



Universidade Federal
de São João del-Rei

Bruno Maciel Souza

VESTIDO DE NOIVA NO TEATRO BRASILEIRO MODERNO:
O progresso da luz através do pensamento e da práxis.

SÃO JOÃO DEL-REI

2021



Universidade Federal
de São João del-Rei

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO ACADÊMICO**

BRUNO MACIEL SOUZA

**VESTIDO DE NOIVA NO TEATRO BRASILEIRO MODERNO:
O processo da luz através do pensamento e da práxis.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas, na linha de pesquisa Cultura, Política e Memória, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas
Orientador: Berilo Luigi Deiró Nosella

SÃO JOÃO DEL-REI

2021



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO ACADÊMICO

Autor: Bruno Maciel Souza

VESTIDO DE NOIVA NO TEATRO BRASILEIRO MODERNO:
O progresso da luz através do pensamento e da práxis.

Banca examinadora:

Orientador Berilo Luigi Deiró Nosella

Professor(a) Membro da banca: Prof.º Carina Guimarães (UFSJ)

Professor(a) Membro da banca: Prof.º Dr.º Carolina Bassi de Moura (UNIRIO)

A Banca considerou a dissertação:

SÃO JOÃO DEL-REI

2021



Universidade Federal
de São João del-Rei

Não se entra impune para o
teatro.

Tadeusz Kantor

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei, por todo o aprendizado durante todos estes anos de aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos durante o curso de Mestrado.

Agradeço ao orientador, Berilo Luigi Deiró Nosella, por toda paciência, ensinamento e direcionamento da presente pesquisa de mestrado.

À professora e amiga, Carolina Bassi de Moura, que me instigou a pesquisar sobre as áreas da cenografia e iluminação teatral.

Agradeço aos meus pais, Rosana e Guilherme, minhas tias e tios Théssera, Giselli, Fernando, e sobretudo meus avós, Marilene e Raimundo por todo apoio durante o caminho.

Aos melhores amigos, Gustavo e Victor, que sempre apoiaram na difícil escolha da área acadêmica.

Agradeço, sobretudo, ao Grupo Divulgação da cidade de Juiz de Fora, ao professor, diretor e amigo José Luiz Ribeiro e à professora e amiga Márcia Falabella que foram responsáveis por me ensinarem que o teatro não se faz sozinho.

RESUMO

A dissertação tem o objetivo de entender a luz do espetáculo Vestido de Noiva, no ano de 1943, na cidade do Rio de Janeiro, dirigido e iluminado pelo polonês Zbigniew Ziembinski, com cenografia de Tomás Santa Rosa, e dramaturgia de Nelson Rodrigues. Buscamos entender um pouco mais sobre como a iluminação do espetáculo foi pensada e executada. Para tal, utilizamos o texto escrito por Nelson Rodrigues e um conjunto documental presentes na FUNARTE, na cidade do Rio de Janeiro. Constam neste conjunto os seguintes documentos: fotos; fragmento do texto; mapa de luz; roteiro de luz; croquis; rascunhos da cenografia. A escolha do tema deu-se pelo fato do espetáculo marcar em nossa historiografia o início do teatro moderno brasileiro, dentre outros, pela apresentação de novas técnicas para a iluminação do espetáculo.

Palavra-chave: Iluminação teatral, luz, cenografia, teatro moderno brasileiro.

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO:</i>	11
<i>1 CAPÍTULO I</i>	17
<i>INTRODUÇÃO À ILUMINAÇÃO TEATRAL OCIDENTAL</i>	17
1.1 Mutações das fontes luminosas: do gás à eletricidade	17
1.2 A luz no Impressionismo e Expressionismo.....	21
1.3 Os efeitos luminosos de Adolphe Appia	33
1.4 A iluminação em Gordon Craig.....	39
<i>2 CAPÍTULO II</i>	42
<i>DO MODERNO À LUZ EXPRESSIONISTA DE ZIBGNIEW ZIEMBINSKI</i>	42
2.1 A evolução da iluminação teatral brasileira na década de 1940	42
2.2 O que falam sobre a luz do espetáculo Vestido de Noiva de 1943	63
<i>3 CAPÍTULO III</i>	68
<i>CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E TEXTUAL DE VESTIDO DE NOIVA</i>	68
3.1 Construção textual de Vestido de Noiva por Nelson Rodrigues:	78
3.2 Segundo ato do espetáculo Vestido de Noiva.	102
3.3 Terceiro ato do espetáculo Vestido de Noiva.....	107
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS:</i>	111
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	114

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Cúpula de Fortuny desenvolvida por Mariano Furtuny.....	26
Figura 2: Grito de Edvard Munch em 1893.....	30
Figura 3:O Gabinete do Dr. Caligari de Robert Wiene, 1920.	32
Figura 4: Espaços Rítmicos propostos por Adolphe Appia. Fonte: https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/15.180/5548 .	38
Figura 5"Luzes de Ribalta" tiradas do filme Em "Algum Lugar do Passado" em 1980	48
Figura 6: Espetáculo teatral: Um Capricho, de Musset	52
Figura 7: Espetáculo teatral: Um Capricho, de Musset	52
Figura 8: Ilustração de J.C Serroni para a cenografia de Santa Rosa para Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro	56
Figura 9: Ilustração de J.C Serroni para a cenografia de Santa Rosa para Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro	56
Figura 10: Peleas e Melissande, de Maeterlink.....	60
Figura 11: Peleas e Melissande, de Maeterlink.....	60
Figura 12: Ilustração de J.C Serroni da cenografia de Santa Rosa, Peleas e Melissande, de Maeterlink.....	61
Figura 13: Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, com Direção e Iluminação de Ziembinski e Cenografia de Santa Rosa.	62
Figura 14:Croqui do cenário Vestido de Noiva feito por Tomás Santa Rosa em 1943. FUNARTE	70
Figura 15: Rascunho do plano da memória no primeiro ato. FUNARTE	71
Figura 16: Relação da cenografia presente no plano da realidade no espetáculo Vestido de Noiva em 1945. FUNARTE	72
Figura 17: Imagem de Alaíde e Clessi sentadas na escadaria do plano de alucinação. FUNARTE	73
Figura 18: Esboço para cenografia do espetáculo Macbeth de William Shakespeare feita por Gordon Craig em 1909. BERTHOLT, História Mundial do Teatro, 2014).....	74

Figura 19: Imagem em que Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa analisam o cenário de Vestido de Noiva. FUNARTE.....	79
Figura 20: Planta baixa do espetáculo Vestido de Noiva. FUNARTE	81
Figura 21: Imagem ilustrativa do cenário de Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza.....	82
Figura 22: Imagem do mapa de luz de Vestido de Noiva no plano da realidade. FUNARTE	83
Figura 23: Mapa de luz de Vestido de Noiva no plano da memória. FUNARTE	83
Figura 24: Mapa de luz de Vestido de Noiva no plano da alucinação. FUNARTE.	84
Figura 25: Mapa de luz de Vestido de Noiva representando os refletores laterais. FUNARTE	85
Figura 26: Mapa de luz de Vestido de Noiva representando os refletores laterais. FUNARTE	86
Figura 27: Roteiro de iluminação do espetáculo Vestido de Noiva em 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. FUNARTE.....	87
Figura 28: Representação da primeira luz apresentada no espetáculo Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza	88
Figura 29: Representação da iluminação de Vestido de Noiva no plano da alucinação. Autor: Bruno Maciel Souza.....	89
Figura 30: Representação da iluminação de Vestido de Noiva no plano da e realidade. Autor: Bruno Maciel Souza.....	91
Figura 31: Representação da iluminação do espetáculo Vestido de Noiva, evidenciando o plano da alucinação e a escada lateral. Autor: Bruno Maciel Souza.....	92
Figura 32: Representação da iluminação do espetáculo Vestido de Noiva. A imagem representa o plano da alucinação, com as luzes laterais e escada. Autor: Bruno Maciel Souza.....	92
Figura 33: Madame Clessi descendo a escada lateral. FUNARTE	93
Figura 34: Representação do refletor de número 6 no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza.....	94
Figura 35: Ilustração do cenário onde Alaíde é operada no primeiro ato do espetáculo. FUNARTE	95

Figura 36: Ilustração da iluminação presente no plano da realidade onde Alaíde é operada. Autor: Bruno Maciel Souza	96
Figura 37: Segunda página do roteiro de iluminação de Vestido de Noiva em 1933, no Teatro Municipal. FUNARTE	97
Figura 38: Ilustração dos refletores 7 e 8 no plano da memória. Autor: Bruno Maciel Souza.....	98
Figura 39: Ilustração da iluminação no plano da memória. Autor: Bruno Maciel Souza	99
Figura 40: Ilustração de outra variação do plano da memória, sendo iluminado pelos refletores de número 6, 7, 8 e 9. Autor: Bruno Maciel Souza	101
Figura 41: Ilustração da variação da luz no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza	102
Figura 42: Imagem da primeira página do roteiro de luz que corresponde ao segundo ato. CEDUC FUNARTE	103
Figura 43: Ilustração nas escadas no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza.....	106
Figura 44: Ilustração vertical no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza	106
Figura 45: Refletores de número 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19 e 21 em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza	107
Figura 46: Terceiro ato do roteiro de iluminação de Vestido de Noiva em 1933, no Teatro Municipal. FUNARTE	109
Figura 47: Ilustração no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza.....	110

INTRODUÇÃO:

O professor e teórico teatral Jean-Jacques Roubine elege em seu livro *A linguagem da encenação teatral* (ROUBINE, 1998) que o teatro moderno só foi possível pelo surgimento da luz elétrica e sua abrangente adoção aos teatros europeus no final do século XIX e no início do século XX. Além de sua potência visual, a lâmpada elétrica podia iluminar um campo visual muito maior comparado à luz a gás. Além da de sua potência visual, a luz elétrica proporcionou vida ao espaço cênico, transformando-se em um elemento dramático, exercendo um papel para além da visibilidade.

Anos depois da iluminação elétrica começar a tomar conta de grande parte dos teatros na Europa, surgem figuras como Adolphe Appia e Gordon Craig, complementando a usabilidade do elemento luminoso. No Brasil a lâmpada de Thomas Edison só passou a tomar conta dos palcos no início do século XX. Já na década de 1930, já havia figuras que utilizavam da luz para potencializar o espetáculo. Flávio Carvalho, no espetáculo *O Bailado do Deus Morto* de 1933, já utilizava da luz elétrica para criar formas e sombras.

Em 1941, chega ao Brasil Ziembinski, figura ilustre que trouxe para o nosso teatro em 1943, o pensamento sobre o fazer teatral. Elemento que não foi promovido por outros encenadores Europeus que passaram pelo Brasil antes do polonês. Um exemplo que podemos dar é a chegada do francês Louis Jouvet em 1941. Muito se especulou sobre o ar transformador que Jouvet traria para o teatro brasileiro, entretanto, sua chegada não proporcionou o tom renovador que tanto necessitava o nosso palco. É certo que o Jouvet provocou discussões sobre a importância do nascimento de uma dramaturgia de fato brasileira, e que tal movimento seria o sopro inovador que revolucionaria o teatro brasileiro, entretanto, seus espetáculos não foram suficientes para instigar efetivamente a modernidade ao nosso teatro.

Ziembinski havia trabalhado como iluminador com o grupo amador *Os Comediantes* em 1941, entretanto, a parceria marcante para a história do teatro nacional viria no final do ano de 1943, com o espetáculo *Vestido de Noiva*. É preciso dizer que Louis Jouvet havia acertado, afinal, o texto escolhido foi de um então jovem jornalista brasileiro, o escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues.

A intersecção entre artistas tão primorosos resultou no nascimento do teatro moderno, entretanto, para a atual pesquisa, o mais importante desta retrospectiva é a reflexão que Zbigniew Ziembinski se incumbiu de nos apresentar: uma nova maneira de pensar e executar a iluminação teatral.

Não nos interessa entrar no mérito de quantas mudanças de luz o espetáculo proporcionou, mas, o seu propósito: uma iluminação que não tinha a pretensão de revelar os atores, ou apenas ser bela. A luz em Vestido de Noiva, tratava-se de trazer vivacidade para o espetáculo, transformando-a em linguagem, assim como o cenário de Santa Rosa e o texto de Nelson Rodrigues.

Minha paixão pela iluminação teatral se deu pela representação da própria história do teatro brasileiro, me deparei com figuras tão críveis como Ziembinski, Santa Rosa e outros artistas não citados na pesquisa. Em um dado momento me encontrei em uma berlinda, entre a prática da iluminação teatral e a história do teatro brasileiro. Eis então que me encontro na pesquisa sobre a história da iluminação, e que aos poucos foi se desdobrando nos trabalhos desempenhados por Ziembinski, e sua busca incansável pela perfeição do ofício da iluminação cênica.

Há vários estudos sobre o espetáculo, eles diretos ou indiretos, porém, há poucos materiais que falam sobre a cenografia, indumentária e iluminação do espetáculo.

A presente pesquisa não dá conta de resolver todas as perguntas sobre o que foi a iluminação de Vestido de Noiva, mas, nos ajuda a enxergar, mesmo que de maneira longínqua, a configuração proposta por Ziembinski, e como a iluminação do espetáculo teatral se tornou um exemplo a ser seguido depois de 1943.

Há uma necessidade de entender o que era a iluminação com a chegada da lâmpada elétrica aos teatros, e como tal elemento foi capaz contribuir de forma positiva, somando possibilidades na conjuntura cênica. É certo que houve uma mudança significativa para o teatro ocidental, já que as probabilidades aumentaram com a nova tecnologia.

A presente pesquisa busca entender como a luz do espetáculo Vestido de Noiva no ano de 1943, foi desenvolvida e executada, embasado no próprio texto de Nelson Rodrigues, onde há indicações diretas através das rubricas sobre a luz do espetáculo. Neste contexto, o mestrado que aqui se concluí insere-se no

âmbito da pesquisa integrada “Capítulos de história da iluminação cênica: linhagens históricas e modos de fazer da iluminação na cena”, coordenada por Berilo Luigi Deiró Nosella, orientador deste mestrado, junto ao Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena da Universidade Federal de São João del-Rei – NETOC/GPHPC/UFSJ.

Para empreitada aqui proposta, foi necessário trazer bibliografias sobre a história do teatro brasileiro, com o objetivo de situar ao leitor o contexto do espetáculo de Ziembinski. Além de textos focados diretamente nos temas: Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, Ziembinski, Santa Rosa e Os Comediantes.

Também foram analisadas no decorrer da pesquisa de mestrado, as críticas de jornais dos anos de 1943 e 1944, que falavam sobre o espetáculo possibilitando elucidar a reação do público com o espetáculo apresentado.

Também foram incorporadas às fontes da pesquisa a documentação presente nos arquivos da Fundação Nacional de Artes, na Cidade do Rio de Janeiro, levantada pelo NETOC/GPHPC/UFSJ, e cedida pelo orientador deste mestrado. Esta documentação foi de total relevância para a dissertação, pois através dela tivemos contato com: os mapas de luz, roteiro de iluminação, anotações sobre a iluminação, desenhos cenográficos, fotografias, fragmentos do texto original utilizado na montagem.

Há também entrevistas cedidas por Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues que ao longo do tempo, ajudaram a nortear a presente pesquisa. Mesmo com o vasto acervo sobre o espetáculo de 1943 há uma lacuna, já que não existe um arquivo em vídeo para que possamos analisar de forma mais clara como foi executada a iluminação do espetáculo. Portanto, a documentação do acervo da FUNARTE, as entrevistas, os textos sobre a história do teatro e o texto de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues foram fundamentais para a tentativa de entender a configuração da luz no espetáculo Vestido de Noiva de 1943.

A dissertação é composta por três capítulos com os seguintes títulos: Capítulo I: Introdução à Iluminação Teatral Ocidental; Capítulo II: Do Moderno à Luz Expressionista de Zbigniew Ziembinski; Capítulo III: A Luz em Vestido de Noiva.

O Capítulo I: Introdução à iluminação Teatral Ocidental, tem o objetivo apresentar ao leitor um panorama sobre a iluminação. A primeira passagem presente no primeiro capítulo, foi a tentativa de prover o entendimento sobre a mudança entre as lâmpadas a gás e a sua substituição pela lâmpada de filamento de carbono nos teatros no final do século XIX.

Já na seguinte passagem do capítulo, podemos observar a recepção da iluminação elétrica nos teatros da Europa, cenário do qual é possível notar a mudança abrupta que a chegada da luz elétrica proporcionou, tendo início ainda no movimento impressionista onde tínhamos como base uma luz representativa, isto é, uma tentativa de mimese dos elementos da natureza.

A terceira passagem do capítulo, tenta se aprofundar no movimento expressionista, tendo foco na iluminação teatral e na evolução de seu fazer e pensar. Neste momento já temos pesquisas mais objetivas sobre a usabilidade da luz elétrica, e uma tentativa maior de seu domínio. Figuras como Adolphe Appia, Gordon Craig e Loie Fuller, que nos ajudam a entender como a luz foi um elemento importante para o movimento expressionista. Loie Fuller contribuiu pintando a cena, Appia e Craig resolveram trabalhar com uma luz trazia significado, acarretando para o palco uma dinâmica entre luz e sombra.

Já no Capítulo II: Do Moderno à Luz Expressionista de Zbigniew Ziembinski, há um resgate da cena brasileira, que busca introduzir as tentativas de renovação da luz no palco nacional.

O primeiro passo do segundo capítulo, foi resgatar nomes como o Paschoal Carlos Magno, com o Teatro do Estudante do Brasil, e o Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, que buscavam romper com o movimento do teatro profissional da época. Isto nos ajuda a entender o que viria depois com Os Comediantes, evidenciando que a tentativa de renovação do teatro brasileiro viria do movimento dos grupos amadores.

Logo em seguida temos os primeiros passos de Ziembinski, demonstrando o seu talento enquanto iluminador em 1941, onde, já estava em contato com Os Comediantes. Podemos observar nessa metade do capítulo que Ziembinski proporciona um olhar mais apurado para a prática da luz no teatro brasileiro.

O Capítulo III: A Luz em Vestido de Noiva tem o objetivo de entender como se configurou a luz do espetáculo de 1943, utilizando do texto de Nelson

Rodrigues, onde podemos encontrar indicações significativas para a compreensão da luz do espetáculo, fazendo uso dos documentos presentes no acervo da FUNARTE.

A grande dificuldade do terceiro capítulo foi analisar o mapa de luz e o roteiro de iluminação proposto por Ziembinski, entretanto, o texto de Nelson Rodrigues contribuiu para nortear os caminhos trilhados para chegarmos em uma análise sobre a luz do espetáculo.

Entender a estrutura cênica proposta por Tomas Santa Rosa, foi de extrema importância, já que contamos com a dinâmica de três planos arqueados pelo autor: alucinação; memória e realidade. É interessante perceber como os planos foram configurados para o entendimento da iluminação do espetáculo.

Através do texto, dos documentos, do mapa de luz, do roteiro de iluminação e dos desenhos cenográficos, conseguimos perceber a motivação que levou vários historiadores do teatro brasileiro a eleger a iluminação do espetáculo Vestido de Noiva como precursora, pois, a luz consegue se conectar com todos os elementos postos em cena. É possível concluir que a luz do espetáculo tinha o objetivo de se comunicar com todos os elementos dramáticos, proporcionando movimento e dinâmica, além de trazer significados e formas que eram desenvolvidas através da composição entre luz e cenário.

1 CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO À ILUMINAÇÃO TEATRAL OCIDENTAL

1.1 Mutações das fontes luminosas: do gás à eletricidade

A luz a gás é introduzida nas ruas de Londres a partir de 1807, segundo o professor *Roberto Gil Camargo*¹ a iluminação a gás custava cerca de 75% a menos que as lâmpadas a óleo. O mesmo autor, em seu livro *Função Estética da Luz* diz que a iluminação a gás nas residências da Inglaterra começa a ser usada a partir de 1840. A iluminação a gás, só foi empregada nos teatros a partir de 1850. Até 1880, os teatros eram iluminados pelo gás, uma prática comum da época.

“Em Paris, o gás é introduzido a partir de 1819. Na iluminação doméstica, começava a ser utilizado a partir de 1840, na Europa e depois de 1865, nos Estados Unidos, após o termino da Guerra Civil.” (CAMARGO, 2012, p. 13)

No Brasil, a iluminação a gás chega ao Rio de Janeiro em 1854, sob a responsabilidade da Companhia *de Iluminação a Gás*. Na capital do Rio de Janeiro, foram inseridas inicialmente 3.027 lampiões públicos. Segundo Roberto Gil Camargo “mais de três mil residências e alguns teatros, dentre eles o *Teatro S. Pedro* (atual João Caetano)”. (CAMARGO, 2012, p. 17)

A luz a gás exercia vantagens sob as demais fontes de iluminação antecessoras: a luz era mais intensa e equivalia cerca de 12 velas, eram mais espaços sendo iluminados uma única fonte de luz. A iluminação a gás trazia também a possibilidade de regulagem da intensidade, uma maior estabilização dos fachos, mais nitidez nas respostas e controle mais condensado.

Por mais que as vantagens fossem satisfatórias para época, ainda sim a luz a gás trazia inúmeros desconfortos: cheiro desagradável, sonolência,

¹ Roberto Gil Camargo é doutor em Comunicação e Semiótica, professor de *Iluminação* nos cursos de Teatro e Design na Universidade de Sorocaba.

fuligem, além de exigir limpeza constante das paredes, tetos e cortinas. O maior problema da iluminação a gás, era o de risco de incêndio, isso porque o óleo utilizado era de fácil combustão.

A iluminação a gás de hulha (base em pedra de carvão), desenvolvida pelo engenheiro inglês William Murdock. Em 1863, a cidade de São Paulo começava a ser iluminada pela nova tecnologia. Em 1870, já havia vários lampiões espalhados pela cidade. Segundo Hamilton Saraiva em “em 1971, havia sido inventada a lâmpada a gás de hulha” (SARAIVA, 1989, p. 42)

Já nos teatros, Hamilton Saraiva evidencia a primeira vez em que a luz a gás é utilizada nos teatros:

A luz de gás foi utilizada primeiramente por Frederic Albert Windsor, no Lyceum Theatre, em Londres, mais tarde, no Chestnut Street Theatre, na Filadélfia, nos Estados Unidos, ambos em 1816. Em 1817, instalou-se gás no Covert Garden e no Drury Lane na Inglaterra. O gás era provido pelos próprios teatros, já que não havia nenhum serviço público – ou particular de distribuição e produção do material combustível. (SARAIVA, 1989, p. 43)

A lâmpada a gás de Argand, é uma das mais usadas em meados do século XIII e no século XIV, ganhando seu nome em homenagem de seu criador, o químico suíço Aimé Argand (1750-1803). Era em sua grande maioria, sua combustão era feita com óleo de peixe, sendo o mais comum o óleo de baleia. A lâmpada era estruturada por uma chaminé de vidro e um pavio em forma circular. Uma das grandes vantagens era a diminuição de emissão de partículas no ambiente. Além do óleo de peixe, utilizado em sua grande maioria, também era possível a utilização de óleos vegetais; como o azeite de oliva, entre outros.

No teatro um exemplo é a *Comédie Française* onde foram inauguradas instalações a gás em 1843. Porém, os atores e atrizes da companhia insatisfeitos pela dureza da luz, e como ela tinha o poder de ofuscar, prevaleceu, por este motivo a luz a óleo. Hamilton Saraiva complementa que foi a partir do pensamento de Robert Pignarre, que “a *Comédie Française* só utilizava a ribalta a velas em 1870. Um pouco mais tarde trocaram-se velas pelas lâmpadas de óleo, pelo processo de Argan-Quintet com refletores metálicos.” (SARAIVA, 1989, p. 45)

Em meados do século 1859, o descobrimento do petróleo facilitou o processo de produtos como a querosene e outros combustíveis à base de dele.

A querosene, torna-se popular nas casas e na iluminação urbana. Posteriormente a lâmpada a gás de Argand, era substituída por lâmpadas com combustão a partir do petróleo, precisamente, a querosene, que obtinham maior qualidade na combustão e melhor preço comparado ao óleo de peixe.

Em 1922, em Monique, foi construído o primeiro teatro totalmente iluminado com a lâmpada elétrica. O feito proporcionou uma inquietude para os proprietários e personalidade do teatro. Muitos teatros pretendiam modificar a fonte de iluminação, entretanto, vários problemas tornavam inviável tal possibilidade. Hamilton Saraiva resalta alguns dos problemas questionados:

O aquecimento das salas com gás era bom para a plateia e palco, mas trocar para eletricidade deixou de aquecer manualmente e, havendo a necessidade de manter a temperatura agradável, foi necessário criar outros elementos de calor além do fornecimento anteriormente apenas pela iluminação. Outros problemas eram a não existência de redes elétricas, e a necessidade de geradores próprios. O terceiro problema estava centrado no controle da quantidade de luz para a peça ou cena. Com o gás, isso já havia sido resolvido, com o novo tipo de energia, a coisa se complica. O mais antigo controle da luz elétrica foi feito com água de sal, em um vaso de louça onde se introduziam elétrodos vindos das lâmpadas. O método era bom quando o vaso estava ao ar livre, pois dentro do teatro o mesmo emanava gás clorídrico prejudicial à saúde. Já em 1890, inventou-se o recostato, construído com fio de níquel-cromo. (SARAIVA, 1989, p. 48-49)

Hamilton Saraiva evidencia que o primeiro teatro com gerador pelo sistema Julien no Brasil, o Eden Dramático (Teatro Lucinda) no ano de 1887, com o Teatro de Revista, com a peça de Arthur de Azevedo. No espetáculo O Carioca era utilizado a lâmpada de arco- voltaico, desenvolvida pelo engenheiro russo Paulo Jablochhoff. A luz produzida pelo arco elétrico nas velas de Jablochhoff era branca, extremamente intensa e incandescente. Por seu brilho ser intenso era aconselhado a utilização em grandes espaços.

Entretanto, há evidências aguçadas por Hamilton Saraiva que colocam em questão se de fato a montagem do espetáculo O Carioca de Arthur Azevedo em 1887, tenha sido a primeira iluminação elétrica no Brasil. Podemos observar no parágrafo:

Embora os registros citem o Teatro Lucinda (em 1887) como sendo o primeiro teatro a usar a iluminação elétrica há uma referência à luz elétrica das “revistas do ano” escritas por Arthur Azevedo, em 1883. Trata-se da revista O Mandarim, que foi

apresentada em 9 de janeiro de 1884 no teatro príncipe Imperial, no Rio de Janeiro. (SARAIVA, 1989, 84-85)

O interesse na iluminação elétrica nos teatros ocidentais, foi influenciada pelo cinema, que a partir do ano de 1895, se tornou corriqueiro.

O químico britânico Humphry Davy foi o primeiro a desenvolver uma lâmpada encandeceste. A primeira lâmpada era composta por um filamento feito em platina. Já em 1879, Thomas Edison (1847-1931)² desenvolve e produz em escala global a lâmpada de filamento de carbono, que se tornava comum no final do século XIX. A lâmpada de Edison substituía as lâmpadas a gás e de arco voltaico.

É importante ressaltar a partir do pensamento da professora doutora Cibele Forjaz Simões que:

A luz elétrica não foi descoberta de repente, como uma ideia brilhante ou uma iluminação divina, conforme nos conta a mística das invenções: um dia, durante o sono embaixo de uma árvore, cai uma maçã na cabeça de Newton e como resultado ele entende a lei da gravidade; ou, Thomas Edson vê um raio no céu e acende uma lâmpada na cabeça do gênio, estava descoberto o princípio da luz elétrica. Ou então, como é comum ver descrito nos manuais de iluminação, principalmente os americanos, Thomas Edison inventa a lâmpada incandescente em 1879, e em 1880 os teatros começam a usar a luz elétrica ao contrário, trata-se de um processo longo de estudo da energia elétrica que culmina com várias experiências e aplicações práticas durante o século XIX e inclui duas tecnologias diferentes e bastante usadas no teatro: a lâmpada de arco-voltaico (desde 1849) e a lâmpada incandescente (desde 1879). (SIMÕES, 2008, p. 55)

A lâmpada elétrica de *filamento de carbono*, era cerca de três vezes mais brilhante que a iluminação a gás, era mais uniforme e constante que as outras formas luminosas já criadas anteriormente. Além do brilho, a iluminação elétrica não tinha odor, e era mais segura que a iluminação a gás. Isso proporcionou sua grande adesão aos teatros europeus em pouco tempo desde sua produção em série.

A lâmpada de Edison era composta por um filamento, funcionando cerca de 1,2 mil horas. Podemos observar abaixo que a lâmpada de Edison:

pode atingir temperaturas de até 3000 °C durante o funcionamento, o que pode levá-lo a entrar em combustão ou sublimação. Para impedir o acontecimento dessas

² Thomas Alva Edison foi um empresário americano mais conhecido pela invenção da lâmpada incandescente.

transformações, cria-se uma atmosfera inerte no interior do bulbo injetando gás nitrogênio ou argônio a pressão de 0,8 atm, aumentando a vida útil da lâmpada e reduzindo a deposição de tungstênio sólido nas paredes internas do vidro, evitando o seu enegrecimento. (Savaş, 2018, p. 21)

A lâmpada de filamento é revestida em vidro, sendo que o seu interior é composto por gases que diminuem o risco de inflamação. Seu filamento de tungstênio duplamente espirado é o que leva a incandescência, passando a corrente elétrica.

No final do século XIX, grande parte dos teatros da Europa estavam equipados com a nova tecnologia, deixando de lado a iluminação a gás. Roberto Gil Camargo completa que:

em meados de 1881 o Saroy Theatre, de Londres já estava sendo adaptado para a iluminação elétrica. Foram cerca de 1.158 lâmpadas incandescentes, sendo que aproximadamente 824 instaladas no palco e controladas por 6 dimmers. (CAMARGO, 2012, p.17)

1.2A luz no Impressionismo e Expressionismo

Berilo Luigi Deiró Nosella no texto “Apontamentos Sobre a História da Iluminação Moderna: Parceria entre tecnologia e cena”, para a revista Arte da Cena da Universidade Federal de Goiás, publicada no ano de 2018, propõe uma visão sobre a história da iluminação teatral. Nosella introduz que:

Uma história da iluminação cênica pode ser tanto uma história de uma prática específica – a da iluminação da cena – ou uma história da cena com uma perspectiva diversa do olhar. É uma história que se volta para o interno do objeto maior, a cena, o teatro, mas também nos lança para fora dele, uma vez que é a história de um fazer que não se restringe apenas a cena. (NOSELLA, 2018, p. 67)

Complementa dizendo que a história da iluminação cênica é uma história do desenvolvimento tecnológico, provindo do desenvolvimento industrial, e que grande parte dos elementos tecnológicos nos teatros não advém necessariamente para os fins das artes cênicas. Complementa que:

desde o Renascimento, é responsável por sua transformação, não foi produzida especificamente para ela, mas respondeu ao desenvolvimento histórico de um sistema social que se formou em torno do acúmulo de capital, da expansão comercial, da industrialização e, nos dias de hoje, da revolução digital. (NOSELLA, 2018, p. 67-68)

A lâmpada movida a eletricidade é um exemplo, seu intuito não era o de iluminar os teatros, entretanto, foram sendo incorporadas e desenvolvido mecanismos para se iluminar o palco através dela. Esta evolução advém desde a instalação dos teatros em edifícios fechados, sendo necessária a incorporação de fontes de iluminação. Primeiro a luz das velas, seguidas pelas lâmpadas a gás e posteriormente pela iluminação elétrica.

Segundo Cibele Forjaz Simões (2008, p. 61), a agilidade da iluminação elétrica foi incorporada nos teatros, esse processo foi com mero intuito de substituição tendo em vista melhor aproveitamento das fontes luminosas (a iluminação elétrica produzia maior densidade de luz), e menos riscos de incêndios dos estabelecimentos. A vantagem da a iluminação era a sua exatidão no controle. A luz elétrica reinventou o escuro no teatro, a pausa, o corte, o Black-out. Possibilitando, a partir do movimento entre a luz e seu oposto complementar, as trevas (SIMÕES, 2008, p. 61). A lâmpada de filamento exercia maior vantagem sob a lâmpada de arco-voltaico, isto porque, ao contrário das lâmpadas de arco-voltaico, que apenas exerciam a possibilidade de apagar e ascender, a lâmpada incandescente possibilitava várias formas de dimerização, podendo obter graduações diversas de intensidade. Cibele Forjaz Simões complementa dizendo que:

A estreia da luz elétrica no teatro, por si só, não revelou a real dimensão do significado desta nova tecnologia para a história do espetáculo. As lâmpadas incandescentes e a eletricidade, utilizadas a partir dos anos 1880, foram consideradas primeiramente apenas como uma nova técnica, mais eficiente, para realizar as mesmas funções: clarear a cena e copiar, com maior verossimilhança, os efeitos da natureza, como o arco-íris ou o pôr do sol. (SIMÕES, 2008, p. 63)

Já Denis Bablet conclui dizendo que:

Trata-se, portanto, de começo, de simples técnica de substituição: os aparelhos de iluminação elétrica substituem, pura e simplesmente, os aparelhos de gás, cujos lugares ocupam. Não se descortinam ainda os seus poderes, não se adivinha que a luz elétrica possa tornar-se um meio de expressão dramática: reconhecida como um inegável progresso técnico continua a ser um fator puramente descritivo. Nem podia ser doutra maneira numa época em que tudo na encenação, representação do comediante, cenário, figurinos, iluminação, tem de reproduzir fielmente a natureza. (1964, apud BABLET, 1964, p. 292)

Segundo Hamilton Saraiva o realismo foi uma corrente estética que ascendeu entre 1830 à 1880. Saraiva complementa dizendo que o realismo nasce como uma “reação” ao romantismo, dizendo que:

No teatro há uma recusa à pièce bien faite e à representação declamada. Para os realistas, a arte era uma arma a serviço das grandes transformações sociais apresentando de uma forma verdadeira aspectos da vida cotidiana particularmente relacionadas à emergente classe média. O Realismo substituiu o herói romântico por um ser facilmente reconhecível nas ruas, o exotismo pelo lugar comum, o rebuscamento da linguagem pelo diálogo em prosa direta e coloquial. [...] o teatro realista tinha um caráter didático e moralista, lembrando, em sua linearidade o classicismo. Os realistas tinham a intenção de dar uma lição de moral, uma “mensagem” e isso aparecia claramente na boca de uma personagem que representava o que o autor queria dizer. Defendiam-se os laços familiares, necessidade de ter dinheiro e crédito pecuniário. (SARAIVA, 1989, p. 50)

O período do realismo no teatro atravessa ambas fontes de luz: a gás e a iluminação elétrica, desde a lâmpada de arco voltaico à lâmpada de filamento de carbono. Porém, a lâmpada encandeceste, exercia a mesma finalidade que a lâmpada a gás, com exceção do fato que as lâmpadas elétricas proporcionavam movimentos mais precisas. Segundo Cibele Forjaz, o teatro realista dos anos de 1880, e que a luz chama atenção para a ótica fictícia ‘criando transformações artificiais’:

[...] sua existência fictícia ou criando uma transformação artificial de tempo ou espaço. Na natureza o movimento da luz do Sol é contínuo, não muda de acordo com o que acontece na terra, não escurece quando uma tragédia se anuncia, não brilha mais nos momentos de prosperidade e alegria, não dá saltos, nem surpreende; apenas determina, com seu aparente movimento lento e gradual, os dias e as noites; o que para nós, mortais, indica o passar do tempo - inexorável e incontrollável. (SIMÕES, 2008, p. 63)

A partir de Denis Bablet e Cibele Forjaz, é possível chegar à conclusão de que a iluminação no século XIX, pautava-se na relação com a realidade, não interferindo na ‘ação’.

Berilo Luigi Deiró Nosella no texto “Por uma história da iluminação cênica moderna: a cena além do humano”, define o conceito de luz ativa e luz passiva:

[...] a luz passiva seria aquela que tem por objetivo tornar visível o espaço da cena e tudo que ele contém; enquanto a luz ativa é a responsável por “ativar” a vida potente do próprio espaço, por

seu movimento em cena, sua cor, por seu contraste com a sombra, sempre em relação com o espaço, seus objetos, atores, etc.; ela, portanto, age no espaço no sentido de determinar como ele é visto mais do que de apenas torná-lo visível, atendendo à funcionalidade da visualidade. (NOSELLA, 2018, p. 28)

O realismo não pedia uma luz elaborada, mas, uma forma de iluminar o ator nitidamente, entretanto, deveria ser mais chamativa que uma sala convencional, para transpor a ilusão visual da realidade.

O naturalismo foi influenciado pelas ciências biológicas e as ciências sociais. O naturalismo tem como objetivo a conquista da verdade, partindo do ponto de vista da experiência e a análise dos fatos dos personagens. Segundo Cibele Forjaz:

A peripécia e as reviravoltas do romantismo dão lugar à observação e descrição da realidade, *tal como ela é*; o ímpeto do indivíduo deixa de ser o motor da ação, que se volta para as razões sociais, as personagens e suas ações são determinadas por fatores hereditários, econômicos e sociais, expressos em cena pelo ambiente. (SIMÕES, 2008, p. 67)

A luz naturalista tem o objetivo de criar a sensação do real. Por outro lado, ela se desloca do realismo, possibilitando focos de luz onde há presença de entrada e saída da luminosidade, ao redor da cenografia proposta:

Efeito de luz localizada poderiam ocorrer, mas desde que obedecessem a causas lógicas como, por exemplo, a presença de um abajur na sala criando pontos de luz localizada ou a presença de uma vidraça com reflexos de vidros de fora. (CAMARGO, 2012, p. 21)

Em 1876, Richard Wagner, propõe o escuro total da plateia durante a apresentação do espetáculo. Segundo Hamilton Saraiva (1989, p. 51), a proposta já havia sido feita antes pelo italiano Igegneri em 1598. Apagar a luz da plateia proporcionou a ideia de ilusão.

Cibele Forjaz nos chama a atenção para o olhar do público se aguça com a luz da plateia apagada:

Do ponto de vista técnico a mudança é imensa. Sabemos que para o olho as características da luz não são absolutas, mas relativas - graças à grande capacidade de adaptação do órgão da visão, a percepção da quantidade e qualidade da luz varia de acordo com a referência no tempo e no espaço. Portanto, quando a plateia escurece, não ofusca mais os olhos do espectador que fica sensível à luz da cena. A partir daí todas as

variações de intensidade, ângulo, direção e cor da iluminação cênica serão perceptíveis para os olhos da plateia. (SIMÕES, 2008, p. 74-75)

A composição estética (cenografia, indumentária, iluminação) que antecede o naturalismo, era baseado nos telões pintados representando o lugar desejado. O naturalismo tende a romper com a tradição dos telões pictóricos, trazendo para a cena a tridimensionalidade, que mais tarde, seria importante para o teatro simbolista e expressionista.

O cenário bidimensional era inadequado, pois a primeira ação da lâmpada de filamento foi proporcionar maior massa luminosa, com mais luz, revela-se “a farsa dos cenários pictóricos, tornando tosco e ainda mais inconsistente” (SIMÕES, 2008, p. 68).

Começa então, a partir dos anos 1880 um movimento em busca da verdade, tanto na interpretação quanto nos meios técnicos constituintes do espetáculo teatral. Os cenários tridimensionais ocupam o palco com seus volumes e os detalhes, antes relegados, começam a ter importância fundamental. (SIMÕES, 2008, p. 69)

Os naturalistas reproduziam as coisas reais e os realistas mostravam de fato como eram as coisas. Os naturalistas estavam preocupados em ilustrar o cientificismo determinista do meio ambiente, hostil ao homem. A iluminação no teatro naturalista, abusava da verossimilhança, portanto a evolução da iluminação foi primordial.

O duque Georg II de Sax-Meiningen, cria sua companhia de teatro “Os Meininger”. Georg, exercia o papel de direção da trupe. Seus cenários, indumentárias, adereços e iluminação estavam a frente do tempo. A turnê dos Meininger, havia sido um sucesso em toda Europa, influenciando figuras importantes, como Stanislávski, Antoine Artaud. A iluminação proporcionada pelo grupo de Georg II, passou por grandes momentos da história da iluminação. O grupo utilizou a lâmpada a gás projetada pelas lateais, abolindo a ribalta. Posteriormente mesclava a iluminação a gás com a lâmpada de arco-voltaico. Havia uma preocupação com os elementos estéticos em cena. O grupo tinha a necessidade de ensaiar os espetáculos com a iluminação, isso possibilitava os atores o contato com a luz antes do espetáculo.

A evolução do maquinário teatral tinha o objetivo extrair grandes possibilidades nas execuções. Fortuny inventou alguns instrumentos que proporcionam efeitos cenográficos incríveis. A cúpula de Fortuny é a mais famosa delas:

Uma cúpula branca arredondada que envolve todo o cenário sem ser vista pela plateia, patenteada por ele como “Cúpula Fortuny” a cúpula é na verdade entendida como um sistema de iluminação indireta baseando na reflexão e difusão da luz. A luz é rebatida na cúpula e volta para a cena difusa. Como o brilho do sol nos dias nublados, esta luz rebatida totalmente diferente da luz incidente direta: é mais envolvente, suave, mais atmosférica. (FORJAZ, 2008, p.73)

A Cúpula de Fortuny é um antepassado direto do ciclorama. Era feita de gesso ou de seda, proporcionando uma boa receptividade da luz refletida.

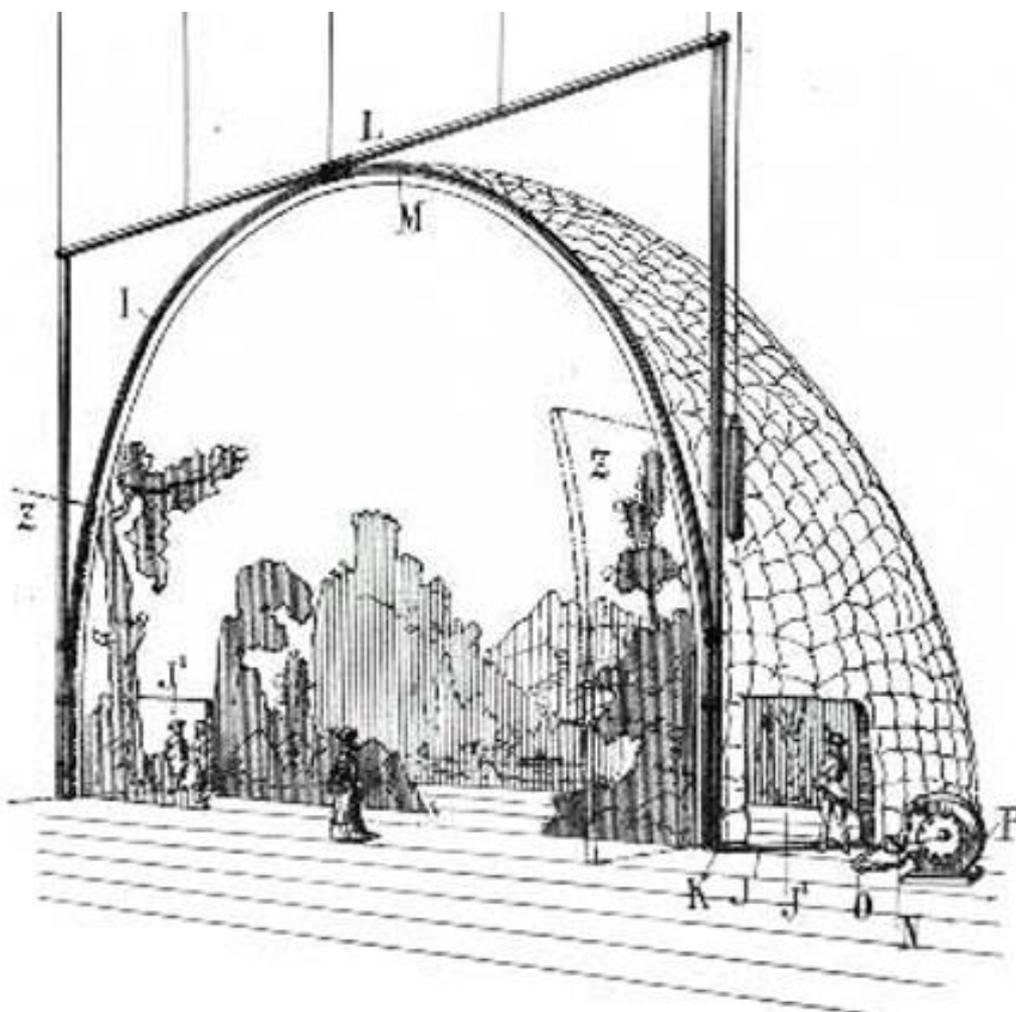


Figura 1: Cúpula de Fortuny desenvolvida por Mariano Fortuny.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C%C3%BApula_Fortuny.jpg

A dimerização é um elemento técnico que possibilitou ao teatro a construção de uma luminosidade ativa, possibilitando controlar a intensidade da luz. O poder da dimerização surge com o nascimento da luz incandescente, onde era possível criar nuances de intensidades a partir da lâmpada de filamento de carbono. Com o surgimento desse elemento, tornava-se possível maiores mudanças de atmosferas, passagens de luz e a elevação e diminuição da intensidade da luz. De acordo com Camargo:

É possível obter variações tonais, com luz mais intensa em determinados pontos e menos intensa em outros. A variação de intensidade estabelece recortes tonais no espaço quebrando a continuidade da luz, propõe hierarquias, sugere perspectiva e efeito atmosférico. (CAMARGO, 2012, p.22-23)

Se antes a luz tinha a função de mimese, com o Realismo e o Naturalismo, deveria haver outro movimento em busca de romper com a estética impressionista. De acordo com G.N. Boiadzhiev, Craig dizia “[..] que o ideal seria poder levar à cena a luz do sol ou da lua. Mas como era impossível, não se devia pretender sequer imitá-la, visto que a luz artificial nunca poderá se aproximar da luz solar”. (1960, p. 860, apud, SARAIVA, P.67)

A iluminação cênica torna-se um instrumento fundamental na escritura do espetáculo simbolista (e graças à sua prática e influência, para além dele) porque, graças a sua infinita potencialidade de movimento - intensidade, direção, ângulo e cor - possibilita o trânsito entre a concretude da cena e o campo do inefável, do inexplicável, do indizível e, principalmente, do invisível – apreendido através do 141. jogo de múltiplas reflexões do visível A encenação volta-se para a iluminação entendida agora como “jogo de luzes” e esse por sua vez, livre da coerência naturalista, toma um sentido poético, musical e sinestésico. (SIMÕES, 2008, p. 86)

A iluminação simbolista transbordava o lado sensorial da plateia, afim de provocar um intimismo com o espetáculo. A luz era repleta de fluidez e movimento, propondo sugerir no lugar de mostrar.

Jean-Jacques Roubine, acreditava que os movimentos descolados do impressionismo só tiveram força capaz de ser desenvolvida através do acréscimo técnico, sobretudo, nas áreas que correspondem à iluminação cênica. Segundo Roubine:

O debate que acompanha toda a prática teatral do século XX coloca em oposição, em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas, a tentativa da representação

figurativa do real (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade. (ROUBINE, 1982, p. 24)

Roubine nos propõe entender a estética simbolista, no início do século XX, com o surgimento de novos encenadores no período.

Com os simbolistas, portanto, os pintores invadem o palco. E com os pintores, a pintura! É óbvio, sem dúvida. Ainda assim, é preciso ver as respectivas implicações. As pessoas tomam consciência, por exemplo, de que aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem. Imagem em três dimensões, organizada e animada. Descobre-se que essa imagem pode ser composta com a mesma arte que um quadro, ou seja, que a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e da luz. (ROUBINE, 1998, 32)

Hamilton Saraiva (1989, p. 70), define que o simbolismo surgiu como uma oposição ao movimento naturalista. Precusores como Adolphe Appia, na Suíça Gordon Craig, em Londres Meyerhold, em Moscou. O cerne que desenrolou o movimento simbolista era justamente a proposta de assumir a teatralidade no lugar da mimese, sua motricidade era o desejo não-naturalista. A iluminação elétrica era propícia para a criação, já que o desejo do não-naturalismo presente no simbolismo, a luz elétrica foi capaz de trazer a materialidade necessária para o movimento. Cibele Forjaz complementa dizendo que:

[...] o simbolismo pode também ser entendido como um movimento bem mais abrangente que propõe em pleno auge do naturalismo (1870/80) o abandono deliberado da realidade exterior, ou mesmo sua aparência, em busca de outra realidade, superior; a arte se propõe a ser um canal de comunicação e articulação não racional com o mundo da imaginação, uma porta aberta para o espírito, expressão da subjetividade do artista sobre a “realidade”, onde sujeito e objeto se justapõem em uma existência que tende ao absoluto e ao ideal. Como tal o simbolismo se relaciona diretamente com o naturalismo, muitas vezes como uma transmutação interna, que atravessa a realidade transformando-a “de dentro para fora” (como nos casos já citados de Tchékhov, Ibsen, Hauptmann, entre muitos outros), outras vezes como oposição explícita, libelo estético e político contra a redução materialista do mundo e do homem, uma reação idealista contra os cânones da objetividade como paradigma na arte. (SIMÕES, 2008, p. 81)

A lâmpada incandescente proporcionou grandes experimentações. A cor foi uma herança resgatada dos nossos antepassados. Se no teatro naturalista não era necessário a utilização da luz para pintar o palco, o simbolismo se esbanja utilizando cores. No início, não existiam gelatinas. No primeiro momento, pintava-se as lâmpadas com tinta acrílica, entretanto, o calor gerado pela lâmpada queimava a tinta. Posteriormente, utilizavam-se vitrais para pigmentar a cena com a cor necessária. Os vitrais eram mais resistentes e proporcionavam mais difusão da luz colorida. Podemos observar, portanto, que:

A cor – até então usada com parcimônia, com o objetivo de recriar a natureza em cena – ganha um estatuto próprio e começa a significar emoções, estados d'alma ou universos oníricos. Esse desligamento da realidade levará à libertação do uso das cores na iluminação, para além da cópia e da descrição. As cores do cenário e suas relações com o jogo de luzes ganham um estatuto especial porque se comunica com o universo inconsciente através das sensações e, portanto, cria subliminarmente analogias sensíveis com a palavra proferida, inventando um verbo do olhar, ou, como propõe o ideal das correspondências sinestésicas, as cores tornam-se música para os olhos. A relação entre as cores e as notas musicais é explorada tanto na poesia, como metáfora, quanto em experiências cênicas, ao vivo. A cor é elevada à categoria de símbolo e colocada em um verdadeiro pedestal de significação. (SIMÕES, 2008, p. 86-87)

A abstração do simbolismo recriava a noção de cor dentro do espetáculo teatral. No lugar de cores reais, propunha aproveitar o simbólico das cores. É nesse momento que surge a possibilidade de pintar *com a luz* o espaço cênico, com a finalidade de criar formas sinestésicas no espetáculo.

É possível observar tais elementos nos trabalhos da bailarina *Loie Fuller*. Essas possibilidades de experimentações eram aproveitadas por Loie Fuller, sua narrativa que ressalta o olhar abstrato, proporcionando a uma *sinestesia* através dos elementos narrativos da visibilidade.

A Iluminadora e bailarina *Loie Fuller* fez uso de projeções e espelhos para desenvolver o seu trabalho, além de posicionar os refletores lateralmente no chão fazendo certo cruzamento entre eles. Fuller cria uma ambientação no campo da dança propondo a ligação de todos os elementos colocados em cena a serviço da dança.

A emancipação da luz elétrica proporcionou novas narrativas importantes para a estruturação do teatro moderno. Roubine (ROUBINE, 1998, 24) afirma que

o teatro moderno só foi possível pela *invenção da luz elétrica e de construções técnicas de pensamentos sobre o seu uso*. É a partir deste período que surgem novas ferramentas para controlar o uso da luz.

A evolução da luz é um dos aspectos primordiais da história da encenação moderna, e até hoje a manifestação da luz é usada como narrativa. A função do *iluminador* como um profissional emancipado do encenador ou do cenógrafo surge a partir de meados da metade do século XX.

O Grito de Edvard Munch, de 1893, talvez seja a figura mais nítida da demonstração do expressionismo, nascido na Alemanha, entre o século XIX e o século XX. O expressionismo, tem diversas vertentes, mas segundo Cibele Forjaz, somente duas tiveram o papel fundamental.

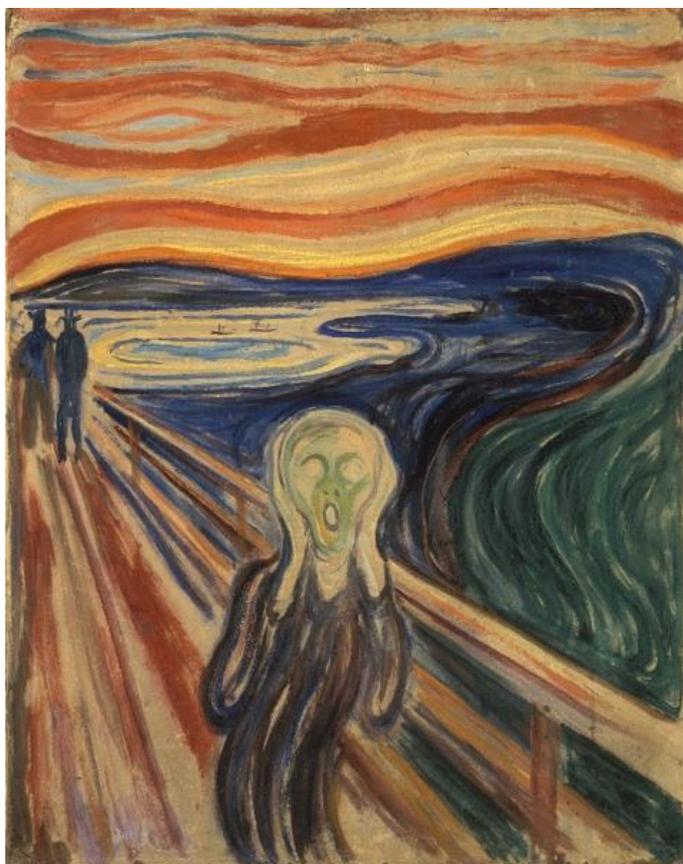


Figura 2: Grito de Edvard Munch em 1893.

A primeira entende o Expressionismo como um termo abrangente ligado a essa “concepção de mundo” de forte cunho subjetivo que, com uma origem que remete ao estilo gótico do norte da Europa e ao espírito do romantismo alemão, se desenvolve nas artes a partir da virada do século XIX ao século XX e entende-se como uma forte influência para diferentes linguagens artísticas em distintos lugares; definindo-se, de forma extremamente geral, embora contundente, a partir de características estéticas como o privilégio da expressão da

interioridade sobre a objetividade como forte tendência a abstração.

Pensando por essa perspectiva pode-se abranger os grandes nomes do teatro Ocidental como Eugene O'Neill, Zbigniew Ziembinski e Nelson Rodrigues. *Vestido de Noiva* é um espetáculo que podemos colocar nesse meio.

Já a segunda vertente: A segunda acepção considera o Expressionismo como um movimento artístico específico com um contexto histórico preciso e terminado. Nesse caso, define-se como um fenômeno especificamente alemão, que tem início em 1905, nas artes plásticas, com a criação do grupo Die Brücke, em Dresden, seguindo por "Der Blaue Reiter (1911), em Monique; estende-se para a literatura ano mais tarde em torno das revista *Der Sturm* (1910) e *Die Aktion* (1911) e, finalmente, chega aos palcos durante a primeira guerra mundial onde torna-se florescente sobretudo depois da guerra, com a República de Weimar, quando os teatros da corte transformam-se em teatros públicos. (FORJAZ, 2013, p. 36)

O expressionismo alemão tem início no ano de 1905 à 1925, chegando aos palcos no período da Primeira Guerra Mundial. O expressionismo nessa vertente soa mais rigoroso aos dogmas artísticos alemães. Sob forte oposição ao movimento impressionista, o expressionismo se desprende do ser coletivo que vive em sociedade, enfatizando o lado humano da subjetividade. O que fica claro no expressionismo, é a inversão dos polos, agora o importante é a *interioridade*, a *subjetividade*, sobretudo o *eu*. O expressionismo se caracteriza como a abstração dos meios externos, fortalecendo a ideia do eu, da subjetividade.

Talvez devido à violência do seu contexto histórico – o homem moderno, esmagado pela vida sufocante das grandes cidades, pelo mecanismo da segunda revolução industrial e, especificamente na Alemanha, pela repressão do Período Guilhermino e a hecatombe da Primeira Guerra Mundial – o expressionismo reverte-se em uma espécie de humanismo místico eivado de paradoxos (FORJAZ, 2013, p. 38)

O expressionismo, marca um reencontro com o passado, trazendo movimentos presentes no romantismo alemão. *Tempestade e Ímpeto*, ou *Sturm und Drang*, enfatiza o eu, ou melhor dizendo, as relações humanas interpessoais, presentes dentro dos romances da época. Schiller, Goethe e outros dramaturgos, são responsáveis por esse momento da literatura teatral.

O *eu*, implica na construção de uma dramaturgia focada na interioridade, se no naturalismo ou no realismo tinham os personagens submetidos ao meio onde

viviam, no expressionismo, a projeção da interioridade cria uma nova ambientação ficcional sendo ela muitas vezes abstratas.

Não se trata mais, portanto, de colocar em cena um protagonista individualizado, imerso em um contexto histórico e social e enredado em situações cotidianas, mas de criar uma representação de um “Novo Homem” que, ao desprender-se da sociedade pequeno burguesa de seu tempo a caminho de uma ascensão espiritual ou de uma consciência política de cunho coletivo, representa em si (ou, nos casos mais pessimistas, a impossibilidade) de regeneração de toda humanidade. (FORJAZ, 2013, p.42)

E completa dizendo que esse “[...] protagonista carrega, portanto, uma contradição interna: é ao mesmo tempo particular e geral. Constitui-se como uma subjetividade que, no entanto, busca representar a essência do humano.” (FORJAZ, 2013, p.42)

Se no naturalismo, a mimese era corriqueira, no expressionismo, ela é colocada em xeque, já que o universo subjetivo é a ênfase da dramaturgia. No contexto expressionista, o espetáculo deixa de retratar a sociedade, para compor sua própria estética imagética interior. O que não significa que não exista um retrato social presente.

No campo da luz, o expressionismo se manifesta enfatizando ainda mais o jogo entre luz e sombra. A subjetividade entre a luz e sombra é enfatizado com o aumento das sombras criando um eu duplo, trazendo a separação entre protagonista e o mundo. Podemos ver nas imagens do filme, O Gabinete Dr. Caligari, de 1919, a construção entre luz e sombra, e como a aplicação da técnica proporciona dualidade para os personagens.



Figura 3: O Gabinete do Dr. Caligari de Robert Wiene, 1920.

Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/1920-estreia-o-gabinete-do-dr-caligari/a-450263>

Para atingir o objetivo da luz expressionista usava-se a luz focada e dura, a partir dessa técnica destacava-se a subjetividade das personagens. O foco de luz da entrada também para momentos mais emocionais de cada personagem, trazendo um tom gótico e separando o ator do meio que se encontra.

Para exemplificar esse movimento em imagem o filme de 1920 *Das Cabinet des Dr. Caligari*, do cineasta alemão Robert Wiene, cria-se um jogo entre luz e sombra, trazendo a individualidade dos personagens e suas questões interpessoais proporcionados por esse tom de penumbra.

Cibele Forjaz complementa dentro de sua tese de doutorado algumas características para a escrita estrutural da iluminação teatral no expressionismo.

[...] Descobrimos uma relação direta entre ich-drama (drama do Eu) e a “invenção” do foco de luz; entre o stationen-drama (Drama de Estação) e a luz-montagem, ou seja, a luz como editora da ação; e, finalmente entre a abstraktionsdrang (tendência à abstração) e a luz como construtora de espaços rítmicos (realizado alguns sonhos e projetos de Adolphe Appia). (FORJAZ, 2013, p.49)

1.3 Os efeitos luminosos de Adolphe Appia

O suíço *Adolphe Appia* (1862-1928), nasceu no dia 1 de setembro em Genebra. *Appia*, foi um cenógrafo, arquiteto e pensador do teatro. Sua relação com a cenografia e com a luz surge a partir estudos na *Richard Wagner* (1813-1883). A genialidade de *Appia*, em conexão ao trabalho de *Richard Wagner*, o colocou acima de outros pensadores do teatro de sua época. Sua inquietação pela obra Wagneriana, da qual *Appia* tem grande admiração começou a traçar o seu caminho como cenógrafo.

O pensamento teatral de *Appia* tem por fonte uma admiração e uma insatisfação pela obra Wagneriana: *admiração* pela obra de *Richard Wagner*, na qual ele vê, no plano poético como no musical, o futuro do teatro; insatisfação diante da timidez e do tradicionalismo das concepções cenográficas de *Wagner*, e das realizações que ele provocou, e se limitavam em adaptar – bem ou mal – a esse universo novo os hábitos do espetáculo imitativo que vigoram na encenação de ópera no século XIX. (ROUBINE, 1998. p.133)

É possível perceber sua admiração por Wagner e por sua grande genialidade no campo da ópera. Wagner também tem um grande mérito na história da iluminação teatral. Wagner é responsável pelo *apagar da luz de plateia*, esse simples ato foi efetivo para a evolução do desenvolvimento da iluminação no final do século XIX.

“Até agora, foi fazendo sacrifícios sobre sacrifícios que conseguimos chegar à essência do que o Movimento, isto é, a Vida representa na Arte”. (APPIA, 2005, p.77)

É em função do *movimento*, que Appia transformaria a *cenografia* e a *iluminação* da virada do século. Seu pensamento era contrário aos de seus colegas do mesmo período que ainda utilizavam os telões pintados. A cenografia simbolista era repleta de elementos que não proporcionavam a extensão do movimento ao ator, para Adolphe Appia, a cenografia tinha como obrigação de compor juntamente ao corpo do ator possibilitando movimentos através de suas formas. Neste momento a cenografia não estava a favor do ator, e sim para a estética da cena. Appia, acreditava na potencialidade do movimento, e as possibilidades que ela poderia proporcionar para o ator.

Adolphe Appia, cria então um sistema hierárquico dentro da encenação, uma pirâmide que seu topo está o ator. É no ator que Appia vê a força do teatro, e que todos os outros elementos da cena teatral devem servir a ele. Portanto a cenográfica pictórica³, usada no simbolismo, não proporcionava a movimentação, era estática e sem nenhuma interação com os outros elementos do espaço cênico. Além de estáticos, os telões pictóricos eram representativos, não proporcionando vida a cena teatral. Diante da presente perspectiva pictórica, a iluminação não estava a serviço do ator, e sim em detrimento dele, proporcionando o foco para as respectivas pinturas dos telões e colocando o ator a serviço dela.

Appia, não ignorava a potencialidade que o simbolismo promovia, pois é a partir dele que seus pensamentos sobre a cena são difundidos. Entretanto, discordava da ausência de interação entre os elementos cênicos e o ator.

Para Adolphe Appia nenhum elemento deveria ser exposto em cena de forma *representativa*, pelo contrário, é através da subjetividade que a cena se

³ Que advém da Pintura. A cenografia pictórica é um elemento predominante na estética do teatro simbolista que vai perpassar até meados de 1950.

tornaria viva. Para Appia, não era importante trazer para a cenografia a mimese de uma árvore, mas sim a sensação de sua sombra, do seu frescor. A poética da luz e da cenografia se alinham a serviço do ator, perpassando a representação, e servindo ao *simbólico*.

O cenógrafo, acredita na potência da luz enquanto linguagem, e é a partir do presente conceito, que Appia promove mudanças severas. É a partir da ideia de uma arte viva, que se encontra a força tangível que a iluminação tem em sobreposição aos objetos colocados em cena.

A difusão do pensamento sobre a função da luz, vai perpassar todo o seu trabalho enquanto cenógrafo. Appia acredita que a luz é responsável pela união da sua atmosfera da obra. A luz teria um papel fundamental na construção entre *ator, espaço, cenografia* e a *ação* desenvolvida. Para o cenógrafo suíço, além de construir uma atmosfera simbólica, a luz tinha o objetivo de criando sombras, evidenciar e ausentar espaços. Todos esses elementos possibilitaram a evolução das técnicas de manipulação da luz, e seus presentes conceitos. A luz passa a ter um viés psicológico, deixando de ser um fator que só tem o objetivo de iluminar o ator e o espaço cênico.

Em contraste com a luz, temos também a cenografia, despedindo dos painéis pictóricos para trazer formas geométricas para a composição da cena. É com ela que a plasticidade do ator fica evidente no trabalho de Appia. O ator não está a cargo dela, e sim ela do ator, e a luz tem um papel fundamental na construção dessa harmonia.

Através da subjetividade, Appia criar narrativas para o espetáculo. É a partir dela, que o cenógrafo suíço transforma a obra Wagneriana. Nos seus trabalhos em cima da obra de Wagner, que Adolphe Appia, desenvolve as suas maiores conquistas na cenografia e na luz.

Gianni Ratto define a cenografia a partir de Appia como:

A cenografia deve ser vista, penso, como a materialização desse espaço que aparentemente vazio, será preenchido por gritos, gemido, risos e gestos. Portanto, continuo pensando, a cenografia, hoje, é um fenômeno pensante, uma vibração crítica, um espasmo sensorial: fenômeno abstrato, portanto, que nada mais tem a ver com a arquitetural, pintura, materiais, grafias e teorias. (RATTO, 1999, p.40)

Gianni Ratto, nos faz compreender a dimensão do trabalho de Adolphe Appia. A busca de uma obra de arte total, de um teatro que seja total em sua essência, buscando maneira de forma hierárquica, mas sem coloca nenhum elemento com menor importância. Uma obra de arte que seja viva, e estabeleça diálogo entre todos os elementos, tornando, uma obra de arte total. A luz e a cenografia estão interligadas na obra de Adolphe Appia.

Ratto, afirma que, “Não adianta: do ator não se escapa; sozinho ou múltiplo, ele é o teatro, a cenografia, a sonoplastia, a luz, a sombra, a música, o canto, a palavra: o restante é pirotecnia, malabarismo, fogo de artifício”. (RATTO, 1999, p.41)

A busca de uma totalidade dentro da obra, foi possível através da relação intrínseca de todos os elementos cênicos servindo ao ator, já que

“Appia insiste sobre esse ponto – se o elemento-base da estrutura da encenação for claramente definido e designado; e esse elemento só pode ser o ator. É a função do ator, pois, que a cenografia deve ser elaborada” (ROUBINI, 1998. p.135)

A proposta hierárquica criada por Appia, coloca o ator no o pilar da pirâmide, por ser provido de toda plasticidade. No entanto, outros elementos ressaltam na pirâmide proposta por ele. Em segundo, temos o espaço que proporcionando ao ator tridimensionalidade. E em seguida a luz, que traz vida a ambos. É a luz que estabelece o elo entre ator e espaço.

A hierarquia não é colocada como um valor de importância, mas sim a quem deve servir. Fica evidente para entendimento os conceitos que Appia elege a pirâmide hierárquica. A luz é fundamental no trabalho de Adolphe Appia, a hierarquia não há desqualifica, mas indica quem ela deve servir.

Roberto Gil Camargo, aponta que Appia foi precursor, influenciando grandes nomes do teatro moderno:

Appia talvez tenha uma importância a 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, 1951. p.39)

É com Appia que surge as primeiras tentativas de trabalho com projeções. As projeções procuravam trabalhar a imagem humana. Podemos ver nas palavras de Cibele Forjaz:

Em busca de substituir o signo fornecido pela pintura por uma ação ativa a luz, Appia encontra na projeção de imagens uma forma de criar uma cenografia de luz, ou uma luz-cenografia que contracenena com os planos, volumes em três dimensões do cenário arquitetural (FORJAZ, 2002. 118)

Appia previu a invenção de projetores de imagem. A partir, desse momento Appia se apropria de formas luminosas para projetar imagens. A sua inquietação transformou a cenografia e a luz radicalmente, influenciando os trabalhos futuro.

A partir, da reflexão de Roubine, a relação da projeção já existia na época, o que é inovador na obra de Appia, é sua forma de uso, já que não estava em busca de efeitos especiais e sim em uma maneira de trazer significado através das projeções. Roubine complementa dizendo que:

“O desafio que Appia propõe em relação as projeções é ainda mais audacioso para época. Num momento em que elas são usadas apenas para obter efeitos especiais, Appia vê nelas um dos instrumentos essenciais de animação do espaço cênico”. (ROUBINE, 1998. p.136)

As projeções em Appia eram inovadoras, propondo um outro ponto de vista onde a luz se comporta como uma forma ativa. Forjaz demonstra em sua dissertação de mestrado, que existe duas formas de luz em Appia: LUZ ATIVA e LUZ DIFUSA. Cibele diz que:

“[...] às relações diretas entre a LUZ ATIVA e a cenografia, a grande profecia revelada em suas concepções sobre a iluminação cênica está na ideia da **projeção de imagens**”. (FORJAZ, 2002. 118)

Adolphe Appia, apesar de ser um precursor da cenografia da virada do século XIX, grande parte do seu pensamento se deu através de seus desenhos, que vieram a influenciar outros encenadores como Craig, Meyerhold, Artoud. Seus feitos foram necessários para o teatro ocidental. Roubine, esclarece que “a estrutura italiana é, para ele, responsável pelo desvio ilusionista em que se enfiou o espetáculo ocidental”. (ROUBINE, 1998. P.134). É evidente que a revolução findada por Adolphe Appia favoreceu a pensamentos para a cenografia e luz.

Em busca de um espaço em movimento, que acompanha o ator com sua plasticidade. Além da cenografia e da luz, Appia vai de encontro com outros

elementos para fortificar a sua busca. É nesse momento em que conhece Dalcroze, e a suas técnicas com a música.

É a partir da música, que Dalcroze vai manifestar diálogo com o teatro. Neste encontro que Appia, inicia o pensamento sobre espaços rítmicos. Cibele Forjaz aponta sobre que:

A sua amizade e parceria com Dalcroze foi fundamental no desenvolvimento posterior de seu trabalho e aprofundamento de suas próprias pesquisas sobre as relações entre a música e a expressão cênica do campo dos intérpretes. Para Appia o ator já era o centro da cena, a partir de agora o corpo se estrutura e movimentos serão estudados como “medida de todas as coisas” na construção do espaço que a colherá. (JORJAZ, 2002. p.124)

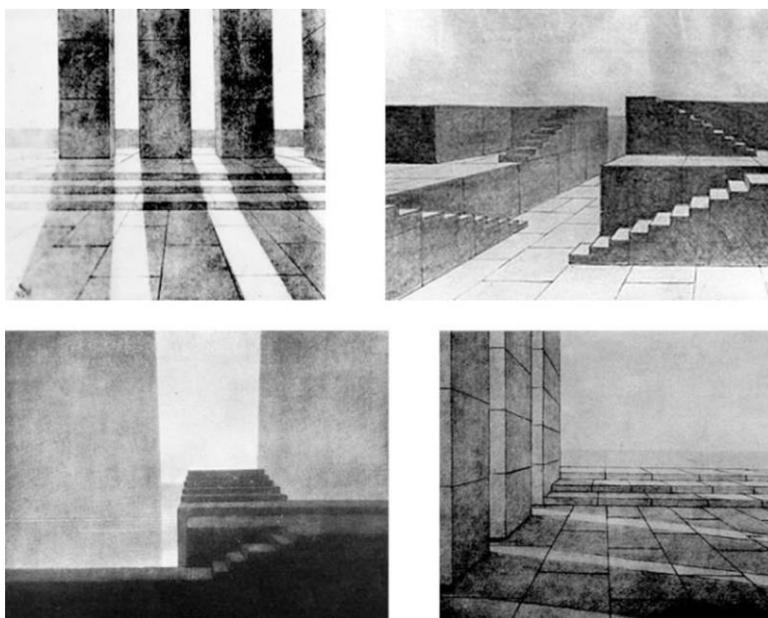


Figura 4: Espaços Rítmicos propostos por Adolphe Appia. Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>

É nesse momento que Appia, se distancia radicalmente do realismo. É a partir daí, que suas cenografias se tornam totalmente abstratas, composta a partir do ator, da música e do ritmo. A fim de construir uma cenografia que dialogasse com a música, de forma que o espaço se tornasse rítmico, Appia, se aventura nas formas, neste momento o auge do seu contato com a luz.

Diante de suas formas abstratas, a intersecção entre luz e cenografia se torna mais evidente. Nesse momento existe uma proliferação da luz em contato com a cenografia e com ator. A luz entra em contato com a cenografia, geralmente em formas de cubos de grandes proporções. A cenografia criada por

Appia tinham proporções gigantescas, colocando o ator diante de algo monumental.

Esse contato entre luz e cenografia, era capaz de criar uma atmosfera transcendente para o ator e para o espectador. É a partir da imagem que Appia visa uma nova forma de compor a cena, transpassando a dimensionalidade por completa, partindo do pensamento que envolve todos os elementos cênicos a serviço de um só ser; *o ator*.

É preciso atribuir mérito a Adolphe Appia por técnicas presentes em trabalho influenciando outros encenadores. É através do trabalho transcendente de Appia que elas vão ser pensadas primeiramente. É brilhante a maneira como Bob Robert Wilson, utiliza da luz em seus espetáculos, o jogo de cores, a transição de luz, e o embate entre luz e sombra torna-se uma cenografia viva. Samuel Beckett, descreve a luz em suas dramaturgias de forma milimétrica e precisa.

Todo o marco dentro da história do teatro só foi possível pelas mãos de grandes pensadores como Adolphe Appia que dedicou a sua vida por um bem maior que é o teatro.

É preciso entender que as formas de iluminar o palco são modificadas com o passar do tempo. Antes de Gordon Craig, a iluminação era posicionada a com refletores no chão. Appia, proporcionou uma nova maneira de entender o espaço cênico e de como inserir todos os elementos de cena a serviço do ator.

A luz está em constante transformação, a partir do teatro moderno, com o advento da luz elétrica, tornou-se possível a criação de novas estéticas de cena, partindo de que ela também pode ser uma forma de se comunicar.

A modificação trazida pelos novos encenadores a partir do século XX, proporcionou para o teatro moderno, o pensamento sobre a luminosidade, trazida pela lâmpada elétrica, onde mudou a maneira de se perceber o espaço cênico. A luz foi um grande impulsionador para o teatro moderno, proporcionando novas técnicas e linguagens a partir do visível.

1.4 A iluminação em Gordon Craig

O inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) foi responsável pela continuação involuntária do suíço Adolphe Appia. Os dois nomes do teatro não se conheceram pessoalmente, mas seus trabalhos se esbarram. Quando se trata do campo da iluminação e da cenografia, podemos afirmar certas semelhanças em seus trabalhos.

Craig, é citado como um dos grandes nomes da iluminação teatral e da cenografia. Entretanto, Craig não via a luz como um movimento isolado da cenografia. O artista simbolista, acreditava que tudo que era exposto em cena pertencia a cenografia, portanto; o cenário, palco, indumentária, adereços e a iluminação eram um conjunto que entravam em intersecção criando uma obra totalizante. Hodiernamente temos artistas que trabalham com esse ponto de vista, Pamela Howard é uma das cenógrafas e pesquisadoras que reafirmam a concepção de uma cenografia totalizadora.

Craig acreditava em um teatro como uma “Arte ideal, pensada, como um todo, com suas leis próprias, independente da vida cotidiana e da realidade” (FORJAZ, 2008, p.135). É neste ponto de vista que o teatro de Craig vai se tornar um embrião para o que viria posteriormente. Craig ia contra os princípios do impressionismo, se considerando simbolista. De fato, sua iluminação e cenografia não tentavam ser uma mimese representativa do real. Craig acreditava na expressão que partia da imaginação se contrapondo com o movimento naturalista e realista.

Se antes os encenadores tinham como base em seus trabalhos o impressionismo, com Craig somem os grandes telões pintados e entram as grandes estruturas, escadas, pilastras, um universo do sonho e da imaginação tem ênfase.

[...] não é nas funções ou nas partes constituintes da encenação (como o ator, o espaço, a cenografia, a luz, a pintura) que ele encontra os elementos que constituem o espetáculo, mas nos signos que o compõem. E ao contrário de Appia, que cria uma hierarquia entre os diversos elementos, Craig não imagina separar, nem para efeito de análise, a parte do todo, já que é justamente na ideia de unidade e conjunto que ele compõe sua concepção pessoal de Arte do Teatro. No lugar de uma obra total, um teatro total. (FORJAZ, 2008, p.137)

A busca de um teatro total Craig viaja o mundo buscando novas técnicas de cenografia e de iluminação. Craig acreditava que o teatro era uma arte da visão. Acreditava que o público ia ao teatro para ver e não para ouvir.

Todas propostas inovadoras dentro da estrutura teatral proposta por Gordon Craig, requeria uma inovação na estrutura cênica. Craig aboliu do seu teatro a luz de ribalta, sua proposta eram luzes que vinham de cima do palco.

A proposta de uma luz para cada espetáculo também foi uma opção do encenador inglês. Craig desenvolveu uma espécie de refletor colocando lâmpadas colocando dentro de caixas de madeira, criando uma espécie de refletor.

Cibele Forjaz complementa dizendo que “as lâmpadas usadas em caixas e acesas individualmente (como nos refletores) tanto na frente como nas laterais, permitem o controle das sombras” (FORJAZ, 2008, p. 149). Também adotou o uso de gaze e “refletores” afinados em certas angulações para esconder e tornar visíveis determinadas cenas. Estes elementos se tornaram comuns dentro de seus espetáculos, trazendo movimento a partir do cenário e da luz.

As propostas de Appia e Craig foram fundamentais para a construção de um teatro à frente de seu tempo. Suas obras foram referências para grandes escolas simbolistas e expressionistas. Grandes nomes como o encenador Josef Svoboda, é um exemplo de como foi proveitoso os feitos dos encenadores Appia e Craig, seus feitos proporcionaram para Svoboda, e para outros encenadores, cenógrafos e iluminadores como trabalhar com uma cenografia e uma luz viva.

2 CAPÍTULO II

DO MODERNO À LUZ EXPRESSIONISTA DE ZIBGNIEW ZIEMBINSKI

2.1A evolução da iluminação teatral brasileira na década de 1940

[...] pode ser útil dar alguns motivos que justificam a escolha da incômoda expressão “teatro moderno”. Em primeiro lugar, ela é a mais frequente usada, não só por estabelecer uma oposição ao “velho” teatro profissional das companhias de atores como Procópio Ferreira e Jayme Costa, como também pode identificar uma postura em relação ao teatro bastante afiada com o período “de modernização” que se abre no Brasil com o pós-guerra e a queda da ditadura Vargas. (COSTA, 1987, p. 98)

Sábato Magaldi, chama o teatro moderno brasileiro de “teatro contemporâneo”. Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi tem visões similares, somente os nomes que os distanciam.

Iná Camargo ainda complementa ambas as expressões apresentam problemas “quando referidas ao teatro que ser feito no Brasil depois de 1948” (COSTA, 1987, p. 99).

A estruturação de um teatro moderno brasileiro tem como um ponto de partida o espetáculo *Vestido de Noiva* de *Nelson Rodrigues* direção e iluminação do encenador polonês *Zbigniew Ziembinski*, cenografia de *Thomas Santa Rosa* e do grupo amador os *Comediantes* no *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1943. O espetáculo marca uma série de espetáculos com *Os Comediantes* e *Ziembinski*.

Apesar das controversas que envolvem *Vestido de Noiva* ser um verdadeiro marco, é inegável sua construção estética. Entretanto, não podemos apagar as realizações com possível objetivo de se distanciar do teatro de revista ou das velhas comédias feitas por Jaime Costa, Alda Garrido e Procópio Ferreira movimento que tem como o cerne o Teatro Trianon.

Hamilton Saraiva faz uma colocação sobre o teatro do final do século XIX e o início do século XX:

J. Galante de Souza infere que foram esses motivos, como lembravam os críticos, porque não participamos da revolução estética eu se operou no Velho Mundo, nos fins do século XIX e início do século XX, com Stanislavski, Craig, Copeau (e muitos outros), que é mesmo de se lamentar, em se tratando das inovações que esses artistas

incluíram em matéria de iluminação cênica (SARAIVA, 1999, p. 86)

O teatro do início do século 1900 mantinha-se tímido e morno comparado aos avanços da *Semana de Arte Moderna* em 1922, e dos avanços do teatro europeu e americano que haviam aprendido com *Adolphe Appia* e *Gordon Craig* com o desdobramento da lâmpada elétrica nos teatros da época. O teatro brasileiro do início do século XX, se pautava nas comédias das grandes companhias profissionais da época e do teatro musical. Geralmente essas companhias tinham um ator principal como as de *Jaime Costa*, cuja companhia estampava o seu nome “Companhia de Comédia Jaime Costa”. Também entravam nessa remessa o ator principal *Procópio Ferreira*. Uma das grandes características do teatro feito pelos artistas citados e toda a sua geração era a presença do ponto, um teatro mais declamado, pautado na comédia, herança das *Comédias de Costumes* de *Martins Pena* e da *Revista do Ano* de *Artur de Azevedo*. Podemos observar a partir das palavras do professor Hamilton Saraiva o aceno do teatro brasileiro aos velhos costumes:

Iniciou-se o século XX, no Brasil, com uma acentuada preferência do público pelo teatro musicado, o que muito prejudicou o drama e a comédia do teatro declamado, agravando-se ainda esse panorama com uma grande quantidade de espetáculos do gênero teatro por sessões (SARAIVA, 1999, p. 65-86)

O desejo de *transformação e modernização*, de quebrar com os velhos costumes do teatro brasileiro (as companhias dos atores profissionais), uma gama de jovens artistas entusiasmados com o teatro Europeu, objetivando deixar de lado as comédias corriqueiras apresentadas pelas companhias profissionais da época e explorando outros gêneros possíveis no teatro. Esses jovens, geralmente amadores, que já tinham carreiras consolidadas em outras áreas se propuseram a construir uma outra narrativa para o teatro brasileiro.

O grupo amador criado por *Paschoal Carlos Magno*; o *Teatro do Estudante do Brasil* o TEB, nasce 1938 como uma vertente contrária ao movimento de sua época. Anterior ao TEB, em 1922, nascia o Teatro de Brinquedo, fundado por *Álvaro Moreyra* e *Eugênia Moreyra*, grandes frequentadores dos circuitos modernistas da época. Ambos os grupos remavam na contramão das comédias de costumes, trazendo como alvos as grandes tragédias gregas e teatro elisabetano de Shakespeare.

A revolução artística ensejada pela Semana de 22 não conheceu senão pouquíssimas experiências, aqui e ali. É o caso da Batalha da Quimera, organização carioca criada nesse mesmo ano por Renato Vianna, Ronald de Carvalho e Villa-Lobos. Em 1933 o artista plástico paulista Flávio Império encena O Bailado do Deus Morto utilizando uma garagem como espaço dramático e criando uma cenografia futurista, à base de elementos confeccionados em alumínio. As luzes empregadas, refratando o metal possibilitaram assim novos usos e efeitos (MOSTAÇO, data, p. 2)

Em 1933, sob uma cenografia futurista, nasce em uma garagem como espaço cênico, o artista plástico paulista Flávio de Carvalho traz para a cena paulista já um esboço da tentativa de renovação do espetáculo brasileiro. O próprio espaço cênico já dita a tentativa de transformação do próprio. O Bailado do Deus Morto foi uma proposta ambiciosa para época. A eloquência de Flávio transbordou a imaginação de uma época inteira, construindo um caminho para uma nova geração, podendo dizer que o movimento que Oswald Andrade havia criado lá atrás teria sido revisado por Flávio de Carvalho, eis que ressurgiu o movimento antropofágico. O professor Hamilton Saraiva, descreve um pouco da encenação, sobretudo, da sua parte técnica dando ênfase a iluminação do espetáculo e a cenografia que contrasta com a luz:

Em 1933, no clube dos Artistas Modernos, criado em São Paulo por influência da Semana de 22, Flávio de Carvalho apresenta o Bailado do Deus Morto, num palco destituído de qualquer recurso cenográfico e apenas iluminado por efeitos coloridos por flechas rápidas. A peça surrealista deu escândalo e foi proibida pela polícia, “por ser indecente”. (SARAIVA, 1999, p. 88)

Pascoal Carlos Magno era um defensor das artes no Brasil, realizando grandes feitos em uma gama dos movimentos artísticos, dentre eles pode-se citar alguns o *Teatro do Estudante do Brasil* (TEB). O TEB juntamente com a presença de Paschoal e sua influência como diplomata brasileiro idealizou para a arte, sobretudo, o teatro como uma arte afeita ao popular, não somente ao burguês da época. Paschoal esteve presente em grandes movimentos de sua época, um exemplo é o Teatro Experimental do Negro que teve grande influência e apoio de *Paschoal*. Paschoal foi um dos apoiadores diretos da arte brasileira, levando em conta, sobretudo, a arte popular, um exemplo dessa paixão pela arte e pelo povo brasileiro, em 1974 cria a Barca da Cultura visitando 57 cidades

brasileiras do Norte, nordeste e centro-oeste, cerca de 200 artistas participaram do evento. Em um depoimento *José Luiz Ribeiro*, professor aposentado da *Universidade Federal de Juiz de Fora* nas áreas de comunicação social, jornalismo, e também paralelamente como diretor, ator, dramaturgo e do *Grupo Divulgação* e do *Centro de Estudos Teatrais*, frisa os a vontade de Paschoal de perpetuar a arte:

[...] a gente apresentou na ATA (Associação de Teatro Amador) no Rio de Janeiro e ganhamos vários prêmios, e nós tínhamos muitas peças de autores universais, porém Paschoal queria um autor brasileiro. [...] O lampião para o nordeste tinha um grande apelo para esse feito [...] nós remontamos porque era um musical, e como apresentação dele independia de cenografia e era toda construída no universo dos atores, especialmente para ser apresentada no auto da Barca. (RIBEIRO. Entrevista concedida ao autor. 22 de fevereiro de 2017)

É visível a infinita influência de Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil para a juventude de artistas da época. A tendência do teatro amador seria uma espécie de alavancada para a posteridade. O historiador teatral Gustavo Dória deixa isso bem claro em um de seus textos escrito para a revista de teatro *DIONYSOS* demonstrando a possibilidade de uma abertura de terreno para os novos grupos amadores:

[...] o Teatro do Estudante marchava em seus preparativos de estreia de vento em poupa. E todos nós que trabalhávamos em Os Comediantes torcíamos pela vitória do TEB, pois que o seu êxito seria um preparo de terreno para nós e a possibilidade de consolidação de um movimento em que ambas as iniciativas estavam empenhadas. (DÓRIA, 1975, p. 10)

A vinda de *Louis Jouvet* ao Brasil em 1941 seria de grande valia para o teatro brasileiro. Em 1941 o encenador francês desembarca em território brasileiro. Além das técnicas jamais vistas no país, os jogos de iluminação e até mesmo os equipamentos usados por *Jouvet* comparados aos nossos panelões, gambiarras e ribalta eram de tirar o folego dos interessados na arte teatral da época, sobretudo, os eletricitas que ficavam encarregados da luz dos espetáculos da época.

Entretanto, o que chamaria mais atenção dos engajados em modernizar a cena teatral brasileira era as palavras de *Jouvet*. Era necessário romper com

os estereótipos europeus e tratar no teatro o homem brasileiro, portanto, era necessário autor brasileiro. Evidentemente tivemos grandes nomes que antecederam à Nelson Rodrigues, mas foi o texto do jovem jornalista que se inaugurou o teatro moderno brasileiro.

[...] Jovet nos ajudou e muito. Mostrou uma nova maneira de apresentar o espetáculo teatral; salientou a importância do teatro, e mostrou, ainda, as possibilidades do artista brasileiro; quando de sua segunda temporada chama, para com ele colaborar, pintores e desenhistas brasileiros e estrangeiros aqui radicados, revelando o que nós mesmos desconhecíamos. (DÓRIA, 1975, p. 16)

Gustavo Dória para DIONYSOS completa dizendo que:

As palavras de Jovet tiveram o mérito de abrir os olhos de quem não quisesse ver e logo se tornaram elas uma ideia fixa para a direção do grupo. Era preciso descobrir um autor; afinal de contas os nossos romancistas e contistas aí estavam. Por que não tentavam eles o teatro? Um convite foi a Mário de Andrade, que recebeu com a maior alegria; escreveria uma peça sobre o Cabeleira, para o que já tinha inclusive ideias. (DÓRIA, 1975, p. 17)

As aspirações da Europa por *Louis Jovet* não seriam as únicas a ter um grande significado pelos jovens artistas imbuídos pelas vanguardas da Europa. Também em 1941 chega ao Brasil na cidade do Rio de Janeiro o polonês *Zbigniew Ziembinski*.

Em setembro de 1941 chega ao Rio, para realizar uma série de concertos em nosso país o pianista polonês Witold Malcuzinsky, um artista a serviço da Cruz Vermelha de sua pátria. A 29 do mesmo mês ele se apresenta no Municipal. E ao lado de suas qualidades reais de virtude, ele ainda é cercado da maior simpatia, tendo em vista sua nacionalidade e a sua missão. Após o concerto, um drinque lhe é oferecido no salão do antigo Hotel Central, na praia do Flamengo. E, como sempre acontece nessas ocasiões, lá se reuniram artistas, diplomatas, jornalistas, escritores, gente, enfim. E é aí que Agostinho Olavo trava conhecimento com um outro polonês recém-chegado, vindo de Paris, onde se refugiara. É Zbigniew Ziembinski, um ator cujas qualidades os seus patrícios aqui radicados não cessavam de louvar. (DÓRIA, 1975, p. 13)

E foi no lá, no antigo Hotel Central que *Ziembinski* demonstrava o seu interesse pelo teatro brasileiro. Logo se interessaria pelos projetos de Os Comediantes [...] sob os quais Agostinho Olavo lhe faz um relato completo

(DÓRIA, 1975, p. 13). Ziembinski no mesmo ano em que chegara ao Brasil emanou o seu conhecimento aos jovens do grupo Os Comediantes, integrantes que estavam eufóricos por trabalhar com a figura cativante de Ziembinski. O *encenador, iluminador e ator* polonês havia se formado em uma das maiores escolas de teatro da época, a *Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal de Cracóvia* entre os anos de 1927 à 1929.

O primeiro contado *direto* com o grupo amador *Os Comediantes* foi no espetáculo *A Verdade de Cada Um* de *Luigi Pirandello* no ano de 1941, mesmo ano que havia chegado no Brasil. Com cenário de *Belé Paes Lene* e dirigido por *Adacto Filho*, *Zimba* (apelido carinhoso pelos amigos com quem trabalhava) se encarregou da luz do espetáculo. O zelo e obsessão pela iluminação fez com que *Ziembinski* e o grupo de *Os Comediantes* pedir refletores em todos os lugares possíveis. O trecho do depoimento de Ziembinski deixa claro esse cuidado e preocupação com a iluminação do espetáculo:

Depois de um certo tempo de contato eles me convidaram para fazer a iluminação de *A Verdade de Cada Um*, de Pirandello. Foi o meu primeiro contato de trabalho com Os Comediantes. Procuramos juntos os refletores, o que naquela época foi muito difícil, já que só iluminavam a ribalta e as gambiarras. Os meus novos amigos de Os Comediantes ficaram fascinados com a iluminação que eu utilizava. (ZIEMBINSKI, 1975, p. 17)

Logo Ziembinski passara a dar sugestões nas montagens do grupo amador. Ainda no ano de 1941, mesmo ano que havia chegado ao Brasil, *Zimba* demonstra a sua maestria iluminando o espetáculo *A Verdade de Cada Um*, espetáculo do qual o encenador polonês também dava alguns palpites. Como

antes a função de encenador no Brasil não existia, o espetáculo ficava por conta do ensaiador e da companhia.



Figura 5 "Luzes de Ribalta" tiradas do filme Em "Alguns Lugares do Passado" em 1980

Um exemplo da iluminação utilizada em grande parte no teatro era a iluminação de ribalta, um exemplo caro desta fonte de luz é o filme *Alguns Lugares do Passado* com direção *Jeannot Szwarc* de 1980 com o protagonista *Christopher Reeve*. A luz de ribalta vinha do chão, iluminando tudo de baixo para cima, normalmente eram utilizadas as lâmpadas de filamento de carbono (lâmpada comum para sua época), também era revestida de algum material como metal ou espelhos para refletir e emanar mais luminosidade ao palco e também considerada uma luz difusa.

Já as gambiarras eram calhas de luz que ficavam suspensas normalmente em séries de cores, corriqueiramente; brancas, amarelas e vermelhas. Seu objetivo era trazer uma iluminação de cima do palco, ao contrário da luz de ribalta. Quase em todos os casos eram feitas artesanalmente com soquetes presos em um pedaço de madeira.

Voltando as palavras de Ziembinski salientam também a precariedade dos equipamentos técnicos de luz no Brasil. As luzes de ribaltas e as gambiarras haviam sido praticamente extintas no teatro Europeu ocidental, Ziembinski, por ser conhecedor da área já introduzia uma nova maneira de pensar a luz no teatro brasileiro. O espetáculo *A Verdade de Cada Um*, com iluminação de *Ziembinski* abria possibilidades para o entendimento da iluminação teatral. O espetáculo

seria um embrião para as propostas de luz que viriam posteriormente pelo encenador polonês.

Entretanto, é evidente que se utilizar de falas como a de Nelson Rodrigues seriam desnecessárias e tendenciosas para qualquer trabalho que tenha objetivo de entender a luz no teatro brasileiro:

Não posso falar de luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável e burríssima, nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro entre nós a iluminar poética e dramaticamente uma peça. (RODRIGUES, 1975, p. 17)

Se apropriar deste argumento seria esquecer os feitos importantes nos experimentos do *Teatro de Brinquedo*, *Teatro do Estudante do Brasil*, do próprio espetáculo *O Bailado do Deus Morto* de Flávio de Carvalho em 1933 e até mesmo a montagem de *A Verdade de Cada Um* de Pirandello iluminada pelo próprio Ziembinski em 1931, isto é, dois anos antes das afirmações tendenciosas de Nelson Rodrigues. Sem contar os apontamentos da luz nos espetáculos das *Revistas do Ano* anos antes.

É evidente a concretude que o espetáculo *Vestido de Noiva* trouxe para o nosso teatro, sobretudo, os seus aspectos técnicos como a luz e a cenografia (entendendo a cenografia como algum hegemônico exemplificado no texto da cenógrafa Pamela Howard, *O que é Cenografia*, onde a autora aponta que todos os aspectos visíveis são pertencentes a cenografia). Thomas Santa Rosa se apropria junto com Ziembinski do texto de Nelson Rodrigues total maestria, juntando luz e cenografia, criando jogos com os espaços e assim trazendo vida, feita as teorias do suíço Adolphe Appia no seu manifesto *A obra de Arte Viva*.

Voltando a falar sobre iluminação do espetáculo do grupo amador Os Comediantes *A Aventura de Cada Um*, de Luigi Pirandello, sendo o primeiro trabalho como iluminador em terras brasileiras de Zbigniew Ziembinski o trecho da revista de teatro DIONYSOS de edição número 22 em 1975 salienta a partir das palavras do encenador um pouco das características da iluminação da época e a fascinação dos integrantes de Os Comediantes com o trabalho:

Depois de um certo tempo de contato eles me convidaram para fazer a iluminação de *A Verdade de Cada um*, de Pirandello. Foi o meu primeiro contato de trabalho com os

comediantes. Procuramos juntos refletores, o que naquela época foi muito difícil já que só iluminavam a ribalta e as gambiarras. Os meus novos amigos de Os Comediantes ficaram fascinados com a iluminação que eu utilizava. E quiseram que eu ficasse permanentemente com eles. Mas os integrantes de Os Comediantes tinham recursos próprios para viver. Eu não. Eu tinha que tentar começar minha vida profissional. (ZIEMBINSKI, 1975, p. 55)

Vale salientar a preocupação do grupo Os Comediantes junto com a presença de Ziembinski de uma iluminação melhor trabalhada, um exemplo claro são os próprios integrantes do grupo, junto ao encenador polonês, indo a procura por refletores. Após esse tempo Ziembinski se dedicou tomar outros rumos, só em 1943 iriam se encontrar nos palcos mais uma vez.

As palavras de Jouvét em 1941 e o contato com Ziembinski proporcionou o pensamento de que era necessário um autor nacional, entretanto, um autor que trouxesse ao teatro nacional o homem brasileiro para a cena da época. Em 1943, Ziembinski decide trabalhar mais uma vez com o grupo carioca. Juntamente com Brutus Pereira e Thomas Santa Rosa estudavam o repertório. Aos poucos o repertório para o evento, que viria a ser gratuito, afim de mostrar ao povo brasileiro um teatro afiado e com a mesma qualidade, tanto estética quanto da retórica dentro dos espetáculos preparados.

E pouco a pouco o repertório foi surgindo. A Escola de Maridos, de Molière, formando com Um Capricho, de Musset, o espetáculo que deixou de ser apresentado na fase inicial. Era uma dívida antiga e sua realização já contava com guarda-roupa e cenário praticamente prontos. Haveria Fim de Jornada (Journey's End), de Sherif (sugestão de Ziembinski julgada oportuna em face do problema decorrente da guerra) e Pellas e Melisanda, de Maeterlink, que teria uma aprimorada tradução de Cecília Meireles. (DORIA, 1975, p. 18)

Ainda faltava a presença do autor brasileiro, o escritor e dramaturgo Lucio Cardozo foi cogitado para aguerrida disputa de dramaturgos nacionais para integrar o movimento, entretanto, seus textos que ainda seriam muito inteligentes, eram calcados demasiadamente em forma literal, portanto, não era o autor necessário para o momento em questão.

Havia um texto de um jovem jornalista que já havia uma peça estrelada pelo Serviço Nacional de Teatro, entretanto, sem muito sucesso.

Tratava-se de Nelson Rodrigues, cujo o pai era e seus antepassados eram jornalistas renomados no Brasil. Ziembinski ficou friccionado pelo texto de Nelson e logo tratou de investir seu tempo lendo e relendo e batendo o martelo que aquele texto do jovem jornalista carioca seria o espetáculo que iria representar o texto brasileiro em cena.

A peça foi lida por todos. Lida e discutida. Santa Rosa e Ziembinski logo procuraram uma fórmula ideal para a sua apresentação cênica, onde não houvesse solução de continuidade dentro do espetáculo, em virtude da sucessão de quadros, alguns de mínima. O texto fascinava aos que liam e com isso Vestido de Noiva passou a ser o grande trunfo de Os Comediantes para a sua segunda temporada. Seria a peça de estreia no Municipal. (DORIA, 1975, p. 19)

Era dada a largada o acontecimento no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Já decidida a temporada Adacto Filho dirigia Molière, Musset e Goldoni (O Leque) e também outros títulos brasileiros. Também entrava nesse apanhado O Escravo de Lúcio Cardoso, do qual Ziembinski seria responsável. Ziembinski também ficaria encarregado pelas montagens Fim de Jornada de Sheriff e Pelleas e Melisandra de Maeterlink. Ziembinski como ficou muito encantado com o espetáculo de Nelson Rodrigues. Um dos maiores problemas que essa parceria era o orçamento do qual não fechava, sem contar os vários contratemplos.

A programação e as datas dos espetáculos já haviam sido escolhidas e tudo se voltaria para ela. As datas de apresentações eram 15 e 16 de novembro de 1943, do espetáculo Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues e direção, iluminação e cenografia de Thomas Santa Rosa. Nos dias 20 e 21 de novembro, Um Capricho de Musset de Musset. A Escola de Maridos de Molière nos dias 27 e 28 e Fim de Jornada de Sheriff nos dias 7 e 8 de dezembro, O Leque de Goldoni, nos dias 15 e 16, Pelleas e Melisandra do dramaturgo belga Maurice Maeterlink nos dias 21 e 22 de dezembro, e nos dias 21 e 22, O Escravo do escritor que havia antes sido ignorado pela sua densidade nos textos dramáticos nos dias 21 e 22.

A temporada tinha sido elaborada de maneira cuidadosa: seria inaugurada e encerrada com originais brasileiros. Por outro lado, dava-se um espetáculo mais leve com outro mais forte, alternando gêneros e escolas. E tudo isso para o municipal. (DORIA, 1975, p. 21)

Entretanto, as datas previstas acabaram tendo certas modificações por conta da disponibilidade do Teatro Municipal na cidade do Rio de Janeiro como descreve Gustavo Dória no texto referenciando Os Comediantes:

Infelizmente, tal planejamento não pode ser levado em conta. O Municipal, como sempre acontece, estava crivado de compromissos, além do que os espetáculos mais custosos, dos quais participavam maior números de elementos, ainda não tinham tido o apuro necessário. Por esse motivo, a programação sofreu uma modificação, estreando o conjunto finalmente no Ginástico, em 27 de novembro em 1943, com um espetáculo duplo, composto de Um Capricho e Escola de Marido, seguindo sê-lhe Fim de Jornada (4 de dezembro) e O Escravo (a 10). (DÓRIA, 1975, p.21)



Figura 6: Espetáculo teatral: Um Capricho, de Musset



Figura 7: Espetáculo teatral: Um Capricho, de Musset

Podemos observar na montagem do espetáculo de Musset características importantes a respeito da construção intelectual e estética teatral, rompendo por completo com o movimento conservador do teatro brasileiro mantinha características datadas. Podemos ver que não há a existência de um *ponto*, uma característica muito comum nos espetáculos de Procópio Ferreira. A cenografia tomou outra forma, rompendo com os grandes telões pictóricos que representavam as cidades, casas, e que normalmente eram pintados por grandes nomes das artes plásticas. Podemos observar no espetáculo a ausência da lua de ribalta, um elemento muito criticado por Ziembinski e ainda muito usado naquele momento. Também temos características interessantes sobre a luz em intersecção com a cenografia: Os lustres do espetáculo que trazem o tom de uma casa luxuosa também iluminam o palco. É possível notar que a luz é toda emanada da parte de cima do palco, podemos concluir que não há a presença da ribalta no espetáculo de Musset. É possível ver rostos, cenário, até mesmo adereços muito bem iluminados com a luz aparentemente difusa. Não se sabe ao certo se havia grandes alternâncias, dimerizações, mas é provável e possível, visando que tais espetáculos abriam as portas para o espetáculo de Nelson Rodrigues. A direção do espetáculo foi de Adacto Filho que também ficou com a direção dos espetáculos: Escola de *Maridos de Molière* e o *Leque de Goldoni*. É inegável a influência de Ziembinski dentro desse macrofestival que tinha intuito de mostrar aos brasileiros o teatro moderno.

O espetáculo inaugural recebeu os maiores aplausos dos poucos elementos da crítica especializada que a ele compareceram. O original de Sheriff, entretanto, já não recebeu o mesmo tratamento, o mesmo aconteceu com a peça de Lúcio Cardozo que foi apresentada em terceira récita. Enquanto que neste último muitos vislumbravam um texto fascinante, mas excessivamente hermético e falho no tratamento técnico, o original de Sheriff dirigido por Ziembinski, era apenas considerado aborrecido, desinteressante e monótono, obrigando o espectador suportar quatro horas e meia de interpretação de um texto escrito para uma duração normal de duas horas de espetáculo. (DORIA, 1975, p. 21)

Os espetáculos isolados ao *Vestido de Noiva* não tiveram muito o impacto do público e da mídia especialidade, mesmo tendo a iluminação de Ziembinski. Para entendermos essa fixação, Ziembinski, segundo Nelson Rodrigues,

Zbigniew Ziembinski exigia no Teatro Municipal dez dias de ensaio com iluminação, entretanto, os dez dias foram diluídos para três dias de ensaios com a luz.

Em 1943 no dia 28 de dezembro já se sabe que é o marco para o teatro brasileiro moderno, ao menos pelo ponto de vista da história. Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues é um espetáculo que pertence ao que chamamos na obra do autor de peças psicológicas. O espetáculo conta com três atos: Alucinação, memória e realidade.

É importante frisar logo de início, que a edição que está sendo usado para esta análise é *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Volume I: Peças Psicológicas*, do ano de 1981, na 9ª impressão pela *Editora Nova Fonte* da cidade do *Rio de Janeiro*. O volume I conta com as peças: *A Mulher Sem Pecado; Vestido de Noiva; Valsa de nº6; Viúva, Porém Honesta; Anti-Nelson Rodrigues*. A organização e introdução de do historiador teatral *Sábato Magaldi*. A análise parte da segunda peça do livro: “*Vestido de Noiva*”.

Os outros volumes também importantes na obra dramaturgica de *Nelson Rodrigues* pela mesma editora são o *Volume II: As Peças Míticas*, as peças: *Álbum de Família; Anjo Negro; Dorotéia; Senhora dos Afogados*. Já o volume *III: A Falecida; Perdoa-me Por me Traíres; Os Sete Gatinhos; Boca de Ouro*. Nas *Tragédias Cariocas I*, e *Tragédias Cariocas II: O Beijo no Asfalto; Otto Lara Resende ou Bonitinha de, mas ordinária; Toda Nudez Será Castigada; A Serpente*.

A obra que consagra Nelson Rodrigues na dramaturgia e literatura brasileira é o espetáculo *Vestido de Noiva*, do qual lhe rendeu diversas montagens, mas a mais importe em 1943, com o grupo amador carioca *Os Comediantes*, com cenário e figurino de Thomas Santa Rosa e Direção e desenho de luz de Zbigniew Ziembinski. Ziembinski foi o primeiro encenador que o teatro brasileiro tivera. Anteriormente atribuía ensaiar os espetáculos o ensaiador.

Não é descabido dizer que o primeiro tom que Nelson Rodrigues dá ao texto *Vestido de Noiva* é propício a crítica dos ensaiadores e homens de teatro da época. Um texto muito complexo para sua época. Somente um homem que

já havia presenciado o modernismo, vindo da escola expressionista saberia lidar e entender de maneira cautelosa o espetáculo de Nelson Rodrigues.

Um espetáculo em três planos e personagens atípicos para época. O desdenho de uma classe média falida envolta a moralidade e velhos costumes. Era um prato cheio para Ziembinski, Santa Rosa e Os Comediantes se deleitarem.

Logo no início já temos um cenário diferente dos que antecederam o seu tempo. O primeiro ponto é que não há a presença de telões pictóricos, aqui em Vestido de Noiva enxergamos planos. Planos que representam a memória, a ausência da lucidez, o plano do passado. Todos esses planos são resolvidos pelo autor através da presença e ausência da iluminação.

“(Cenário – dividido em 3 planos: 1.º plano: alucinação; 2.º plano: memória; 3.º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)” (RODRIGUES, 1981, p. 109)



Figura 8: Ilustração de J.C Serroni para a cenografia de Santa Rosa para Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Figura 9: Ilustração de J.C Serroni para a cenografia de Santa Rosa para Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Para imaginarmos a devida imagem ilustrada pelas palavras de Nelson Rodrigues podemos ver um croqui do arquiteto e cenógrafo Paulista, fundador do Espaço Cenográfico também localizado na cidade de São Paulo J. C. Serroni.

Podemos ver na ilustração de J.C Serroni a ilustração da cenografia de Santa Rosa para Vestido de Noiva. Podemos observar as escadarias, que promovem a ideia de aumento na proporção da área cênica. Há também quatro arco que representam o plano da memória. Na parte superior da ilustração temos cenas que acontecem no plano da realidade.

Em nenhuma circunstância no teatro brasileiro poderiam imaginar uma cenografia com tantos planos. Planos que trazem sensações de alucinação, memória ou dos delírios da personagem principal. Não há dados sobre espetáculos anteriores com tantas possibilidades. Talvez os experimentos de Flávio de Carvalho no espetáculo O Bailado do Deus Morto em 1933 poderia ser equivalentes ou chegar perto da obra de *Nelson Rodrigues, Ziembinski, Santa Rosa* junto com o grupo *Os Comediantes* em 1943.

Nelson Rodrigues elege colocar um microfone em cena que diversas vezes é usado. Ou para narrar algum fato, ou para trazer mais tensão para cena, ou até mesmo proporcionar reverberação da loucura de Alaíde à beira da morte. O objeto também funciona como um método de distanciamento entre personagens. Podemos observar no início do texto a utilização do instrumento para manipular a sonoridade do espetáculo.

“MICROFONE – Buzinas de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.

VOZ DE ALAÍDE: (microfone) – Clessi...Clessi...” (RODRIGUES, 1981, 109)

É também na primeira página da dramaturgia que Nelson Rodrigues esboça o seu pensamento sobre a iluminação do espetáculo, apontamentos esses que vão ser corriqueiros dentro do texto do autor ao longo do espetáculo. Na primeira indicação Nelson Rodrigues indica:

(luz em resistência no plano da alucinação, com vestidos berrantes e comprimidos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa velha) (RODRIGUES, 1981, p. 109)

No total somam 74 mudanças de luz dadas Por Nelson Rodrigues. Cada mudança de luz caracteriza um recorte, ou uma troca de cena, ou um fragmento de memória. Talvez isso tenha chamado atenção de Ziembinski ou ao menos instigado para encenar o espetáculo em 1943.

O que mais instiga, é a delicadeza de Nelson Rodrigues ao indicar as nuances da iluminação presentes nas 74 indicações de manipulação da luz. É inegável a presença da luz na obra de Nelson Rodrigues, talvez por isso Ziembinski teria sido a escolha certa, não só pelo domínio da luz, mas também pela sua formação no teatro expressionista. Podemos analisar Vestido de Noiva e constatar os diversos momentos expressionistas em sua dramaturgia.

Ziembinski, sob a influência das vanguardas da Europa, teve um êxito inquestionável, já que o seu espetáculo inaugural como encenador no Brasil havia fundado um novo movimento e instigado novos jovens, fundações de grupos profissionais como o Teatro Brasileiro de Comédia ou até o de cunho mais político como o Teatro de Arena ou até mesmo na influência dos novos encenadores brasileiros como Flávio Rangel, o primeiro entre eles.

Ziembinski envolvido pelo teatro expressionista, trouxe para o teatro brasileiro talvez a primeira experiência da vanguarda surrealista para os palcos brasileiros, no lugar da mimese, Ziembinski, substituiu as formas impressionistas para transpor o caos de Alaíde por advento de um acidente no Teatro Municipal de São Paulo em dezembro de 1943. O mais interessante é como as coisas se cruzaram para o espetáculo marcante do movimento moderno brasileiro foi concebido, Zbigniew Ziembinski e Santa Rosa e o grupo de Os Comediantes começaram a conceber o espetáculo e Nelson Rodrigues:

Resolvemos fazer uma temporada gratuita para mostrar ao público brasileiro pela primeira vez o conceito teatral que se trazia de fora, que se tratava implantar no teatro brasileiro. Adacto Filho se encarregaria de O Leque, de Goldoni, Um Capricho de Musset, Escola de Maridos, de Molière, e O Escravo de Lúcio Cardozo. Eu me encarregaria de três outros espetáculos: Pelleas e Melisanda, de Maeterlink, fim de jornada de Sheriff onde eu faria minha primeira aparição no Brasil como ator, e a terceira peça ainda não estava escolhida. Começamos a ensaiar os outros dois espetáculos, de noite ou de tarde,

de acordo com as conveniências de horário dos integrantes de Os Comediantes. Foi quando Brutus Pereira chegou uma tarde e disse: “Aqui está uma peça de um jovem autor que eu queria que você lesse.” Tratava-se de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Li, a pela e achei extremamente interessante. Achei realmente um banho novo e forte de técnica teatral, um talento fabuloso que Nelson foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado. (ZIEMBINSKI, 1975, p. 56)

Antes de adentrarmos sobre o que é dito sobre a luz no espetáculo *Vestido de Noiva*, é interessante um fato que somou para a construção de um pensamento e técnica na área da luz. A Kliegl Brothers Universal Electric Stage Lighting Company foi talvez a fabricante mais antiga de equipamentos de iluminação de cinema e teatro do mundo. A empresa inaugurada em 1869, já se prontificava a fabricar refletores para o mercado artístico da época. O que é interessante nesse tópico é que a empresa que surge no início do século XX, fabricava já alguns refletores difusos e focais. Não se sabe se foram esses equipamentos usados nessas apresentações de Ziembinski e os Comediantes em 1943, mas é possível perceber que em 1943, tínhamos tecnologias no campo da iluminação teatral que possibilitava um profissionalismo maior aos espetáculos. A Kliegl Brothers Universal Electric Stage Lighting Company teve seu fim em 1990, mas é considerada hoje uma das empresas que ajudaram a difundir os equipamentos de luz pelo mundo.

Um dos espetáculos também encarregado por *Ziembinski*, *Peleas e Melissande*, de *Maeterlink* é um exemplo claro do uso da luz em contato direto com o ator e a cenografia. Se no período anterior víamos ribaltas e gambiarras, aqui vemos o uso de refletores e técnicas de iluminação sofisticadas. No espetáculo de *Maeterlink*, *Ziembinski*, faz uso de focos de luz, o que nos parece algo próximo aos refletores elipsoideais ou PC (Plano Convexo). Podemos perceber nas imagens abaixo os efeitos luminosos nas imagens do espetáculo como a luz se comporta:



Figura 10: Peleas e Melissande, de Maeterlink



Figura 11: Peleas e Melissande, de Maeterlink

Podemos observar na primeira imagem o uso de um foco em cima do ator, e uma grande sombra em cima de um tecido que parece uma árvore ou uma flor. Já na segunda imagem do espetáculo podemos perceber uma ambientação que nos remete a penumbra, juntamente com a cenografia de Santa Rosa que nos trás uma complementação com a luz, com esse tecido enorme. Podemos ver de

maneira mais clara a cenografia de Santa Rosa na ilustração de J.C Serroni no livro, *Cenografia Brasileira*:



Figura 12: Ilustração de J.C Serroni da cenografia de Santa Rosa, Peleas e Melissande, de Maeterlink

Ao vermos as imagens de *Peleas e Melissande*, de Maeterlink com desenho de luz de Ziembinski e cenário de Santa Rosa podemos perceber os rumos que o nosso teatro traria desde então. Se antes nossa luz era realista, ou ambiental, aqui nós temos uma luz que traz imagens subjetivas, que não simplesmente ilumina, mas que traz imagens para o espetáculo. Em *Vestido de*

Noiva com mais profundidade esses elementos que fogem do impressionismo. Agora a escola é outra, não cabia uma luz ambiental, de sala de visitas, ou que só iluminara o ator. O que Ziembinski traz pra cena brasileira é primeiro o ofício de encenador e sobretudo, o pensamento e a manipulação da luz feita com maestria e sutileza.

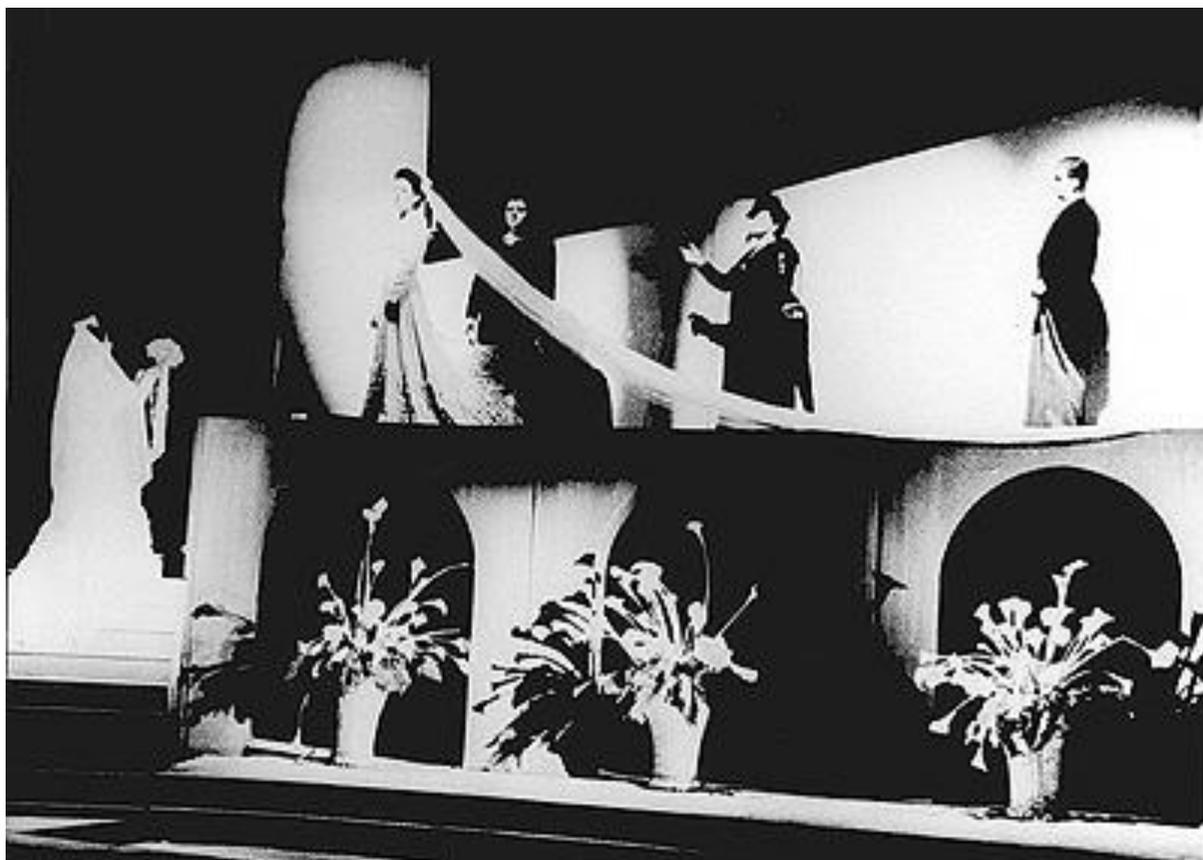


Figura 13: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com Direção e Iluminação de Ziembinski e Cenografia de Santa Rosa.

[...] Como Os Comediantes há tinham ensaiado dois espetáculos, quem se interessou por *Vestido de Noiva* foi o STN. Falei com seu diretor e ele me propôs a montagem do texto pela Companhia Dramática Nacional. No entanto senti que falava meio vago. Propôs-me uma montagem realista com uns croquis de Santa Rosa também realistas. Não cheguei num acordo e fui falar com Santa Rosa. Tive um grande deslumbramento com esse grande artista. Falei com a maior sinceridade: “Santa Rosa, vi seu croqui. Mas eu vejo a peça diferente.” Ele me respondeu: “Não tem problema. Faremos outro cenário. Da maneira que você entende a peça.” Como o Diretor do SNT desistiu da montagem, Brutus quis que Os Comediantes montassem a peça de Nelson. Eu disse: “Excelente! Vamos fazer!” (ZIEMBINSKI, 1975, p. 56)

Hoje é impossível imaginar uma montagem *realista* de *Vestido de Noiva*, por sorte e pelo temperamento de Ziembinski e a sobriedade de Santa Rosa de forma muito humilde de abrir mão de croqui já pronto para começar do zero a visão de Ziembinski do espetáculo de Nelson Rodrigues. O mais crível é perceber a o compasso dos três artistas transpondo em 1943 um espetáculo único, sendo um dos marcos principais do teatro brasileiro.

Houve por sinal, a procura de refletores para os espetáculos, já que os poucos que aqui haviam, ou eram obsoletos, ou não eram propícios para os espetáculos, para nos nortear sobre a fixação de Ziembinski pela iluminação, o encenador polonês foi até o Palácio da Guanabara pedir refletores emprestados. Muitos dos refletores usados na montagem de *Vestido de Noiva* e nos outros espetáculos foram obtidos pela vinda de Jouvét ao Brasil, presenteando o Teatro Municipal do rio de Janeiro alguns exemplares.

Podemos citar e separar fragmentos de autores brasileiros que falam da iluminação de *Vestido de Noiva*, entre eles: *Sábato Magaldi*, *Roberto Gil Camargo*, *Yan Michalski*, *Hamilton Saraiva*. Até mesmo artigos contemporâneos dedicados a luz do espetáculo de 1943 como o artigo *Metáforas da luz em Vestido de Noiva, a luz subjetiva* de Eduardo de Souza Teixeira Robson Corrêa de Camargo pela revista *Urdimento*. Também alguns recortes de jornais que conversem com o assunto.

2.2 O que falam sobre a luz do espetáculo Vestido de Noiva de 1943

Na revista *Folha de São Paulo*, no editorial sobre cultura a respeito da iluminação do espetáculo, o interessante é o teor de informação, dada pelo colunista Walmir Santos. Aparentemente o colunista se baseou nas ideias da história da iluminação proporcionadas por Edélcio Mostaço. A conferência criada por Edélcio abre possibilidades de difusão do pensamento na historiografia da luz no teatro brasileiro, e nos mostra que é necessário falar sobre a iluminação teatral, visando que, hoje, dentro das áreas das Artes Cênicas, temos poucos materiais que falam diretamente da mesma. Os relatos foram a partir da conferência proporcionada em 19 de junho de 2001, no âmbito do projeto **Luz**

em Cena. Vestido de Noiva e a Modernidade no Teatro, realizado pelo Itaú Cultural.

Muito se fala e escreve sobre "Vestido de Noiva", marco do moderno teatro brasileiro pela resolução cênica que o polonês Ziembinski e o cenógrafo e figurinista Santa Rosa imprimiram aos três planos da tragédia de Nelson Rodrigues, este não menos revolucionário: a memória, a realidade e o sonho, todos eles cristalinos no palco, 57 anos atrás -um desafio aferido no Municipal do Rio por espectadores boquiabertos, quando mal estavam acostumados aos efeitos de imagem da então caçula televisão. Aos louros do texto, direção e cenografia, por exemplo, raramente se agrega a iluminação, item que sequer constava da ficha técnica afixada na entrada dos teatros da época. No caso de "Vestido de Noiva", Ziembinski diluiu a função na sua "mise-en-scène", ou encenação. A luz do espetáculo de 1943, inclusive a remontagem pelo mesmo Ziembinski em 1976, atrai os holofotes do Instituto Itaú Cultural, hoje e amanhã, dentro do segmento "Luz em Cena - Vestido de Noiva e a Modernidade no Teatro Brasileiro", da mostra "Trajetória da Luz na Arte Brasileira", que prossegue até setembro. (Em tempo: como nas peças de ficção, qualquer semelhança com a crise no fornecimento de energia é mera coincidência). "Se não houver luz, não há teatro, a não ser que se monte o espetáculo ao ar livre, de dia, como os gregos faziam e os grupos de rua ainda o fazem", afirma o cenotécnico aposentado Fernando Pamplona, 75, pelo menos 55 deles dedicados ao teatro e nos últimos anos atuando como consultor. Pamplona mora no Rio e vem à cidade para abrir o evento hoje com uma conferência sobre "Vestido de Noiva", na condição de espectador e amigo do paraibano Tomás Santa Rosa Júnior (1909-56), por ocasião da montagem seminal, mas sobretudo como responsável pela iluminação da remontagem, 33 anos depois, braço direito de "Zimba", como tratava Ziembinski (1906-78). Apesar da autodefinição de amadora, diz Pamplona, o que a companhia Os Comediantes fez no primeiro "Vestido de Noiva" corresponde a um trabalho profissional, "no melhor sentido da palavra". Alguns números: em 1943, foram usados 20 refletores para obter 132 efeitos no mapa de luz; havia 140 mudanças de cena. "A iluminação e a cenografia evoluíram muito, e Ziembinski e Santa Rosa contribuíram para renovar a consciência do fazer teatral no país", afirma Pamplona. (SANTOS, Folha de São Paulo, 2001).

Edelcio Mostaço vai evidenciar de forma partindo do fragmento já citado de Nelson Rodrigues reafirmando que a revolução da iluminação teatral brasileira só foi possível pela vinda de Ziembinski e sua estadia por aqui. O autor diz que:

As crônicas ligadas à estreia são eufóricas, registrando o estupor da plateia. Falou-se em 300 mudanças de luz. Foram, de fato, 132 efeitos, proporcionando 140 cenas iluminadas de modo distinto. O plano de luz foi idealizado por Ziembinski, com a bem próxima colaboração de Santa Rosa. Sua cenografia – mais bem definida como um território cênico – era imponente: uma construção em madeira dividida em dois andares, conformando os três planos narrativos do texto: alucinação, memória e real. Arcos recortados propiciavam não apenas entradas e saídas como também, maravilhando a plateia, muitos dos efeitos de luz. Para a cena do casamento, dois vitrais preenchiam os arcos, oferecendo luz coada em transparência para compor o clima litúrgico do ambiente. Grandes vasos com copos de leite, espalhados na arcada e sempre em penumbra, conferiam ao conjunto um acento funéreo, ressaltando a densa atmosfera de uma obra na qual a morte surge sob diversos vieses.

Em outro artigo, *Metáforas da luz em Vestido de Noiva: a luz subjetiva*, de Eduardo de Souza Teixeira e Robson Correia de Camargo, pela revista *Urdimento*. O que propõe o texto é enxergar através da luz signos do espetáculo. Entretanto, o texto aborda de forma interessante as mudanças de luz do espetáculo *Vestido de Noiva* em 1943 por Ziembinski. Os autores salientam que:

“[...] podemos perceber a falta que faz uma documentação dos processos de criação de luz de um espetáculo teatral, o que, nesse caso, poderia acabar com a polêmica.” (TEIXEIRA, CAMARGO, 2020, p. 138).

Os autores concluem dizendo que:

Em comentário anterior, feito pelo próprio Ziembinski, em entrevista radiofônica a Alfredo Solto de Almeida para o programa *Cenas e Bastidores*, da Rádio MEC, em 6/9/1963, portanto, doze anos antes, o diretor lembrava uma outra quantidade de movimentos de luzes. Segundo ele, nessa entrevista, teriam sido 148 movimentos: “Eu me lembro de uma curiosidade muito grande quando nós levávamos o *Vestido de Noiva*, esse espetáculo

complicadíssimo que tinha 148 mudanças de luzes...” (Ziembinski, 1995, p. 66). Além desta, temos ainda a entrevista de Tomás Santa Rosa, anterior às outras duas e mais próxima da data de estreia, intitulada Os Comediantes Realizarão em São Paulo uma Temporada de Teatro Experimental, concedida ao Diário da Noite, de São Paulo, em 20/6/1944, momento que o cenógrafo de Vestido de Noiva relatou que: “Para esse resultado, tivemos que recorrer às mudanças de luz, que atingem, durante os três atos, um total de 134 planos diferentes e situações as mais diversas” (Rosa, 1995, p. 66). A dificuldade aqui, de acordo com esses relatos, é o de lembrar, com a ajuda apenas da lembrança, todas as marcações da iluminação sem se apoiar em um documento, em um roteiro de operação de luz que conste a marcação efetiva de todos os efeitos desse espetáculo que introduziu o teatro brasileiro no período moderno, como ressalta a crítica especializada. Portanto, recorreremos ao texto dramático publicado com o intuito de, por meio das indicações nas rubricas, interpretar, pensar a imagem e o que teria sido a escrita cênica de Vestido de Noiva em sua primeira montagem. (TEIXEIRA, CAMARGO, 2020, p. 138).

E conclui dizendo que no texto de Nelson Rodrigues da editora Nova Fronteira de 1981:

somam um total de 74 movimentos, incluindo os momentos de dimerização, número que é metade do relatado por seu encenador e cenógrafo, como vimos. Todas as mudanças de luzes caracterizam um recorte, uma troca de cena, um fragmento da memória ou de alucinação de Alaíde, exceto os movimentos no plano da realidade que, segundo Sabato Magaldi (1981, p. 16), tinham a simples função de localizar para o público os acontecimentos. (TEIXEIRA, CAMARGO, 2020, p. 139).

Considerando todas as alternativas muito importantes para um pensamento coerente sobre uma história da iluminação no teatro brasileiro, ou para se construir uma historiografia sólida do assunto, todas as alternativas acima de buscar uma resposta sobre a montagem de 1943 são legítimas. Entretanto, em contato com os documentos presentes na FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), talvez haja um equívoco nas falas eufóricas de Ziembinski, ou as frases calamitosas de Nelson Rodrigues dizendo que o teatro antes do encenador polonês era feito por uma lâmpada de sala de visitas.

O espetáculo Vestido de Noiva foi desenvolvido em três atos separados no roteiro de luz, tal roteiro que pretendo investigar no próximo capítulo. Mas o que chama atenção de fato nessa documentação, com toda certeza, é a quantidade de mudanças de luz propostas por Ziembinski. No primeiro ato, 44 mudanças de luzes; no segundo ato, 46 mudanças de luz; e no terceiro e último ato, 37 mudanças de luz. No total, seriam 127 mudanças de luz, segundo o roteiro de iluminação presente na documentação da FUNARTE, na cidade do Rio de Janeiro. Esse roteiro trata da montagem de 1944, quando o grupo Os Comediantes, Ziembinski e Santa Rosa promovem uma turnê pela cidade de São Paulo e se apresentam no Teatro Municipal.

É complexo falar de vetores importantes como luz e cenografia, sobretudo, no âmbito da história onde estes documentos se tornam mais escassos, entretanto, é necessário se atentar e recuperar ao máximo nossa história para o entendimento do presente, sobretudo, nas áreas de iluminação e seu desenvolvimento durante os séculos.

3 CAPÍTULO III

CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E TEXTUAL DE VESTIDO DE NOIVA

Vestido de Noiva, é considerado o berço da escola moderna teatral nacional, indicando como os passos do teatro brasileiro seriam traçados após 1943. O espetáculo é referenciado por vários teóricos do campo teatral como *Décio de Almeida Prado, Yan Michalski e Sábado Magaldi*.

Se por um lado tínhamos a genialidade de Zbigniew Ziembinski, e sua contribuição para o teatro brasileiro, ajudando difundir a função de encenador. Zimba, além do Brasil, a função de encenador, proporciona para a posteridade seus ensinamentos sobre a iluminação cênica. O encenador polonês tinha certo fascínio pelo advento da luminosidade, proporcionando ao espetáculo teatral fascinantes para nossos espetáculos. Podemos vislumbrar a fixação de Zimba pela iluminação teatral, nas palavras de Yan Michalski:

“Ziembinski exigia, para luz, dez ensaios gerais. Era pedir demais à luz ao Municipal. Os dez foram reduzidos a três. Por três dias e três noites, o bárbaro polonês esganiçou-se no palco. (MICHALSKI, 1995, p. 66)”

Yan Michalski ainda complementa:

Foram três, seis ou dez, os ensaios gerais eram necessários para que Ziembinski pudesse preparar o equipamento, os técnicos, e os atores para a complexa operação da iluminação que ele concebeu para pontuar a escrita cênica por ele para tornar clara e excessiva a narrativa rodriguiana estruturada em três planos de consciência: a realidade, a memória e a alucinação. [...] As referências a estes efeitos variam bastante, mas todas elas têm o mesmo objetivo: frisar a complexidade do esquema de iluminação, que aparecia revolucionária novidade num teatro no qual a luz servia apenas para o espectador enxergar o que concentraria no palco. (MICHALSKI, 1995, p. 67)

Nelson Rodrigues proporciona ao teatro brasileiro um texto em “três planos” que oscilam duramente todo o espetáculo. É possível observar na rubrica do espetáculo a proposta do autor:

“(Cenário – dividido em 3 planos: 1.º plano: alucinação; 2.º plano: memória; 3.º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais, trevas) (RODRIGUES, 1981, p. 109)”



Figura 1: Foto da cena final de Vestido de Noiva. FUNARTE.

É importante deixar claro que os documentos analisados e apresentados neste capítulo (fotos, croquis, mapas, roteiros, etc.) foram levantados pelo prof. Berilo Luigi Deiró Nosella, orientador desta pesquisa, para sua pesquisa docente. Como orientador, Berilo cedeu as mesmas para o desenvolvimento deste mestrado.

Como podemos observar na imagem acima, Zbigniew Ziembinski deixa muito clara a divisão dos planos propostos por Nelson Rodrigues em Vestido de Noiva. Os planos oscilam durante todo o espetáculo, proporcionando possibilidades gigantescas ao movimento teatral. Entretanto, é interessante observar como a cenografia de Tomás Santa Rosa se dividia dentro do espetáculo de 1943 dirigido por Ziembinski. No croqui da primeira cena ilustrado por Santa Rosa podemos observar de forma mais didática a disposição da cenografia pronunciada por Nelson Rodrigues:



Figura 14: Croqui do cenário Vestido de Noiva feito por Tomás Santa Rosa em 1943. FUNARTE

Na imagem acima podemos analisar de maneira mais elucidada a proposta cenográfica de Tomás Santa Rosa e Zbigniew Ziembinski a partir do texto teatral de Nelson Rodrigues.

Na figura podemos identificar a presença de três planos: 1.º plano: alucinação; 2.º memória; 3.º realidade. Para uma síntese mais absoluta sobre o espetáculo, é preciso evidenciar que a cenografia é constantemente modificada durante todo o espetáculo, sendo mantido apenas as relações dos planos já enunciados acima. Na presente figura, se encontra o desenho cenográfico de Tomás Santa Rosa presente no acervo da FUNARTE na cidade do Rio de Janeiro.

No atual *desenho em perspectiva* do primeiro ato, é possível observar que no 1.º plano há três mesas onde acontece o plano da alucinação da personagem principal.

Um degrau acima encontra-se o 2.º plano onde se localiza os quatro arcos. É possível identificar quatro arcos, ou quatro grandes bifurcações entre o plano da memória e da realidade. Nestes arcos propostos para o plano da alucinação,

podemos observar de maneira mais assertiva onde ocorre o plano da memória de Alaíde. Na imagem abaixo, podemos o plano:

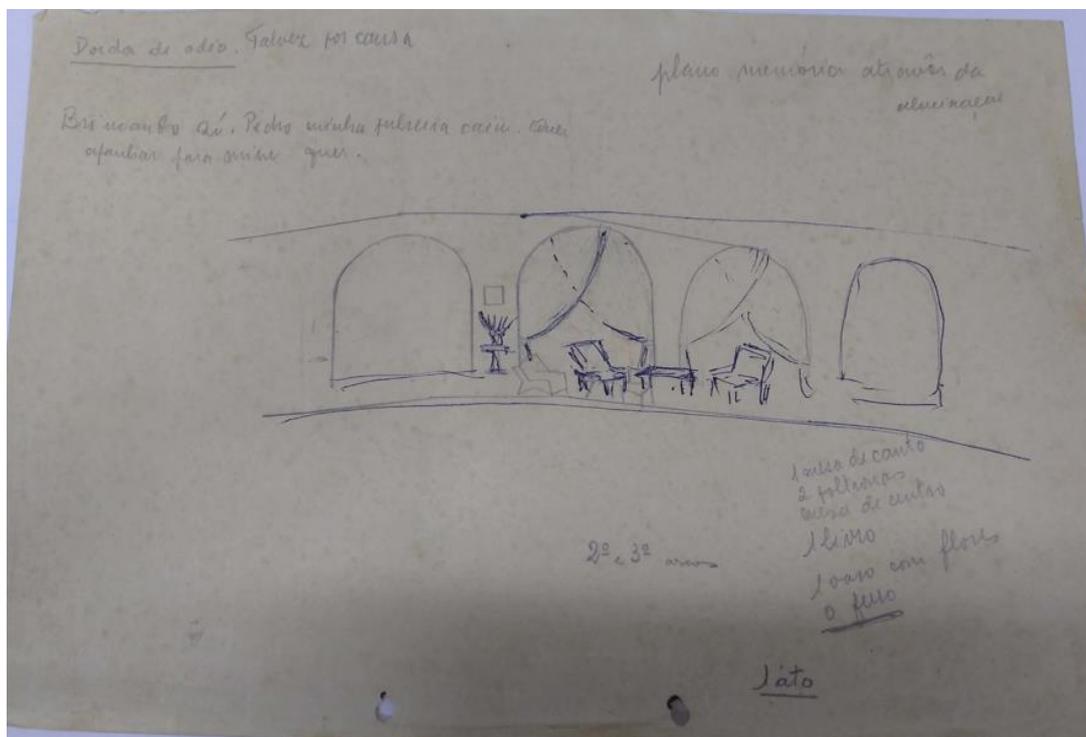


Figura 15: Rascunho do plano da memória no primeiro ato. FUNARTE

Na cena acima podemos analisar que só os arcos do meio estão sendo usados para ilustrar a cena. Segundo as indicações da ilustração há em cena: uma mesa de canto; duas poltronas; uma mesa de centro; 1 livro; 1 vaso com flores. Há também a presença de grandes cortinas que revestem os dois arcos do meio dando um ar de sala de visitas.

Já no 3.º plano podemos identificar onde é demarcado o plano da realidade do espetáculo. Na segunda cena do primeiro ato Nelson nos apresentou o plano da realidade. No plano há quatro homens engravatados conversando sobre a tragédia que havia acontecido no Largo do Machado.

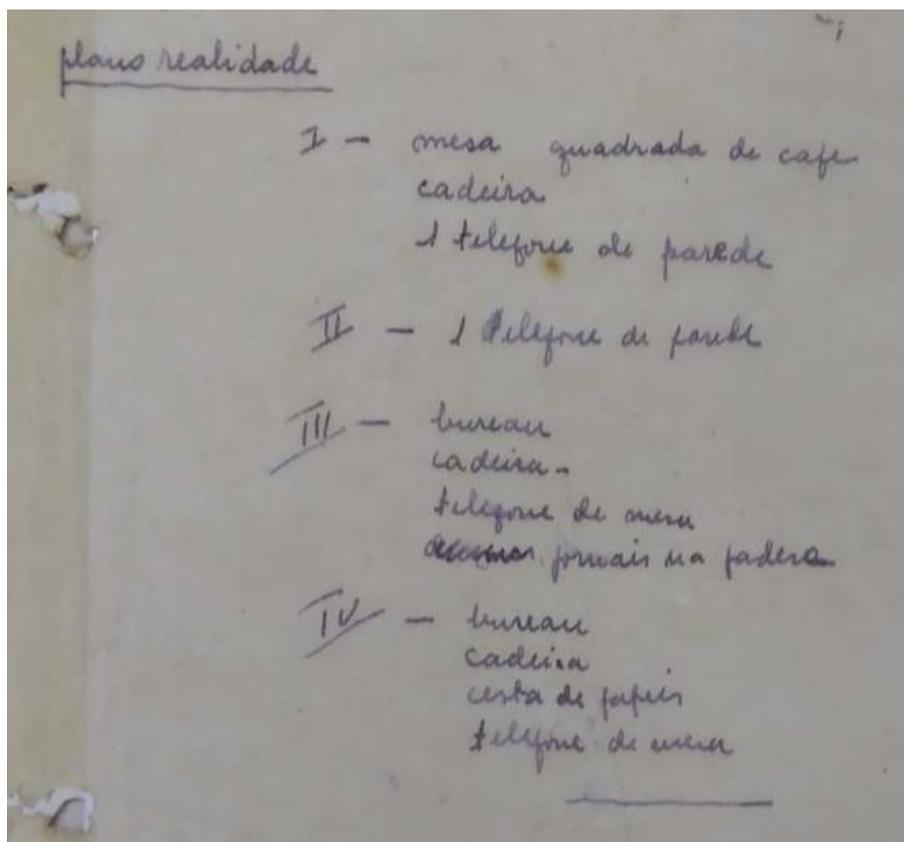


Figura 16: Relação da cenografia presente no plano da realidade no espetáculo Vestido de Noiva em 1945. FUNARTE

Na imagem acima podemos observar os elementos que compõem o plano da realidade no primeiro ato. Na descrição encontrada nos documentos da FUNARTE: I – 1 mesa quadrada de café, 1 cadeira, 1 telefone na parede; II – 1 telefone de parede; III – 1 bureau, 1 telefone de mesa, jornais na mesa, 1 cadeira; IV – 1 bureau, 1 cadeira, 1 cesta de papéis, 1 telefone de mesa.

Tais elementos presentes no plano da realidade, proporcionam ao espetáculo verossimilhança com o mundo em que vivemos, com elementos tipicamente encontrados em escritórios. O cenário realista funciona como um gatilho para contar o que se passa com a personagem principal, frisando que mesmo diante do delírio de Alaíde. No plano há uma construção cenográfica que beira ao realismo.

As escadas de Santa Rosa não têm as mesmas dimensões “cinematográficas” das de Jessner (é comum a comparação entre a escadaria de Ricardo III e a do filme de Eisenstein O Encouraçado Potemkin), mas desempenham função semelhante. Dividem espaços, definem ambiências e,

principalmente, são utilizadas para criar relações entre personagens ou cenas simultâneas. (DRAGO, 2012, p. 17)

Ainda temos as escadas, onde todos os espaços são ligados, formando uma intersecção entre toda a cenografia. As escadas também fazem parte da cenografia do espetáculo, sendo capaz de proporcionar algumas cenas. As escadas elevam a perspectiva do espaço cênico, proporcionando movimento, assim como são representados nas cenografias de Adolphe Appia e Gordon Craig, Santa Rosa proporciona para quem vê o espetáculo grandes movimentações, não se limitando só aos atores, mas da cenografia como algo que esteja sempre em movimento. Podemos observar a cena do terceiro ato do espetáculo onde as escadas são utilizadas também como parte do cenário onde não simplesmente os atores sobem ou descem de um plano para outro. Há também utilização da escada como espaço de ação para os atores, como se fosse uma espécie de extensão do plano da alucinação da personagem principal. Na imagem, podemos observar Alaíde e Madame Clessi conversando:



Figura 17: Imagem de Alaíde e Clessi sentadas na escadaria do plano de alucinação. FUNARTE

Agora, na imagem abaixo tirada do livro da teórica teatral Margot Bertholt, publicado na língua portuguesa pela editora Perspectiva. O desenho se trata de

um esboço de Gordon Craig para a montagem não realizada de *Macbeth* de William Shakespeare, no ano de 1909. Na imagem podemos observar algumas relações com a cenografia proposta por Santa Rosa e Ziembinski.



Figura 18: Esboço para cenografia do espetáculo *Macbeth* de William Shakespeare feita por Gordon Craig em 1909. BERTHOLT, História Mundial do Teatro, 2014)

Zbigniew Ziembinski, é uma figura do nosso teatro que foi influenciado pelo expressionismo alemão. Na imagem acima de Gordon Craig podemos observar algumas relações com a cenografia de *Vestido de Noiva*. A presença de grandes escadarias, proporcionando a movimentação proporcionando o aproveitamento do espaço pelo ator. Grandes bifurcações, tais como podemos ver presentes nos arcos do plano da memória no texto de Nelson Rodrigues. Há também o contraste entre luz e sombra, recursos usados constantemente em várias cenas de *Vestido de Noiva*.

Há uma influência nítida nos trabalhos dos cenógrafos e encenadores europeus como Adolphe Appia, Gordon Craig, Meyerhold na composição visual de *Vestido de Noiva* trazida por Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa. O cenário que proporciona movimentação, a iluminação traz direcionamento, trevas, visibilidade e invisibilidade, isto é, a composição do visual do espetáculo proporciona *vida*.

Desde a primeira cena Nelson Rodrigues já nos dá indícios das propostas da vivacidade da cena. A luz se torna uma espécie de guia, direcionando o

público a visualizar aquilo que o autor considera pertinente. A cenografia contribui para proporcionar a separação dos planos da alucinação, memória e realidade, trazendo movimentação e ação. É possível perceber a separação do espaço cênico e a função da luz como delimitadora desde o início do espetáculo através da rubrica do autor:

(Luz em resistência no plano da alucinação, 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.) (RODRIGUES, 1981, p.109)

O movimento expressionista no Brasil não é unicamente mérito de Zbigniew Ziembinski, Tomás Santa Rosa ou Nelson Rodrigues. Podemos observar no trabalho de alguns artistas brasileiros características próximas ao expressionismo nas artes visuais. Anita Malfatti, Candido Portinari, e Lasar Segall são alguns exemplos que podem ser citados como precursores do movimento expressionista no Brasil.

Nas artes cênicas Ziembinski torna-se um nome forte em defesa do movimento expressionista. Entretanto, a pesquisadora Niuxa Dias Drago retifica que:

[...] a produção de Ziembinski, ainda na Polônia, não tinha tão flagrantes características expressionistas; e que foi no Brasil, ao encontrar a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a cenografia de Santa Rosa, que o diretor aprofundou o uso da luz, dos cortes e da interpretação expressionista. (DRAGO, 2012, p. 4)

A fragmentação do espetáculo é um traço expressionista presentes nas referências de Ziembinski, Tomás Santa Rosa e Nelson Rodrigues. A forma imersiva entre os planos da alucinação, memória e realidade sem quaisquer linearidades se dividem em espaços e tempos distintos, nos mostra a fragmentação da mente caótica da personagem principal.

[...] havia nesse espetáculo alguma coisa de expressionismo. Uma partida para fora da realidade, para fora do realismo comum. Um expressionismo composto, mas realmente me parece – embora fale sobre a minha obra – um expressionismo

que não pecava pelo formalismo grande demais, como o expressionismo sempre peca. Era um expressionismo de forma, uma forma de espetáculo com extremo realismo, quase puxado para o naturalismo da interpretação do texto. Então, havia o sabor de uma composição que sintetizava, reduzia a realidade na sua forma existente, e ao mesmo tempo abria pela verossimilhança para aquilo que acontecia dentro das figuras. Me parece que essa colocação feliz é uma das coisas que mais pesavam no espetáculo de Vestido de Noiva [...], este tipo de espetáculo era muito mais adiantado do que tudo que eu fiz depois (Apud MICHALSKI, 1995: 75-76).

A partir das palavras de Ziembinski, podemos analisar que o seu teatro, colocando em maior evidência Vestido de Noiva, tende uma certa fração, ainda que mínima, ao realismo. Segundo Niuxa Drago, há uma certa relação entre o expressionismo e o realismo no espetáculo Vestido de Noiva. O realismo se torna evidente na interpretação dos atores. Já o expressionismo estaria na forma do campo visual da cena, isto é, através da cenografia, indumentária e iluminação do espetáculo. Segundo Niuxa:

O expressionismo é o mais abrangente dos movimentos de vanguarda, tendo manifestações por toda a Europa e através de todas as mídias artísticas. Como os outros movimentos de vanguarda, assimila as possibilidades técnicas da modernidade (em especial do cinema e da iluminação cênica) e os utiliza para expressar as angústias do indivíduo diante da guerra ou do hostil ambiente da metrópole. (DRAGO, 2012, p. 5)

O movimento impressionista e o movimento expressionista têm certa relação com a realidade, mesmo que o primeiro esteja mais próximo a mimese em comparação ao segundo. O impressionismo está ligado a sensibilidade, já o expressionismo é algo que é projetado na vontade. Por mais que o expressionismo tende a se separar do impressionismo, ambos se esbarram quando se trata da realidade.

Segundo Niuxa Drago, “[...] Nelson Rodrigues define sempre sua estrutura de dramaturgo realista, ainda que seu realismo se identifique obviamente muito mais com o expressionismo que com o impressionismo. (DRAGO, 2012, p. 6)”

Mesmo Nelson dizendo que sua abordagem dramática está mais relacionada com o realismo, ou mais próxima ao impressionismo, por outro lado podemos observar que seus espetáculos quase sempre se projetam sob o ambiente interior do personagem. Há sempre uma motivação que gira em torno

do personagem, quase nunca está a serviço de um todo. A motivação quase sempre parte de seus desejos e frustrações. Portanto:

[...] A fragmentação da narrativa não é mero exercício técnico, como nos primeiros tempos do cinema, mas sim consequência direta da imersão no inconsciente das personagens, onde tempo e espaço adquirem autonomia. O tema duplo, igualmente caro ao Expressionismo, é sublinhado em diversas de suas obras, em especial em duas peças que mais nos interessam [...] Vestido de Noiva (as duas irmãs), e senhora dos afogados (mãe e filha). (DRAGO, 2012, p. 7)

Talvez pelo fato de o expressionismo teatral não ser algo dado de bandeja para aquele que assiste, a luz torna-se um elemento fundamental para a construção da cena. A luz no teatro expressionista, sobretudo, no teatro proposto por Zbigniew Ziembinski tem certa fundamentação ambígua.

A luz em Vestido de Noiva, tem função de separar os planos, trazer foco para determinada cena, proporcionar diálogos através da luminosidade, proporcionar o jogo entre luz e sombra, proporcionar signos, criar planos, proporcionar ambientação para cena.

Ziembinski, proporcionou uma infinidade de possibilidades para o espetáculo, das quais, talvez, o mais importante para o teatro brasileiro seria o jogo entre luz e trevas. A visibilidade para o espetáculo tem o seu valor, mas a ausência de luz, onde muitas vezes o espetáculo se encontra, também se torna primordial na construção atmosférica do espetáculo. Podemos ver abaixo no texto de Nelson Rodrigues que muitas vezes o autor se utiliza das “trevas” para criar ambiência para o espetáculo. A importância do uso do blackout na cena rodriguiana se mostra importante desde a primeira rubrica do espetáculo, onde se inicia em trevas, ao som de buzinas de carros.

“Microfone – Buzinas de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraça partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.” (RODRIGUES, 1981, p. 109)

Em vários momentos do texto ocorrem nos totais planos das “trevas”. Normalmente as cenas sem luz são rápidas, mas mesmo que rápidas, são elementos marcantes dentro do texto de Nelson Rodrigues. A não ocorrência de

luz também se mostra útil para as transições de cena entre os planos da memória, alucinação e realidade.

3.1 Construção textual de Vestido de Noiva por Nelson Rodrigues:

Atualmente não é difícil imaginarmos a proposta de Nelson Rodrigues com a tecnologia presente nos teatros, além do desenvolvimento dos estudos em iluminação e cenografia.

Como já referido no capítulo anterior, Ziembinski trouxe a função do encenador para o nosso teatro, porém, o que nos interessa dentro do atual estudo são suas práticas na iluminação cênica no contexto brasileiro. É importante frisar a importância para Ziembinski, e para o nosso teatro, o alinhamento com Santa Rosa e Nelson Rodrigues. Santa Rosa e Nelson foram importantes para a apropriação de Ziembinski no advento da luz no teatro, segundo Niuxa Dias Drago sobre:

[...] foi apenas no Brasil, em contato com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que Ziembinski pôde aprofundar as pesquisas cênicas sobre o expressionismo, linguagem distante das encenações que havia empreendido em seu país de origem, a Polônia. Com efeito, além dos recursos cinematográficos, podemos sentir a influência do Expressionismo na dramaturgia de Nelson Rodrigues na escolha dos temas de diversas de suas peças. A fragmentação da narrativa não é gratuita como nos primeiros exercícios do cinema, mas consequência direta da imersão no inconsciente das personagens, onde tempo e espaço adquirem autonomia. Nelson Rodrigues era também consciente das potencialidades da luz para o ritmo das obras, como demonstram as didascálias. (DRAGO, 2012, p. 3)



Figura 19: Imagem em que Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa analisam o cenário de Vestido de Noiva. FUNARTE

Na imagem acima podemos ver Tomás Santa Rosa, Ziembinski e Nelson Rodrigues observando o palco onde seria realizada a montagem de Vestido de Noiva.

As mudanças que o advento da luz elétrica e cenário proporcionaram ao nosso teatro experimentos não-realistas ao nosso teatro, sobretudo, no âmbito da cenografia. Nada seria possível sem o desenvolvimento dos equipamentos que correspondem a iluminação cênica. A criação de refletores aprimorou as luzes difusas e diretas, a pigmentação trazida pelas gelatinas, a possibilidade de focos mais precisos, a presença de sombras possibilitando a deformação da

cena possibilitaram não só pra Vestido de Noiva, mas para todo o teatro transformar a luz em uma linguagem. Ziembinski soube se apropriar de tais elementos, sobretudo, das técnicas já exploradas por Appia e Craig.

Através dos documentos encontrados na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) na cidade do Rio de Janeiro, em pesquisa do orientador desta dissertação, podemos observar melhor como se deu a construção da iluminação do espetáculo Vestido de Noiva, pensada e executada por Ziembinski no ano de 1943. Nos referidos documentos encontram-se mapa de luz, roteiro de iluminação, planta baixa, croquis cenográficos, fotos do espetáculo.

É importante voltarmos em alguns pontos do capítulo anterior para entendermos a importância para os estudos em iluminação cênica que Vestido de Noiva proporciona para o teatro brasileiro moderno. Relembramos que Ziembinski havia falado em 174 mudanças de luz. Em outro momento, em uma entrevista cedida a radiofônica de *Alfredo Souto de Almeida* no programa Cenas e Bastidores da Rádio MEC, no ano de 1963, Ziembinski fala em 148 mudanças de luz dentro do espetáculo. Já em uma entrevista intitulada como “Os Comediantes em SP Uma Temporada de Teatro Experimental” para o Diário da Noite, em 31.12.1943 cedida por Tomás Santa Rosa, o cenógrafo fala em 148 mudanças de luz. Entretanto, na dramaturgia de Nelson Rodrigues girão em torno de 66 mudanças de iluminação, proporcionando luz e trevas.

Como já afirmamos, além da genialidade de Zbigniew Ziembinski, temos a presença de dois artistas que são fundamentais para o sucesso e o ar de renovação que o espetáculo proporciona para o teatro brasileiro; Tomás Santa Rosa, como cenógrafo, e Nelson Rodrigues, como dramaturgo. Santa Rosa traz uma cenografia repleta de significados e formas. Nelson Rodrigues proporciona para a dramaturgia brasileira uma estrutura em três planos: *plano da memória*, *plano da realidade*, *plano da alucinação* que são visitados e revisitados ao longo da peça.



Figura 20: Planta baixa do espetáculo Vestido de Noiva. FUNARTE

Os documentos presentes na FUNARTE nos fornecem algumas pistas de como foi de fato a iluminação de Vestido de Noiva. Na imagem abaixo podemos observar a planta baixa do espetáculo, nos mostrando como o cenário é visto de cima. Serão usados para ilustrar a proposta da iluminação cênica dentro do texto escrito por Nelson Rodrigues.

Podemos observar alguns fatos interessantes sobre a disposição do cenário da montagem de Vestido de Noiva. É possível observar na imagem acima as proporções de cada plano do espetáculo de Nelson Rodrigues.

No 1.º plano que corresponde o espaço da alucinação 2.00 metros de largura por 10.00 metros de comprimento. No plano 2.º plano que corresponde ao plano da memória temos duas escadarias correspondendo 30 centímetros de comprimento cada uma. O plano da memória corresponde às escadas até os quatro arcos totalizando 1.40 metros de comprimento. O 3.º plano corresponde a realidade é dividido em 4 blocos compondo 2.00 metros de comprimento por 2.00 metros de largura, totalizando 10.00 metros de comprimento. Na imagem ainda temos as duas escadas que ligam os planos que correspondem a 5 degraus cada. Cada degrau tem 1.00 metro de comprimento por 30 centímetros de largura.

As medidas apresentadas na planta baixa se tornam importantes para analisar o espaço cênico do espetáculo. O desenho também nos esclarece a proporção dos planos e como eles eram divididos. Podemos observar o

profissionalismo no trabalho de Santa Rosa na realização da criação da cenografia em meados de 1943 a preocupação com a estética do espaço cênico teatral. Na imagem abaixo podemos observar de forma mais didática a distribuição dos planos propostos por Nelson Rodrigues:



Figura 21: Imagem ilustrativa do cenário de Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

Nos documentos da FUNARTE no Rio de Janeiro podemos observar variações de mapas de luz do espetáculo. Entretanto, ambos os três mapas encontrados nos documentos apresentam aparentemente as mesmas funções e características.

Nas documentações estima-se em torno de 23 refletores com variações de 124 a 127 mudanças de luz. As montagens presentes correspondem aos anos de 1943, 1944, 1945 e 1947.

A partir dos mapas abaixo, que corresponde a montagem de 1943 apresentada no Teatro Municipal na cidade do Rio de Janeiro podemos observar o desenho de luz de Vestido de Noiva por Ziembinski:

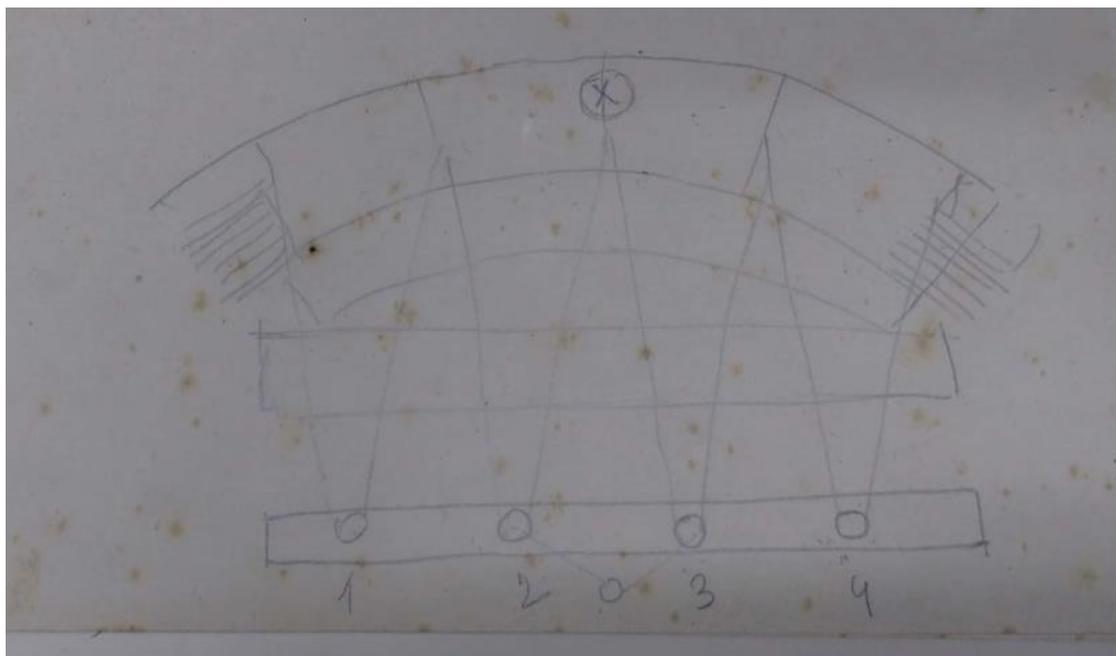


Figura 22: Imagem do mapa de luz de Vestido de Noiva no plano da realidade. FUNARTE

Na imagem acima podemos observar os refletores de número 1, 2, 3 e 4, que correspondem ao plano da realidade. No presente mapa de luz podemos examinar que os refletores estão dispostos frontalmente. Aparentemente os refletores usados por Ziembinski correspondem a focos, possibilitando delinear a cena no plano da realidade. Também é possível notar que os refletores 2 e 3 aparentemente estão ligados juntos no mesmo canal.

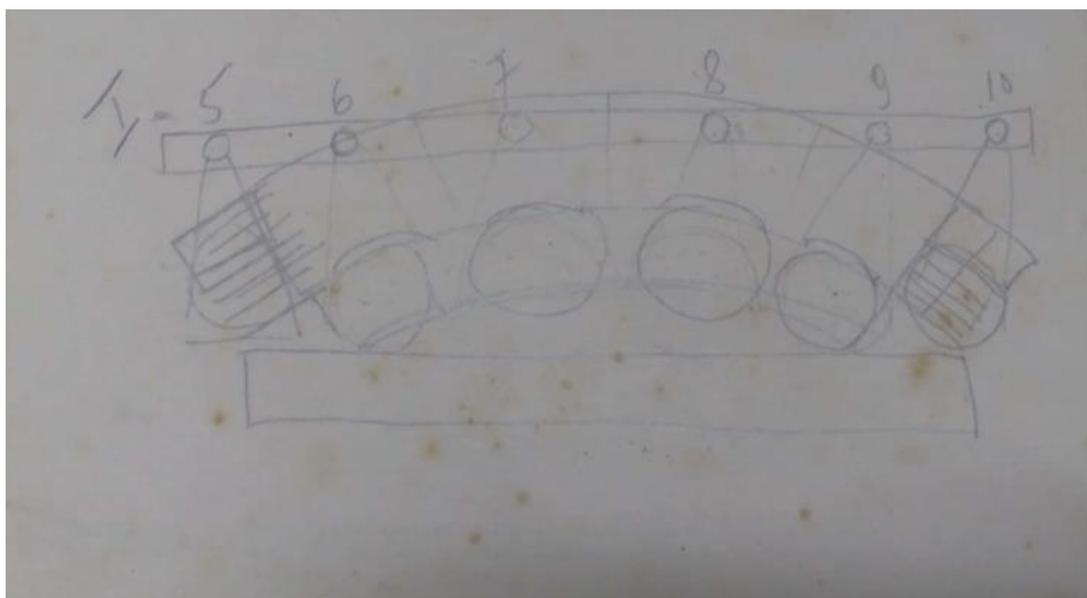


Figura 23: Mapa de luz de Vestido de Noiva no plano da memória. FUNARTE

Já na segunda imagem acima, temos os refletores de número 5, 6, 7, 8, 9 e 10 iluminando o plano da memória, sendo que os spots de número 5 e 10 também possuem o objetivo de transpor luz nas duas escadas laterais.

Os refletores estão ligados separados, possibilitando que haja outras ações dentro da mesma cena. O mapa corresponde ao plano da memória. A iluminação aparentemente à pina ou quase contra, proporcionando sombra para o plano, proporcionando silhueta quando em contato com os corpos dos atores em cena.

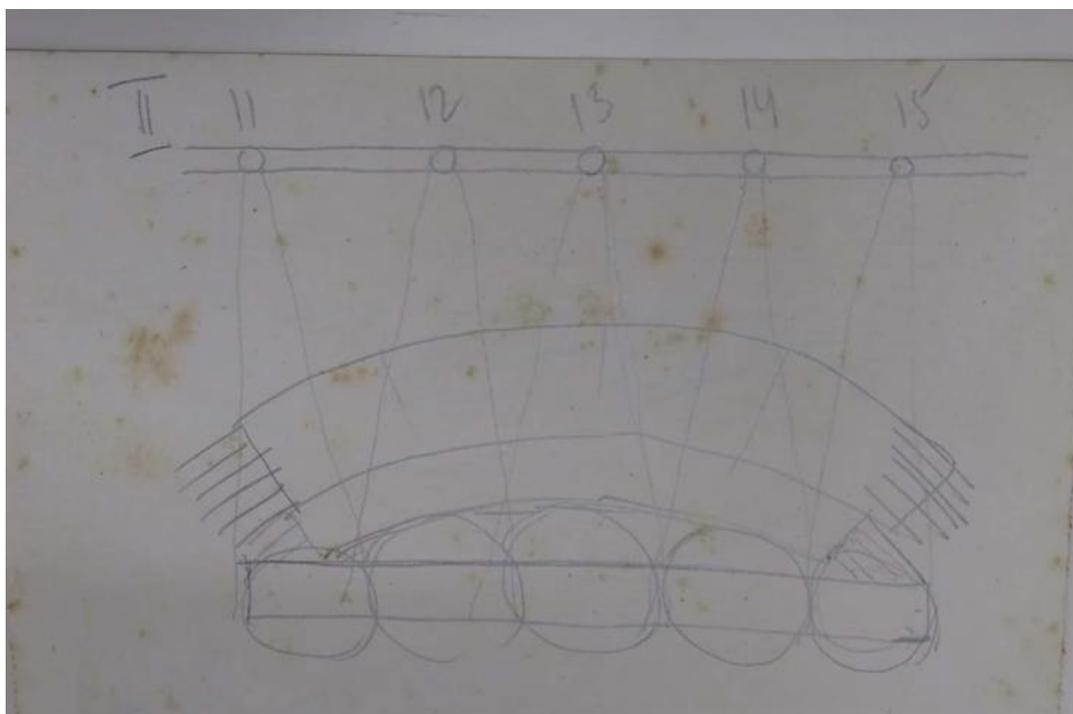


Figura 24: Mapa de luz de Vestido de Noiva no plano da alucinação. FUNARTE.

Na imagem acima podemos ver os refletores de número 11, 12, 13, 14 e 15. Os spots são posicionados para iluminar o plano da alucinação. Aparentemente os estão dispostos em contra luz, possibilitando a silhueta dos atores posicionados em cena, ou complementando uma possível luz geral dentro do espetáculo. Já na imagem abaixo temos as luzes laterais:

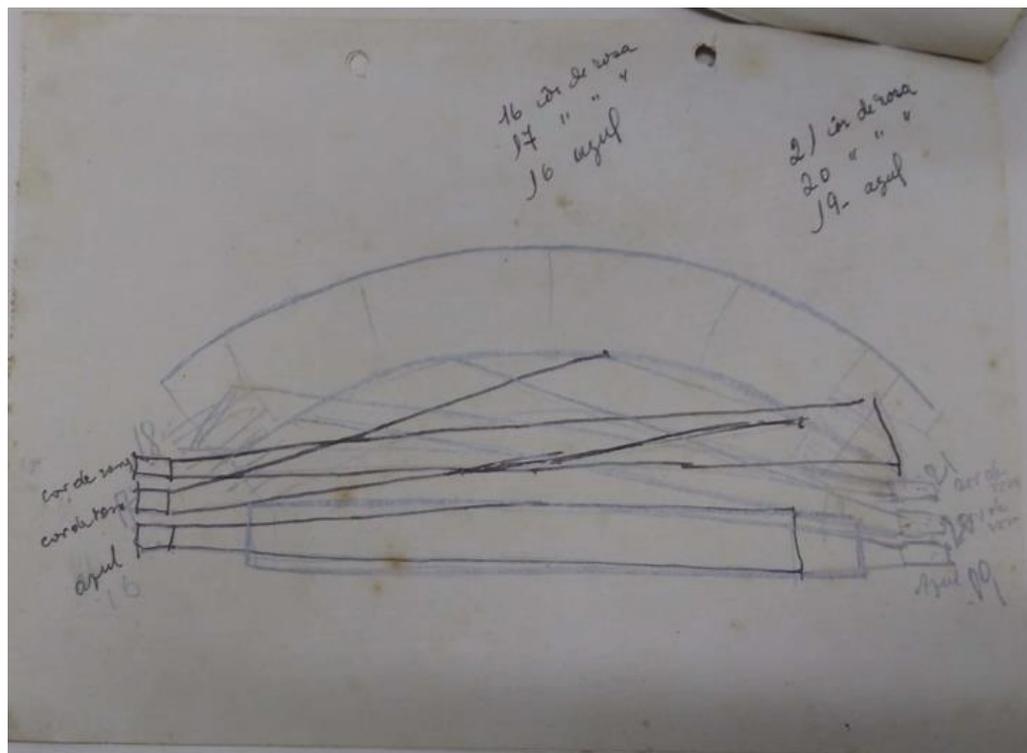


Figura 25: Mapa de luz de Vestido de Noiva representando os refletores laterais. FUNARTE

As luzes laterais na imagem acima correspondem aos refletores de número 16, 17, 18, 19, 20 e 21. Podemos observar que todos os refletores laterais trazem uma variação de cores. Os spots de número 16 e 19 estão com gelatinas na cor azul. Já os refletores de número 17, 18, 20 e 21 estão com gelatinas na cor rosa.

Também é possível observar que os refletores de número 16 e 19 estão iluminando o plano da alucinação. Já os refletores de número 17, 18, 20 e 21 iluminam o plano da memória.

Na imagem abaixo podemos ver os refletores de número 22 e número 23 no iluminando tanto o plano da memória quanto o plano da realidade:

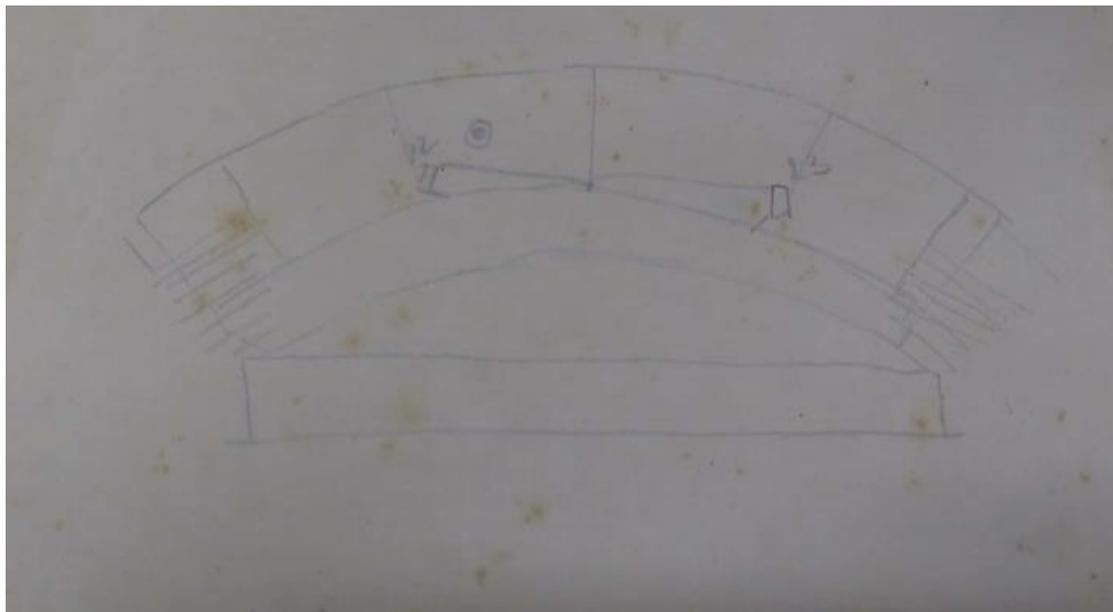


Figura 26: Mapa de luz de Vestido de Noiva representando os refletores laterais. FUNARTE

É interessante observar que já no ano de 1943 tínhamos a possibilidade de pigmentação da luz com o uso de gelatinas. Podemos observar como Ziembinski faz uso dos elementos artifício de maneira sistemática dentro do espetáculo. Ziembinski era conhecido como mestre da utilização da cor através da iluminação. Vestido de Noiva não poderia passar despercebido, visando que as cores dentro do espetáculo certamente criam ambiência e signos.

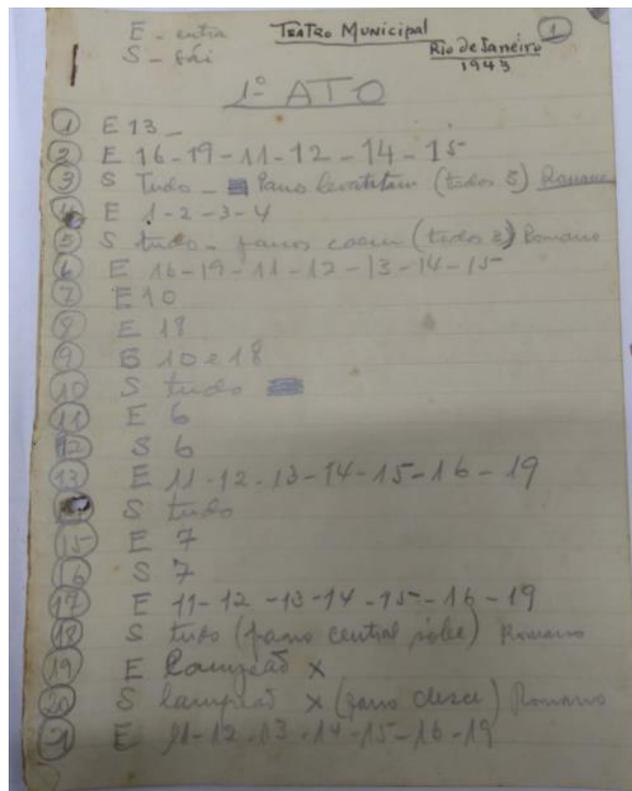


Figura 27: Roteiro de iluminação do espetáculo Vestido de Noiva em 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. FUNARTE

No roteiro da luz temos certas coisas complexas que precisam ser evidenciadas para nos ajudar no seu entendimento. O roteiro da iluminação pode nos mostrar uma infinidade de possibilidades do espetáculo.

No roteiro de luz do espetáculo Vestido de Noiva no ano de 1943, no Teatro Municipal na cidade do Rio de Janeiro podemos observar que há algumas indicações para entendermos para que possamos entender como era operada a luz do espetáculo. No primeiro ato do espetáculo nos é indicado as letras “E” e “S”, que respectivamente representam “entra” e “sai”, isto é, o momento em que a iluminação entra e o momento em que ela se fecha.

O roteiro juntamente com as disposições do cenário e o mapa de luz nos ajuda a entender a proposta de luz presente no texto de Nelson Rodrigues. É importante deixar claro que o presente trabalho busca evidenciar a luz presente no texto teatral. Entretanto, a demonstração da perspectiva do espetáculo de 1943 torna mais compreensível as indicações de luz presentes na dramaturgia.

A primeira cena presente na dramaturgia no dá o indício que o espetáculo se inicia em trevas.

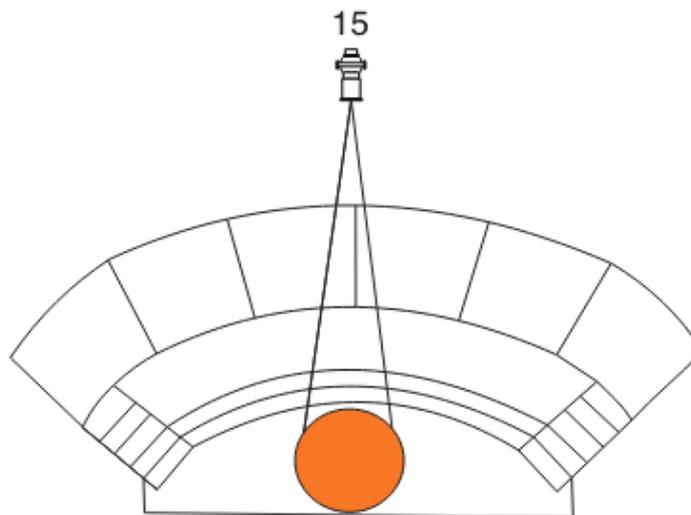


Figura 28: Representação da primeira luz apresentada no espetáculo Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

Logo em seguida como é representado na imagem cima podemos observar a primeira incidência de luz presente no roteiro de Ziembinski. Há apenas um refletor direcionado para o centro do espaço da alucinação onde a personagem principal se encontra.

(Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha) (RODRIGUES, 1981, p. 109)

Podemos observar na segunda rubrica do primeiro ato a presença da luz direcionada ao plano da memória. Há também duas mulheres em cena. No roteiro de luz podemos observar que Ziembinski ilumina primeiro Alaíde, e em seguida ilumina todo o plano da alucinação como podemos observar abaixo. Entram ainda na primeira cena os refletores de número 11, 12, 14, 15, 16 e 19 e o refletor de número 13 se mantém ligado durante a presente cena. Podemos observar a disposição dos refletores na imagem abaixo.

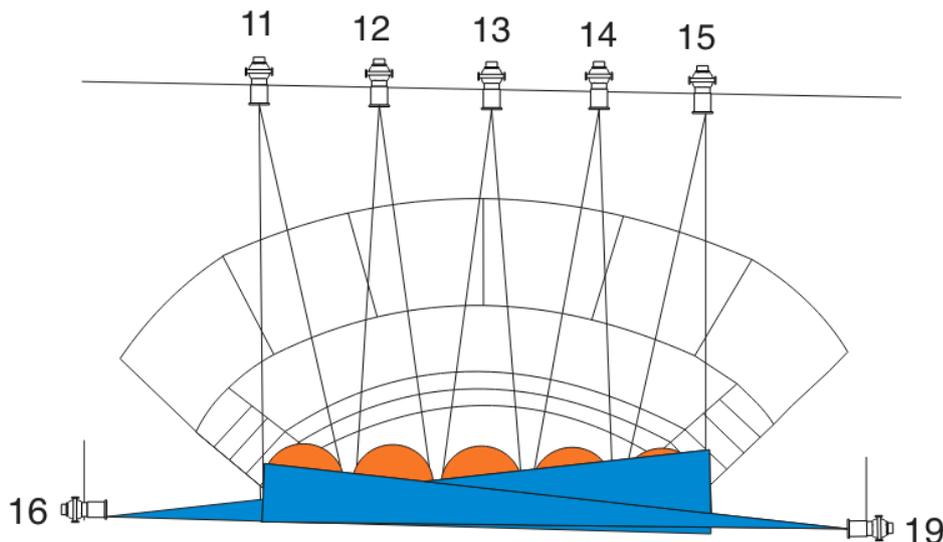


Figura 29: Representação da iluminação de Vestido de Noiva no plano da alucinação. Autor: Bruno Maciel Souza

Os refletores de número 16 e de número 19 proporcionam ao plano da alucinação uma atmosfera mais sombria para a cena em conjunto com os refletores de número 11, 12, 13, 14 e 15 que estão posicionados em contraluz, proporcionando a presença de sombras e silhueta mais delineada. O tom de penumbra da primeira cena, onde a personagem principal está em busca de uma mulher chamada Madame Clessi, cria ainda mais tensão na cena.

Na segunda cena presente na dramaturgia se inicia o plano da realidade, onde encontramos quatro homens. No presente plano da realidade nos é apresentado quatro personagens: Pimenta; Redator; Carioca-Repórter e Redator da Noite. Ambos falam sobre o atropelamento de uma mulher no bairro da Glória. Segundo as indicações do texto:

“(Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação)” (RODRIGUES, 1981, p. 111)

Podemos observar através da conversa entre os personagens que falam ao telefone, um tom mais realista. O tom realista dos personagens nos faz crer que a luz proporcionada para a presente tenha um tom mais tangível, se diferenciando do tom pesado proporcionado pela primeira cena no plano da alucinação.

“PIMENTA – É do Diário?
 REDATOR – É.
 PIMENTA – Aqui é o Pimenta.
 CARIOCA-REPORTER – É A Noite?
 PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher.
 REDATOR- D`A NOITE – O que que há?
 PIMENTA – Aqui na Glória, perto do relógio.
 CARIOCA-REPÓRTER – Uma senhora foi atropelada.
 REDATOR DO DIÁRIO – Na Glória, perto do relógio?
 REDATOR DA NOITE – Onde?
 CARIOCA-REPÓRTER – Na Glória.
 PIMENTA – A Assistência já levou.
 CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.
 REPÓRTER D`A NOITE – Relógio.
 CARIOCA-REPÓRTER – O chofer meteu o pé.
 PIMENTA – Bonita, bem vestida.
 REDATOR D`A NOITE – Morreu?
 CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não, mas vai.” (RODRIGUES, 1981, p. 111)

No mapa de luz do primeiro ato, podemos observar sobre há apenas quatro refletores iluminando a cena. Entretanto, os refletores estão direcionados de maneira frontal para o plano. Há a presença dos refletores de número 1, 2, 3 e 4 como podemos observar na imagem abaixo. Aparentemente temos uma luz mais sóbria pelo desenvolvimento dos diálogos dos personagens. É interessante perceber o contraste entre os dois planos. No plano da alucinação pelo próprio caráter temos uma luz mais sombria, com tons de azul, iluminados pelas laterais. Já no plano da realidade temos algo que se esbarra ao realismo, com luzes frontais e tons sóbrios sem gelatina. A luz no plano da realidade funciona como uma espécie de ambientação do espaço dramático.

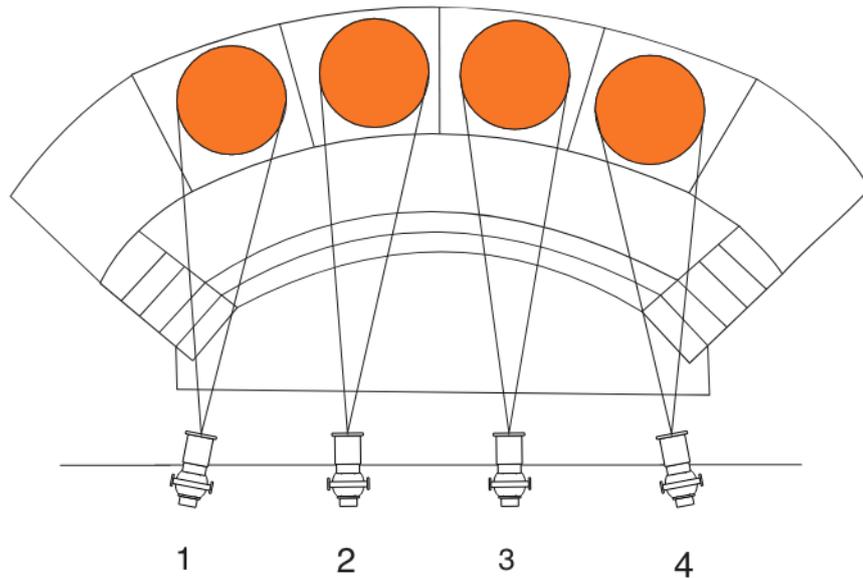


Figura 30: Representação da iluminação de Vestido de Noiva no plano da e realidade. Autor: Bruno Maciel Souza

Na próxima cena que representa a quarta indicação de luz do autor, voltamos ao plano da alucinação:

“(Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação)” (RODRIGUES, 1981, p. 111)

É interessante perceber que é constante a presença de “trevas” presente nas mudanças de cena, sobretudo, quando se trata de mudanças entre o plano da realidade e o plano da alucinação. A própria indicação de roteiro de iluminação de Ziembinski consta na 5ª passagem de luz que se apague todas as, para que na 6ª indicação se acenda as luzes do plano da alucinação.

Na 6ª mudança de luz presente no mapa de iluminação voltamos com as mesmas luzes de número 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, o mesmo plano apresentado na cena do plano da alucinação anterior.

Ainda no plano da alucinação acende-se mais uma luz para apresentar Madame Clessi. A personagem posicionada em uma das escadas laterais. O autor logo indica que se acenda uma luz na escada onde se encontra a atriz.

(2 mesas e 3 mulheres desaparecem. Duas mulheres levam 2 cadeiras. As duas mesas são puxadas para cima. Surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela) (RODRIGUES, 1981, p. 114)

Já no roteiro de luz podemos observar que a mesma coisa acontece. Além das luzes de número 11, 12, 13, 14, 15, 16, e 19, podemos observar que é acrescentada a cena a luz de número 10, que fica direcionada em uma das escadarias.

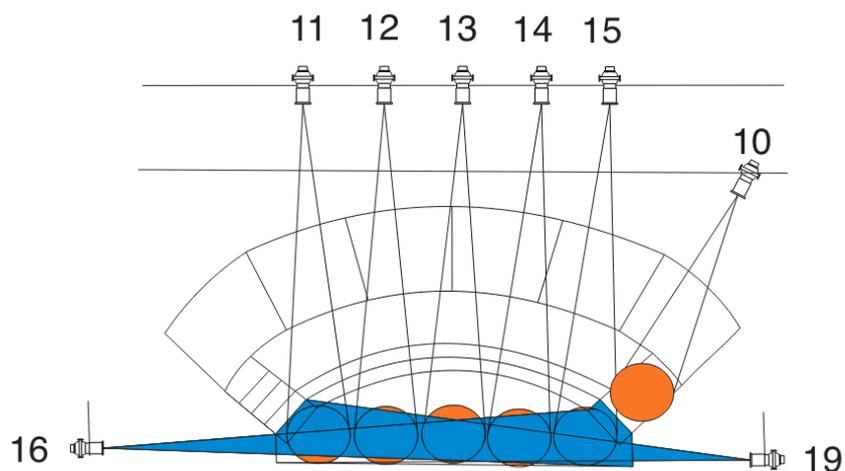


Figura 31: Representação da iluminação do espetáculo Vestido de Noiva, evidenciando o plano da alucinação e a escada lateral. Autor: Bruno Maciel Souza

Ainda na mesma cena em seguida é ligado o refletor de número 18 na 8ª cena do mapa de luz. No refletor 18 há uma gelatina na cor rosa que também tem a função de iluminar a escada como podemos ver na imagem abaixo.

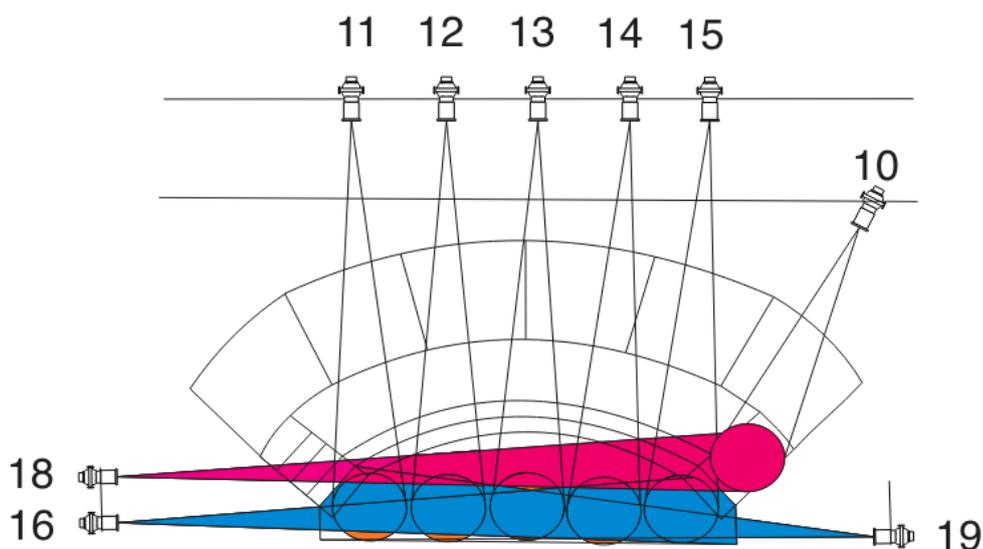


Figura 32: Representação da iluminação do espetáculo Vestido de Noiva. A imagem representa o plano da alucinação, com as luzes laterais e escada. Autor: Bruno Maciel Souza

No texto de Nelson não há nenhuma indicação de para a cena, entretanto, no espetáculo de Ziembinski há a proposta de cores nos planos da alucinação e nas escadarias.

Na imagem abaixo podemos observar o momento em que Madame Clessi desceu as escadas de encontro a Alaíde.



Figura 33: Madame Clessi descendo a escada lateral. FUNARTE

Na 9ª cena do roteiro podemos observar que as luzes de número 10 e 18 são apagadas, nos indicando que a personagem de Madame Clessi desce as escadas e se adentra no mesmo plano que Alaíde.

Na cena seguinte do texto aparece pela primeira vez o plano da memória. Os pais comentam sobre o fato de Alaíde e sua irmã morarem na mesma casa que havia sido de Madame Clessi. Entretanto, é apenas um flashback rápido e logo nos é direcionado para o plano da alucinação. Podemos observar abaixo a primeira aparição do plano da memória:

“(Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem o pai e a mãe de Alaíde.) (RODRIGUES, 1981, p. 116)”

É possível notar que os planos oscilam de forma rápida dentro do texto. O plano da memória é um gatilho para situar o leitor nos acontecimentos toda a fragmentação da personagem.

Já no roteiro de luz se apaga podemos observar que se apaga todas as luzes e apenas o refletor de número 6 é ligado, onde os pais de Alaíde, se encontram presentes no plano da memória.

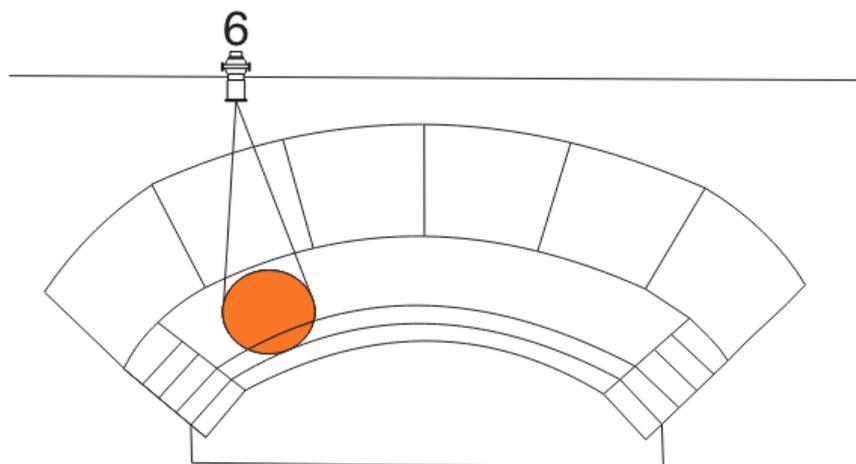


Figura 34: Representação do refletor de número 6 no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

A oscilação entre os planos da alucinação e o plano da memória tornam-se mais frequentes com o desenvolvimento do texto, ao mesmo tempo em que o leitor se aprofunda nas loucuras trazidas pelo plano da alucinação, o plano da memória nos situa as motivações da personagem. Ao mesmo tempo, o plano da memória nos coloca a par dos acontecimentos anteriores ao acidente de Alaíde.

No meio de tantas transições de luz entre os planos da alucinação e da memória, na página 117 no texto de Nelson Rodrigues temos um novo cenário posto no plano da realidade. Eis que surge a sala de hospital onde Alaíde está sendo onde Alaíde está sendo operada.

É interessante observar nas imagens de Santa Rosa nos documentos da FUNARTE, que há uma luz que ao mesmo tempo surge para iluminar o plano, necessariamente, para iluminar o corpo da atriz, a lâmpada com respectiva cúpula se propõe como um elemento cenográfico, como podemos observar na imagem abaixo.

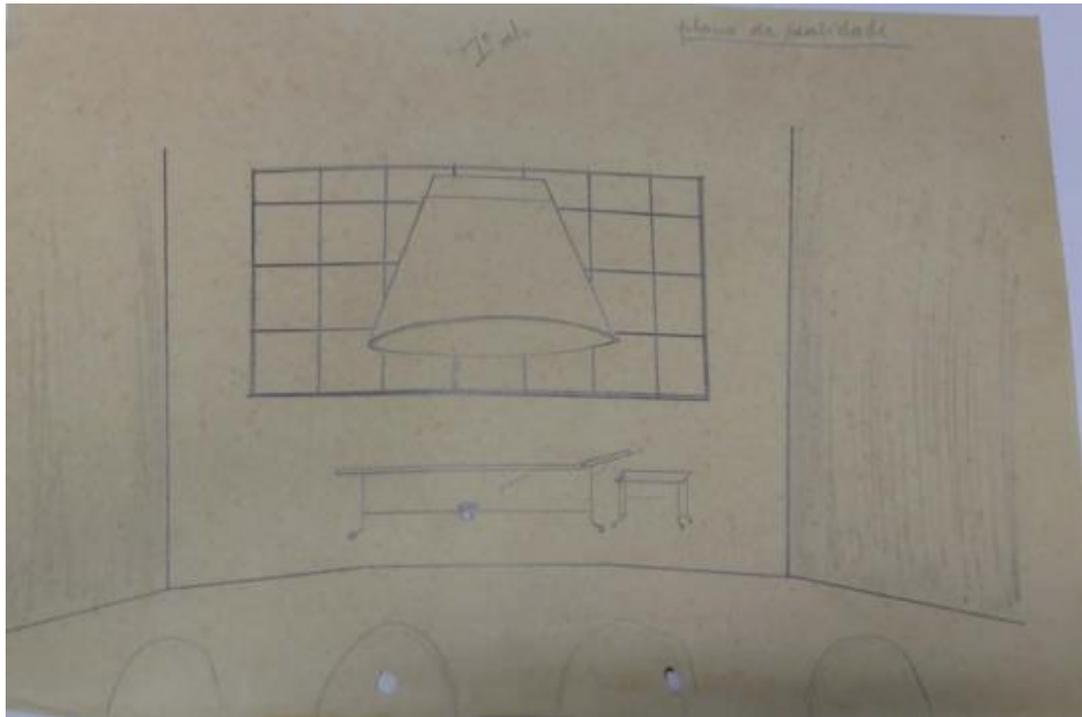


Figura 35: Ilustração do cenário onde Alaíde é operada no primeiro ato do espetáculo. FUNARTE

Na imagem podemos observar uma maca e um carrinho de ferramentas cirúrgicas. Há também um painel quadriculado, onde é possível que vaze luz através.

Podemos ainda observar no texto de Nelson Rodrigues a seguinte indicação:

“(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)” (RODRIGUES, 1981, p. 117).

Ainda podemos observar dentro do texto o realismo presente nas falas dos personagens, salientando ao leitor a quebra entre o plano da alucinação, onde temos um contraste de imagem e de linguagem mais fragmentado, contra o plano da realidade, onde temos falas mais diretas entre os personagens, isto é, frases que possibilitam um certo tom realista ao espetáculo. Podemos observar abaixo como o presente plano da realidade de dá no texto rodriguiano:

- 1.º MÉDICO – Pulso?
- 2.º MÉDICO – 160.
- 1.º MÉDICO – Rugina.
- 2.º MÉDICO – Como está isso?

3.º MÉDICO – Olha aqui.
 1.º MÉDICO – Tenta-se uma osteossíntese!
 1.º MÉDICO – Fios de bronze.
 (pausa)
 1.º MÉDICO – O osso!
 3.º MÉDICO – Agora é ir até o fim.
 1.º MÉDICO – Se não der certo, faz-se a amputação.
 (Rumor de ferros cirúrgicos)
 1º MÉDICO – Depressa!
 (Apaga-se o plano de operação. Luz no plano da alucinação)
 (RODRIGUES, 1981, p. 119-120)

A partir da conversa entre os personagens acima, juntamente com a análise do cenário proposto por Santa Rosa no plano da realidade, podemos observar uma grande quebra entre os dois planos, salientando ainda mais o tom entre o expressionismo e o tom realista do espetáculo. Também é interessante observar que o plano da realidade passa por uma mudança significativa. Se na primeira cena presente no plano tínhamos quatro escritórios com telefones, na presente cena temos outra cenografia completamente diferente.

No roteiro de iluminação saem os refletores de número 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19 que representam o plano da alucinação. Podemos observar que há um pano do lado esquerdo e do lado direito do plano da realidade, centrando o cenário no meio do palco. Podemos observar na cena de número 18 do primeiro ato que o pano que havia ao meio do espetáculo sobe, e em seguida se acende uma luz que é chamada de lampião. Ziembinski nos indica que a cena será iluminada apenas com o lampião, uma espécie de cúpula já citada acima que ilumina o corpo deitado na maca e os três médicos em cena. Podemos observar na imagem abaixo como funciona a cena 19 do mapa de luz.

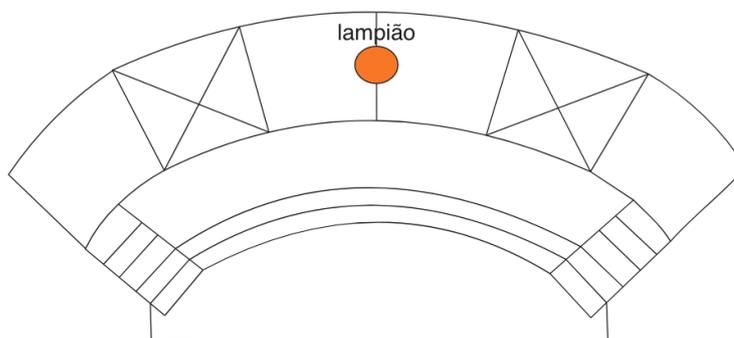


Figura 36: Ilustração da iluminação presente no plano da realidade onde Alaíde é operada. Autor: Bruno Maciel Souza

A imagem acima nos dá uma ideia de como essa luz funciona. Durante todo o plano da realidade presente, temos apenas essa luz para iluminar o espetáculo. Como a cena é muito curta, a luz logo se apaga na cena 20 e o pano do centro desce novamente. Em seguida, as luzes de número 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19, iluminam o plano da alucinação novamente. Abaixo temos a segunda parte do primeiro ato do roteiro de luz do espetáculo de 1943.

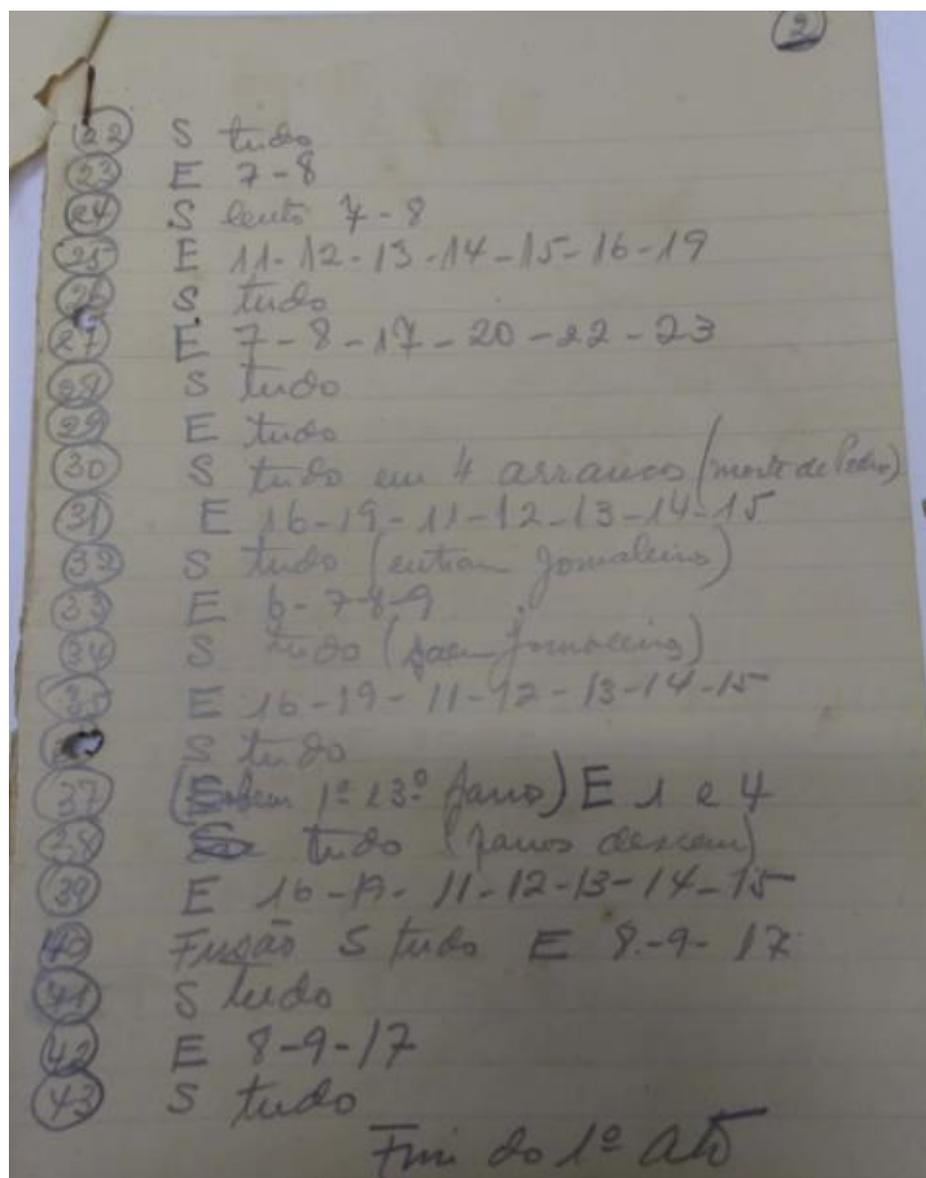


Figura 37: Segunda página do roteiro de iluminação de Vestido de Noiva em 1933, no Teatro Municipal. FUNARTE

É possível analisar que na 10ª mudança de luz presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues a primeira aparição de Pedro, noivo de Alaíde. Na presente cena há apenas dois personagens: Pedro e Alaíde. Uma passagem muito curta dentro do plano da memória, onde os dois

personagens discutem. Alaíde provoca Pedro, que segue a cena irritado com as insinuações da personagem principal.

Podemos observar que no roteiro de luz a luz da cena acontece no número 23. Apaga-se o plano da memória que corresponde aos números 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19. É possível perceber que na cena 23 tudo se apaga no plano da memória e na cena seguinte se acende as luzes de número 7 e 9, que correspondem ao plano da memória como podemos observar na imagem ilustrada abaixo.

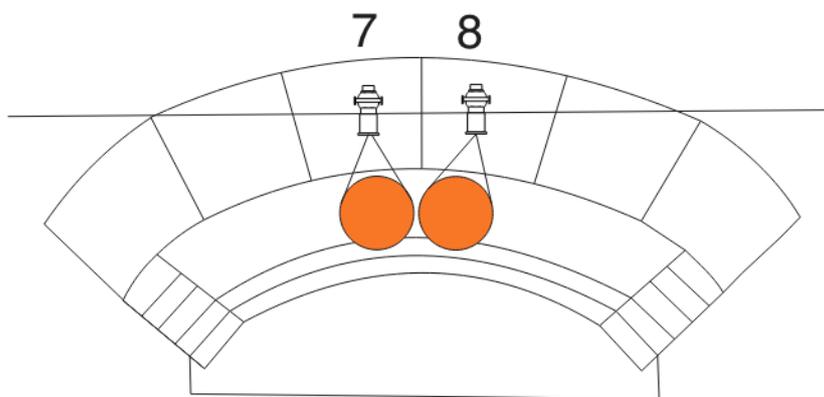


Figura 38: Ilustração dos refletores 7 e 8 no plano da memória. Autor: Bruno Maciel Souza

Podemos observar que os refletores que ilustram as indicações de luz nos documentos estão posicionados aparentemente em contra luz.

Logo em seguida ao plano da memória temos a volta do plano da alucinação que representa a 11ª mudança de luz proposta no texto. Já no mapa de luz retornam as luzes de número 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19 na cena 24 do roteiro. É interessante observar a constâncias das luzes de números 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19 dentro da estrutura teatral de Ziembinski, as luzes são acionadas em quase todas as cenas entre Madame Clessi e Alaíde no plano da alucinação. Tais constâncias nos leva a observar que a luz se torna uma espécie de ambientação do plano composto pelas duas personagens.

É interessante observar no plano da memória de número 27 que outros refletores vêm complementar a cena. Podemos ver que estão ligados os refletores de número 7, 8, 17, 20, 22 e 23. No trecho do texto

de Nelson Rodrigues a rubrica só nos indica a incidência da iluminação no plano da memória, como podemos ver abaixo:

“(Luz no plano da memória. Pedro lê um livro.)” (RODRIGUES, 1981, p. 120)

É interessante notar a partir das indicações do autor não apresentando nenhuma menção a “trevas” dentro da presente cena, o que nos leva a crer que quando não citada dentro do texto, se trata de uma transição menos deleite da ausência de luz.

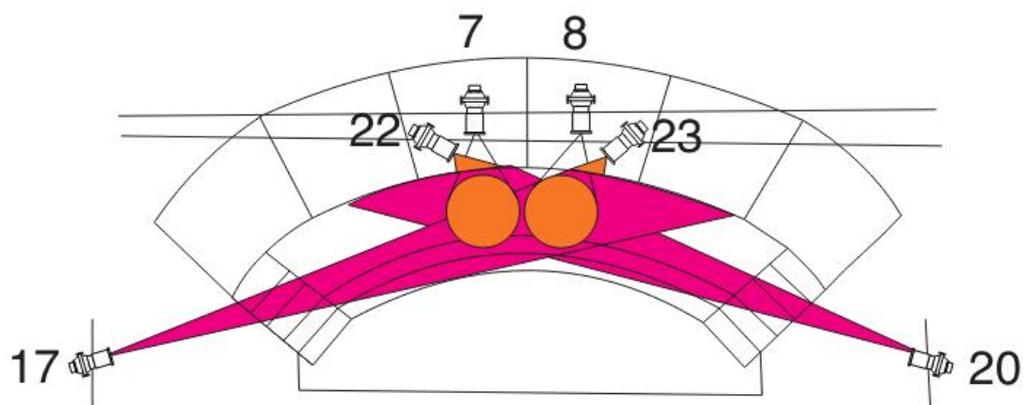


Figura 39: Ilustração da iluminação no plano da memória. Autor: Bruno Maciel Souza

Figura 27: Ilustração da iluminação no plano da memória. Autor: Bruno Maciel Souza

Na imagem podemos ver os dois contras de número 7 e 8, os laterais de número 17 e 18, e também os outros jogos de contra atrás das dos tecidos que ficam na frente do plano da realidade. O que é interessante observar na construção da presente cena é o jogo entre luz e sua ausência. No roteiro de luz temos as luzes citadas na cena 25. Já na cena de número 26 se apaga todos os refletores e logo em seguida todos os refletores do plano da memória são ligados novamente.

Para entendermos melhor a cena precisamos analisar o texto de Nelson Rodrigues na página 120, onde há a 12ª mudança de luz presente na dramaturgia.

(Luz no plano da memória. Pedro lê um livro.)
 ALAÍDE (provocativa) – Você não acaba com esse livro não?
 PEDRO – Mas, minha filha, comecei agora!

ALAÍDE – Por causa dos seus livros você até esquece que eu existo!
 PEDRO (com irritação) – não seja boba! (levanta-se, quer abraçar a mulher)
 ALAÍDE (repelindo-o) – Fique quieto! Não, não, já disse! (Pedro insiste.)
 ALAÍDE (sentida) – Não quero! Vá ler seu livro, vá!
 PEDRO (brincando) – Não vou!
 VOZ DE CLESSI (microfone) – Quem é essa mulher de véu?
 PEDRO – Não seja assim, Alaíde!
 ALAÍDE (veemente) – Não seja assim o quê! Você nem liga e agora e agora está com esses fingimentos!
 PEDRO (afetuoso) – Deixe de ser criança! Venha cá! Um beijinho só!
 ALAÍDE (intransigente) – Não, não vou, não! Desista. (ameaçadora) Pedro! (repele-o) Também vou ler!
 PEDRO – O quê?
 ALAÍDE (enigmática) – Você nem faz ideia! Um diário! O diário de uma grande mulher!
 (Trevas.) (RODRIGUES, 1981, p. 120-121)

É interessante observarmos que há uma interferência de Madame Clessi no plano da memória. Enquanto Pedro e Alaíde estão no ápice de uma briga, entra a voz da personagem através de um microfone. Este é o primeiro sinal de convergência entre os planos da memória e da alucinação. Podemos observar que Nelson já nos dá a indicação de trevas, e que a cena seguinte aconteceria toda no escuro, como podemos observar abaixo:

ALAÍDE (nas trevas, ao microfone) – ele não sabia por que eu estava mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma – o fantasma de Madame Clessi –que me enlouquecia?
 VOZ DE CLESSI (microfone) – Só o meu fantasma, não. E os outros dois fantasmas? A mulher de véu e Lúcia?
 VOZ DE ALAÍDE – Depois eu vejo isso. (noutro tom) Se ele soubesse que ia morrer!...
 (Luz no plano da memória. Pedro lê) (RODRIGUES, 1981, p. 121)

Podemos observar na citação acima o momento em que acontece a 14ª mudança presente no texto rodriguiano. Na presente cena, podemos observar que ela ocorre na total ausência de luz. As duas personagens falam em um microfone e rapidamente o autor nos coloca na 15ª do texto, voltando ao plano da memória.

Agora voltemos ao roteiro na cena 25, onde estão ligados os refletores 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19. Eles representam o plano da memória, logo em seguida tudo se apaga na cena 26, e na cena seguinte temos a volta dos refletores da cena 25 no plano da memória. É justamente no refletor de número 25 que a cena de Alaíde e Clessi no microfone acontece, podemos observar que no roteiro também há a indicação da ausência da luminosidade da cena.

A 16ª luz do texto volta ao plano da alucinação onde se encontram Madame Clessi e Alaíde. A presente cena corresponde no roteiro o número 31, onde são ligados novamente os refletores de número 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19.

Na 17ª do texto há uma pequena cena no plano da memória, onde quatro jornalheiros presentes em um arco cada um vendem jornais. Já no roteiro corresponde ao número 33, onde são ligados os refletores 6, 7, 8 e 9.

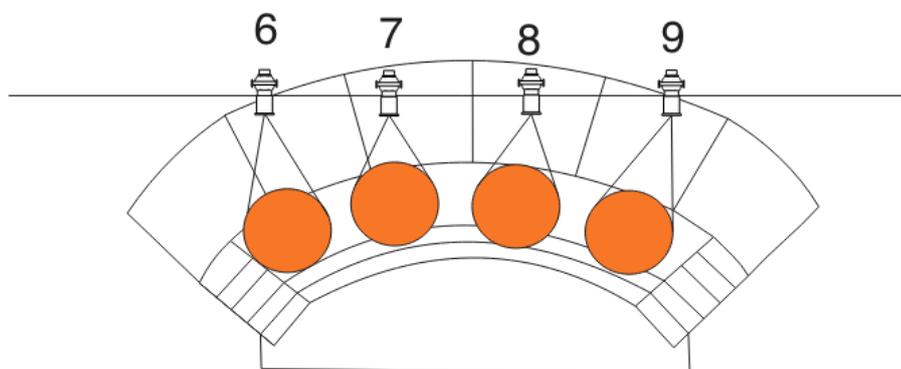


Figura 40: Ilustração de outra variação do plano da memória, sendo iluminado pelos refletores de número 6, 7, 8 e 9. Autor: Bruno Maciel Souza

Já na mudança 19ª nos é apresentado a um novo cenário no plano da realidade, podemos observar abaixo a rubrica do autor:

“[...] (Trevas. Luz no plano da realidade. Redação e casa)” (RODRIGUES, 1981, p. 25)

A cena apresenta dois cenários diferentes no plano da realidade, onde uma leitora do jornal liga para a redação e diz exatamente o que viu sobre o acidente de Alaíde. É interessante observar no plano e luz que apenas são acessados dois pontos de luz que correspondem aos números 1 e 4 separando o cenário do plano da realidade em dois.

A 21ª mudança e também a última antes do fim do primeiro ato passa-se no plano da memória. Alaíde, que estava no plano da alucinação, transita para

o plano da memória. É interessante observar dentro do roteiro de luz que a cena é iluminada apenas por três refletores, sendo eles os de número 9 e 8, que se encontram na mesma vara de luz, e o refletor de número 17, que está presente uma das gelatinas de cor rosa.

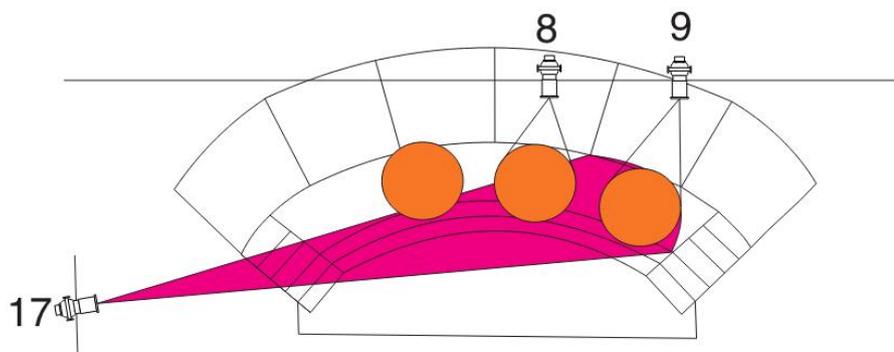


Figura 41: Ilustração da variação da luz no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

O primeiro ato do espetáculo termina entre saída e entra de luz, mudanças de cenário, construção de ambientações conta no texto de Nelson Rodrigues com 22 indicações de mudanças de luz. Já no espetáculo de 1943 no Teatro Municipal que conta com a presença de 23 refletores, transitando entre focos, gerais, refletores com gelatinas, ausência de luz. O espetáculo com todas as características abaixo termina seu primeiro ato com 43 mudanças de luz. O roteiro de luz juntamente com o mapa nos evidencia a complexidade da iluminação do espetáculo.

3.2 Segundo ato do espetáculo Vestido de Noiva.

O segundo ato do espetáculo na dramaturgia de Nelson Rodrigues se inicia em “treva” com as duas personagens falando ao microfone como podemos observar nas indicações abaixo:

(Inicia-se o segundo ato. Trevas. Voz de Alaíde e Clessi ao microfone)
 CLESSI – É impossível que não tenha havido mais coisas.
 ALAÍDE (impaciente com a própria memória) – Mas não me lembro, Clessi. Estou com a memória tão ruim!...

CLESSI – Olha Alaíde. Antes de sua mãe entrar, quando você pediu o *bouquet*, tinha alguém lá? Sem Pedro?

ALAÍDE (desorientada) – Antes da mamãe entrar?

CLESSI – Sim. Tinha que ter mais alguém. Já disse – uma noiva nunca fica tão abandonada na hora de se vestir!

ALAÍDE (como que fazendo um esforço de memória) – Antes de mamãe entrar... Só pensando. Deixa eu ver... (RODRIGUES, 1981, p. 129)

Podemos observar através do roteiro de luz do segundo ato do espetáculo que há uma indicação logo na segunda linha da página de número 3.

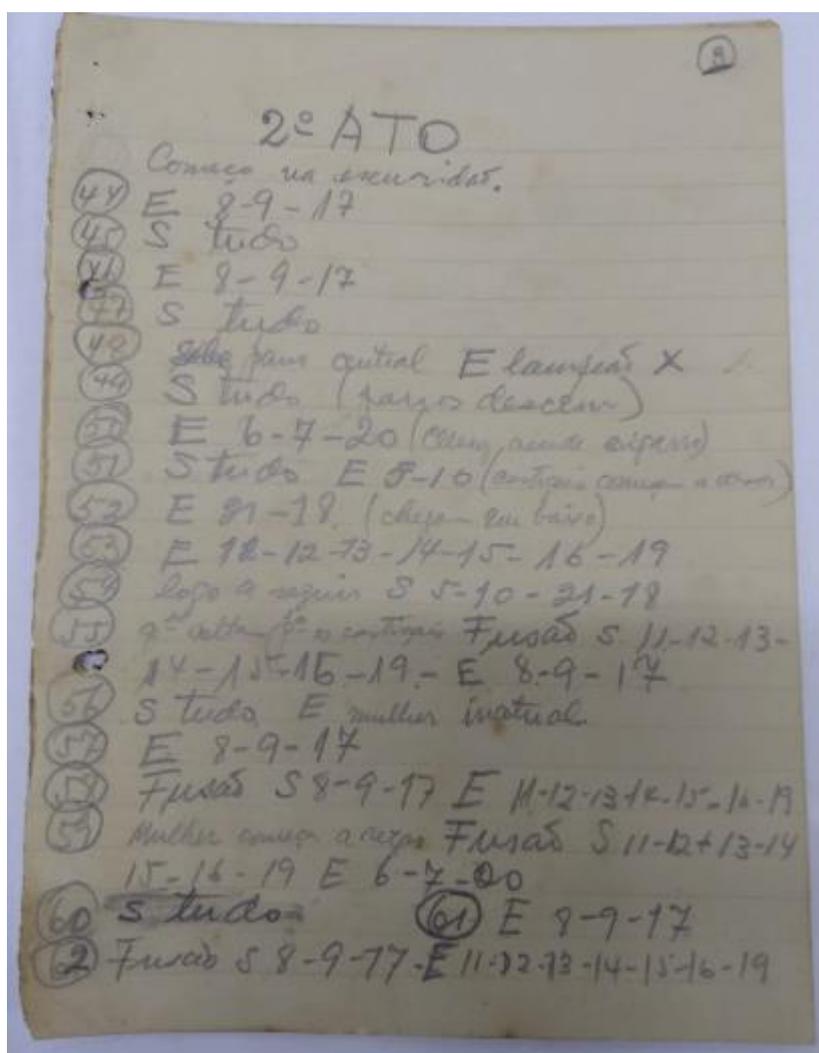


Figura 42: Imagem da primeira página do roteiro de luz que corresponde ao segundo ato. CEDUC FUNARTE

Podemos observar na indicação que não está numerada que há a seguinte anotação “começo na escuridão”. No contexto da cena podemos afirmar que a escuridão também proporciona uma espécie de espaço cênico,

onde quase sempre as duas personagens; Alaíde e Clessi estão presentes. É possível notar dentro do texto de Nelson Rodrigues, que esses espaços de “treva” proporcionam uma espécie de guia para a retomada da memória de Alaíde.

A segunda cena apresentada no texto se passa no plano da memória onde Alaíde está vestida de noiva, como podemos observar abaixo.

(Luz no plano da memória. Alaíde, vestida realmente de noiva, está sentada numa banquetta. Agora o espelho imaginário se transformou em um espelho verdadeiro, grande, quase do tamanho de uma pessoa. A grinalda não está posta ainda. Alaíde sozinha) (RODRIGUES, 1981, p. 129)

A partir da rubrica do autor já podemos observar que há outra dinâmica da cenografia no plano da memória. Podemos ver que na construção do texto que há um jogo entre dois espaços diferentes. Clessi ainda ano microfone comenta sobre os acontecimentos presentes no plano da memória.

Já a proposta de luz para a presente cena de número 44, temos os refletores de número 8, 9 e 17 já utilizados de forma corriqueira dentro do espetáculo. O que é interessante, no entanto, é a maneira que eles são usados para a cena. Podemos analisar a rubrica da página 130 do texto rodrigueano:

“(Luz amortecida em penumbra. Entre uma mulher, quase que magicamente. O véu tapa-lhe o rosto. Luz normal.)” (RODRIGUES, 1981, p. 130)

É possível identificar a transição desse momento no roteiro de luz do espetáculo que indica na mudança de número 45, a saída de todos os refletores, e logo em seguida, na cena 46, os refletores de número 8, 9 e 17 são acesos novamente, demonstrando que a proposta presente no texto também é aplicada na prática do espetáculo.

No texto na página 134, temos a 27ª mudança de luz por Nelson Rodrigues. A cena se inicia com os três médicos na sala de operação. Assim como na primeira cena em que os personagens aparecem, é possível observar os personagens no plano da realidade, onde operam a personagem principal. Podemos observa abaixo a cena citada.

(Trevas. Luz no plano da realidade. Sala de operações.)
 MÉDICO – Pulso?
 MÉDICO – 160.
 1.º MÉDICO – Pinça.
 2.º MÉDICO – Bonito corpo.
 1.º MÉDICO – Cureta.
 3.º MÉDICO – Casada – olha a aliança.
 (Rumor de ferros cirúrgicos.) (RODRIGUES, 1981, p. 134)

Podemos observar que a cena possibilita uma visão realista, a própria luz que funciona também como objeto cênico. Além da luz temos elemento que salientam ainda mais o ar no plano da realidade. Os efeitos sonoros durante a cena, sobretudo, no final da própria, podemos observar que os há uma indicação de (rumor de ferro cirúrgico”, tornando possível, mesmo, que através da ausência da luminosidade a sensação que a cirurgia ainda percorre.

Já no roteiro de iluminação podemos ver que temos a indicação de sair todas as lâmpadas, que correspondem aos números 8, 9, 7, no plano da realidade. Entra na cena 49 o vitral que é posicionado atrás dos médicos, e acende o lampião, iluminando o corpo de Alaíde e os médicos ao redor.

Temos em seguida a 28ª mudança de luz como podemos observar abaixo na citação da rubrica de Vestido de Noiva presente no texto de Nelson Rodrigues na página de número 134.

(A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagem do passado e do presente se confundem e se superpõe. As recordações deixaram de ter ordem cronológica. Apaga-se o plano da memória. Luz nas escadas laterais. Dois homens aparecem no alto das escadas, cada um empunhando círios; descem, lentamente. A luz os acompanha. Um deles é gordo, ventre considerável, já entra em anos; usa imensas barbas negras, cartola; o outro é um adolescente, lírico e magro. Ambos negros, vestidos à maneira de 1905. Colocam os quatro círios; acendem. Depois do que, cumprimentam-se e vão se ajoelhar diante de um cadáver invisível. Fazem o sinal da cruz, com absoluta coincidência de movimentos. Os dois cavalheiros estão no plano da alucinação.) (RODRIGUES, 1981, p. 134-135)

É possível notar que os dois homens transitam entre os dois planos (as escadas, e plano da alucinação). A cena representada no espetáculo, corresponde a cena de número 51 onde são ligadas as luzes de número 5 e 10. Podemos observar abaixo:

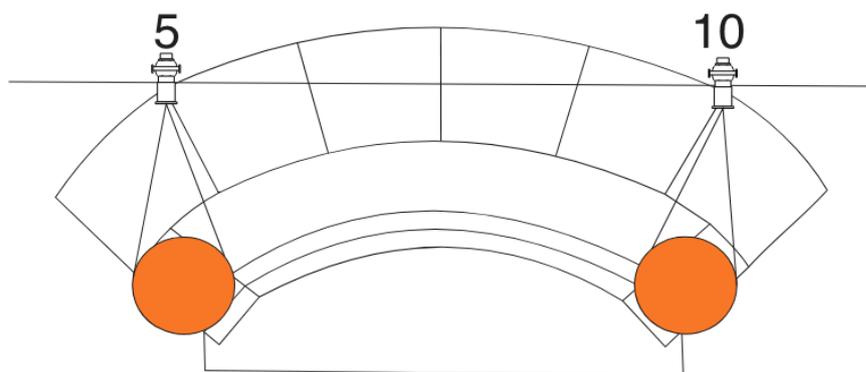


Figura 43: Ilustração nas escadas no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

Já na sequência nas 30ª e 31ª mudanças de luz presentes no texto temos a asserção das luzes laterais iluminando a cena lateralmente no plano da memória. Na presente cena Alaíde e Mulher de Véu discutem sobre o Pedro e seu casamento com a protagonista. Entretanto, no roteiro de luz as duas lâmpadas começam ligadas junta, já no texto de primeiro se ligaria a lâmpada de número 18, e logo em seguida se ligaria a segunda lâmpada de número 21.

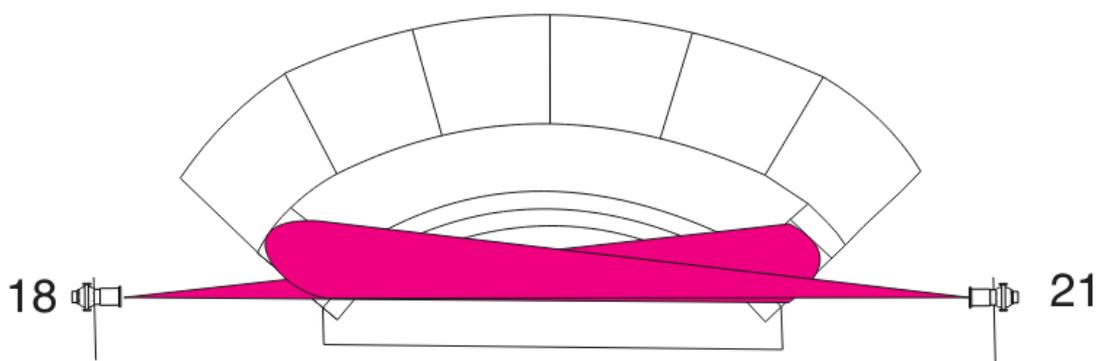


Figura 44: Ilustração vertical no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

Em seguida voltamos ao texto na 32ª mudança de luz onde temos a presente rubrica:

(Luz no plano da alucinação onde já está uma mulher, espartilhada, com vestido à 1905, e faz o sinal da cruz ante o invisível ataúde. A referida senhora, depois de cumprimentar os dois cavalheiros presentes, tira da bolsa um lençinho e chora em silêncio. Luz no plano da memória. (RODRIGUES, 1981, p. 135)

Podemos observar que são ligadas as luzes de número 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 19, juntamente com os refletores já acesos de número 18 e 21. Há uma fusão completa do plano da alucinação com as escadas, potencializando ainda mais o espaço. Podemos observar abaixo na seguinte imagem:

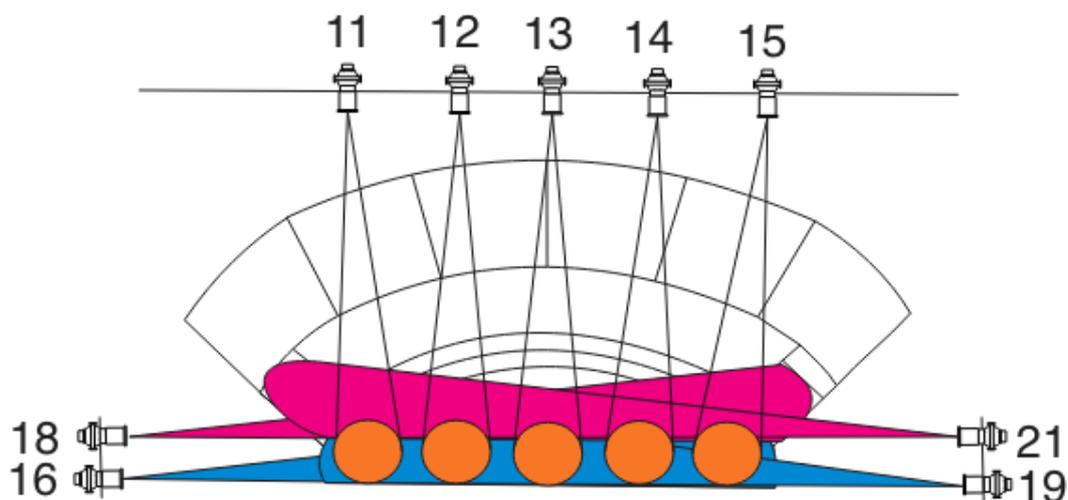


Figura 45: Refletores de número 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19 e 21 em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

É interessante observar a partir da imagem acima que as luzes com o desenvolvimento do espetáculo vão se tornando uma unidade. Assim como a fragmentação da mente da personagem principal, a cenografia, sobretudo, a luz se fragmenta, como se fosse um pedaço de Alaíde, separando e unificando os espaços. Paulatinamente as luzes vão se juntando, criando planos mais abstratos, e formando novas configurações.

No segundo ato do texto de Nelson Rodrigues temos no total 23 mudanças de luz. Já no roteiro de iluminação de Ziembinski, também representando o segundo ato, temos 49 mudanças de luz até a sua finalização.

3.3 Terceiro ato do espetáculo Vestido de Noiva.

No último ato do espetáculo Vestido de Noiva podemos notar na primeira rubrica dada pelo autor as seguintes sobre as indicações da 48ª mudança de luz:

(Começa o terceiro ato com o teatro em trevas. Clessi e Alaíde ao microfone.)

CLESSI (microfone) – talvez você não tenha assassinado seu marido.

ALAÍDE (microfone) – Mas eu me lembro! Foi com um ferro – bati na base do crânio! Aqui.

CLESSI (microfone) – Às vezes pode ser sido sonho!

ALAÍDE (microfone com um acento doloroso) – sonho – será? Estou com a cabeça virada! Pode ser que tudo tenha ficado só na vontade!

CLESSI (microfone) – Então aconteceu o quê, a igreja?

(RODRIGUES, 1981, p. 150)

Podemos ver que há uma certa tendência dentro do espetáculo rodrigueano a presença do plano das trevas, certamente, como podemos analisar no texto as cenas localizadas sem a presença de luz está ligada diretamente ao plano da alucinação, visando que todos os diálogos presentes, como podemos observar na citação acima, tende à diálogos entre as duas personagens; Alaíde e Clessi. Entretanto, não é uma regra, já que, na primeira cena do espetáculo a ausência de luz é representada aos sons do acidente de Alaíde.

A segunda referência de luz no terceiro ato está presente no plano da memória como podemos ver abaixo:

(Luz no plano da memória. Estão Clessi e o seu namorado vestido à maneira de 1905)

ALAÍDE (microfone) – Estou sempre com a ideia de que seu namorado tinha a cara de Pedro!

(Clessi e Pedro sentados, num recamier.)

CLESSI (com o mesmo vestido, mas sem o chapéu) – Quer ver meus coelhinhos no quintal?

NANORADO (frio) – Não! (RODRIGUES, 1981, p. 150)

Podemos observar acima, a 49ª cena na dramaturgia, temos a presença do plano da realidade. Entretanto, também é possível notar que há uma ligeira intersecção entre os dois planos, quando Alaíde pelo microfone, salienta que o namorado de Madame Clessi é idêntico ao seu marido. Na própria rubrica, Nelson nos esclarece que Pedro é a mesma “persona” que o namorado de Clessi.

Já no roteiro de luz do espetáculo de 1943, o terceiro e último ato, há quatro refletores ligados como podemos observar na imagem abaixo no roteiro de luz do terceiro ato.

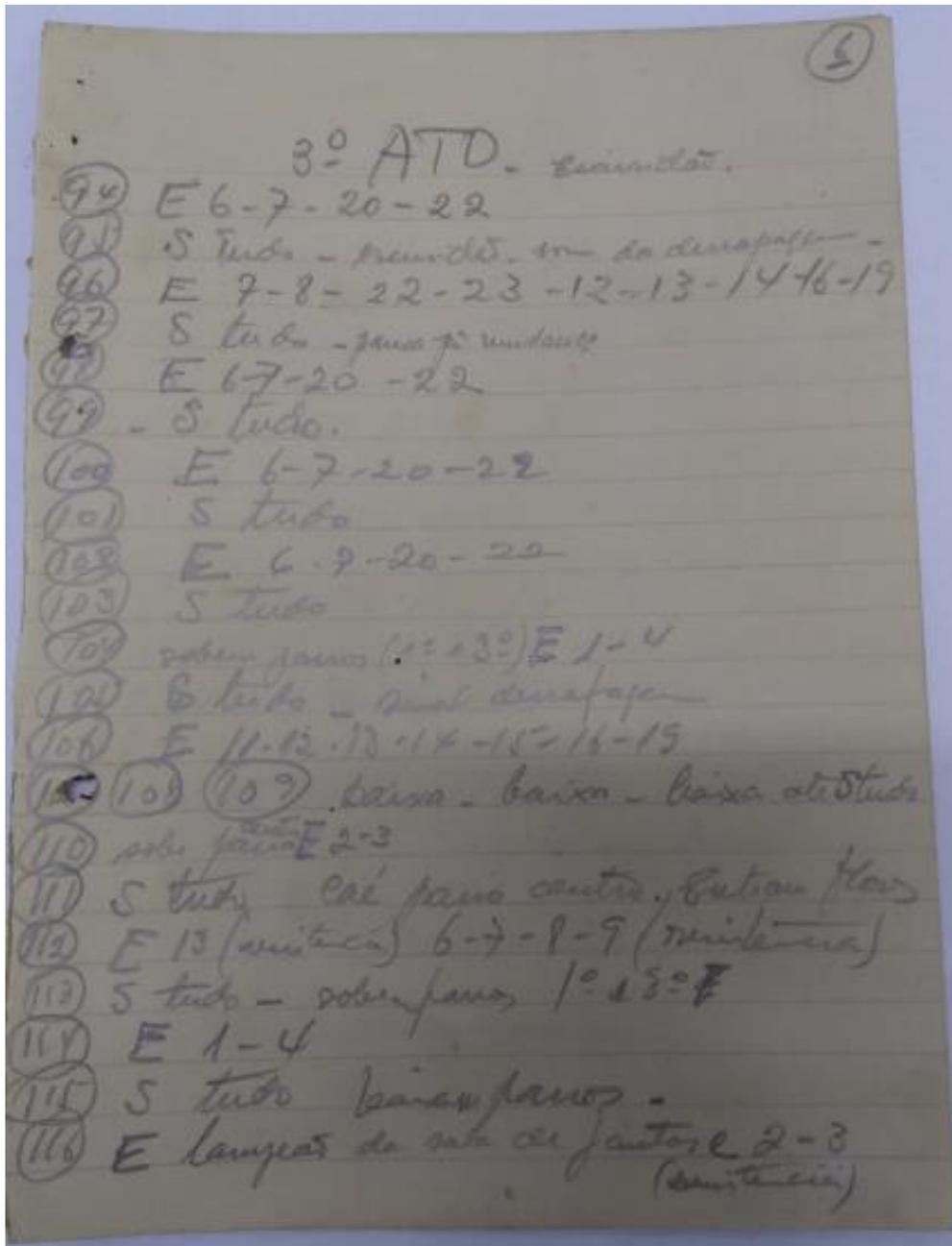


Figura 46: Terceiro ato do roteiro de iluminação de Vestido de Noiva em 1933, no Teatro Municipal. FUNARTE

A configuração da segunda cena do terceiro ato é interessante podemos observar que os refletores de números 6, 7, 20 e 22 estão ligados ao mesmo tempo. É possível notar que os refletores de número 6 e 7 estão direcionados

para o canto esquerdo do palco, onde estão dispostos os personagens de Alaíde e Namorado. O refletor de número 20 possui a pigmentação rosa, e também tem a função de iluminar o canto esquerdo do palco. Já o refletor de número 22 ilumina parte o plano da realidade, memória e as escadas da direita. Podemos observar na imagem abaixo a disposição dos refletores na cena presente no mapa de número 94.

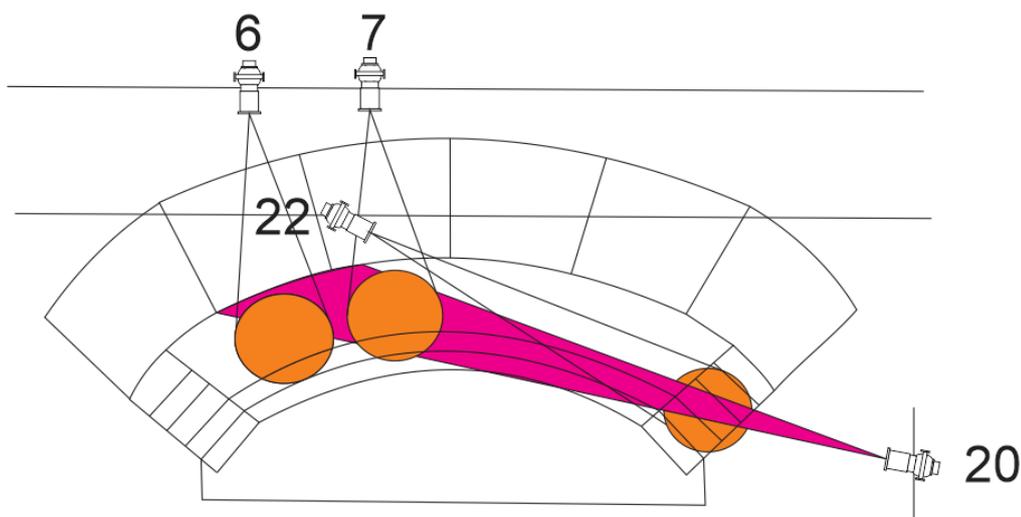


Figura 47: Ilustração no plano da memória em Vestido de Noiva. Autor: Bruno Maciel Souza

Já na seguinte cena, temos no texto a seguinte passagem de luz na 50ª na rubrica da página 151:

“(Trevas. Disco de derrapagem, grito, ambulância. Luz no plano da alucinação. Pedro, Alaíde e Lúcia de noivas. Cruz.)” (RODRIGUES, 1981, p. 151)

Na presente cena, temos a surpresa da revelação que a intitulada Mulher de Véu, é a irmã de Alaíde, Lúcia. O mais interessante da presente cena, certamente, é a rubrica acima. Através dela, podemos observar o conflito entre os respectivos cenários da alucinação, memória e realidade. Através da sonoplastia, temos a possibilidade desse momento. Já no mapa e luz há um blackout para evidenciar o momento. A cena de número 95 nos indica que todas as luzes do palco são apagadas.

No roteiro, a transição de número 96 nos indica que são acesos os refletores de número “7 e 8 – 22 e 23 – 12, 13, 14, 16 e 19”. Aparentemente, através das indicações entram paulatinamente em cena.

O terceiro e último ato é composto podemos observar 32 mudanças de luz propostas por Ziembinski. Já no texto de Nelson Rodrigues o terceiro ato conta com 19 mudanças de luz. Podemos observar que as mudanças de repetem ao longo de todo espetáculo, se tornando mais abrupta a partir do terceiro ato. As transições presentes no texto de Nelson Rodrigues e no roteiro de iluminação demonstram que o espetáculo é um marco para a história da iluminação teatral brasileira, não sendo necessariamente o primeiro espetáculo a utilizar a luz de forma inteligente, entretanto, é o espetáculo que temos maiores referências sobre o presente assunto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Ziembinski utiliza a luz como um elemento de linguagem, transformando-a em uma arte viva, assim como Adolphe Appia e Craig propunham em suas respectivas obras teatrais.

Podemos observar ao longo do caminho da presente pesquisa, em seus três capítulos, um panorama da iluminação no teatro, desde as lâmpadas a gás até a lâmpada elétrica, seja ela de arco voltaico até a chegada da lâmpada de filamento de carbono.

Foi possível notar através da pesquisa a revolução causada pelo nascimento da lâmpada elétrica, onde pode contribuir de forma significativa para o nascimento do teatro moderno pela perspectiva de Jean-Jacques Roubine onde o autor exemplifica que a luz foi o grande trunfo para o movimento. Foi no modernismo teatral onde podemos encontrar as grandes experimentações com a lâmpada de Edison, já que depois de sua asserção aos teatros da Europa vários mecanismos foram desenvolvidos para o seu controle.

É no mesmo contexto em que nos encontramos com os grandes nomes do teatro Europeu como Adolphe Appia e Gordon Craig, homens do teatro que puderam contribuir assertivamente para os estudos sobre a prática da iluminação teatral. Tais contribuições foram fundamentais para a posteridade,

em trabalhos como os de Josef Svoboda que pode se aprofundar de maneira mais concatenada já que os aparatos da iluminação teatral tinham avançado significativamente.

A contribuição dos estudos sobre o expressionismo no teatro e nas artes visuais foi responsável por nos contextualizar onde Zbigniew Ziembinski estava inserido na arte, e como a influência do movimento foi fundamental para a suas escolhas estéticas para a cena teatral, sobretudo, o espetáculo de Nelson Rodrigues apresentado no final do ano de 1943.

É evidente que o encontro de figuras como a de Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues potencializaram o Vestido de Noiva, tornando o espetáculo um marco de nossa história. Grande parte dos historiadores que se debruçaram sobre o assunto chegaram ao mesmo raciocínio, podemos usar como exemplo Yan Michalski, Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado.

As influências do cinema expressionistas nitidamente contribuíram para a estética do espetáculo, lembrando o fato de que Nelson Rodrigues era um grande cinéfilo e fã do gênero. Talvez tal característica tenha alinhado seu texto à perspectiva de Ziembinski. Santa Rosa demonstrou o mesmo alinhamento com seus colegas de trabalho, como a pesquisa tentou demonstrar durante três capítulos.

Ao longo dos dois primeiros capítulos apresentou-se ao leitor de forma gradativa as características e as transformações que a iluminação teatral havia passado. O intuito da apresentação dos eventos presentes no capítulo foi necessário para endossar o que viria, respectivamente.

Por tratar de um objeto histórico, foi um desafio, uma vez que ainda há poucas pesquisas e escritos sobre o assunto, sobretudo, quando falamos da história da iluminação. Podemos citar nomes como Berilo Nosella, Cibele Forjaz, Eduardo Tudella e Hamilton Saraiva que trouxeram para a presente pesquisa um embasamento teórico sobre a teoria e história da iluminação, podendo complementar de maneira produtiva nas discussões presentes no texto.

Sem tais contribuições não poderíamos ter chegado aos resultados atuais. Os documentos da Fundação Nacional de Artes cedidos pelo professor doutor Berilo Luigi Deiró Nosella foram fundamentais. Os documentos que proporcionaram para a presente pesquisa um norte para uma análise sobre a composição da luz de Vestido de Noiva, juntamente com a presença do texto de

Nelson Rodrigues. O texto e sua análise, sugerida no momento da qualificação desta pesquisa, tornou-se uma espécie de norte para nos localizar dentro do mapa de luz e do roteiro de iluminação. Tais elementos foram primordiais para o terceiro e último capítulo da pesquisa, já que o objetivo foi justamente fazer um mapeamento sobre a iluminação do espetáculo.

Podemos observar ao longo do trabalho aqui finalizado uma tentativa de exemplificar o que foi a iluminação de *Vestido de Noiva*, fazendo uso de instrumentos fundamentais para a pesquisa. O texto de Nelson Rodrigues e suas indicações de luz e os documentos da FUNARTE tiveram uma importância significativa. As reflexões a respeito da evolução podem elucidar o contexto que viria a ser o teatro moderno, sobretudo, ao expressionismo.

A grande dificuldade de reconstruir uma narrativa do que foi a luz do espetáculo *Vestido de Noiva* está presente, obviamente, pelo fato de não termos tido acesso ao evento, por não termos vivenciado o espetáculo, portanto, trabalhamos somente com a hipótese do que pode ter sido a luz apresentada em 1943; mas sabemos, e este trabalho aposta nisso, que isso não é um impedimento. É visível que tanto os relatos de Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues nos induzem a uma reflexão mais clara sobre o espetáculo, sobretudo, quando trabalhado com fotografias, relatos dos jornais da época, mapa de luz, roteiro de iluminação, desenho do cenário e o próprio texto teatral. Porém, há sempre uma dificuldade quando trabalhamos com objetos onde temos fontes mais limitadas sobre o assunto.

Trabalhar com materiais como os documentos da Fundação Nacional de Artes não foi uma tarefa fácil, visando que foi necessário fazer um mapeamento para identificar os materiais que correspondiam a pesquisa. Outro ponto que demandou um maior trabalho foi unir o texto teatral com os elementos visuais como fotografias e desenhos de luz, porém, o desafio de trabalhar com elementos tão únicos proporcionou uma riqueza maior para o presente trabalho.

Entretanto, muitas coisas ainda ficaram no campo imagético, já que nem todas as informações puderam sanar algumas questões. Um exemplo que podemos citar é a ausência de materiais que falam quais equipamentos foram usados para a montagem.

Porém, a pesquisa conseguiu elucidar de maneira significativa o apreço de Ziembinski para a prática da iluminação e que o espetáculo Vestido de Noiva em 1943 trouxe para o nosso teatro, sobretudo, no campo da iluminação cênica um sopro de renovação. Portanto, podemos concordar com o posicionamento de autores como Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado que elegem o espetáculo um marco revolucionário.

As pesquisas nas áreas de iluminação teatral e cenografia têm crescido nos últimos anos, justamente pelo fato de ser um assunto fundamental para completar o entendimento sobre as Artes Cênicas. Quando tratamos das áreas da história da iluminação e da cenografia é possível notar que existe uma lacuna ainda maior, pois ainda temos poucas pesquisas sobre o assunto. A presente pesquisa não busca sanar a lacuna, entretanto, tem no seu objetivo incentivar outros pesquisadores a investir seu tempo nas respectivas ideias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA Adolphe. **A obra de Arte Viva**. Lisboa, Arcádia, 1970.

BRANDÃO, Tânia. Artes **Cênicas: por uma metodologia de pesquisa histórica**. In: Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas. CARREIRA, André e outros. Rio de Janeiro: ABRACE/ 7 Letras, 2006.

CAMARGO, Roberto Gil. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COSTA, Iná. A Comédia Desclassificada de Martins Pena. In: **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DRAGO, Niuxa Dias. **A Cenografia de Santa Rosa – Espaço e Modernidade**. Rio de Janeiro: Rio Books: 2014.

DIONYSOS, nº22, Edição Monográfica dedicada a “OS COMEDIANTES”. Ministério da Educação e Cultura. 1975

ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERREIRA, J.A, SERRONI, J.C. **Cenografia e Indumentária no TBC, 16 anos de história**. São Paulo, 1980.

FIGUEIREDO, Maria **Laura LUZ: A MATÉRIA CÊNICA PULSANTE Apontamentos didáticos e estudos de caso.** USP: São Paulo, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Global, 2001.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o Teatro Brasileiro.** São Paulo-Rio de Janeiro. Editora Hucitec Ministério da Cultura/FUNARTE. 1995.

MOSTAÇO, Edelcio. **Aspectos da iluminação no teatro – eixo Rio-São Paulo.** São Paulo: 2003.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **A Dramaturgia como Fonte para uma História da Iluminação Cênica: Pirandello capocomico iluminador –** Revista Brasileira de Estudos da Presença V.9, n.4. Porto Alegre, 2019.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica além do humano –** Urdimento, v1, n.31. Rio de Janeiro, 2018.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Apontamentos Sobre a História da Iluminação Moderna: a parceria entre tecnologia e cena –** Revista Arte da Cena, v.4, n.2. Goiânia, 2018.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos –** tradução Sérgio Sálvia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro –** tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do teatro Brasileiro.** São Paulo: EDUSP, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno.** São Paulo. Perspectiva. 2003.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia.** São Paulo: Senac, 1999.

RODRIGUES, Nelson. **Três Peças.** São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1992.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Iluminação Teatral: História, Estética e Técnica.** USP, São Paulo, 1989

SIMÕES, Cibele Forjaz **À LUZ DA LINGUAGEM: A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível' (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral)**. USP; São Paulo, 2008.

SIMÕES, Cibele Forjaz **À LUZ DA LINGUAGEM: A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível' & outras poéticas da luz**. USP; São Paulo, 2013.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva **PRÁXIS CÊNICA COMO ARTICULAÇÃO DE VISUALIDADE: A luz na gênese do espetáculo**. UFBA; Salvador, 2013.