



Modernidade Tardia: o Eco de Vestido de Noiva nas Fileiras do Teatro Brasileiro ¹

Ed Ney Borges DIAS²
Raissa Sena MARQUES³
Tamra Lopes de SOUSA⁴
Ricardo Guilherme Vieira dos SANTOS⁵
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Para compreender o movimento modernista no teatro brasileiro temos um ponto central: o Vestido de Noiva. Mas o que circunda esse ponto é o principal objeto deste estudo. O que se construiu antes, depois e paralelamente a ele? Como se preparou o solo para que a modernidade pudesse florescer? Quais os movimentos que tornaram possível que se concretizasse a renovação? Quais foram influenciados por esse marco? O trabalho levanta informações capazes de responder tais questionamentos. Buscamos, na literatura acerca do tema, tecer o cenário onde de desenrolou o enredo que mudou a forma de se fazer teatro no Brasil, rompendo com os padrões e conjurando o novo.

PALAVRAS-CHAVE: Vestido de Noiva, modernidade tardia, teatro moderno.

INTRODUÇÃO

Após a Semana de Arte Moderna, em 1922, registrou-se na cena dramática brasileira algumas tentativas de trazer para os palcos a revolução modernista. Porém, tais iniciativas não tiveram força suficiente para dar início ao modernismo no teatro, o que somente aconteceu na década de 1940 com Nelson Rodrigues. Consideramos interessante apontar duas dessas iniciativas, a fim de ilustrar os movimentos precursores do modernismo, e identificar quais suas representações na história do teatro nacional. Em 1927 temos, por iniciativa de Alvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, a fundação do

¹ Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Graduado em Comunicação Social com habilitação e Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará, e-mail: ed.borgesdias@gmail.com.

³ Estudante de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda na Universidade Federal do Ceará, e-mail: raiosena@gmail.com.

⁴ Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará, e-mail: tamara.lops@gmail.com.

⁵ Orientador do trabalho. Especialização em Comunicação Social pela Universidade de Brasília, Brasil. Professor de ensino básico, técnico e tecnológico da Universidade Federal do Ceará, Brasil.



Teatro de Brinquedo que precede a cena modernista no teatro, mas não tem forma nem influência para abalar as estruturas dos palcos nacionais.

Na dramaturgia, que escapa inteiramente à comédia de costumes que reina solitária nos palcos da época; no modo de produção, expresso em um teatro assumidamente amador; e nos pressupostos da interpretação, que conta com modernistas das diversas áreas artísticas e nenhum ator profissional, o Teatro de Brinquedo traz à cena um exemplar totalmente diferenciado que na época se entende e se pratica como teatro. Também no que diz respeito à fruição, a iniciativa representa uma ruptura⁶

Outra manifestação, que antecedeu o *Vestido de Noiva*, foi a criação do *Teatro da Experiência*, em 1933. Sua vida é muito curta, a única peça encenada ficou em cartaz por apenas três dias, mas sua intensidade foi avassaladora. “Constituiu, sem dúvida, a mais audaciosa e radical experiência realizada no teatro brasileiro na década de 30”⁷ A peça, *O Bailado do Deus Morto*, é de autoria do seu fundador Flávio de Carvalho e causou um reboliço tão grande que a polícia interditou o teatro. Além desses movimentos identificamos outros isolados e sem tanta representatividade. Mas a intenção é mostrar que o desejo de renovação existia na classe teatral, o que faltava era quem soubesse lhe dar uma forma bem sucedida.

Modernidade tardia

Temos como marco oficial do início do teatro moderno no Brasil a estréia da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943, somente vinte anos após a Semana de Arte Moderna. A montagem ficou a cargo do ousado grupo Os Comediantes. Dois nomes marcantes formam, junto a Nelson, o tripé que inaugurou o modernismo nos palcos brasileiros, são eles: o cenógrafo paraibano Tomás Santa Rosa e o diretor polonês Zbigniew Ziembinski “nomes fundamentais na confecção desse vestido histórico que serviu perfeitamente no corpo meio brocochô das artes cênicas do País” (MORAES). Falaremos deste marco um pouco mais adiante, agora trataremos de entender o contexto dramaturgic nacional da época.

Segundo o jornalista Alberto Guzik o período (início do século XX) não era muito favorável para os que desejavam a renovação.

⁶ **Teatro de Brinquedo** Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=646

⁷ **Teatro da experiência.** Disponível em: http://www.antaprofana.com.br/Grupos_1.1.htm



Nos primeiros vinte anos do século, os preconceitos do público e a ausência de uma tradição sólida esterilizaram os esforços razoavelmente simbolistas (...) Nos vinte seguintes, glorificaram a discutível dramaturgia de costumes. (...) A rarefação de recursos exigia o apelo ao telão pintado, aos parques objetos de cena. As próprias atrizes eram as financiadoras dos figurinos que usavam em cena. Uma estranha fase essa do teatro veracruzense, miserável e agônico, apaixonado e vibrante! (GUZIK, 1975)

O fator comercial foi determinante no atraso da produção de textos mais sérios e de características modernas. Não era nada fácil montar trabalhos que fugissem dos padrões. A comédia de costume, com textos caracterizados por trabalharem em cima de personagens tipos e encenarem histórias cotidianas, era o gênero do sucesso. Mais de cem comédias foram montadas no Rio de Janeiro somente entre os anos de 1930 e 1932. Porém, “o teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação (disseminada nas artes pelo modernismo), procurando, de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes” (PRADO 1988 p. 14 apud FERREIRA, 2008 p. 132). Já vimos aqui algumas iniciativas que buscaram trazer o modernismo ao teatro, vejamos agora os que concretizaram tal feito. Considerando a pretendida modernização nos palcos brasileiros, queremos destacar dois grupos importantes pro cenário: *Os Comediantes e Teatro Brasileiro de Comédia*.

Começamos com *Os Comediantes*. Ainda com o nome *Os Independentes* (liderado por Sadi Cabral, Mafra Filho e Luiza Barreto Leite) o grupo ganha, com uma montagem de *A verdade de cada um* de Pirandello, o concurso de teatro amador realizado pela Associação dos Artistas Brasileiros, em 1938. A peça foi sucesso de público, o que lhes rendeu uma temporada no Teatro Regina. Sadi Cabral e Mafri Filho acabam tendo que se afastar do grupo, deixando a responsabilidade de coordenar a trupe para Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa. Em janeiro de 1940 estréia *Os Comediantes* com uma remontagem do mesmo texto *A verdade de cada um*. O polonês Zbigniew Ziembinski chega ao grupo e traz consigo um talento pungente, “vindo da febre do teatro polonês, de formação séria e profunda na arte do ator e do diretor, do alentado estudo dos estilos e história do teatro, da tempestade desencadeada por novas tendências. Sua dimensão e fama (...) impulsionaram a força juvenil de *Os Comediantes*” (GUZIK, 1975).

O grupo produz algumas peças, importadas, vale ressaltar, até chegar ao texto que escreveria seu nome nas páginas da história do teatro brasileiro. “Os artistas buscavam freneticamente textos nacionais que teimavam em não aparecer” (GUZIK,



1975). Apareceu, enfim, em 1943, com o dramaturgo Nelson Rodrigues. *Vestido de Noiva* traz aos palcos uma forma inovadora de produzir teatro no Brasil, inovou na dramaturgia, pois o texto trouxe uma mudança estética. Mas o crédito desse marco é também atribuído ao iluminador e encenador da montagem, Zbigniew Ziembinski. “Uma obra dramaturgic só se realiza quando encontra o palco e por uma feliz coincidência o *Vestido de Noiva* encontrou Ziembinski”. (NOSELLA). Bem como ao cenógrafo e artista plástico Santa Rosa.

Li 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. como os comediantes já haviam ensaiado dois espetáculos, quem se interessou pelo Vestido de Noiva, foi o SNT. 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 a um acordo e fui falar com Santa Rosa. Tive um grande deslumbramento com esse 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 como você entende a peça'. Como o SNT desistiu da montagem, o Brutus quis que Os Comediantes montassem a peça do Nelson. Eu disse: 'Excelente! Vamos fazer' (ZIEMBINSKI in MICHALSKI apud PEREIRA, 2004 p. 40)

Ziembinski trouxe ao grupo uma função crucial para a modernização nos palcos brasileiros, a do encenador. O encenador era responsável não somente por ensaiar com o elenco e fazer o ponto, como fazia o ensaiador, mas por agregar sua visão pessoal da peça, atribuindo-lhe uma unidade cênica. O trabalho do ensaiador baseava-se nas regras e padrões de maneira tecnicista, enquanto o encenador transforma a montagem em uma expressão artística, atribuindo-lhe sua leitura e visão de mundo. “Os Comediantes estavam cravando o marco do moderno teatro brasileiro, motivo da luta de vários artistas (...) E o fato teve desdobramentos, estimulou tanto amadores quanto profissionais na busca de novos meios criativos e de melhor repertório.”⁸ Essa foi sua importante contribuição para o teatro nacional, a quebra de padrões que dominavam a construção dramaturgic no Brasil. O grupo se dissolveu em 1947, sua última apresentação foi a remontagem de *Vestido de Noiva*.

Já na cena do teatro paulista, encontramos o Teatro Brasileiro de Comédia como um representante importante do modernismo, valorizando também o papel do encenador. Mostraremos quais os alicerces de sua fundação, e para isso dois grupos amadores devem ser citados. *Grupo de Teatro Experimental* (GTE): nascido em 1942

⁸ Os Comediantes - O Grupo que realizou o espetáculo marco da nossa modernização cênica: "Vestido de Noiva" Disponível em http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=162



por iniciativa de Alfredo Mesquita. O grupo, composto por jovens apaixonados por teatro, tem como característica marcante representações modernas de autores consagrados. “Buscava um teatro em que os atores e o diretor estivessem a serviço do texto e não o contrário” (LICIA, 2007). Sua postura foi influenciada pela companhia de Luis Jovet, em sua estada no Brasil. Temos também o *Grupo Universitário de Teatro* (GUT): teve início na Faculdade de Filosofia da USP, em 1943, e foi influenciado pela temporada de *Os Comediantes* na capital paulista. Décio de Almeida Prado, que posteriormente representaria a modernização da crítica de teatro no país, era o diretor do grupo. Juntou-se a nomes como Alfredo Mesquita, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, entre outros, para fundar a Revista *Clima* na Faculdade de Filosofia, em 1940.

A luta do teatro amador em São Paulo se prolongou por sete anos. Tudo era difícil e visto com desconfiança por um público acostumado a dramalhões ou comedinhas leves e engraçadas, concentradas no primeiro ator ou na primeira atriz. (...) todos velhos conhecidos (...) a crítica era impiedosa com os amadores e o público mais culto (...) sorria para esses meninos que, na opinião deles, brincava de teatro. (LICIA, 2007).

O empresário Franco Zampari se aproximou dos amadores quando decidiu montar uma peça de sua autoria, *A Mulher de Braços Alçados*, em uma apresentação para a alta sociedade no ano de 1946. Depois da apresentação, encenada por amadores, Zampari resolveu criar um espaço físico para abrigar os grupos amadores, como resposta às vozes que diziam que para se assistir teatro de qualidade seria preciso viajar para a Europa ou Estados Unidos. Tentou realizar esse desejo utilizando um terreno que possuía no Morumbi, mas era muito distante e acabou se tornando inviável. Em 1948 juntou-se a outros amigos empresários e fundou a Sociedade Brasileira de Comédia, e a partir daí buscaram um lugar pra alugar, então, nasceu o Teatro Brasileiro de Comédia.

O TBC é o empreendimento que transforma o rumo da cena nacional. A partir da experiência desta companhia, cujas atividades se estendem por 16 anos, consolida-se o advento da encenação moderna no país; a profissionalização dos atores; a simbiose entre divertimento e cultura, sem que se perca de vista o fator da produtividade aferido pelo faturamento da bilheteria; o treinamento e a formação do ator no sentido da subordinação ao conceito do espetáculo, ou seja aos parâmetros da encenação (a visão do diretor); tem também o projeto da casa de espetáculos agregando uma oficina de produção teatral (ateliê, guarda-roupa, marcenaria, arquivo).⁹

⁹ **Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.** Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656



Uma característica marcante e comprometedora do TBC é a forte influência estrangeira, tanto dos encenadores, oito estrangeiros, quanto na escolha do repertório. Alguns autores apontam essa internacionalização como responsável pelo atraso da dramaturgia nacional.

Ao longo de 16 anos o TBC segue montando espetáculos, mas acima de tudo segue profissionalizando os atores. O grupo agiu como uma importante escola, permitindo que os amadores se profissionalizassem e dominassem as técnicas de encenação. Também é importante sua contribuição para a consolidação da fase do encenador agindo como criador da peça e construindo a, já citada, unidade cênica. Deixou-se para trás a era do ator, subsidiada pelo estrelismo de alguns personagens.

O TBC é o empreendimento que transforma o rumo da cena nacional. A partir da experiência desta companhia, cujas atividades se estendem por 16 anos, consolida-se o advento da encenação moderna no país; a profissionalização dos atores; a simbiose entre divertimento e cultura, sem que se perca de vista o fator da produtividade aferido pelo faturamento da bilheteria; o treinamento e a formação do ator no sentido da subordinação ao conceito do espetáculo, ou seja, aos parâmetros da encenação (a visão do diretor)¹⁰

O TBC fecha suas cortinas em 1964 com a peça *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. O grupo abriu, definitivamente, as portas para uma encenação mais moderna nos palcos brasileiros.

Vestido de Noiva e a inauguração do modernismo

Às 20h30 do dia 28 de dezembro de 1943, mais uma peça do grupo Os Comediantes estreava no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: *Vestido de Noiva*. Depois de duas horas de espetáculo, cerca de duas mil pessoas que compunham a platéia ovacionaram a produção, imensamente diferente do teatro de revista ou da comédia de costumes que o espectador estava acostumado a assistir. A data se tornaria histórica, e a peça seria caracterizada como uma “lufada renovadora da dramaturgia contemporânea” nacional (Magaldi, 1962, p. 202). Com texto de Nelson Rodrigues, cenários de Santa Rosa e montagem de Zbigniew Ziembinski, o espetáculo reflete uma série de inovações, herdadas de experiências anteriores, que simbolizavam a chegada do

¹⁰ **Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.** Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656



tão falado modernismo, presente em outras artes desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. Após a estréia dos Comediantes, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal. (MALGADI, 1962, p. 202)

A peça é o segundo trabalho de Nelson como dramaturgo. O primeiro foi *A Mulher Sem Pecado*, encenado em 1942 e um “ensaio preparatório”, segundo Magaldi (1962, p.202), para esta e para as demais obras que estavam por vir. No palco, é contada a história de um marido que, por seu ciúme excessivo, insiste em dizer que a esposa o trai. Cansada das acusações, a mulher o abandona, justamente no momento em que ele deixa as suspeitas de lado.

Afora as polêmicas sobre Nelson como único autor¹¹, em diversos aspectos, o texto de *Vestido de Noiva* se apresentava como revolucionário e inspirado nas teorias psicanalíticas de Freud. Diferente das demais comédias de costumes, o enredo não parte de situações domésticas amenas, mas de um acidente do cotidiano que levará a personagem central, Alaíde, à morte. A linguagem utilizada nos diálogos se aproxima mais da fala e não há tanta artificialidade quanto nos de outros dramaturgos. Contudo, é na linha fragmentada da narração que se encontra o verdadeiro trunfo da peça.

No tablado, duas histórias são contadas paralelamente e, que muitas vezes, superpõem-se. A primeira envolve Alaíde, Lúcia, sua irmã, e Pedro, em um intrincado triângulo amoroso. O rapaz se casa com Alaíde, mas mantém, ao mesmo tempo, uma relação amorosa com Lúcia. Os amantes planejam matar a esposa para que, enfim, possam estar livres das amarras do casamento. Porém, não chegam a executar o crime. Após uma briga com Lúcia, Alaíde sai à rua e é atropelada por um carro. Já a segunda, refere-se à vida de Madame Clessi, prostituta de um bordel do início do século XX (mais tarde, a casa das irmãs), que tem um caso com um jovem de 18 anos. Será ele o responsável por sua morte a golpes de navalha.

¹¹ Pereira (2004, p. 28) destaca que não é possível saber até que ponto o texto de Nelson de *Vestido de Noiva* foi alterado por Ziembinski, ao realizar a montagem da peça. Ambos negaram, mas também permitiram abertura para o surgimento de algumas dúvidas. O polonês afirmava que fez apenas “algumas alterações”, enquanto uma das atrizes (Luiza Barreto Leite, a Luiza Sanz) relatava que o texto passou por modificações antes de subir ao tablado. Além disso, o próprio Nelson narra, em uma de suas confissões, um episódio em que alguém teria feito tal declaração sem que Ziembinski retrucasse. Apesar disso, não há provas de que influência o encenador teve, de fato, na obra textual.



A narrativa se espraia em três planos distintos e complementares: o da realidade, o da memória e o da alucinação. No da realidade, vemos o acidente de Alaíde, sua operação na mesa de cirurgia, a repercussão da notícia nos jornais e a reação de Lúcia e Pedro com a surpresa da morte. No âmbito da memória, conversas de Alaíde com a irmã vem à tona, junto com as pesquisas da protagonista na Biblioteca Nacional sobre a vida de Madame Clessi. Mas é na atmosfera alucinógena que o subconsciente de Alaíde é rasgado e destrinchado aos olhos do espectador. A partir daí, são revelados encontros fantasiosos de Alaíde com Madame Clessi no bordel, no qual personagens de outros planos se confundem e onde todos os clientes, inclusive o amante jovem da prostituta, incorporam as feições de Pedro.

Foi essa a complexa teia de relacionamentos a que Ziembinski se propôs a dar vida em cena. Zbigniew Marian Ziembinski nasceu em 1908, na Polônia. Iniciou na arte cênica aos 13 anos. Atuou e dirigiu diversos espetáculos no país de origem. Judeu, começou uma rota de fuga que deixaria seu rastro em vários pontos da Europa e África, até desembarcar no Brasil em 1941, como escala para Nova Iorque. No entanto, uma vez em terras brasileiras, conheceu o grupo Os Comediantes e criou raízes profundas na cultura nacional, que só se desfariam com sua morte, em 1978.

Conta-se que, quando Ziembinski leu o texto, teria se encantado pela história e dito: “Não conheço nada no teatro mundial que se pareça com isso”¹². Após conseguir a direção da peça, conversou com o artista plástico Santa Rosa, que desenhou um palco tão fragmentado quanto a própria linha narrativa e dividido em três núcleos. Além do papel de encenador¹³, o polonês também acumulou a função de iluminador, fazendo jogos de luzes inusitados e dialogantes com a psique de Alaíde. Viu-se então, segundo Pereira, algo nunca visto no teatro brasileiro:

Um diretor que dissecava fala por fala, obrigando os atores a ensaiarem até 12 horas por dia. Seis meses de ensaio para apenas duas apresentações. (...) Mudanças de luz nunca vistas no teatro brasileiro foram realizadas. Dez ensaios gerais foram solicitados, pelo diretor, mas estes foram reduzidos a três. Refletores do Palácio da Guanabara foram solicitados. Figurantes choravam em cena de cansaço e os atores, nas palavras de Nelson, tinham olheiras que parecia "de rolha queimada" e já se detestavam (2004, p. 27-28).

¹² Disponível em <http://www.releituras.com/nelsonr_bio.asp>. Acesso em 03 fev 2013.

¹³ Ziembinski foi um dos responsáveis pela valorização da figura do encenador em detrimento do ensaiador, porém não foi o primeiro. O diretor francês Louis Jouvet, que passou temporada no Brasil, por não poder retornar ao seu país de origem que estava em guerra, foi um veemente renovador do fazer teatral brasileiro (Ferreira, 2008, p. 134). Ele defendia que o verdadeiro teatro nacional só poderia acontecer tendo como base textos nacionais, que capturassem a essência da realidade brasileira (Pereira, 2004, p.28).

Foi regido pela forte visão expressionista de Ziembinski que *Vestido de Noiva* subiu ao palco pela primeira vez. No elenco, duas atrizes que nunca haviam interpretado: Stella Pery encarnou Lúcia, enquanto que Evangelina Guinle deu vida a Alaíde. Apesar disso, elas serviram de propaganda para o espetáculo, devido a beleza, o dinheiro e a influência social que tinham. Este fato somado a proximidade que Nelson tinha com jornalistas do *O Globo* e de outros veículos explica a divulgação que o espetáculo teve e as inúmeras críticas que colecionou. O crítico literário Astrogildo Pereira teria dito até que *Vestido de Noiva* iria marcar os novos rumos do teatro brasileiro, em um prenúncio inocente ou não do que se aguardava (Pereira, 2004).

Deste modo, *Vestido de Noiva* é, sim, um marco de dupla face: uma representa uma culminância a escaladas já iniciadas, que buscavam, no palco, espaço para uma expressão que não dava lugar para os modelos cristalizados do *boulevard*. A outra face volta-se para seu próprio futuro, que viria a se configurar nas realizações posteriores dos diretores estrangeiros do TBC [*Teatro Brasileiro de Comédia*] e outras tendências mais recentes (CAFEZEIRO e GADELHA, 1996, p. 480).

Apesar disso, alguns autores como Pereira (2004) e Cafezeiro e Gadelha (1996) ressaltam que o modernismo na cena teatral não se deveu unicamente a obra *Vestido de Noiva*. Antes de ser uma “ruptura” com os padrões menos elitizados do teatro brasileiro e de ser uma aproximação com os experimentos europeus, a peça se configura como a “culminância” de várias tentativas anteriores de repaginar a arte, como o Teatro de Brinquedo, o Teatro do Estudante e os textos de Mario de Andrade (*Eva e Moral Quotidiana*) e Oswald de Andrade (*O Rei da Vela* e *A Morta*). Exemplo disso é a estrutura de diferentes planos de espaço-tempo e de linguagem da peça *Amor*, de Oduvaldo Vianna, encenada pela Companhia Dulcina-Odilon dez anos antes de *Vestido de Noiva*.

Considerações

O presente trabalho buscou, por meio de busca literária, ilustrar o cenário em que se configurou o início a modernidade no teatro brasileiro. Tal modernidade atrasou-se, em relação às outras artes, que assumiram os valores do movimento modernista difundido a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O texto moderno chegou aos palcos somente vinte anos após a Semana, em 1943. A responsabilidade da montagem revolucionária, realizada pelo grupo Os Comediantes, é atribuída a três nomes: Nelson Rodrigues (o autor), Ziembinski (o encenador e iluminador) e Santa Rosa (o cenógrafo).

As renovações estéticas se devem muito ao papel, muito bem representado, do encenador, responsável por criar uma unidade cênica, bem como oferecer à peça sua



leitura particular. A partir de então os atores se colocam a serviço do texto, ou melhor, da leitura que o encenador fez do texto. Nesse mesmo período uma corrente de atores amadores começa a ganhar força na cena paulistana e sua articulação resulta na fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). O grupo ficou marcado na história por revolucionar a encenação brasileira e dar início à profissionalização dos atores. Duras críticas são tecidas ao grupo, apontando que sua forte influência internacional atrasou a dramaturgia nacional, pois não oferecia espaço aos autores, diretores, iluminadores e encenadores brasileiros. Mas sua importância na história dramática nacional é inegável. Também nos concentramos em discutir sobre a Obra que é considerada responsável por trazer a modernidade aos palcos: Vestido de Noiva e sobre seu autor Nelson Rodrigues. Em síntese, podemos afirmar que a modernidade não é filha unicamente de Nelson, devemos nos lembrar dos que o antecederam, mas não conseguiram causar tanta repercussão com suas iniciativas. Porém, compreendemos a importâncias desses movimentos para a renovação do teatro no Brasil.

Referências Bibliográficas

A Ruptura do Teatro Moderno. Disponível em:

<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=2244>

CAFEZEIRO, Carmen e GADEHA, Edwaldo. **Historia do teatro brasileiro** - de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ, EDUERj, FUNARTE. 1996.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Uma breve história do teatro brasileiro moderno.** Revista Nuestra América, n. 5, p. 131-143, jan-jul 2008.

GUZIK, Alberto. **Ziembinski: um pedaço (importante) da história do teatro no Brasil.** Disponível em: <http://apogeudoabismo.blogspot.com.br/2012/12/ziembinski-um-pedaco-importante-da.html>

LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC.** Imprensa Oficial: São Paulo, 2007.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro.** São Paulo – Rio de Janeiro: Hucitec / Ministério da Cultura / Funarte, 1995. apud PEREIRA, Aline Andrade. **Sobe o**



pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2004, p. 40.

MORAES, Fabiana. **Três homens e um vestido histórico**. Disponível em: <http://especiais.ne10.uol.com.br/nelson/dramaturgo.html>

Nelson Rodrigues. Disponível em: http://www.releituras.com/nelsonr_bio.asp

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Jorge Andrade e o teatro moderno no Brasil:** uma revisão de alguns acertos e muitos equívocos. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Os Comediantes – O Grupo que realizou o espetáculo marco da nossa modernização cênica: "Vestido de Noiva". Disponível em:

http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=162

PEREIRA, Aline Andrade. **Sobe o pano:** a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2004.

PRADO, Décio Almeida 1988 p. 14 apud FERREIRA op cit.

Precursos do Teatro Moderno Brasileiro (1915-1943). Disponível em:

<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2011/06/precursos-do-teatro-moderno.html>

SCHMIDTKE, Alexandre Nell. **O teatro de Nelson Rodrigues : moderno e nacional**. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2012.

Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656

Teatro da experiência. Disponível em:

http://www.antaprofana.com.br/Grupos_1.1.htm



Teatro de Brinquedo Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?
fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=646](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=646)

Teatro do Estudante do Brasil (TEB) Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?
fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=627](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=627)