humano. Ela valoriza a tridimensionalidade do corpo, bem como, através das variações de cor, cria diferentes climas e sensações, sem conduzir o espectador pelas mãos, mas deixando seu imaginário fluir delicadamente na direção em que o enredo ou obra dramaturgica pede. (VIANA, 2010, p. 18).

Mas Appia não chegaria a essas conclusões sem antes enfrentar alguns problemas com a iluminação. Ao retirar do palco tudo o que fosse desnecessário, a criação partiria de um espaço totalmente esvaziado onde a criação dos ambientes se daria a partir da iluminação. Propõe, assim, “[...] um teatro de atmosfera e sugestão, onde a luz desempenha um papel fundamental” (CAMARGO, 2000, p. 27). É nesse ponto que o autor desenvolve dois importantes conceitos metodológicos em relação à iluminação, os conceitos de Luz Passiva e Luz Ativa: “Ele procurou esboçar um método para a aproximação técnica da sua proposição estética” (TUDELLA, 2017, p. 507). Com esses dois conceitos, Appia se propôs a solucionar os problemas existentes entre a efetividade dos efeitos de luz e a visibilidade da cena, ou seja, entre visibilidade e visualidade, em que luz passiva pode ser entendida como a nossa luz geral, a que banha todo o palco; e luz ativa enquanto luz de efeitos composta por focos, recortes etc., sendo trabalhadas em intensidades diferentes.

Se não há sombra, não há luz, pois a luz não é meramente “visibilidade”... a luz é distinguida da “visibilidade” pela sua expressividade. E se não há expressão, não há luz, como no caso de nossos cenários: há “visibilidade”, mas não luz, e por isso o cenário só pode se tornar expressivo na ausência do ator, já que a luz artificial, pintada nos cenários planos corresponde às sombras igualmente artificiais que também foram pintadas⁷ (APPIA, 1993, p. 52)

⁶ [...] for if things are to be expressive, they must have form, and form without light is evident only to our sense of touch. By light, of course, I mean not simply ‘visibility’ but the activity of light... (tradução nossa).

⁷ If there is no shadow, there is no light, for light is not merely ‘visibility’... light is distinguished from ‘visibility’ by its expressiveness. And if there is no expression, there is no light, as in the case of our stage settings: there is ‘visibility’ but no light, and for this reason the setting can become expressive only in the absence of the actor, since the artificial light depicted on the flats corresponds to the equally artificial shadows which have also been painted (tradução nossa).



Appia percebe que a iluminação pode ser utilizada para desenhar a cena através das sombras. Como fazer isso? Através do contraste entre a luz e a sombra.

Sombras são formadas por meio da mesma luz que cobre a atmosfera. Este efeito todo-poderoso não pode ser alcançado da mesma maneira artificialmente; o brilho de um fogo iluminado em um espaço escuro nunca criará o que chamamos de claro-escuro, em outras palavras, a sombra mais ou menos distinta projetada em um espaço que já está aceso⁸ (APPIA, 1993, p. 52).

Diante desse fato é que se coloca o problema da visibilidade diante dos efeitos necessários para a efetivação do desenho sugestivo através da luz. Aqui ganha forma e força o método da luz ativa e luz passiva.

Na prática, esta tarefa deve ser dividida com uma parte da iluminação responsável por espalhar a iluminação geral e a outra por projetar sombras por meio de feixes precisamente direcionados, que comunicam o caráter da iluminação. Vamos denominar uma como "luz difusa" e a outra "luz ativa"⁹(APPIA, 1993, p. 52).

Appia, em seus estudos, não desvincula um conceito do outro. Para ele, uma era dependente da outra e deveriam ser trabalhadas juntas, alterando apenas o grau de intensidade entre uma e outra. O aprofundamento do uso da luz ativa, luz que desenha e que recorta, que foca ou isola a cena, promulgadora de sombras, somente será levado ao extremo de sua função com os expressionistas do início do século XX, sendo relevante, portanto, para a compreensão da iluminação de *Vestido de Noiva*, por exemplo.

A luz passiva, luz geral como a conhecemos hoje, seria uma luz uniforme que banharia todo o palco, tendo, além da função de iluminar todo o ambiente, o de abrandar as sombras indesejáveis na cena.

Appia parecia dizer que essa pintura com luz proposta para o drama poético-musical, exigia a elaboração de uma base ou suporte, aplicando a luz difusa para eliminar sombras desnecessárias à expressividade do espetáculo, para depois serem elaboradas as sombras exigidas em cada cena ou momento (TUDELLA, 2017, p. 508).

⁸ Shadows are formed by means of the same light that suffuses the atmosphere. This all-powerful effect cannot be achieved in the same way artificially; the brightness of a lighted fire in a dark space will never create what we term *chiaroscuro*, in other words, the more or less distinct shadow cast in a space which is already lit (tradução nossa).

⁹ In practice this task must be divided, with one part of the lighting responsible for spreading general illumination and the other for casting shadows by means of precisely directed beams, which communicate the character of the lighting. We shall term the one 'diffused light', and the other 'active light' (tradução nossa).



Appia exclui de seus estudos o uso das ribaltas – aparelhos de iluminação que eram colocados no chão do proscênio a fim de iluminar o ator de baixo para cima, e coloca os refletores para iluminar de cima, nas varas de iluminação em contraluz e luz geral de frente. Chega até mesmo a pensar em finas camadas de panos transparentes postas na frente dos refletores para suavizar a emissão da luz, antevendo o uso dos hoje famosos difusores de luz. Isso para dar uniformidade à luz passiva. Esta deveria banhar todo o ambiente, dando um ar de leveza e uniformidade em sua distribuição: “As instalações de luz difusa relativamente fixa serão complementadas por telas de várias transparências, projetadas para limitar um brilho muito pronunciado sobre os objetos que estão próximos a eles, ou sobre os atores enquanto entram nessa iluminação”¹⁰ (APPIA, 1993, p. 53). Dessa forma, Appia organiza e estabelece as duas funções de cada conceito. A luz difusa seria utilizada para iluminar o ambiente, sempre sendo trabalhada com uma intensidade de brilho abaixo da luz ativa, restando à luz ativa, o papel de desenhar, através do contraste entre luz e sombra, o espaço cênico.

Ainda hoje, no teatro contemporâneo, esses conceitos são amplamente utilizados em concepções de iluminação cênica, mesmo que inconscientemente, delimitando o espaço de atuação, sugerindo atmosferas e produzindo recortes de ação dentro de uma mesma cena. Os dois conceitos foram desenvolvidos pelo autor suíço, os quais se tornaram bases do teatro moderno, e eles podem ser percebidos e utilizados enquanto método de análise na encenação da peça *Vestido de Noiva* em 1943, podendo esclarecer um pouco mais as visões e declarações de críticos como Álvaro Lins e Décio de Almeida Prado.

Vestido de Noiva, luz e sombra

João Angelo Labanca (1913-1988), um dos fundadores do grupo Os Comediantes, conseguiu reunir um grande acervo pessoal sobre vários assuntos relacionados às artes cênicas no Brasil. Dentre os documentos sobre circo, teatro, produções etc. – doados pela sua família para a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, após o seu falecimento –, encontram-se diversos rascunhos, desenhos e anotações sobre a cenografia de Santa Rosa e a iluminação de Ziembinski

¹⁰ The installations of relatively fixed diffuse light will be complemented by screens of various transparency, designed to limit too pronounced a brightness falling on objects which are close to them, or on the actors as they step into this lighting. (tradução nossa).



para *Vestido de Noiva* no ano de 1943, além de inúmeras fotografias do espetáculo. São justamente esses documentos que, em análise aprofundada em relação aos conceitos de luz ativa e luz passiva de Appia, nos possibilita estabelecer um método de reconstrução do processo criativo, tanto técnico quanto estético de *Vestido de Noiva*, e demonstrar as características extremamente modernas da encenação do espetáculo.

Dentre os documentos encontram-se a planta de luz e o roteiro de operação da estreia do espetáculo no ano de 1943. Diante da falta de uma definição mais específica e de uma padronização acerca do que venha a ser o nome de um desenho técnico de luz, ficando essa definição a cargo de cada profissional, será adotado neste texto a expressão Planta de Luz com base nas definições do *Lighting Designer* Francisco Turbiani: “A planta de luz consiste de um desenho de vista superior do espaço que forneça a representação mais precisa possível dos refletores para que a produção possa executar precisamente as intenções do *Lighting Designer*” (TURBIANI, 2006, p. 2). Mesmo que o desenho venha a ser incipiente em relação às modernas plantas de iluminação e suas exigências específicas, como escala ou grau de abertura dos refletores, por exemplo, como poderá ser observado, ele é extremamente eficaz para o propósito do presente texto, sendo um documento extremamente relevante historicamente.

Esses documentos não são assinados por nenhum profissional, mas o roteiro de operação é datado no ano de 1943 e tem a inscrição de que foi feito especificamente para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A planta de luz traz somente a quantidade de refletores e suas posições; porém, analisada em parceria com o roteiro e com o texto de *Vestido de Noiva*, lançado pela editora Nova Fronteira (1981), se mostra bastante precisa em demonstrar o caráter dramático da iluminação do espetáculo em que o processo appiano de luz ativa e luz passiva pode ser correlacionado e utilizado como metodologia de análise da encenação de *Vestido de Noiva*, principalmente na manipulação dos efeitos de sombras. Ao se comparar as numerações dos refletores da planta de iluminação com as entradas e saídas de luz do roteiro, fica evidenciada a precisão da planta utilizada, sendo possivelmente feita para a estreia do espetáculo.

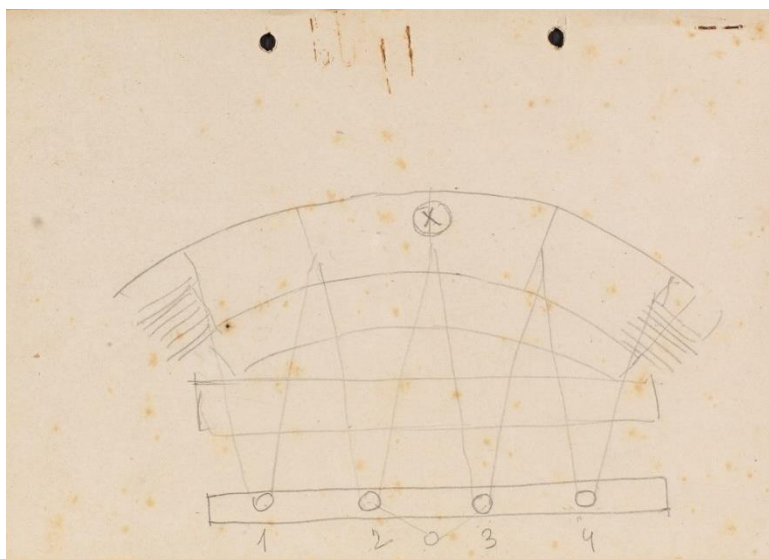
A planta de luz que utilizaremos na nossa análise é composta por cinco partes e foi desenhada à mão, de forma muito simples e objetiva. Cada parte trás o posicionamento dos refletores em cada plano sugerido no texto. Para a montagem da luz de *Vestido de Noiva* foram utilizados um total de 23 refletores. Os refletores estão numerados de 1 a 23, ligados



individualmente, de acordo com a análise do roteiro. Ou seja, o operador de luz pôde controlar a intensidade de um por um através da mesa de iluminação. É importante entendermos essa ligação individual de cada refletor. Ela nos indicará e possibilitará o entendimento da complexa e, ao mesmo tempo, simples operação da luz, do posicionamento dos refletores para demarcar os planos, e de que forma os refletores foram utilizados, dentro da finalidade deste texto, ora formando a luz passiva ora a luz ativa, agindo de forma contundente para a expressão de sombras e da atmosfera sombria dos espaços internos da mente de Alaíde.

Vejamos, na Figura 2, a primeira parte da planta de luz. Em seguida a análise de todas as partes desta planta, veremos a ação de cada refletor no roteiro de operação em comparação com o texto publicado.

Figura 2 – Primeira parte da planta de luz de *Vestido de Noiva*, 1943



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (CEDOC/FUNARTE)

Nessa primeira parte da planta de luz podemos perceber que o desenho indica até mesmo o local da afinação¹¹ dos refletores. Os refletores 1, 2, 3 e 4 iluminam a parte superior do palco, onde, no cenário feito por Santa Rosa e nas indicações do texto, corresponde ao plano da realidade. Todo o plano da realidade é coberto por quatro refletores ligados de forma individual fazendo uma luz frontal. Individualmente eles podem ser utilizados como focos, ou seja, no que

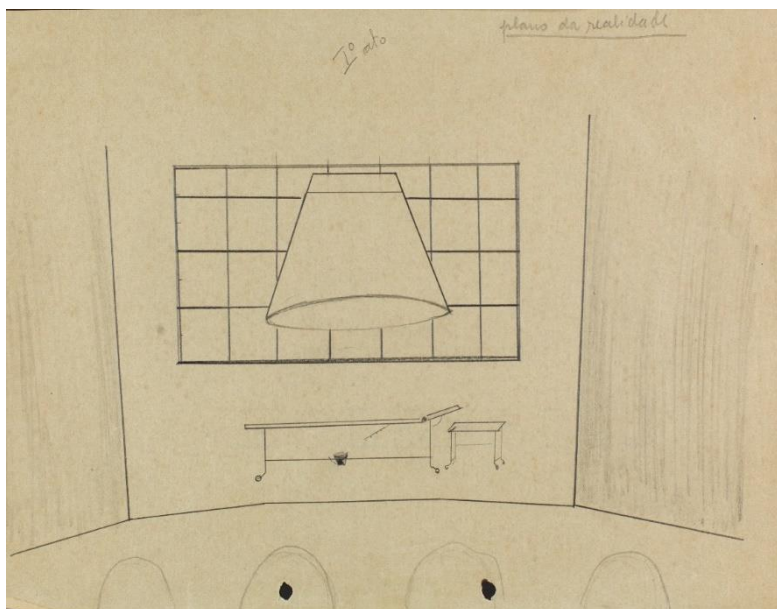
¹¹ Processo de afinar a luz. Manusear o refletor direcionando o fecho de luz para o ponto necessário.



Adolphe Appia chamou de luz ativa; juntos eles formam a luz passiva, ou seja, a luz geral. Essa elaboração de Ziembinski ajuda a recortar as cenas, juntar ou separar os ambientes. Esse fator terá influência direta na estética do espetáculo, no qual a peça obtém sua parcela de realismo em contraposição ao expressionismo mais acentuado dos outros planos cenográficos.

Ainda com relação ao desenho da iluminação na planta de luz do plano da realidade, há o desenho de um X dentro de um círculo na Figura 2 que marca o que, no roteiro de operação, será o lampião (Figura 3) utilizado em várias cenas neste plano – como na sala de jantar e, principalmente, nas cenas da mesa de operação do hospital.

Figura 3 – Desenho do lampião especificado no roteiro de luz e utilizado no plano da realidade em *Vestido de Noiva*, 1943



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE

Também, em relação ao plano da realidade, no roteiro de operação – mas não na planta de luz –, há a indicação do uso de três panos pretos que juntos formam uma rotunda e que cobrem todo o plano da realidade (Figura 4). Isso o isola dos demais planos: o da memória, o da alucinação e, especialmente, em parceria com a luz, o de cenas da própria realidade. Eles são marcados como 1° pano, que cobre a esquerda da realidade; 2° pano, ou pano central; e 3° pano, que cobre o lado direito da realidade.



Figura 4 – Foto provavelmente feita de um ensaio de *Vestido de Noiva* em 1943

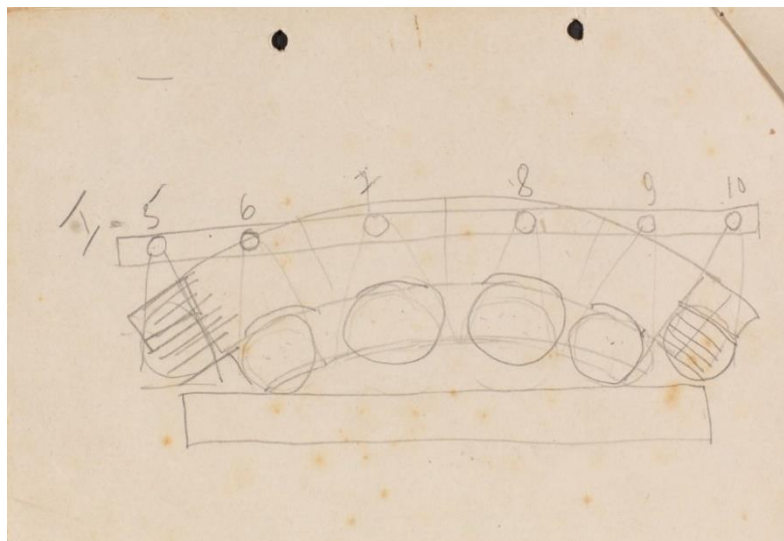


Legenda: Podemos ver na parte superior do cenário, onde é o plano da realidade, que ele se encontra coberto pelos tecidos descritos no roteiro de operação. Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE

Na segunda parte (Figura 5) da planta estão os refletores que cobrem o plano da memória. Também são todos individuais. Diferentemente do plano da realidade, podemos ver que o posicionamento da vara de iluminação está mais a pino. Esse posicionamento tem em si uma intenção estética. O uso das sombras no plano da memória e no plano da alucinação são constantes, acentuando a atividade da luz. Nesses dois planos, em todas as cenas que se mostra necessário que a luz banhe o rosto dos atores, ela virá da lateral. Jamais de frente como no plano da realidade. Os refletores 5 e 10 iluminam as escadas nas laterais, que, por vezes, fazem uma cena de fundo com outros planos, demarcando diferentes espaços. Com esses refletores a pino, quase de contraluz, o sentido da luz ativa appiana ganha força no espetáculo, acentuando o uso das sombras. Os corpos dos atores na memória e na alucinação ganham contornos através das sombras. O uso das sombras em contraste com a luz banha, por vezes, o palco em penumbras, silhuetas, aprofundando no espetáculo as suas características expressionistas através da luz ativa. É ela que, assim como no expressionismo e no simbolismo, constrói os espaços. Porém, trabalhados em conjunto, esses mesmos refletores formam uma luz geral quando necessário.



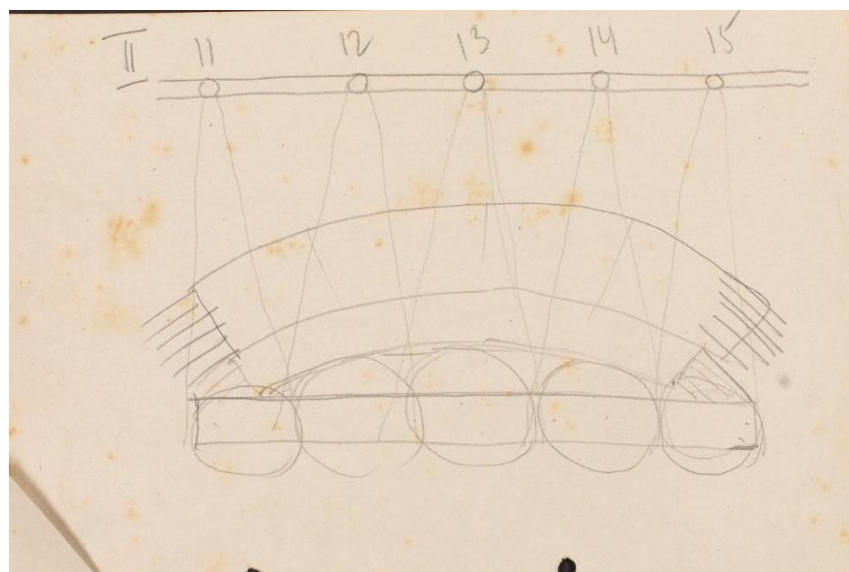
Figura 5 – Segunda parte da planta de iluminação de *Vestido de Noiva*, 1943, correspondente ao plano da memória



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE

Na Figura 6 estão os refletores que cobrem com uma contraluz o plano da alucinação. Também são todos individuais, possibilitando a criação de vários espaços dentro de um mesmo plano. Na Figura 7 estão posicionados os refletores laterais.

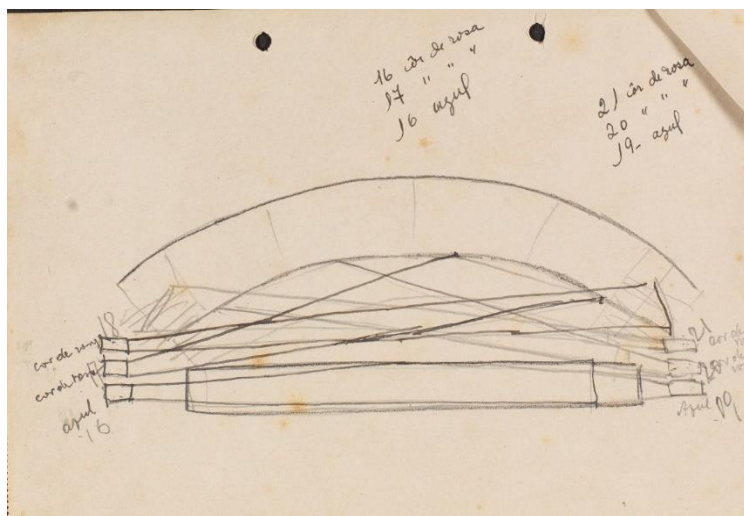
Figura 6 – Terceira parte da planta de luz de *Vestido de Noiva*, 1943. Contraluz no plano da alucinação



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes – CEDOC/FUNARTE



Figura 7 – Quarta parte da planta de iluminação de *Vestido de Noiva*, 1943. Posicionamento dos refletores laterais



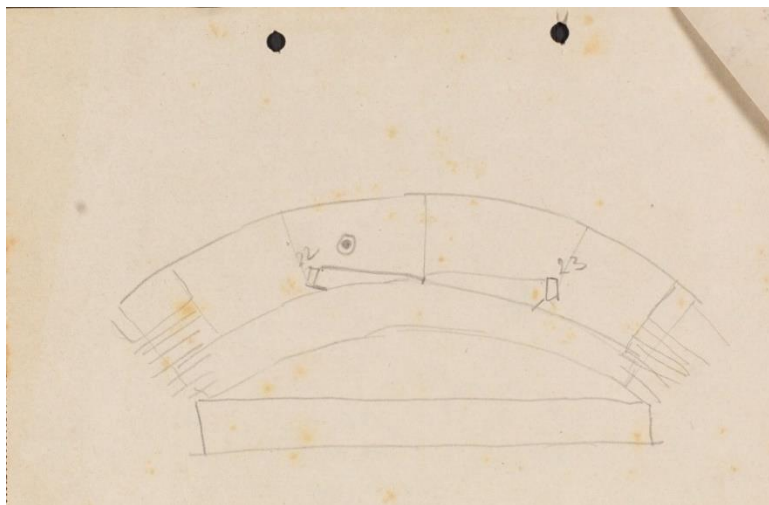
Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE

Os refletores que estão posicionados nas laterais são onde estão as cores utilizadas no espetáculo. Todos são ligados individualmente possibilitando mais efeitos de luz e sombras e cenas iluminadas verticalmente. Tanto podem ser utilizados cruzando um com outro, como podem fazer luzes diagonais, projetando sombras. Os refletores 16 e 19 são da cor azul. Já os de números 17, 18, 20 e 21 são cor-de-rosa. O 16 e o 19 fazem um corredor lateral no plano da alucinação, onde se encontra o desenho retangular. A cor azul desses refletores dá ao plano do delírio o seu tom onírico. Já os números 17, 18, 20 e 21, pelo desenho, podemos ver que se cruzam no plano da memória. O 17 e o 20 fazem uma diagonal pegando todo o plano da memória, enquanto o 18 e o 21 são direcionados, cruzando também o plano da memória, mas com o foco direcionado para as duas escadas nas extremidades do cenário.

A quinta parte da planta de iluminação (Figura 8) traz os refletores 22 e 23 que, de acordo com o roteiro de luz, são posicionados para fazer uma contraluz no plano da memória.



Figura 8 – Quinta parte da planta de luz do espetáculo *Vestido de Noiva*, 1943



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE

Como frisado anteriormente, todos os refletores foram ligados individualmente. Isso pode ser confirmado de acordo com o roteiro de operação. Por diversas vezes, como veremos mais à frente, são acionados refletores individuais ou um, na realidade, e outro, na alucinação, por exemplo. O que nos faz, diante desse fato, questionar os modelos de refletores utilizados no espetáculo. De acordo com a planta e com o desenho da afinação, é possível notar que os facho de luz são muito bem direcionados. Isso abriria a necessidade de se utilizar modelos de refletores cujos facho de luz fossem bastante precisos.

Roteiro de iluminação, a atividade da luz

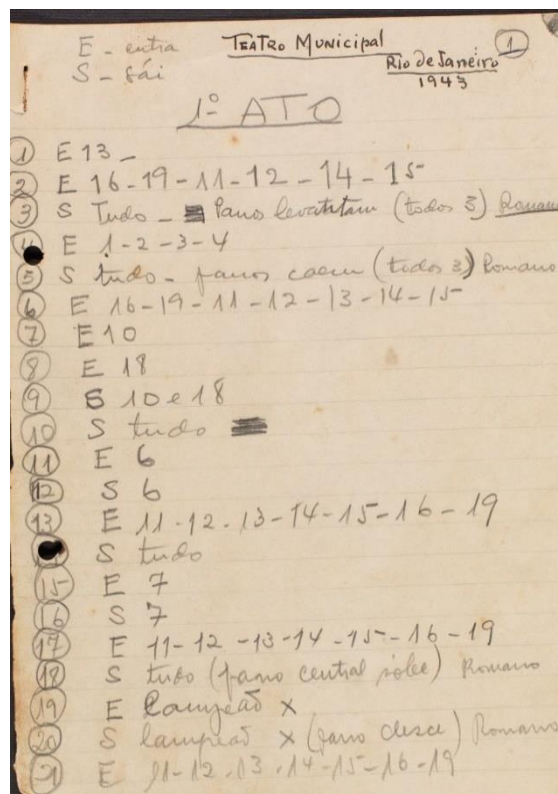
Para melhor compreensão do uso metodológico dos conceitos de luz ativa e luz passiva de Adolphe Appia em *Vestido de Noiva*, será utilizado, em acordo com o roteiro de operação e a planta de luz, desenhos demonstrando os caminhos da luz na cena. Todos os desenhos foram feitos por mim com o fim de reconstruir e com a intenção de demonstrar a movimentação da iluminação de uma cena para outra, seguindo a simplicidade da planta de luz e do roteiro de operação. Portanto, não há, nos desenhos, a intenção de demonstrar de forma precisa as medidas do cenário, o grau de abertura dos refletores etc. Também não será utilizado o roteiro em sua completude, pois este é composto de sete páginas com 126 cenas numeradas, sendo inviável o uso de todas para este texto.



Nas indicações das rubricas do texto de *Vestido de Noiva* está que o espetáculo começa imerso em trevas. Assim como a luz, as trevas (sombras) fazem parte integrante da narrativa do espetáculo. O contraste entre realidade, memória e alucinação está contido no contraste entre luz e trevas. A luz viaja por um espaço e, por vezes, faz-se necessária sua ausência, como que um passo atrás para depois se dar dois passos à frente, para se construir o sentido para a heroína (Alaíde). Dessa forma, das trevas (ausência) também surgem respostas. Vejamos a cena que surge dos sons de derrapagem, vidraças quebradas e da voz de Alaíde ao microfone: “Microfone – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio. Voz de Alaíde (microfone) – Clessi... Clessi...” (RODRIGUES, 1981, p. 109).

Na rubrica que segue essa cena acontece o primeiro movimento de luz: “(Luz em resistência no plano da alucinação. [...])” (RODRIGUES, 1981, p. 109). Vejamos na Figura 9 a primeira parte do roteiro de luz.

Figura 9 – Primeira página de um total de sete do roteiro de operação de luz de *Vestido de Noiva*

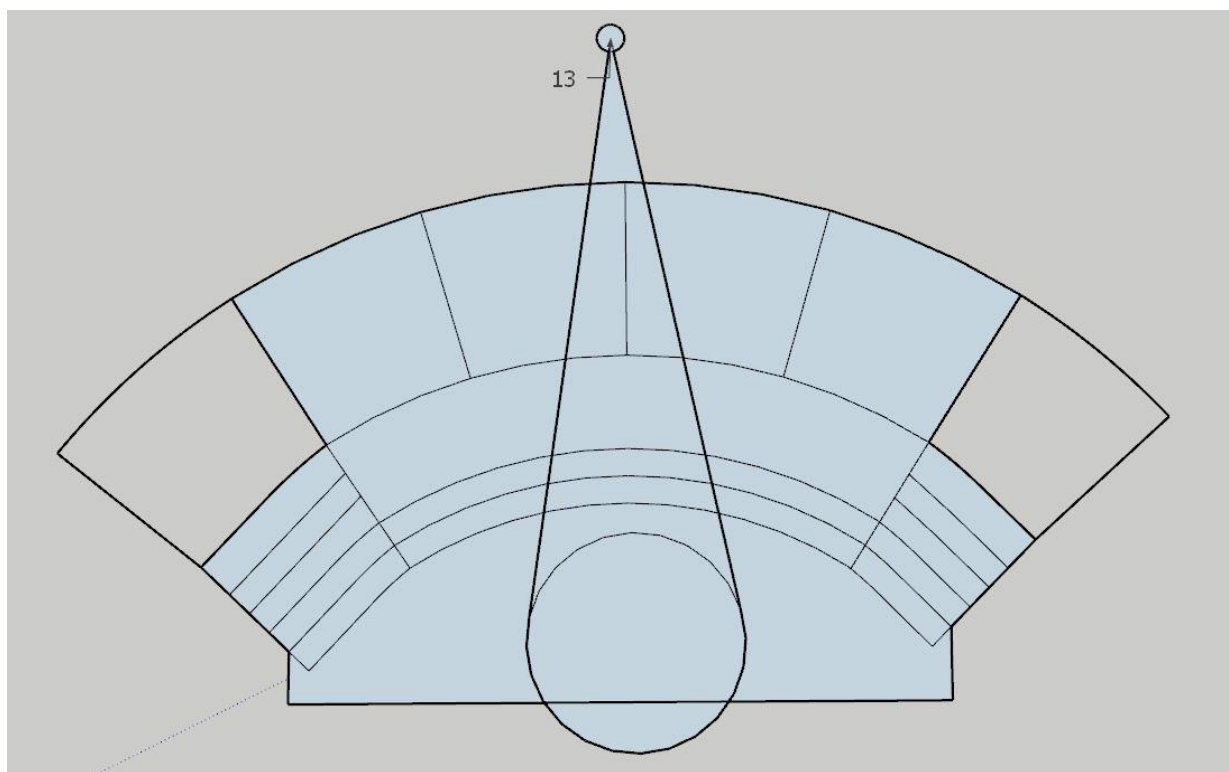


Legenda: no auto da página podemos ver a indicação de que foi executado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943. Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes – CEDOC/FUNARTE



Podemos ver que a luz que aparece em resistência ao plano da alucinação, na primeira cena, é o refletor número 13. Ou seja, um foco central no plano da alucinação, no prostíbulo de Madame Clessi, e que ela vem de contraluz. A letra *E* significa entrada e a letra *S*, saída. Essa indicação nos diz que o espetáculo começa em trevas, e que a sua primeira entrada de luz favorece a sombra. É uma luz ativa, permeada ainda pela escuridão. Uma luz que, em parte, começa a desvelar o drama da nossa heroína. Assim começa a dramática iluminação de *Vestido de Noiva*. Uma ínfima luz em meio à escuridão – como uma vaga lembrança. Vejamos na Figura 10 como é este primeiro movimento de luz no espaço de acordo com a planta e o roteiro.

Figura 10 – Primeira cena de luz indicada no roteiro de operação em acordo com a afinação da planta de iluminação

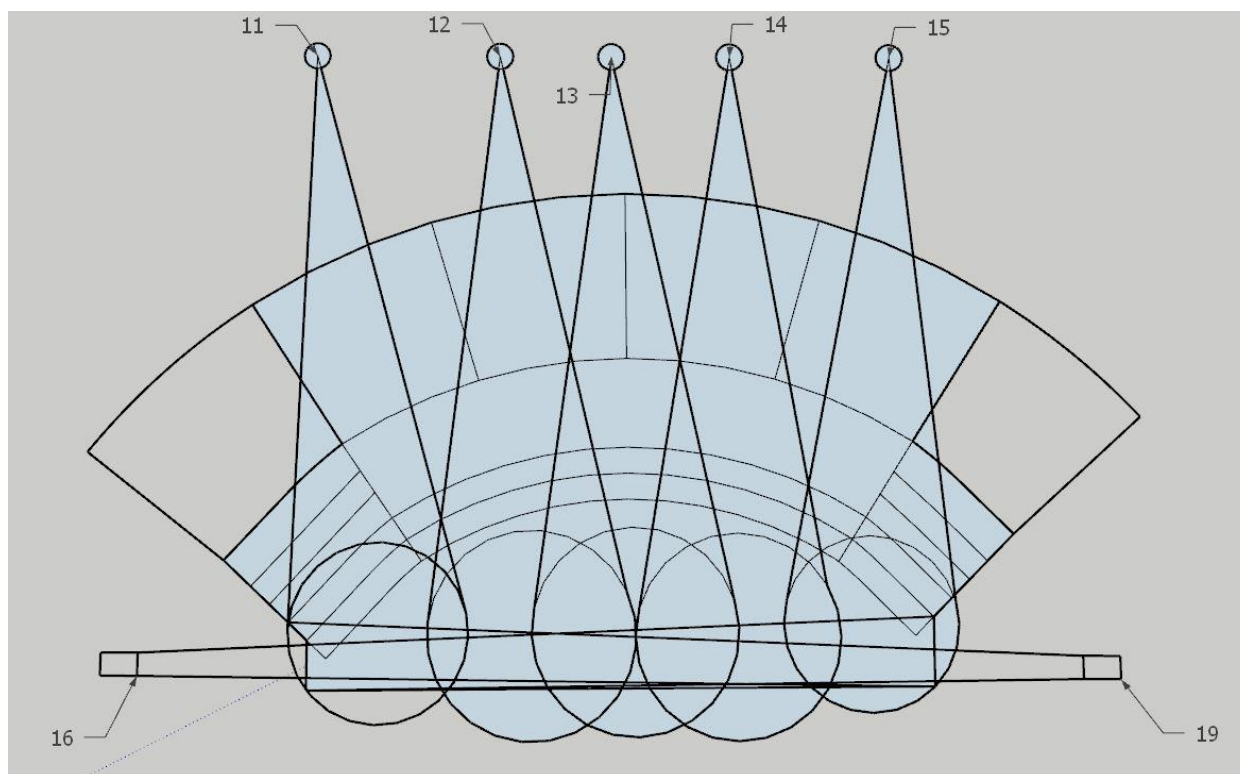


Fonte: desenho feito pelo autor 2020

Na cena 2, no segundo movimento da luz, entram junto com o refletor 13 os números 16 e 19 que formam o corredor lateral azul do plano do delírio, e mais os números 11, 12, 14, e 15 que, com o 13, compõem a contraluz da alucinação. Esses refletores juntos formam todo o plano da alucinação (Figura 11).



Figura 11 – Refletores que iluminam o plano da alucinação



Fonte: desenho feito pelo autor (2020)

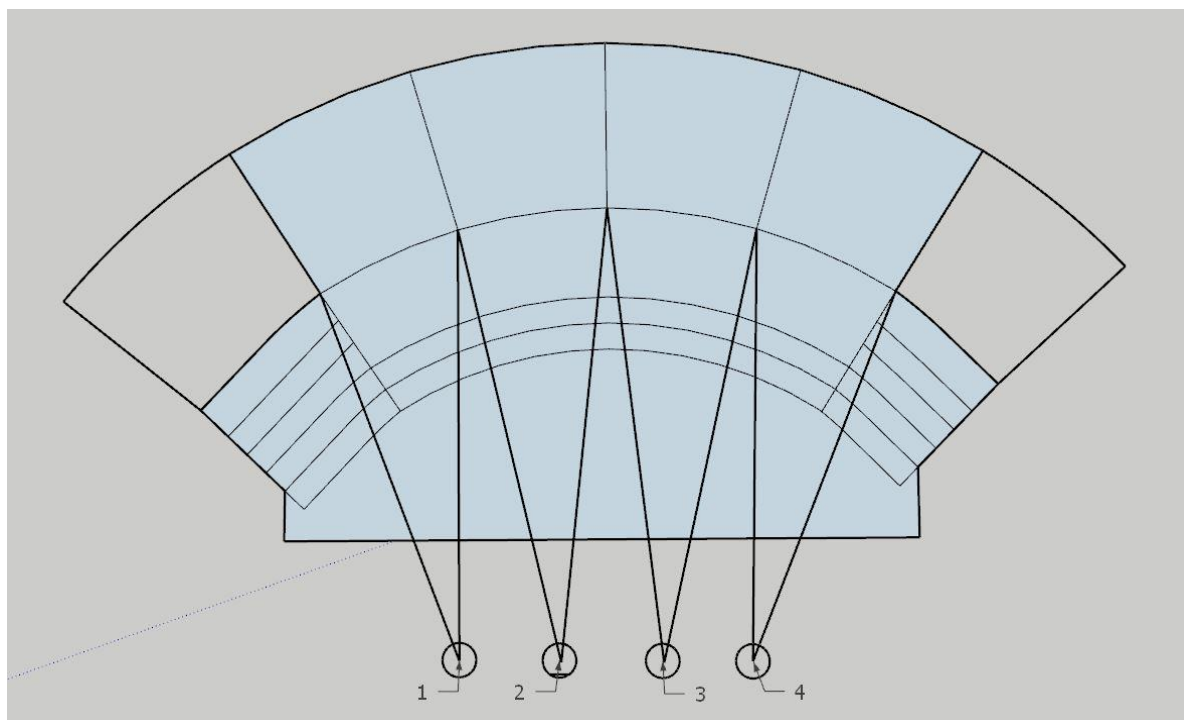
O movimento da luz, entre a primeira e a segunda cena, já nos oferece uma visão bastante objetiva da luz no espetáculo. O refletor 13, acionado na primeira cena, é um foco vindo de contraluz no centro do plano da alucinação. Na cena dois, os demais refletores juntam-se a ele e formam o todo do plano do delírio, uma luz geral. Mesmo sendo esses dois movimentos de luz ativa, pois a cena dois favorece ainda a projeção de sombras, ela já demonstra a intenção do encenador Ziembinski, com o posicionamento dos refletores, em rearticular o uso destes nas mais variadas formas e cenas durante o espetáculo.

A terceira cena é um blackout¹², uma preparação para a cena quatro, em que podemos perceber o movimento da luz ativa – carregada de sombras do plano da alucinação para a luz passiva do plano da realidade. Vejamos abaixo o movimento da luz escondendo e, ao mesmo tempo, revelando espaços múltiplos característicos do texto de Nelson Rodrigues, agora expondo o plano da realidade e a redação do jornal.

¹² *Blackout*: quando as luzes do teatro se apagam para as mudanças de cena.



Figura 12 – Refletores iluminando o plano da realidade na cena 4 do roteiro de operação



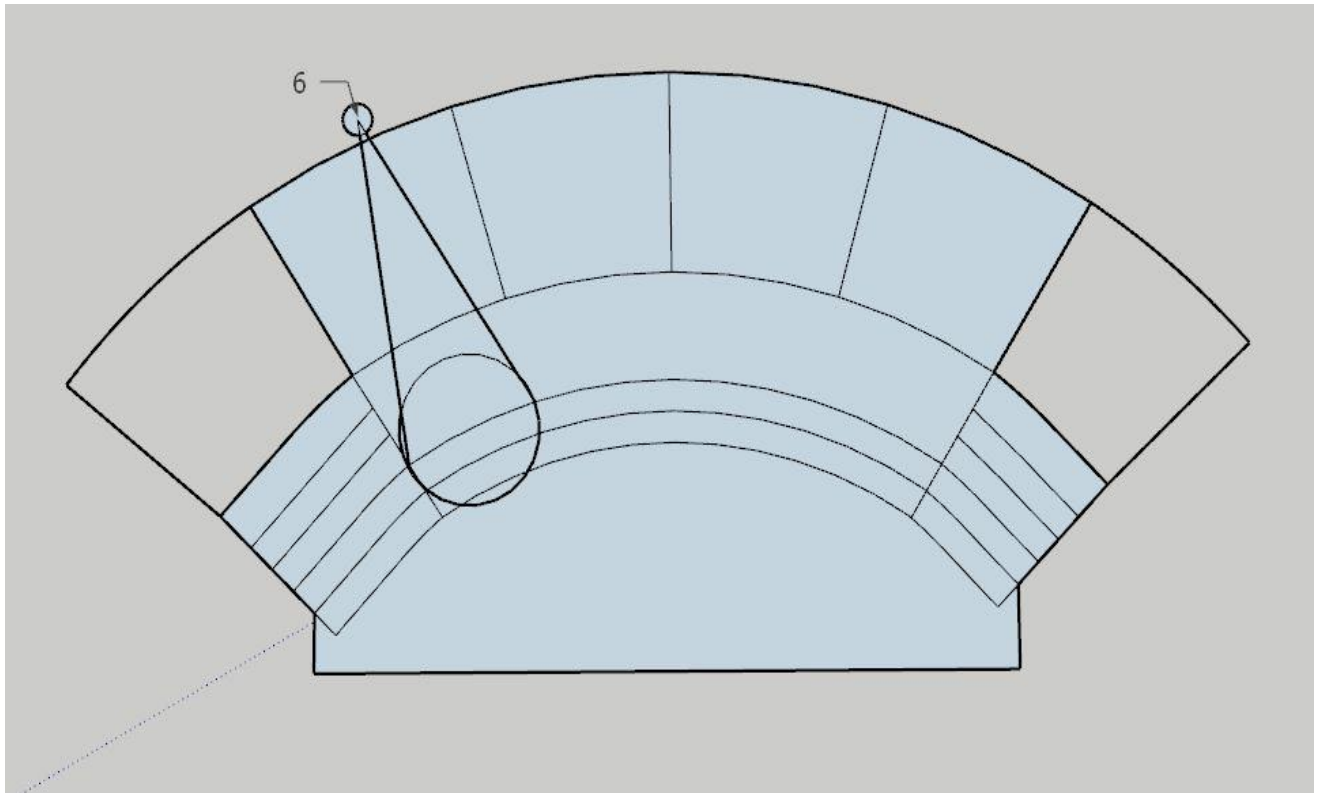
Fonte: desenho feito pelo autor (2020)

A luz em total sintonia com a cenografia tornando-se um só e guiando o olhar do espectador para o foco da ação. Mais uma vez podemos observar o caráter dramático e narrativo da iluminação no espetáculo. Assim vai se construindo a escrita visual organizada por Ziembinski. De plano para plano, a luz conta, ou melhor, mostra os meandros complexos da história de Alaíde através do movimento. Da arte do movimento: “A luz conduz o olhar por uma série de signos sobrepostos, que acabam por formar um *sistema significativo* que se completa atrás da retina do público” (SIMÕES, 2008, p. 15). Assim, a luz demarca e fixa os espaços para o espectador através do movimento, como estabeleceu Appia em seus estudos.

Da cena 4, do plano da realidade, pulamos para a cena 11, do roteiro de operação, cujo movimento de luz marca a primeira aparição do plano da memória. Se compararmos o desenho da cena 11 com o desenho da cena 33, onde estão acionados todos os refletores do plano da memória para a entrada dos pequenos jornalheiros, que aparecem na página 124 do texto de Nelson Rodrigues, veremos a importância da individualização dos refletores em suas ligações. Ao mesmo tempo que é possível acionar os quatro refletores juntos, também se torna possível, como podemos ver na Figura 13, isolar uma pequena parte do plano da memória.

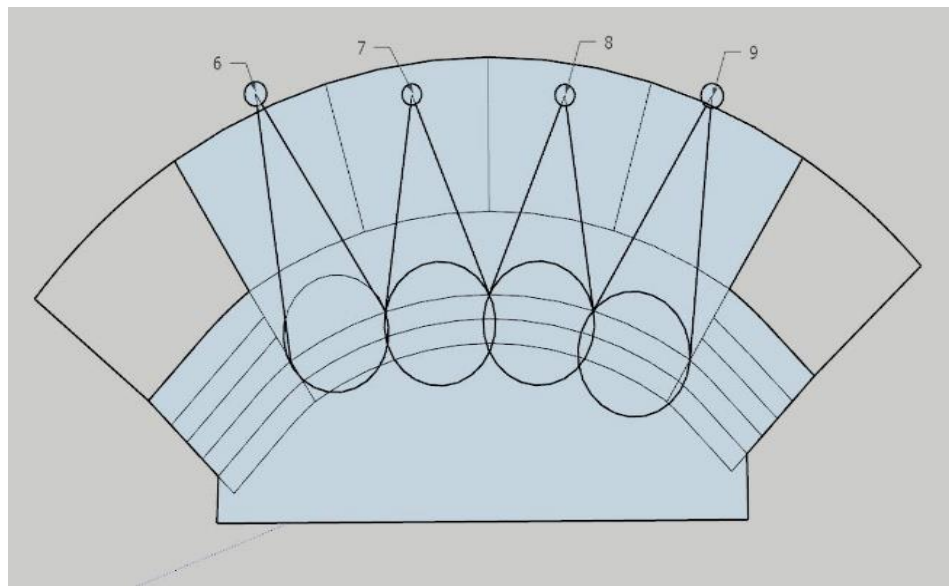


Figura 13 – Refletor 6 acionado para a primeira cena no plano da memória na cena 11



Fonte: desenho feito pelo autor (2020).

Figura 14 – Todos os refletores acionados no plano da memória para a entrada dos jornaleiros, também no plano da memória na cena 33



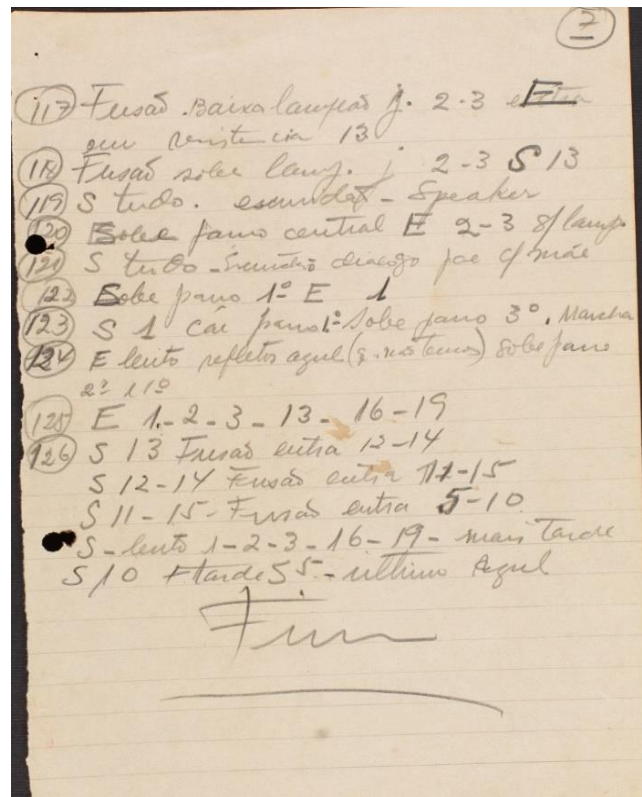
Fonte: Desenho feito pelo autor (2020)



É essa a atividade da luz proporcionada pela função, distribuição e ligação dos refletores. Ao mesmo tempo que demarca um pequeno espaço do palco, como na cena 11 onde aparecem o pai e a mãe de Alaíde, os refletores podem, juntos, iluminar os quatro jornaleiros da cena 33. Mesmo juntos, no caso dos jornaleiros, a imagem que se tem é de ambientes distintos. Os quatro estão juntos no palco, mas com a certeza de estarem em espaços diferentes, cada qual num canto da cidade vendendo o seu jornal.

Agora damos um salto para a cena 117, na última página do roteiro de operação. Essa cena é de extrema importância para compreendermos as intenções deste texto. Nela os conceitos appianos de luz ativa e luz passiva podem ser observados de forma bastante nítida, como método de análise. Enquanto no plano da realidade temos uma luz geral (passiva) de sala de jantar, onde Pedro e Lúcia conversam, com o lampião aceso, sob os refletores 2 e 3; no plano da alucinação, eles são observados pela silhueta de Alaíde e Madame Clessi sob a luz do refletor 13. Vejamos na Figura 15 como está descrita essa cena no roteiro de operação.

Figura 15 – Sétima e última página do roteiro de operação do espetáculo *Vestido de Noiva*, 1943



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes – CEDOC/FUNARTE



Podemos perceber, na indicação do roteiro de operação, que – na luz geral (passiva) do plano da realidade, na sala de jantar – estão acesos o lampião e os refletores 2 e 3. Eles baixam de intensidade para a entrada do refletor 13, foco (ativo) no plano da alucinação, iluminando somente a silhueta de Alaíde e Clessi, que observam Pedro e Lúcia no plano da realidade. A luz demarca, nessa cena, dois planos distintos. A realidade que se vê, que o público vê, a vê pelos olhos de Alaíde. A iluminação carrega o público para uma viagem ao interior (psique) da personagem, levando-os até a fronteira de seu olhar e mostrando-lhes a forma como ela enxerga essa realidade. É uma luz simbólica, que escreve na cena o drama da personagem. A alucinação em contraste com a realidade, a sombra em contraste com a luz. Todo esse contraste, do início ao fim do espetáculo, é o contraste, o paradoxo da própria personagem, sendo demarcado pela iluminação.

Figura 16 – Pedro e Lúcia no plano da realidade sendo observados pelos fantasmas de Alaíde e Clessi abaixo, no plano da alucinação



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes – CEDOC/FUNARTE

Finalizações

Vestido de Noiva tem grande importância dentro da história do teatro brasileiro. Os documentos mostrados neste artigo comprovam que o seu caráter moderno não se encontrava apenas na escrita dramática de Nelson Rodrigues, mas também na escrita cênica elaborada por Ziembinski e na cenografia de Santa Rosa. Concluímos, portanto, que a luz, em seus movimentos



e ausências, luz e trevas, exerceu papel fundamental nessa escrita visual, auxiliando o público no entendimento do complexo mundo de Alaíde. Dessa maneira, os conceitos modernos de luz ativa e luz passiva de Adolphe Appia nos são de grande valia, enquanto metodologia de análise, para entendermos o processo criativo da luz do espetáculo e os seus desdobramentos estéticos; além de estabelecermos a relação contundente entre a dramaturgia de Nelson Rodrigues e sua representação no palco no ano de 1943.

REFERÊNCIAS

APPIA, Adolph. **A obra de arte viva**. Edição de Eugénia Vasques. Escola Superior de Teatro e Cinema 2002 2ª edição 2004 3ª edição 2005.

APPIA, Adolphe. In: BEACHAM, Richard C. (org.). **Adolphe Appia: texts on theatre**. London and New York: Routledge, 1993.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BEACHAM, Richard C. **Adolphe Appia: texts on theatre**. London and New York: Routledge, 1993.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Sorocaba, São Paulo: TCM Comunicação, 2000.

DRAGO, Niuxa Dias. O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-20, jan./jul. 2012.

FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó. **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FUSER, Fausto. A “turma da Polônia” na renovação teatral brasileira: presenças e ausências. In: GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando Sérgio (orgs.). **Diálogos Sobre Teatro**. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. Perspectiva, São Paulo, 2012.

LINS, Álvaro. Algumas notas sobre “os comediantes”. **Correio da Manhã, edição 15088**, 9 jan. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=Álvaro%20Lins Acesso em: 04 de junho de 2021.



MEYERHOLD, Vsévolod Emilevich. **Do teatro**. Tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

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

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção debates/dirigida por J. Guinsburg).

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo I: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROHL, Ruth. **Teatro expressionista**. Pandemonium Germanicum, n° 1, p. 21-26, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SIMÕES, Cibele Forjaz. A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à "scriptura do visível"**. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013.

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Recebido em: 31/03/2021

Aprovado em: 18/06/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Artes – CEART

A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br