



# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Sensorialidade no espaço cênico: *Vestido de Noiva | Roda Viva | Trate-me Leão*

Delano Delfino  
Cêça Guimaraens  
Weber Schimiti

Para citar este artigo:

DELFINO, Delano; GUIMARAENS, Cêça; SCHIMITI, Weber. Sensorialidade no espaço cênico: *Vestido de Noiva | Roda Viva | Trate-me Leão*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0114>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Sensorialidade no espaço cênico: *Vestido de Noiva* | *Roda Viva* | *Trate-me Leão*<sup>1</sup>

Delano Delfino<sup>2</sup>

Cêça Guimaraens<sup>3</sup>

Weber Schimiti<sup>4</sup>

### Resumo

O artigo trata a sensorialidade na condição de atributo dos espaços cênicos e arquitetônicos onde aconteceram montagens das peças *Vestido de Noiva*, *Roda Viva* e *Trate-me Leão*, as quais foram encenadas no Rio de Janeiro no Theatro Municipal em 1943, no Teatro Princesa Isabel em 1968, e no Teatro Dulcina em 1977, respectivamente. Apresentamos a forma sob a qual a “sensorialidade” promoveu a quebra da “quarta parede”, buscando demonstrar que tal situação proporcionou aos espectadores excepcional experiência imersiva que se tornou de interesse histórico. Destacamos que os teatros onde as três peças estrearam possuem palcos do tipo italiano; além disso, ressaltamos que, àqueles tempos ditatoriais, as referidas montagens de *Roda Viva* e *Trate-me Leão* foram censuradas e os atores foram vítimas de violência e agressões.

**Palavras-Chave:** Cenografia. Arquitetura sensorial. *Vestido de Noiva*. *Roda Viva*. *Trate-me Leão*.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Domingos de Leers Guimaraens, Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Puc-Rio, Mestre em Letras pela Puc-Rio, Graduado em Letras pela Puc-Rio. ✉ [amigodojonas@gmail.com](mailto:amigodojonas@gmail.com) 📍 <http://lattes.cnpq.br/0738286793436837>

<sup>2</sup> Mestrando pelo programa de Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-graduado em Design de Interiores pela Universidade Veiga de Almeida. Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estácio de Sá. Formação complementar em Técnico em Edificações, Escola Técnica Silva e Souza. Pesquisador na FAU/UFRJ. ✉ [delanodelfino@gmail.com](mailto:delanodelfino@gmail.com) 📍 <https://lattes.cnpq.br/5903690924732519>  <https://orcid.org/0000-0002-0480-5987>

<sup>3</sup> Pós-doutorado em Museum and American Studies na New York University - NYU/USA (2004-2005). Doutorado em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (1999). Doutorado em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2012). Mestrado em Teorias da Comunicação e da Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-1993). Professora Associada aposentada da UFRJ e professora colaboradora do Proarq/UFRJ e DAU/UERJ. Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1970). Pesquisadora, consultora ad hoc e bolsista da Facepe, Mast/Unirio e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. ✉ [cessaguimaraens@gmail.com](mailto:cessaguimaraens@gmail.com) 📍 <http://lattes.cnpq.br/0090037095817957>  <https://orcid.org/0000-0003-1889-7883>

<sup>4</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura - PROARQ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo PROARQ/UFRJ (2021). Bolsista CAPES (2019/2021). Especialista em Arquitetura - Conforto Ambiental pela FAU-UFRJ (1989). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo CAU - Universidade Federal do Paraná (1988). Professor Substituto no Departamento de Projeto de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura - UFRJ (2020-2022). ✉ [weber.schimiti@fau.ufrj.br](mailto:weber.schimiti@fau.ufrj.br) 📍 <http://lattes.cnpq.br/0876052105660066>  <https://orcid.org/0000-0001-6572-5078>



## Sensoriality in the scenic space: *Vestido de Noiva* | *Roda Viva* | *Trate-me Leão*

### Abstract

The article deals with sensoriality as an attribute of the scenic and architectural spaces where the plays *Vestido de Noiva*, *Roda Viva* and *Trate-me Leão* took place, which were staged in Rio de Janeiro at the Theatro Municipal in 1943, at Teatro Princesa Isabel in 1943. 1968, and at Teatro Dulcina in 1977, respectively. We present the way in which “sensoriality” promoted the breaking of the “fourth wall”, seeking to demonstrate that this situation provided spectators with an exceptional immersive experience that became of historical interest. We emphasize that the theaters where the three plays premiered have Italian-style stages; Furthermore, we emphasize that, in those dictatorial times, the aforementioned productions of *Roda Viva* and *Trate-me Leão* were censored and the actors were victims of violence and aggression.

**Keywords:** Scenography. Sensory architecture. *Vestido de Noiva*. *Roda Viva*. *Trate-me Leão*.

## Sensorial en el espacio escénico: *Vestido de Noiva* | *Roda Viva* | *Trate-me Leão*

### Resumen

El artículo trata de la sensorialidad como atributo de los espacios escénicos y arquitectónicos donde ocurrieron las obras *Vestido de Noiva*, *Roda Viva* y *Trate-me Leão*, que se representaron en Río de Janeiro en el Theatro Municipal en 1943, en el Teatro Princesa Isabel en 1943. 1968, y en el Teatro Dulcina en 1977, respectivamente. Presentamos la forma en que la “sensorialidad” promovió la ruptura de la “cuarta pared”, buscando demostrar que esta situación brindó a los espectadores una experiencia inmersiva excepcional que devino de interés histórico. Destacamos que los teatros donde se estrenaron las tres obras cuentan con escenarios de estilo italiano; Además, destacamos que, en aquellos tiempos dictatoriales, las mencionadas producciones de *Roda Viva* y *Trate-me Leão* eran censuradas y los actores eran víctimas de violencia y agresión.

**Palabras clave:** Escenografía. Arquitectura sensorial. *Vestido de Noiva*. *Roda Viva*. *Trate-me Leão*.



Na atualidade, com o mundo cada vez mais conectado, diversas estratégias são utilizadas para entreter e engajar os públicos. No campo da arte, performances teatrais e exposições são promovidas por criarem os chamados “ambientes imersivos”.

Entretanto, quando vista na condição de “novidade”, essa propalada imersão deve ser problematizada. Para tanto, é essencial voltar o olhar atento para grandes marcos do teatro brasileiro ainda hoje relevantes por terem transformado a maneira como se fazia teatro. Dessa perspectiva, destacamos, em especial, as montagens de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, *Roda Viva* de Oswald de Andrade e *Trate-me Leão* do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. De início, verifica-se que essas peças possuem as seguintes similaridades: são criações de autores brasileiros, estrearam na cidade do Rio de Janeiro, e constituíram-se sobre experiências profundamente imersivas, tornando-se objetos de estudos críticos e históricos. A destacar, no entanto, a capacidade de cada espaço abrigar os espectadores. Assim, verifica-se que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro tem capacidade para 1.739 espectadores; o Teatro Princesa Isabel 300; e o Teatro Dulcina 429. (Guia cultural do centro do rio, 2011; Botelho, 2017; Theatro Municipal-RJ, 2011)

As semelhanças e diferenças entre os elementos das produções e a contribuição destas para as experiências imersivas e sensoriais podem ser verificadas nas citadas montagens, na medida em que fatos e reações do público ocorridas na época das estreias estão registradas em publicações e na *internet*. Portanto, os materiais que tratam, entre outros fatores, das produções, dos cenógrafos, atores e diretores dos espetáculos, agregando ainda as reações das plateias, são a base do instantâneo quase fiel imaginado neste artigo.

### Sensorialidade e a quarta parede

O entendimento da sensorialidade é muito complexo e tem mais nuances do que podemos especular. Ao observarmos que a arquitetura sensorial envolve os sentidos dos corpos, verificamos que a percepção,



não é uma soma de pressupostos visuais, táteis e auditivos: eu percebo de maneira total com todo o meu ser: eu abarco uma estrutura única da coisa, um modo único de ser, o qual fala com todos meus sentidos ao mesmo tempo (Merleau-Ponty, apud Pallasmaa, 2011, p.20).

Em paralelo, observamos que podemos atestar algo que pressentimos, pois nosso corpo tem memória visual.

Tido como o principal e mais importante de todos os nossos sentidos, o mais privilegiado é o da visão. Em sendo assim, por meio da visão podemos acessar os outros sentidos.

...a predileção da visão não implica necessariamente a rejeição dos demais sentidos, como a sensibilidade do tato, a materialidade e o peso peremptório da arquitetura grega comprovam; os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis. O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais; o ingrediente tátil inconsciente que existe na visão é particularmente importante e muito presente na arquitetura histórica, mas extremamente negligenciado na arquitetura de nossa época (Pallasmaa, 2011, p. 25).

Ao colocar em perspectiva as nossas experiências, podemos perceber que, para ativar nossos sentidos, não precisamos estar em um ambiente dito “imersivo”, pois, utilizando a visão, podemos ter uma experiência profundamente sensorial. Ao vermos uma bancada de mármore não precisamos tocá-la para sentir a rigidez e a temperatura da pedra. Igualmente, uma cortina de veludo não precisa ser tocada para sentirmos a maciez do tecido. Enfim, podemos estar sentados na plateia da sala de teatro e ter uma experiência imersiva acessando todos os outros sentidos (Pallasmaa, 2011).

Quando analisamos a morfologia da arquitetura teatral predominante na época em que foi criada a quebra da “quarta parede”, os teatros continham o formato do palco italiano, ao qual o conceito se encaixava perfeitamente. Ao longo do tempo, a maneira de atuar evoluiu, e novas configurações de espaços teatrais foram criadas, tornando os atores mais próximos do público (Heliadora, 2013).

Para entender a “quarta parede”, devemos visualizar o palco como uma caixa, cuja primeira parede seria o fundo do palco, a segunda e a terceira seriam as vedações laterais dos espaços onde se localizam as coxias. A quarta parede seria o limite do palco, linha ao mesmo tempo concreta e imaginária que determina



onde começa a plateia, onde se encontra o público (Malina, 2017).

Além de proporcionar uma experiência sensorial, as montagens das três peças em pauta buscaram a “quebra da quarta parede”. Tal situação, em termos gerais, buscava romper a “parede” imaginária que separava o ator da plateia. Desse modo, a quebra da quarta parede buscava maior interação do público com os atores.

Pode-se dizer que, anteriormente, os atores estavam acima da plateia, ou seja, em uma posição de poder. A situação, na qual os atores ficavam no palco acima do público imóvel e sentado na plateia evidenciava certa hierarquia.

Com a quebra da quarta parede se buscava abalar tais relações de poder. O ator não mais enviaria uma mensagem ao público, receptor passivo. As performances teatrais não só buscariam, mas exigiriam uma reação do público, seja esta positiva ou negativa. Os atores precisavam disso para reagir e seguir com a atuação. Muitas vezes, o resultado das interações modificava o desenvolvimento das performances, transformando, inclusive, o final da ação (Malina, 2017; Teatro, 2010).

Desse modo, a sensorialidade poderia ser caracterizada e incluída explicitamente na condição de importante atributo que conectaria o espaço onde se desenvolve a cena teatral com o público. Portanto, contribuiria para a quebra da 4ª parede.

### *Vestido de Noiva*

Nós tínhamos a ideia de criar um teatro brasileiro em novos moldes. Que não fosse o teatro *boulevard* que estava na moda – dizia Luiza Barreto Leite (atriz da Companhia) – Era alguma coisa realmente diferente, que nós próprios não sabíamos o que era. Mas era um teatro brasileiro, com raízes brasileiras (Ziembinski, apud Pluta, 2015, p.128).

A estreia de *Vestido de Noiva* ocorreu em 28 de dezembro de 1943 no Theatro Municipal, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. A peça escrita por Nelson Rodrigues e encenada pelo grupo amador Os Comediantes teve a direção de Zbigniew Ziembinski e cenografia de Tomás Santa Rosa (Noiva, 2022).



Até hoje cultuadas na história do teatro, não só em razão do argumento criado por Nelson Rodrigues, mas em virtude da luminotécnica e da cenografia nascidas da união bem-sucedida de Ziembinski e Santa Rosa, a peça e a montagem foram revolucionárias em diversos aspectos e são consideradas marcos do início do teatro moderno brasileiro por muitos críticos e estudiosos (Pluta, 2015).

A estreia do espetáculo teve uma repercussão morna, de pouco destaque. Na ocasião, a peça dividiu as atenções com a temporada de bailados e com as mudanças estruturais profundas na estrutura do maquinário do palco.<sup>5</sup>

No final de janeiro de 1944, o espetáculo reestreeou, causando grande comoção por todo o burburinho causado enquanto o Teatro permaneceu fechado (Drago, 2014).

É diante da obra de Nelson Rodrigues que, pela primeira vez, Santa Rosa vislumbra uma solução para a cenografia simples e que permitisse as rápidas trocas de cena. [...] Ziembinski sabia que a solução estava na iluminação. [...] O choque estético causado pelos 132 efeitos de luz sobre um cenário fixo (Godois; Collaço apud Drago, 2014), no qual apenas acessórios de iluminação eram suficientes para criar dezenas de ambientações, inscreveu o espetáculo imediatamente na história do teatro brasileiro (Drago, 2014, p. 135).

A peça tem um enredo simples: uma família se muda para uma residência que, depois, descobrem ter sido um antigo bordel, dirigido por Madame Clessi. A indignada família descobre um diário que afeta muito Alaíde, uma das filhas. Lúcia, a irmã de Alaíde, namora um rico industrial, Pedro. Quando Lúcia fica doente, Alaíde rouba o namorado de Lúcia (Noiva, 2022).

Alaíde e Pedro se casam, mas ela acaba falecendo em um acidente, o qual não fica claro se foi acidental ou provocado. Enquanto Alaíde agoniza no hospital, passa a misturar eventos e cenas, em delírio, através dos quais ela chega a visitar Madame Clessi no antigo bordel. No final, Alaíde morre e a grande vitoriosa é Lúcia que se casa com Pedro (Noiva, 2022).

---

<sup>5</sup> Na maioria dos teatros, na época, o içamento das varas era feito de maneira manual. O novo sistema elétrico fez com que parte das varas pudessem ser operadas de forma automatizada. No entanto, algumas varas não foram inseridas no novo sistema para que a cenotécnica possuísse flexibilidade no trabalho, o que permanece até hoje. (Drago, 2014)



A breve contextualização do argumento se torna necessária para a compreensão das singularidades da montagem elaborada por Santa Rosa e Ziembinski. Tanto a peça quanto a cenografia contêm três partes distintas: realidade, memória e alucinação. A parte que demonstra toda a capacidade de Ziembinski e Santa Rosa é a correspondente à alucinação, a qual acontece enquanto Alaíde está agonizando no hospital e ‘revivendo’ cenas reais e imaginadas (Drago, 2014).

Com clara inspiração na obra de Adolphe Appia e Gordon Craig, Santa Rosa cria o que ele batizou de “arquitetura cênica”. O cenário tem dois níveis com planos distintos bem-marcados: escadas dos dois lados, dois níveis e portas com arcos que dão monumentalidade e imponência à cenografia (Drago, 2014, p.133).

Quando analisamos a cenografia, vemos a simplicidade em paredes brancas e estéreis, e o minimalismo, em que estavam ausentes os grandes adornos e os elementos cenográficos da época. Enquanto a cenografia cresce e ganha vida com a inserção de mais de uma centena de efeitos de luz criados por Ziembinski, os planos criados por Santa Rosa representam a consciência de Alaíde e metaforizam o argumento. Os arcos facilitaram a mobilidade dos personagens, enquanto as paredes brancas e iluminadas são capazes de criar diversas atmosferas. Às vezes soturnas outras alegres tais atmosferas instauram a dúvida. Indaga-se: o quê, de verdade, aconteceu com Alaíde. Suicídio? Assassinato tramado por sua irmã e seu marido? Ou uma simples fatalidade? Ou delírio vivido pela personagem, enquanto agoniza no leito (Drago, 2014).

A iluminação dá possibilidade aos espectadores de inusitada apreensão das rápidas alternâncias dos três níveis de consciência propostos pelo texto. O jogo de luz e sombra proporciona mudanças frenéticas e incessantes. A atmosfera de vertigem e alucinação sentida por Alaíde enquanto agoniza, mantém o público estático e ansioso pelo desfecho da trama (Noiva, 2022).

Figura 1 - *Vestido de Noiva*, 1943, Theatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>6</sup>

O grande impacto causado pela peça ocorreu, principalmente, porque o público estava acostumado a montagens de textos europeus com cenários repletos de adornos. O projeto de Santa Rosa se utiliza de pouquíssimos elementos cenográficos, levando a se recorrer à mímica na maioria dos casos, situação exemplificada na cena em que Alaíde nutre o desejo de matar Pedro e o acerta com um pedaço de ferro imaginário.

Mais de trinta anos após a estreia no Theatro Municipal, em meados dos anos 70, o melhor relato dado sobre o impacto da peça, foi elaborado pelo próprio autor, Nelson Rodrigues, na medida em que ele assim descreve o ensaio final e a estreia do espetáculo:

[...] Dentro da luz, cadeiras, sofás e pessoas pareciam boiar. As caras eram azuladas, lunares. A caminho de casa uma súbita certeza instalou-se em mim: *Vestido de Noiva* ia ser vaiada. O cenário estava dividido em três planos: em cima realidade, embaixo memória e alucinação. Ao despertar

<sup>6</sup> Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva> Acesso em: 20 out.2022.



às onze da manhã, eu imaginava que o meu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes, não tinha função no Brasil.

[...]Eu não via, não queria ver nada. Muitas vezes, tapava os ouvidos, doente de medo. E o pior foi o silêncio do público, silêncio ensurdecedor, como se não existisse um gato pingado no Municipal. Ninguém ria, ninguém tossia. E havia qualquer coisa de apavorante naquela presença numerosa e muda. Termina o primeiro ato, três palmas se tanto, ou quatro, cinco no máximo.

[...] Termina o segundo ato. Pongetti tinha razão: Vestido de Noiva era o caos. Até que baixa o pano sobre o final do terceiro e último ato. Estou ouvindo. Silêncio. Nenhuma palma. E, então, começam aplausos. E tudo foi uma progressão fulminante. Era a apoteose. E, de repente, vem Ziembinski das entranhas do Theatro, vem de mangas de camisa, arrastado pelos artistas. Estava atônito diante da apoteose. Ninguém podia imaginar que estava ali um grande homem brasileiro, ou melhor dizendo, um maravilhoso homem carioca. E, enquanto ele agradecia mais uma vez do alto, o lustre pingou diamantes (Pluta, 2015, p.140, 141).

No discurso de Nelson Rodrigues podemos perceber o impacto e a experiência que foi estar no Theatro Municipal no dia 28 de dezembro de 1943. Estupefatas e entorpecidas ficaram as pessoas em razão de algo tão incomum na época.

Com os registros fotográficos poderíamos cair no erro de menosprezar a obra de Ziembinski e Santa Rosa. Entretanto, além de incorreta, essa atitude seria injusta. Na impossibilidade de estarmos naquela época e imersos no contexto, verificamos que os ambientes minimalistas são hoje enaltecidos na arquitetura de interiores e que os grandes efeitos de luz se tornaram comuns em fenomenais espetáculos de música.

Pelo simples fato de trazer um texto de autor brasileiro, a peça já fugia aos padrões o que levava muitas pessoas a demonstrar desagrado. Não podemos perder de vista que a peça estreia em 1943, época em que somente a elite, que enaltecia um estilo de vida europeu, tinha acesso à cultura e aos eventos artísticos.

O cenário, a iluminação e a cenografia eram passos muito avançados para aquele público que, como podemos ver em relatos do próprio autor, teve uma experiência sensorial profunda e semelhante a singular espécie de transe. Até mesmo quando as cortinas se fecharam, os espectadores continuaram vivendo e digerindo aquela experiência. Como disse uma espectadora presente na apresentação: “Não estou entendendo nada, mas é maravilhoso” (Pluta, 2015, p.



141).

### *Roda Viva*

Marco para a história do teatro brasileiro, *Roda Viva* inaugurou um novo capítulo no trabalho de Chico Buarque, músico que se transformou em autor teatral e literato. A direção do espetáculo foi feita por José Celso Martinez que, fez uma temporada no Rio de Janeiro. Com essa atuação, ele conseguiu coletar recursos para financiar as obras da reforma do Teatro Oficina, o qual, em 1966, sofreu um incêndio criminoso provocado por grupo paramilitar. Vale lembrar que a peça estreou em plena ditadura militar com cenografia do arquiteto Flávio Império no Teatro Princesa Isabel em 17 de janeiro de 1968, ano em que, no mês de dezembro, foi instituído o AI-5. (Viva, 2022)

O enredo acompanha a transformação de Benedito da Silva, um cidadão comum, em Ben Silver, ídolo pop fabricado na esteira do sucesso dos festivais de música e da crescente massificação cultural, que submete os corpos à roda viva das engrenagens capitalistas. Ben Silver é lançado como cantor de iê-iê-iê (rock), mas aderindo às novas tendências, transforma-se em compositor engajado, rebatizado de Benedito Lampião, até ser descartado pela indústria de entretenimento e substituído pela namorada Juliana, que adere à Tropicália (Viva, 2022).

O texto contém uma grande crítica à sociedade capitalista, demonstrando que todos parecemos ser peças de xadrez de um jogo insano, prestes a sermos substituídos e esquecidos pelo caminho. A montagem, criada por José Celso Martinez e Flávio Império, captura esses elementos do texto e os exacerba.

A peça, em acordo com registro existente no site do Itaú Cultural foi “Investida de uma estética grotesca, o diretor faz uma crítica feroz e debochada à sociedade de consumo e à violência das instituições.” Observa-se que, por causa do caráter combativo, o espetáculo mobilizou debates e se tornou alvo de perseguição política, tendo sido criticada por setores conservadores pautados pelos valores cristãos e capitalistas que defendem a família e a propriedade (Viva, 2022).

Figura 2 - *Roda Viva*, 1968, Teatro Princesa Isabel – Rio de Janeiro<sup>7</sup>

Conforme antes comentado, o Teatro Princesa Isabel, possui um palco italiano tradicional e a plateia tem capacidade de 300 espectadores. Com esse espaço tradicional em mãos, Flávio Império (Império, 1983) buscou inovar na forma de montar a sua cenografia. Inspirado em observações de José Celso Martinez, Flávio Império decide estruturar a peça como se fosse uma missa, uma procissão para adoração e demonização de ídolos.

*Roda Viva* não explicitava considerações políticas. Seu escândalo nascia da selvageria de sua linguagem cênica. Numa cena que se dava em meio à plateia, um coro de atores representava a turba fanática que queria tocar no seu ídolo. Zé Celso levava a ação dos fãs até o canibalismo (Veloso, C. apud Viva, 2022).

Ao fazer a pesquisa de campo para a concepção visual do espetáculo, Flávio Império começou uma peregrinação por lugares de fé: “Percorri então todo o baixo catolicismo carioca. Saí a campo e fui a tudo quanto era capela acender vela, [...]”,

<sup>7</sup> Fonte: O Globo. Disponível: <https://oglobo.globo.com/cultura/roda-viva-volta-ao-rio-com-grupo-oficina-em-esquema-de-guerrilha-com-crowdfunding-hospedagens-improvisadas-1-24066870>  
Acesso: 20 out. 2022

tudo quanto era coisa mais próxima do candomblé, baixo espiritismo” (Império, F. apud Hamburger, 1999, p.109).

Se as coisas deram certo também há de ter sido porque, independentemente da direção de Zé Celso, a cenografia procurou explicar o processo da idolatria, na indústria cultural como na igreja católica. Como lembra Flávio: o palco era uma grande boca de televisão. No alto, São Jorge e um vasinho com uma rosa bem grande, como se fosse uma coisa "pop" (estávamos no tempo dos "Lichtensteins") e do outro lado coloquei uma grande garrafa de Coca cola e o Pereio sentado a uma mesinha que era o bar.

A coisa aconteceu nesse universo que eu via como se fosse uma mesinha brasileira de canto de sala, que vai desde as saletas da favela até os salões, onde está situado o aparelho de televisão. Só que cada espectador se via refletido, de algum modo, no personagem que estava em cena. Foi uma leitura mais sociológica, digamos assim, que eu comecei a fazer em cima dos personagens, criando um imaginário simbólico para cada um. Pedi para trabalhar com uns caras que trabalhavam com o Chacrinha (SP, 1997, p.66).

Figura 3 - *Roda Viva*, 1968, detalhe da passarela que invade a plateia<sup>8</sup>



<sup>8</sup>: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405843/roda-viva>  
 Acesso em: 20 out. 2022.



A peregrinação pelos locais de fé carioca, não só o inspirou para a concepção cenográfica do espetáculo, mas também para a criação dos figurinos: em certo ponto da performance, Ben Silver, veste um manto prateado com grandes punhos, o qual, segundo Flávio Império, foi inspirado no santo que para ele tinha mais cara de iê-iê-iê, o "Menino de Jesus de Praga". Segundo ele, "Um microfone naquilo resolveria, na minha opinião, a imagem do santo glorificado por uma plateia que confunde muita gente com herói. Achei esse gancho" (Império apud Hamburger, 1999, p.109).

O cenário de Flávio Império buscou explicar a idolatria e para isso, o cenógrafo utilizou elementos familiares aos espectadores. Uma atmosfera meio kitsch, com referências religiosas, tendo como centro de tudo a televisão que, após o domínio do rádio, tomava conta das casas brasileiras. A cenografia foi executada em um palco semicircular, que representava um estúdio de televisão (Viva, 2022).

Império usou pernas e bambolinas na boca de cena, representando o enquadramento de uma televisão. Uma grande passarela se estendia da televisão até a plateia referindo-se a uma procissão ou a um *show* de rock. Na tela do aparelho dessa grande televisão que emoldurava o palco, o cenógrafo representou um estúdio, cujo interior poderia ser associado ao design das casas brasileiras. O grande São Jorge no fundo e outros ícones da cultura *pop* configuraram clara alusão à religiosidade e à comunicação de massas (Viva, 2022).

Esses procedimentos provocam a quebra de convenções que sustentam a ilusão teatral, exemplificada pelo avanço dos atores, de modo provocativo, em direção aos espectadores, exacerbando atitudes para levá-los a uma tomada de posição. As reações da crítica foram de admiração e choque. A violência da linguagem e da interação com o público leva Anatol Rosenfeld (1912-1973) a cunhar a expressão "teatro agressivo" para peças como *Roda Viva*, provocando discussões sobre o valor da irracionalidade e a satisfação do público que se permite ser agredido (Viva, 2022).

José Celso Martinez afirmou que as reações à estreia da peça no Teatro Princesa Isabel foram da admiração à revolta. Ninguém saía indiferente do espetáculo. A cena, em que uma atriz simula um ato sexual e retorna como Nossa



Senhora com *bobs* no cabelo, foi repudiada e causou revolta no público; e os agentes da censura a viram como degradante e subversiva. (Viva, 2022).

Grupos conservadores reagiram com agressões aos artistas e destruição do cenário.

Em 18 de julho de 1968, na temporada paulista do espetáculo, no Teatro Ruth Escobar, a Sala Galpão foi invadida por vinte homens do grupo paramilitar Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que depredaram o teatro, destruíram equipamentos e agrediram brutalmente os artistas. Em setembro do mesmo ano, em temporada na cidade de Porto Alegre, os atores foram novamente agredidos nos quartos de hotel e a peça foi censurada (Viva, 2022).

Desde então, apenas foi remontada em 2018 quando Chico Buarque autorizou que grupo do Teatro Oficina fizesse a remontagem, mantendo a crítica política sem a agressividade antes dirigida ao público. Ao promover uma conjunção celebratória, *Roda Viva* foi testemunho da violência política contra as artes. Além de radicalizar as possibilidades de enfrentamento das instituições e de subversão dos costumes nos palcos a peça abriu caminho para a aproximação entre a linguagem do teatro e a linguagem da performance (Viva, 2022).

### *Trate-me Leão*

Desde a estreia, *Trate-me-Leão* reuniu uma plateia cativa de jovens que se identificavam com os temas e a linguagem do grupo que a criou. A história se baseia nas vivências, problemas, rituais e comportamentos da juventude carioca, os quais eram os mesmos dos atores que a encenavam (Leão, 2017).

Segundo Regina Casé, atriz da companhia, o grupo buscou um caminho diferente da maioria dos coletivos da época. Desse modo, não buscaram formar um grupo baseado na expressão política direta com críticas ao regime ditatorial vigente no país. Queriam fazer um teatro leve e divertido. Na época, não ser revolucionário era um ato de coragem. Apesar disso, *Trate-me Leão* tornou-se uma peça extremamente política que retratou aquela geração. (Pereira, 2004)

Palco escuro. Teatro Dulcina, Cinelândia, Rio de Janeiro, abril de 1977. A luz acende e adentra o palco um grupo de atores cantando à capela o



inocente *iê-iê-iê* Exército do Surf, gravada por Wanderléia, uma espécie de reminiscência adolescente para um coletivo cuja média de idade já ultrapassava os vinte anos. A canção fora o auge da Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos, há coisa de dez anos passados.

No palco vazio, duas garotas preparam-se para uma festa. Na conversa, o assunto é “problemas de família”. O tema vai dar o tom em todo o espetáculo que segue. Seguido ao breve diálogo, a frase “quem vem?” remete ao som de uma campainha. É uma espécie de chamado para a cena seguinte, que vai se repetir durante toda a peça, estabelecendo a expectativa acerca “do que virá”, o futuro, a dúvida perene na mente e no coração pulsante da juventude que vê chegar à vida adulta como um martelo que não para de bater, querendo acordar a gente toda de um sonho, que ainda não acabou (Jacobsen, 2021).

A principal característica do grupo “Asdrúbal trouxe o trombone”, desde a criação, foi a irreverência. A vertente de criação coletiva ressaltava os próprios discursos e os de gente muito parecida com o grupo (Michalski, 1985).

A cenografia do espetáculo traduzia o que estava acontecendo na cidade naquele momento, retratando ainda mais a realidade dos jovens da Zona Sul carioca. Na época, a cidade se tornara um grande canteiro de obras por causa do metrô. A cidade esburacada e com tapumes de madeira por toda a parte inspirou o grupo que resolveu tirar partido desse ambiente (Hollanda, 2004, p.109).

Os tapumes levados ao palco do Teatro Dulcina formavam um grande muro que servia de pano de fundo para o desenvolvimento das cenas. Apesar de simples, o cenário foi extremamente simbólico e representativo da realidade da cidade na época (Hollanda, 2004, p.109).

A inexistência do cenário sob a forma tradicional possibilitava ao público e aos atores uma oportunidade de imaginar os ambientes da casa, escola e de outros lugares que se referiam às suas vivências. Conforme os atores atuavam e descreviam onde aconteciam as cenas, o público tinha a oportunidade de imaginar o próprio cenário, desvinculando-se daquele supostamente sugerido.

Além do cenário pouco usual, os atores não usaram elementos cenográficos para contar a história. A mímica era usada à exaustão para situar o público nas cenas que aconteciam no palco. Isso permitia que a imaginação fluísse e, ao mesmo tempo, mantinha os espectadores cativos e atentos aos movimentos dos atores (Hollanda, 2004).

Para o grupo, esse recurso os fazia descobrir novas e infinitas possibilidades de atuação e representação cênicas. Não estando mais restritos a um cenário, adornos e mobiliário, eram livres para criar o que a imaginação permitisse (Hollanda, 2004).

Segundo relato de Luís Fernando Guimarães, outra chave para a compreensão da peça, foi o figurino. O personagem era identificado e situado na cena de acordo com as roupas que vestia e a trilha sonora contribuía para a sua configuração (Pereira, 2004, p.22).

A revolução cenográfica estava na ausência do cenário. Mas, seria de fato ausência? A incerta ausência seria posta em questão, pois os tapumes recuperados das obras do metrô eram o pano de fundo necessário, a tela em branco na qual os artistas desenhavam o quadro com o qual tentavam encantar a plateia (Hollanda, 2004).

Figura 4 - *Trate-me Leão*, 1977<sup>9</sup>



<sup>9</sup> Disponível: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2017/10/fotos-40-anos-da-peca-trate-me-leao-cj99weun701zc01pjpzebev2.html> Acesso em: 20 out.2022



Como a gente não tinha luz, não tinha cenário, não tinha nada e tinha aquele monte de cena, o Hamilton frisava que era importante que, na hora em que a bola estivesse com você, você soubesse segurar a bola. Porque o público é uma manada, você faz com ele o que quiser. O público está aqui e, se você acende uma luz ali, todo mundo olha para lá. Se alguém berra lá atrás, todo mundo vira de costas. Então, a gente começou a aprender a direcionar essa atenção. Tinha uma história de botar o foco em você, tinha vários exercícios de foco. (Travassos apud Hollanda, 2004, p.109).

Na quarta cena do espetáculo, após serem interceptados em uma blitz da polícia e fugirem, os jovens entram no buraco das obras e são perseguidos também pelos guardas do metrô. Para tentar escapar, pulam de uma estrutura para outra e um deles, num momento de desequilíbrio, cai e morre. A cena, como descrita por Nina de Pádua, causou uma grande comoção no público, pois retratava a realidade daqueles tempos marcados pela truculência e perseguição dos militares e dos policiais à população. O público entra em uma grande catarse com os atores, quando, todos, têm que se jogar no paredão e permanecerem estáticos (Hollanda, 2004, p.110).

A cena do metrô, no fim do primeiro ato, era fortíssima. Perfeito caía e morria no buraco do metrô. A plateia ficava paralisada. E um dia aconteceu uma coisa inesperada. Estávamos fazendo o espetáculo no Teatro Ipanema, e num certo momento da cena do metrô encosta todo mundo no paredão. Isabel Câmara, aquela poetisa e dramaturga maravilhosa, entrou na viagem, subiu no palco e encostou junto com a gente, ficou de mãos dadas e não queria sair dali de jeito nenhum. Ficou uma coisa constrangedora porque era intervalo e ela tinha que sair do palco para poder começar o segundo ato... - Nina de Pádua (apud Hollanda, 2004, p.110).

No dia 15 de abril de 1977, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, subiu ao palco do Teatro Dulcina. Hamilton Vaz Pereira, Evandro Mesquita, Fábio Junqueira, José Paulo Pessoa, Luís Fernando Guimarães, Nina de Pádua, Patrícia Travassos, Regina Casé, Perfeito Fortuna estavam prontos para encarar quase cinco horas de espetáculo (Pereira, 2004, p.23).

A casa cheia, o calor humano – calor mesmo, não tinha ar refrigerado. E a plateia, a avidez dos espectadores. Era lindo ver a plateia. Todo mundo ávido, como as pessoas queriam aquilo, sabe? Regina Casé (apud Pereira, 2004, 19/19). Estreamos no Dulcina sem cortar nada, com umas quatro ou cinco horas de duração – depois é que chegamos a duas horas e aí, o



Trate-me viajou. Eu não lembro em qual cidade do sul fomos presos. Prenderam cada um num ponto da cidade – assim ninguém poderia chegar para fazer o espetáculo. Fomos a julgamento e aquilo teve a importância de fazer a gente se tocar de como o público tinha um caráter político e de que a peça havia se tornado uma bandeira para todo mundo. Isto de alguma maneira acabou batendo na polícia e na censura. [...] Esta peça deve um efeito multiplicador muito grande (Guimarães, L. F. apud Pereira, 2004, p.23).

## Conclusões

A arte teatral é um trabalho coletivo, em que a velha máxima “uma andorinha só não faz verão”, adquire muito sentido. Para que se obtenha sucesso, ou seja, ter a mensagem da peça entendida e assimilada pelos espectadores, é necessário o trabalho de todos. À maneira de um relógio, onde é preciso que todas as engrenagens trabalhem em conjunto, se há qualquer falha na montagem teatral, o funcionamento é comprometido.

Os espaços cênicos parecem demonstrar que, de maneira complexa, a sensorialidade foi praticada e buscada nas montagens, aqui analisadas, para engajar e oferecer uma experiência coletiva e imersiva aos espectadores. Os elementos da arquitetura sensorial estavam, assim, a exigir a presença de um público sensível que se envolva com o argumento, identificando-se com os personagens e os lugares onde a trama se desenvolvia.

As experiências sensoriais provocadas pela ação dos grupos teatrais tiveram o auxílio fundamental da cenografia, pois, observa-se ainda que Ruth Rohl afirmou: “O palco perde toda a conotação de um lugar específico e se torna simbólico: ele agora é um espaço vazio que por meio da luz e da cor, reflete expressões anímicas” (apud Teixeira, 2021, p.6).

Dessa perspectiva, a cenografia se tornou fundamental para a experiência sensível. O uso consciente do palco fez com que, em conjunto, atores, diretores e técnicos criassem, no palco o ambiente sensorial, do qual também depende da percepção (ou da capacidade de imersão) da plateia. Para o cenógrafo Cyro del Nero: “A cenografia projeta no espaço o que o dramaturgo só pode projetar no



tempo. O cenário é uma paisagem mental para que as palavras ecoem [...] um corpo que tem a voz do silêncio” (Nero, 2010, p.19-20).

Pode parecer conversa fiada, mas, pessoalmente, não consigo me aproximar de nada que seja arte sem me emocionar. Minha postura crítica vem a posteriori. E é evidente que há arte e arte: o teatro é uma arte feita de valores de comunicação e emocionais; o teatro é uma arte que fala (Ratto, 2001, p.120).

*Vestido de Noiva* foi revolucionário pela união quase estelar de diversos fatores que proporcionaram um sucesso. Até então, o ‘teatro *boulevard*’, enaltecia autores e mão de obra estrangeira, principalmente europeia. A montagem foi um divisor de águas (Noiva, 2022), pois inaugurou uma mudança profunda com a valorização de autores brasileiros. Além disso, Santa Rosa conseguiu traduzir nuances de um texto complexo, em um cenário minimalista. O diretor entendeu como a iluminação seria fundamental para a montagem e extraiu dos atores, o necessário para dar vida à história, criando projeto luminotécnico que explorava a cenografia e materializava a visão de mundo do autor (Drago, 2014).

A maior prova de que a mensagem foi entendida e de que o público teve uma das maiores experiências imersivas de suas vidas, encontra-se no relato de Nelson Rodrigues que registra e comenta o transe em que a plateia foi imersa: “nenhum som era ouvido, nem sequer uma tosse” (Pluta, 2015).

*Roda Viva* inaugurou o ‘teatro agressivo’, que conclamava e exigia as reações público: não se pode assisti-lo e sair ileso. “Ame-o ou deixe-o” como dizia a propaganda da ditadura militar vigente na época. É preciso analisar os fatos que levaram o teatro agressivo a ascender. Vale indagar: por que se tornou uma necessidade? Por que a classe artística exigia uma reação da plateia?

Em todos os regimes repressivos, a primeira vítima sempre é a cultura. Ditadores e censores querem calar a voz de quem faz a população pensar e a conclama a agir. Na época, artistas, sobretudo os trabalhadores de teatro, eram agredidos, usurpados de liberdade, torturados. Teatros eram depredados por gente que levantava a bandeira da família, pátria e amor. Espetáculos eram censurados, textos tinham que ser reescritos para agradar os repressores. Em 1968, após



quatro anos de um golpe de estado, o regime se tornava cada vez mais agressivo e perigoso.

A única forma de reação possível era a arte.

Em *Roda Viva*, José Celso Martinez e Flávio Império, conseguiram elevar o texto simples e transformá-lo em símbolo do que precisava ser dito e assimilado.

Na selvageria da linguagem cênica, a turba fanática (coro) invade a plateia em busca de seu ídolo, ao mesmo tempo algoz e messias. Com a idolatria elevada à máxima potência, todos precisavam tocar o ídolo, tê-lo consigo. O pensamento da manada descambava para o canibalismo, o que levava um fígado de boi a ser consumido cru com sangue espirrando na plateia (Viva, 2022).

Flávio Império buscava criar um ambiente familiar, zona de conforto, para um público que não fazia ideia do que está por vir. Cria uma grande televisão, com uma língua que capta e adentra a plateia, mostrando o seu poder de influência na vida de todos. Dentro da tela da televisão, os bastidores de um estúdio de gravação, o público se sente feliz, confortável, despreparado para o incômodo a caminho. Mas, está entregue e apto a receber a mensagem. O público ri e se sente um *voyeur*, podendo observar como seus programas de televisão são feitos. No estúdio, remetendo a grandes obras de Hélio Oiticica, Flávio Império acrescenta elementos comuns do dia a dia e das casas da época, um grande São Jorge, plantas de plástico em um vaso supercolorido.

Como disse, Zé Celso, a respeito do público nessa montagem: “eu o obrigo a participar: assinar o manifesto, levar pancada da polícia, tirar mendigos de entre as pernas. Quando ele está totalmente envolvido, agarrado e atado por todos os seus mitos, eu e Chico o profanamos. Assim, em vez de um distanciamento crítico, ele leva uma bofetada. É por isso que ninguém consegue assistir ao espetáculo quieto, muda de lugar, reclama, comenta, faz o diabo. E sai de seu estado de torpor para uma reação individual, é obrigado a agir (Michalski, 2004, p.115).

Os autores buscam a ação, a reação. A cenografia de Flávio Império, é o pano de fundo para criar a ambientação, criar a sensação de pertencimento inicial que será posto à prova pelo diretor e pelos atores. Ninguém conseguia sair indiferente da peça, quem compreendia a mensagem e conseguia captar as nuances, adorava, entendia a crítica social e política que estava sendo feita. Quem não conseguia sair



do lugar no qual se encontrava, alheio às barbaridades que eram cometidas na época, para um lugar de empatia, se sentia agredido e não gostava da experiência.

Os relatos referentes à montagem aqui observados demonstram claramente que a quebra da quarta parede e a experiência profundamente sensorial foram buscadas não só pela companhia como pelo diretor e pelo cenógrafo. Disse José Celso Martinez, sobre o público: “...eu o obrigo a participar: assinar o manifesto [...] quando ele está totalmente envolvido, agarrado e atado por todos os seus mitos [...] em vez de um distanciamento crítico, ele leva uma bofetada.” E, conclui: era impossível sair indiferente do espetáculo, parafraseando o slogan dos ditadores: “Ame-o ou deixe-o” (Michalski, 2004, p.115).

Em *Trate-me Leão*, existe uma pretensa ausência de cenário, na verdade existe uma ausência de elementos cenográficos. O cenário existe, o grupo consegue fazer no palco uma grande crítica ao canteiro de obras em que o metrô transformou a cidade.

Nota-se também que a falta de elementos cenográficos foi proposital. O objetivo não era dar as informações prontas, mas obrigar a plateia a imaginar e, imaginando, se remeterem às lembranças afetivas. Não havia uma sala montada, mas uma sala imaginária onde cada espectador imergiria na sua própria. Imaginados espaços da casa, da casa dos avós, no inexistente estava o elemento cenográfico que se desdobrava em centenas de ambientes particulares no imaginário de cada um.

À maneira de *Roda Viva*, *Trate-me Leão* estreou em meio ao regime ditatorial e ao falso puritanismo então alardeado. Portanto, a relação e integração do “Asdrúbal trouxe o trombone” com o público e a experiência criada pelo grupo, que refletia a realidade daqueles jovens, os tornaram símbolo de luta e resistência.

Era um espetáculo de jovens feito para jovens.

Embora a realidade do grupo não refletisse a realidade de toda a juventude carioca e, muito menos, da juventude brasileira, tratava-se de um recorte da juventude privilegiada da Zona Sul da cidade e que tinha uma mensagem a ser passada.



De repente começou a mudar, começou a chegar garotada, escolas começaram a ir, grupos de pessoas, e me lembro muito de ter que fazer debate no final porque a escola exigiu ou queria, eu ia lá... Como era o diretor ou autor, tinha que explicar as situações. Era tudo muito alegre, animado, tinha gente na plateia que ficava chocada com assuntos ligados a sexo, drogas, jovens caretésimos que falavam isso, mas sempre tinha alguém que soltava uma piada, lembrava uma coisa. Num certo momento, eram aqueles sete atores com mais 300, 400, 500 jovens ali no Dulcina, conversando sobre a vida. Que era o que eu queria quando larguei a escola (Pereira, H. V. apud Hollanda, 2004, p.123).

“A criação do *Trate-me* era tipo continuação da praia, só que mais consciente. Foi uma decisão importante a de escrever nossas próprias histórias, de ser personagem principal da história” (Mesquita apud Hollanda, 2004, p.130). Apesar da forma despojada, incomum nas peças tradicionais, o espetáculo era cheio de conteúdo e informação. “Todo mundo embarcava nesse universo que a gente criou de portas, janelas, cenários, situações” (Travassos, P. apud Hollanda, 2004, p.128).

O *Trate-me* ampliou todas as ideias a respeito do ator, da quarta parede, de você estar presente e aparente, o vocabulário, a vida da gente, do que está acontecendo aqui e na hora. Atacamos de pop na relação com a plateia. Teatro no Brasil, até ali, era anti-pop, em plenos anos 70... Só dava grupo de resistência, Asfalto, Ponto de Partida. A gente era rock'n'roll, tanto podia estar fazendo aquilo como estar numa banda de rock. Acho que foi um corte epistemológico, mesmo. Não foi outra coisa (Casé, R. apud Hollanda, 2004, p.125).

A grande revolução causada pelo “Asdrúbal trouxe o trombone” em *Trate-me Leão*, provém da profunda conexão estabelecida com a plateia. Tal conexão utilizava-se da mesma linguagem do público, na medida em que buscava retratar a realidade do grupo. Era um recorte da juventude, mas justamente o recorte que poderia frequentar teatro.

O Asdrúbal fez o caminho inverso ao que Flávio Império traçou para montar *Eles não usam black tie*. No Arena, Império aboliu o cenário por conta da configuração do palco diverso do tipo italiano e apostou em elementos cenográficos como caixas de madeira para ambientar a história. O público não poderia sair imune aos propósitos explicitados nas provocações do espetáculo. Conforme foi referenciado por José Celso Martinez, as reações foram positivas em termos de engajamento ou de repulsa e descontentamento.



Em *Trate-me Leão*, os elementos cenográficos foram excluídos, mantendo-se o cenário simples que obrigava o público a imaginar, criando, assim, uma experiência profundamente imersiva. Agrega-se a isso, a observação de que o cenário e a criação coletiva, marcas registradas do Asdrúbal, foram fundamentais para a experiência.

As análises das montagens objetos deste artigo demonstram que o termômetro de uma experiência verdadeiramente imersiva e sensorial é o fato de que nunca se sai dela indiferente. Nesse contexto, verificamos que, por meio da cenografia e da direção teatral, os espetáculos transformaram o palco em um local simbólico que não poderia ser ignorado.

Portanto, podemos concluir que a “sensorialidade” esteve presente na cenografia teatral e, talvez de forma inconsciente, este atributo foi fundamental para forjar espetáculos singulares, nos quais os diretores, ao mesmo tempo, divertiram e engajaram o público.

## Referências

BOTELHO, L. Um teatro em ruínas. *Veja Rio*, 2017. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/decadencia-teatro-princesa-isabel-rj/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

DRAGO, N. D. *A cenografia de Santa Rosa - Espaço e Modernidade*. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

GUIA CULTURAL DO CENTRO DO RIO. *Teatro Dulcina*. Guia Cultural do Centro do Rio, 2011. Disponível em: <<http://guiaculturalcentroorio.com.br/teatro-dulcina/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

HAMBURGER, R. K. E. A. *Flávio Império*. 1ª Edição. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

HELIODORA, B. *Caminhos do teatro ocidental*. 1ª Edição. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

HOLLANDA, H. B. D. *Asdrubal Trouxe o Trombone - memórias de um trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IMPÉRIO, F. *Depoimentos*. flavioimperio, 1983. Disponível em: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/508075/508079>>. Acesso em: 22 jul. 2022.



IMPÉRIO, F. *Roda Viva* (1968). flavioimperio, 1983. Disponível em: <<http://flavioimperio.com.br/projeto/508075>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

JACOBSEN, F. *Trate-me Leão. Asdrubal trouxe o Trombone e a Luta pela Alegria*. cultura930, 2021. Disponível em: <<https://www.cultura930.com.br/trate-me-leao-asdrubal-trouxe-o-trombone-e-a-luta-pela-alegria/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

LEÃO, T.-M. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. *Trate-me Leão*. enciclopedia.itaucultural, 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398046/trate-me-leao>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MALINA, J. *Notas sobre Piscator - Teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: SESC São Paulo, 2017.

MARTINEZ, J. C. *Roda Viva*. flavioimperio, 1983. Disponível em: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/508075/508084>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MICHALSKI, Y. *O Teatro sob Pressão - Uma frente de Resistência*. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MICHALSKI, Y. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

NERO, C. D. *Cenografia, Uma breve visita*. 1ª Edição. ed. São Paulo: Editora Claridade, 2010.

NOIVA, V. D. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. *Vestido de Noiva*. Itau Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

PALLASMAA, J. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. 1ª Edição. ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PEREIRA, H. V. *Trate-me Leão*. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

PLUTA, A. *Ziembinski Aquele Bárbaro Sotaque Polonês*. 1ª Edição. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

RATTO, G. *Antitratado de Cenografia, variações sobre o mesmo tema*. 2ª Edição. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

RODRIGUES, N. *Vestido de Noiva*. 11ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SP, S. *Flávio Império Em Cena*. São Paulo: SESC SP, 1997.



TEATRO, S. E. D. Mas afinal o que é a "quarta parede"? *spescoladetaetro*, 2010. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-a-quarta-parede>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

TEIXEIRA, E. D. S. Vestido de Noiva (1943) entre a luz ativa e passiva de Adolphe Appia: uma metodologia de análise. *A Luz em Cena - Revista de pedagogias e poéticas cenográficas*, Florianópolis, v. 1, p. 1-30, jul. 2021.

THEATRO MUNICIPAL RJ. Apresentação. *theatromunicipal.rj*, 2011. Disponível em: <<http://theatromunicipal.rj.gov.br/apresentacao/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

VIVA, R. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. *Roda Viva*. Enciclopédia Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405843/roda-viva>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 15/10/2022