

Cenografia e Luz: a modernização do teatro brasileiro por Ziembinski e Santa Rosa¹

Niuxa Dias Drago²

O cenógrafo Tomás Santa Rosa (1909-1956), trabalhou com o diretor polonês Ziembinski (1908-1978) na montagem de sete espetáculos, entre 1942 e 1950.³ Em todos eles, assimilou preceitos expressionistas, inspirado pelo cinema e pelo diretor, que esmerava-se no uso da iluminação cênica, ainda insipiente no Brasil. É conhecida a repercussão da iluminação assinada por ele para a histórica montagem de Vestido de Noiva,

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.⁴

A utilização da iluminação elétrica provocou profundas transformações na cenografia. A primeira foi revelar artifícios antes ocultos e obrigar a uma transformação da plástica da cena.

Quando a eletricidade substituiu o gás e aumentou a pouco e pouco a potência da sua aparelhagem, o artifício tornou-se patente. O castelo de Hamlet passou a ser um estranho *bric-à-brac*. (...) Percebeu-se que havia disjunção entre a presença viva do actor e os artifícios do material cênico. (...) A potência da iluminação elétrica revelou a impossível adequação do espaço ilusionista ao espaço real do palco. Tornava caduca a magia tradicional, exigia a reforma total do material decorativo, o seu destino e as suas técnicas. Não condenava definitivamente a tela pintada, mas obrigava o decorador a nunca mais a considerar como um possível meio de ilusão.⁵

Foi pois a iluminação elétrica que possibilitou tanto a utilização da pintura não realista, que trouxe para o palco os pintores das vanguardas modernas, quanto o desenvolvimento de novas formas de cenografia, tais como a “arquitetura cênica” de Adolphe Appia ou os *screens* de Gordon Craig, abrindo novas possibilidades expressivas para a cena.

Além disso, a iluminação permitiu ao teatro absorver os recursos da narrativa moderna que só pareciam acessíveis à arte cinematográfica. Agora, podia-se fazer rápidas mutações de cena – simplesmente apagando um foco aqui e acendendo outro ali -, contruir cenas simultâneas – sob

¹ Texto Apresentado no XI Encontro de História da Arte da UNICAMP, em 2015, cuja temática era Luz&Cor.

² Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, doutora em Artes Cênicas.

³ Orfeu, de Jean Cocteau (1942), Fim de Jornada, de Robert Sheriff (1943), Pelleas e Melisanda, de Maurice Maeterlink (1943), Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (1943), A Rainha Morta, de Henri de Montherlant (1946), Era Uma Vez um Preso, de Jean Anouilh (1946), Dorotéia, de Nelson Rodrigues (1950).

⁴ RODRIGUES, Nelson. Depoimento em *Dionysos*, 1975, p.51.

⁵ BABLET, Denis. “A Luz no Teatro”. In: REDONDO JÚNIOR, *O Teatro e sua Estética*. Lisboa: Arcádia, p.289-306, 1978, p.295.

focos diferentes em pontos diferentes do espaço cênico -, ou mesmo promover em cena uma espécie de *close up*, reforçando a iluminação ou fechando um foco sobre um detalhe.

Appia foi o primeiro a tomar consciência das possibilidades cenográficas da iluminação elétrica. Estudando seus efeitos sobre volumes neutros, ele preconiza a “mobilidade” e a “fluidez” da cenografia, que permitiriam abolir os procedimentos que quebravam o ritmo do espetáculo, como os fechamentos de cortina ou *black-outs* para ocultar as mudanças de dispositivos.

[A luz] permite esculpir e modular as formas e os volumes do dispositivo cênico, suscitando o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos. (...) um meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz, jogando com manchas de intensidade e cores variáveis, mutantes, infinitamente maleáveis.⁶

A iluminação cênica – spots, gelatinas, facas, focos, flashes, contra-luzes, feixes cruzados, pinos - permitia criar efeitos de sombra que aumentavam ou deformavam os elementos da cena e que podiam transmitir significados diversos, de ansiedade, mistério, solidão, medo. Tais efeitos estavam ligados à estética expressionista e foram responsáveis por todo um importante ciclo do cinema, em especial alemão. O passo dado pelo Expressionismo, em relação ao realismo, teve efetivamente a colaboração do cinema. Os recursos do *close up*, da câmera lenta, do grande plano, enfim, os recursos de manipulação do tempo colocam o cinema fora do realismo. "A câmera nos abre a experiência do inconsciente ótico"⁷.

O uso da iluminação aliada ao ciclorama produzia no fundo do palco um efeito de infinitude jamais alcançado mesmo pelos mais perfeitos recursos barrocos de aprofundamento da perspectiva. A cor-luz podia transformar inteiramente o sentido de uma cena em apenas um segundo, onde antes era necessário um grande esforço de interpretação do ator ou uma trilha sonora. Em última análise, era a luz que construía o espaço cênico a partir de então, e ao cenógrafo cabia aliá-la ao seu trabalho, sob pena não somente de deixar passar este valioso recurso técnico mas de ver todo o seu trabalho se esvaziar diante de efeitos inesperados.

Santa Rosa absorveu o recurso desde 1943, depois da primeira temporada de Os Comediantes. Foram determinantes os espetáculos da Companhia francesa de Louis Jouvet nas temporadas de 1941-1942,⁸ e o trabalho conjunto com Ziembinski. Santa Rosa passou, então, a

⁶ ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998. p.120.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁸ Ver GODOIS, Ivo et COLLAÇO, Vera. “Jouvet e Ziembinski – as inovações na iluminação cênica brasileira”. In: *Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE*, 2008. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos>>.

estudar suas maquetes sob a luz e retrabalhá-las em função dela. Chegou mesmo a assinar a iluminação de ao menos um espetáculo, o Recital Castro Alves, estréia do Teatro Experimental do Negro, em 1947. Nos estudos para a montagem de Rua Alegre 12, de Marques Rebello, demonstra o interesse pela matéria da iluminação, e a compreensão de sua importância para a constituição dos espaços dramáticos, destacando, respectivamente, tensão, desespero ou isolamento (fig.1).

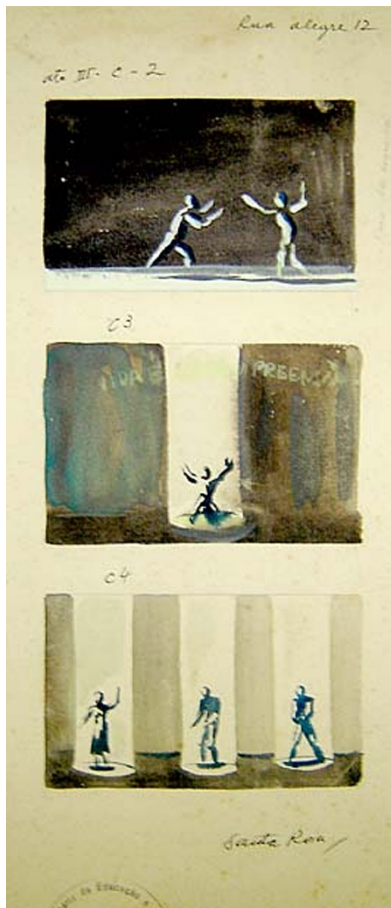


Figura 1 - Santa Rosa. Estudos para a iluminação de Rua Alegre 12. Sem data. Fonte: CEDOC/FUNARTE

Yan Michalski demonstra que 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.⁹ 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.

A iluminação inspirava cenários construtivos e não-realistas, como na “arquitetura cênica”

⁹ MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.

que Santa Rosa criou para as obras de Nelson Rodrigues, onde a luz era usada em conjunto com acessórios para determinar os espaços dramáticos¹⁰. Um outro tipo de dispositivo cênico tornou-se possível com o recurso luminoso. Estes cenários, que chamaremos “metonímicos”, tinham um grande efeito visual e constituíam-se de elementos sugestivos, que “esboçavam” o ambiente, complementado pela luz.¹¹ Os elementos, em geral leves e vazados, podiam ser atravessados pela luz e projetar sombras, que assumiam formas e significados diversos dependendo da posição da fonte luminosa.

As figuras 2 a 5 mostram cenas do espetáculo *Pelleas e Melisanda*. O conjunto permite compreender que havia uma espécie de gigantesco véu à guiza de ciclorama e que os dispositivos, sobre uma plataforma com rodas, eram colocados e retirados da frente deste dossel.

O texto de Maeterlinck descreve o amor impossível entre o príncipe Pelleas e a princesa Melisanda. A protagonista, misteriosa, foi encontrada na floresta pelo irmão de Pelleas, Golaud (Goldar na versão brasileira), após ter perdido sua coroa, que caiu numa nascente em meio à floresta. Golaud não consegue descobrir sua origem nem como ela foi parar ali mas, apaixonado, casa-se com ela e a leva para seu castelo. Seus pais, a Rainha Genoveva e o Rei Arkel se apaixonam igualmente pela figura mágica de Melisanda, que parece trazer luz ao ambiente sempre lúgubre do castelo. Mas Melisanda e Pelleas, irmão mais novo de Golaud, apaixonam-se. Simbolicamente, durante um passeio pelo parque, Melisanda deixa cair no fundo de uma fonte o anel de casamento. A paixão por Pelleas transtorna Melisanda, cuja mudança de humor é atribuída pelos outros à gravidez. Golaud, desconfiado, usa o pequeno Yniold, seu filho, para espionar os passos de Pelleas e Melisanda. Cego de ciúmes e certo da traição, os surpreende no último encontro, quando Pelleas, decidido a partir, despede-se da amada. Golaud mata Pelleas e persegue Melisanda pela floresta. Ele a leva, ferida, de volta ao castelo e assiste, desesperado, a sua morte. Golaud jamais chega a saber se foi realmente traído. Ele tenta arrancar a confissão da esposa em seu leito de morte, mas Melisanda é uma personagem que fala por símbolos, e o sentido de seu amor por Pelleas permanece incógnito. Assim como Melisanda, personagem entre a realidade e o sonho, o reino de Allemonde, espaço dramático proposto por Maeterlinck, é um lugar misterioso, em permanente penumbra, cercado por florestas escuras. Apenas numa parte do castelo de Arkel há uma “luz que vem do

¹⁰ Como em *Vestido de Noiva*, *A Mulher Sem Pecado*, *A Falecida* e *Senhora dos Afogados*.

¹¹ Appia descreve a cenografia que representa a floresta de *Siegfried*, de Wagner, nos seguintes termos: “(...) expressar apenas as partes das árvores conciliáveis com a praticabilidade do solo e encarregar a iluminação de fazer o resto, através de sua qualidade particular.” *Apud* ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998. p.120.

mar.¹² O ar é “pesado como o orvalho de chumbo” e a “escuridão sufoca como um colar envenenado”¹³.



Figura 2 - *Pelleas e Melisanda* (Ato III, cena V). Os Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1943. Foto Carlos (Carlos Moskovic). Fonte: CEDOC/FUNARTE.



Figura 3 - *Pelleas e Melisanda* (Ato II, cena V). Os Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1943. Foto Carlos (Carlos Moskovic). Fonte: CEDOC/FUNARTE.



Figura 4 - *Pelleas e Melisanda* (Ato V, cena II). Os Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1943. Foto Carlos (Carlos Moskovic). Fonte: CEDOC/FUNARTE.



Figura 5 - *Pelleas e Melisanda* (Ato II, cena III). Os Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1943. Foto Carlos (Carlos Moskovic). Fonte: CEDOC/FUNARTE.

¹² O espaço dramático em *Pelleas e Melisanda* guarda uma perceptível afinidade com o posteriormente proposto por Nelson Rodrigues para *Senhora dos Afogados*. Principalmente pela sugestão do mar como elemento externo determinante.

¹³ MAETERLINCK, Maurice. *Pelleas and Melisanda*. E-book disponível no *Project Gutenberg*. Original em inglês, disponível em <http://www.gutenberg.org/cache/epub/13329/pg13329.html>.

Na imagem 2, uma torre octogonal representa o castelo medieval com sua janela na sombra. Apenas um foco de luz ilumina dois personagens que observam um elemento misterioso do cenário: o enorme vulto de uma flor, que se destaca sobre o véu claro. Trata-se da cena em que Golaud inquire o pequeno Yniold sobre os encontros entre Pelleas e Melisanda. O grande elemento em vulto pode ser identificado na fala da protagonista: “Vejo uma rosa na sombra”. A rosa é certamente Melisanda mesma, ou seu amor por Pelleas, que permanece na penumbra do castelo e oculto e impossível. Esta rosa simbólica se revela a Golaud, que se prepara então para ceifá-la, representando a descoberta da traição e sua futura vingança.

Na figura 3, coloca-se diante do véu um elemento abstrato. Podemos descrevê-lo como dois arcos de formato irregular justapostos. Os arcos desenharam uma moldura, numa forma que lembra a de uma “pêra” ou um “útero. Em primeiro plano, à frente deste arco abstrato, um muro baixo parece caracterizar um terraço, ou cais. Não há fonte de iluminação frontal, o que deixa o muro e a moldura na penumbra, enquanto uma fonte lateral atinge a personagem, destacando-a dentro do cenário. Podemos identificar a cena em que Pelleas conduz Melisanda para dentro de uma gruta. A descrição é simbólica e se refere a uma trajetória de autoconhecimento, inspirada pela ciência psicanalítica:

Vamos entrar, vamos entrar.... (...) É muito grande e muito bonito. Há estalactites que se parecem com as plantas e os homens. É cheio de sombras azuis. Não foi ainda explorada até o fim. Há grandes tesouros escondidos lá, parece. Você vai ver os restos de antigos navios naufragados. Mas você não pode ir muito longe sem um guia. Houve quem jamais voltasse. Eu mesmo não me atrevo a avançar muito. Não iremos além no momento em que já não vimos a luz do mar ou do céu. Quando encontrarmos um pouco de luz lá dentro, você dirá que as paredes estão cobertas de estrelas como o céu. São pedaços de cristal ou de sal, dizem, que brilham assim na rocha. (...) ¹⁴

O perfil dos arcos identifica a gruta, e a luminosidade do véu tanto pode ser a luz externa do mar quanto a luz interna dos cristais. Entrando na gruta, o homem retorna à sua origem e pode, realçando a luz, renascer. A cena da gruta complementa a cena da perda do anel, e origina uma mudança em Pelleas e Melisanda que renascem para um novo amor, condenado, porém, a curta existência. O duplo da gruta é o ventre grávido da própria Melisanda, que dará origem a um pequeno bebê estranho e prematuro.

Na figura 4, uma quantidade maior de elementos permite caracterizar o ambiente como um aposento medieval. Uma fonte de luz lateral atravessa a moldura da janela ogival e ilumina plenamente a cama, também tocada, provavelmente, por um foco a pino que atravessa a cobertura

¹⁴ Idem. Grifos nossos mostram a importância da luz para a dramaturgia simbolista.

vazada do dossel. Trata-se de Melisanda em seu leito de morte, na última cena da peça. Em seus últimos momentos de vida, Melisanda pede que abram a janela sobre o mar. Este elemento define tanto a proporção e escala do ambiente que se sugere quanto a simbologia da cena final. Por ela entra a luz e por ela fugirá a alma de Melisanda.

Na figura 5, há apenas um elemento vertical, espécie de poste ou coluna sobre um pequeno muro. Há um forte contraste entre a claridade do véu, do muro horizontal e do poste vertical – este iluminado por uma fonte em sua base – e a penumbra do ambiente delimitado pelo muro e das roupas negras dos personagens. Trata-se da única cena em que Pelleas e Golaud se encontram, explorando os porões do castelo, e voltando ao terraço iluminado. Mais uma vez se repete a simbologia da descida às profundezas como representação de uma transformação. Aqui, no entanto, o interior dos porões não é iluminado por cristais, como a gruta mágica de Melisanda. Os porões do castelo guardam restos mortais de família, um abismo insondável e um lago de águas pútridas. Ele representa o rancor e a violência. Nesta cena, os irmãos falam sobre Melisanda pela primeira vez e Golaud avisa a Pelleas para que não se aproxime dela e ameaça: “Que belo dia! Que dia especial para a colheita!”

O elemento principal do cenário é, sem dúvida, o véu translúcido ao fundo. Único elemento que nunca é retirado de cena, ele define um novo palco, circunscrito no palco do Teatro Municipal. O novo espaço cênico é restrito, como o enclausuramento do castelo, mas induz a um movimento ascendente. Sua forma também coaduna com a presença constante do elemento água e podemos ver nele a transparência e luminosidade do mar, ou o movimento de uma cascata. Tecnicamente, funciona como um ciclorama que, permanentemente iluminado, possibilita a criação de vultos e penumbras em cena, que são destacados por contraste com o fundo.

Luíza Barreto Leite, comenta que os cenários foram construídos sobre rodas, e seu movimento era perfeito. Além das trocas se efetuarem sem comprometer o ritmo do espetáculo, o movimento dos carrinhos com efeitos de luz produzia algumas cenas mágicas,

(...) e parecia até que Pelleas e Melisanda andavam sobre a água. E as cenas subiam e desciam com todo o delírio, e havia aqueles elevadores que iam para baixo e de repente se tinha a impressão de que a pessoa tinha desaparecido na gruta. Quando eles subiam, na verdade eles estavam em cima de uma escada, e aí os dois caíam sentados, e as luzes caíam em profundidade, e depois iluminavam, e depois ficava tudo no escuro. Era alguma coisa de indescritível, eu mesma não sei dizer, até hoje me comove quando me lembro.¹⁵

Recursos bastante semelhantes foram utilizados por Santa Rosa em 1946, na execução do cenário

¹⁵ Entrevista de Luíza Barreto Leite a Yan Michalski e Maria Helena Chiaradia em 6/2/1985, Op. Cit. p.64.

de *A Rainha Morta*, de Montherlant. Nas imagens se percebe a composição do ambiente medieval por perfis arquitetônicos elementares inspirados em nervuras estruturais góticas. Nas figuras 6 e 8, identificamos perfis de arcos e janelas e, nas figuras 7 e 9, prevalecem os elementos naturais, com formas em vulto e um perfil de montanhas ao fundo. Nas quatro imagens identificamos a importância do ciclorama, tanto para as sombras que ampliam os perfis arquitetônicos quanto para a criação dos vultos em contra-luz.



Figura 6 - *A Rainha Morta*. Os V Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Foto Carlos (Carlos Moskovic).
Fonte: CEDOC/FUNARTE.

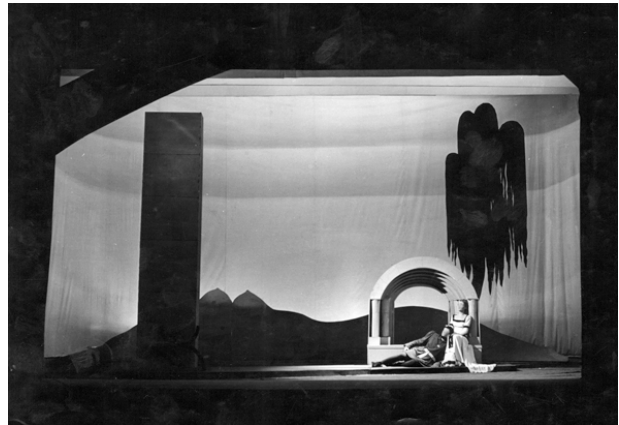


Figura 7 - *A Rainha Morta*. Os V Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Foto Carlos (Carlos Moskovic).
Fonte: CEDOC/FUNARTE.



Figura 8 - *A Rainha Morta*. Os V Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Foto Carlos (Carlos Moskovic).
Fonte: CEDOC/FUNARTE.



Figura 9 - *A Rainha Morta*. Os V Comediantes, direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Foto Carlos (Carlos Moskovic).
Fonte: CEDOC/FUNARTE.

Uma espécie de grande arco ogival colocado obliquamente, bem avançado no prosicênio, também permanece em todos os quadros. Este arco cria uma nova moldura para a caixa cênica e praticamente lança o cenário na direção da platéia. O perfil de montanhas que se destaca nas duas últimas imagens também é fixo, e permanece ao fundo nas duas primeiras cenas, anulado pela iluminação.

A adaptação de Montherlant para a lendária história do romance entre o Infante Dom Pedro I de Portugal e a plebéia Inês de Castro, destaca a pureza e fragilidade de Inês. Tornada vítima de interesses políticos completamente alheios a sua vocação amorosa, Inês adquire uma aura de santa, ou verdadeira Rainha, que justifica sua coroação *post-mortem*.

Na imagem 6, vemos, além de uma janela estreita e terminada por um arco ogival, uma cruz e uma grande rosácea, elemento principal da iluminação das igrejas medievais. Os elementos são dispostos frontalmente, e temos uma composição quase geométrica, essencialmente uma circunferência ao lado de uma seta, representação do feminino e do masculino. Uma iluminação frontal destaca o círculo da rosácea, enquanto o lado esquerdo do palco, onde o rei está sentado no trono, é lugubramente iluminado por uma fonte lateral, que inclusive podemos ver, sustentada por um contrarregras. A forma do trono reproduz a forma da janela ogival que o emoldura.

Na figura 8, o elemento central é um vitral que ocupa uma fina janela também em ogiva, ao fundo. À frente dele, um grande arco, que compõe o ambiente e reverbera o arco do proscênio, atravessa sua forma. A composição tem escalas distintas, impossibilitando uma leitura espacial unitária. Pode delimitar dois espaços separados pelo plano imaginário dos arcos, ou pode-se pensar que os perfis apenas sugeriram um lugar no tempo e no espaço, sem defini-lo exatamente pelo prolongamento dos planos. Mas as formas devem ser lidas também como símbolos geométricos, pois esta pode ser uma das funções da ambigüidade de escalas. O grande arco forma, com o vitral, uma composição que remete aos símbolos cruzados do masculino e do feminino, ou, buscando uma relação com o sentido da intriga, o masculino transpassando o feminino. Inês, morta, jaz aos pés do infante Dom Pedro, que subjuga toda a corte para que lhe faça reverências. A luz recai sobre este conjunto de personagens prostrados a seus pés enquanto, do outro lado do palco, ignorado e na penumbra, jaz morto o Rei de Portugal, assassino de Inês. No ciclorama, as sombras projetadas pelos perfis de arcos e janelas ampliam a trama estrutural do ambiente.

A imagem 7 mostra um ambiente mais simples. A cena se passa agora num espaço dramático externo, em meio à natureza. Há apenas dois elementos construídos. Uma coluna de base quadrada e um pequeno arco na base do qual os amantes se sentam. Atrás do arco, o vulto de uma árvore negra lança sua estranha sombra sobre os amantes. É fácil reconhecer dois seios no perfil montanhoso ao fundo, tornando explícita, desta vez, a conotação sexual da tragédia. As montanhas reproduzem o corpo e a força natural de Inês.

Na imagem 9, um elemento enorme brota do chão como uma folha e toma toda a cena, acompanhando o perfil das montanhas. No meio da cena, um rolo de filó esvoaçante cai como uma cascata, e divide a cena em dois quadros, nos quais se contrapõe as duas mulheres que disputam o

amor do Infante. Toda a cena quer ressaltar o amor natural de Inês e sua completa inocência diante das causas que levarão a sua morte.

A crítica de Mário Nunes sobre este quadro não deixa de ser curiosa, num momento em que já deveria ser grande a familiaridade com o simbolismo:

A mesma impressão favorável nos deixaram os cenários e figurinos de Santa Rosa, sintéticos, sumamente originais; só nos pareceu **avançado demais** o de um dos últimos quadros em que se figuram uma nuvem (?) e uma cascata (?). Um **espírito freudiano** pode ver no recorte das montanhas que serve de fundo à maioria dos quadros a forma sensual de um corpo de mulher... (...).¹⁶

A ampliação ou deformação dos objetos cênicos é, como já vimos, também uma característica marcante da cenografia expressionista. Santa Rosa utiliza este recurso de forma significativa em *A Rainha Morta*, quando coloca em cena uma gigantesca rosácea, sobre a qual a figura de Inês se destaca. A rosácea toma um valor sobrenatural, servindo como uma espécie de grande auréola que unge a protagonista. O recurso acompanha a personagem e se repete na gigantesca “folha” que brota a seus pés, ou mesmo no enorme corpo de mulher que se transforma em cadeia de montanhas, emoldurando todo o espetáculo. O recurso é expressivo, e representa a potência de amor natural que Inês interpõe às formalidades da corte, a luta empreendida por sua natureza contra as convenções.

O cenário de *A Rainha Morta*, assim como o de *Pelleas e Melisanda*, possuía diversos elementos sobre rodas, que entravam e saíam do palco para compor o espaço cênico. Estes elementos, manipulados em sua forma e dimensão, corroboravam com a iluminação para instituir o que chamamos de “expressionismo da cena”. Além disso, podiam ser levemente e silenciosamente manipulados, á vista da platéia. Este movimento assimilava uma espécie de magia cinematográfica sem, contudo, pretender copiar a ilusão de naturalidade. Muito ao contrário, o movimento do cenário destacava a teatralidade expressiva que se pode alcançar pela técnica cenográfica aliada à iluminação.

¹⁶ NUNES, Mário. “A Rainha Morta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/11/1946.

Referências Bibliográficas

- APPIA, Adolphe. A Obra de Arte Viva. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d.
- BABLET, Denis. “A Luz no Teatro”. In: REDONDO JÚNIOR, O Teatro e sua Estética. Lisboa: Arcádia, 1978. p.289-306.
- BARSANTE, Cássio Emanuel. Santa Rosa em Cena. Rio de Janeiro: INACEN, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CRAIG, E.G. Da Arte do Teatro. Tradução, prefácio e notas de Redondo Júnior. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963.
- EISNER, Lotte. A Tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Instituto Goethe, 1985.
- FRAGA, Eudynir. Nelson Rodrigues expressionista. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GODOIS, Ivo *et* COLLAÇO, Vera. “Jouvet e Ziembinski – as inovações na iluminação cênica brasileira”. In: Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE, 2008. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos>>.
- MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MAETERLINCK, Maurice. *Pelleas and Melisanda*. E-book disponível no *Project Gutenberg*. Original em inglês, disponível em <http://www.gutenberg.org/cache/epub/13329/pg13329.html>.
- MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o teatro brasileiro. São Paulo: Hucitec, 1995.
- NUNES, Mário. “A Rainha Morta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/11/1946.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RODRIGUES, Nelson. Depoimento em Dionysos, 1975.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998. p.120.