

Visualidades intermidiáticas em Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues

Intermedial visualities in Nelson Rodrigues's The Wedding Dress

Resumo: Este estudo propõe reflexões sobre processos criativos utilizados em duas montagens de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, numa perspectiva dos Estudos de Intermidialidade. A primeira montagem teve desdobramentos para a cenografia e encenação. A segunda é ancorada no avanço de tecnologias digitais e no caráter plurimidiático do teatro. Para fundamentar essas reflexões, foi utilizado o conceito de intermidialidade desenvolvido por Claus Clüver, Irina Rajewsky, Thaís Diniz e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi.

Palavras-chave: *Vestido de Noiva*; Nelson Rodrigues; Cenografia; Encenação; Intermidialidade.

Abstract: This study proposes reflections on the creative processes used in two theatrical productions of *Vestido de Noiva* [The Wedding Dress], by Brazilian dramatist Nelson Rodrigues, as seen from the perspective of Studies in Intermidiality. The first production involved developments in scenography and staging. The second is anchored in the advancement of digital technologies and in the multimediatic nature of theater. These reflections are based on the concept of intermidiality developed by Claus Clüver, Irina Rajewsky, Thaís Diniz, and Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi.

Keywords: *Vestido de Noiva* [The Wedding Dress]; Nelson Rodrigues; Scenography; Staging; Intermidiality.

Introdução

O teatro contemporâneo é marcado pelo tensionamento entre diversos domínios artísticos que perpassam relações entre as artes visuais, as artes performativas e o uso de tecnologias multimidiáticas nos processos criativos que envolvem a encenação e cenografia. Essas mudanças têm contribuído com o surgimento de novas conformidades espaciais, sonoras e visuais na cena teatral. Elas possibilitam a reflexão sobre a importância e contribuição de alguns acontecimentos que marcaram a trajetória do teatro brasileiro e seus desdobramentos para as artes da cena.

Vestido de Noiva, texto estreado em 1943, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi um passo determinante para transformações históricas nos processos criativos que envolvem a encenação e os modos de se pensar e produzir cenografia no Brasil. A ação da peça – dividida em três atos numa narrativa não linear – é ambientada no Rio de Janeiro dos anos 1940, quando a cidade experimenta a intensificação do trânsito automotivo. O núcleo central da trama está estruturado sobre o cotidiano de uma família burguesa composta pelas irmãs Alaíde e Lúcia, seus pais, o marido de Alaíde, que havia sido namorado de Lúcia antes do casamento, e Madame Clessi, uma personagem que transita entre memória e alucinação da filha mais velha, Alaíde. Na cena inicial, Alaíde sofre um atropelamento e a trama se desenvola a partir do seu inconsciente numa mesa de cirurgia, onde se encontra em coma.

O corpus deste estudo analisa duas montagens da peça em diferentes contextos históricos. A primeira encenação é a que foi dirigida por Zbigniew Ziembinski concebida para a caixa cênica de um palco italiano, com o projeto cenográfico arquitetural concebido

por Tomaz Santa Rosa, em 1943. A segunda encenação é a recente montagem realizada pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM) em 2023, sob a direção, concepção de cenários e figurinos de Ione de Medeiros.

Na montagem de estreia, a cenografia de Santa Rosa rompe com a convenção dos cenários pintados na forma bidimensional, comuns até a primeira metade do século XX, e permite uma exploração tridimensional dos cenários por parte do elenco. Na concepção cenográfica de Medeiros, prevalecem as convergências intermidiáticas envolvendo tecnologias digitais da imagem e a experimentação e pesquisa interartística.

Ao nos colocarmos diante dos novos rumos da cenografia, da encenação e das tecnologias presentes na cena teatral contemporânea, algumas questões podem nos propiciar um exercício de reflexão. Dentre elas, devemos considerar as novas conformidades espaciais dos espaços alternativos, que rompem com a perspectiva frontal convencionada pelo palco italiano. Também, a copresença de mídias no crescente uso de tecnologias digitais da imagem e do som. Essas mudanças incidem sobre a produção de novas visualidades e impactam os modos de recepção do espectador. Esses procedimentos têm contribuído com novas possibilidades de interação entre plateia e espetáculo. O aumento das práticas multimidiáticas é assinalado por Lehmann (2007, p. 368):

Da arte performática radical ao grande teatro estabelecido, constata-se uma crescente utilização de mídias eletrônicas. Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediática e multimidiática aparentemente sem limites.

Diante da inexistência de uma definição absoluta ou fechada do termo “mídia”, convém explicitar a compreensão desse termo no âmbito deste estudo. O entendimento de mídia aqui assume um sentido ampliado, para além de sua compreensão vinculada, tradicionalmente, à comunicação e aos meios de comunicação de massa, como, por exemplo, televisão, rádio, jornal ou internet. Partimos da compreensão do conceito de mídia conforme formulado pelos Estudos de Intermidialidade por Claus Clüver (2011), Irina Rajewsky (2012), Ramazzina-Ghirardi (2022) e outros(as) pesquisadores(as).

A partir desse sentido ampliado do termo “mídia”, Irina Rajewsky (2012) comprehende “intermidialidade” como um termo abrangente que sofre variações e recebe diferentes classificações decorrentes das áreas em que é utilizado. A pesquisadora o considera “um termo genérico para todos os fenômenos que de alguma maneira acontecem entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Trata-se de uma área de estudos bastante recente, ainda que o fenômeno intermediático seja antigo e tenha sido tratado por outros(as) pesquisadores(as) com diversas estratégias de abordagens, metodologias e objetivos que atendem às especificidades de cada campo de pesquisa.

Neste estudo, os termos “mídia” e “intermidialidade” abarcam as possibilidades de compreensão de qualquer aspecto da cena teatral que se estabeleça como exercício de um processo comunicacional, compreendendo o corpo e a voz como mídias primevas. O corpo ocupa um lugar no espaço e constitui-se como mídia que pode gerar visualidades e sonoridades.

No terreno teatral, a cadeia de afecções perpassa intérpretes (atores, atrizes), dispositivos cenográficos, objetos de cena, diversas camadas de textualidades e visualidades interagindo e promovendo

Clüver (2011) ao tratar da complexidade em torno deste termo, problematiza o processo dinâmico e interativo na recepção e emissão de signos. O autor remete ao pensamento de três estudiosos alemães, inferindo que, no campo dos estudos de intermidialidade, “mídia” implica sua compreensão como “aquel que transmite para e entre seres humanos um signo (ou complexo sínico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e ou espaciais” (Bohn, Müller, Ruppert, 1988, p. 10 Apud Clüver, 2011, p. 9).

a transmissão de “complexos sígnicos” entre espetáculo e plateia. Essa profusão de “sistemas sígnicos” inter-relaciona e transrelaciona pessoas, objetos físicos ou dispositivos virtuais, gerando diálogos intermidiáticos. Ou seja, o teatro é, pela sua própria natureza polifônica, um fenômeno plurimidiático e transmídiático.

O objetivo deste estudo é compreender algumas contribuições de *Vestido de Noiva* para a renovação da dramaturgia, seus impactos para a criação de novas visualidades na encenação e cenografia brasileira, favorecendo um debate sobre procedimentos intermidiáticos da cena teatral contemporânea. Esses procedimentos estão em curso e incidem sobre nossas maneiras de vivenciar o fenômeno do teatro e, consequentemente, carregam a potencialidade de interferirem nos nossos modos de percepção, leitura e produção de sentidos nesse campo artístico.

***Vestido de Noiva* encenado pelo grupo Os Comediantes**

Era 28 de dezembro de 1943, quando, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, acontecia a estreia de *Vestido de Noiva*, com o Grupo Os Comediantes, que era formado por artistas amadores que ansiavam por mudanças em sua prática teatral. O grupo incorporou Ziembinski como diretor de cena – este também foi responsável pela iluminação –, contrariando o costume de a direção ser realizada pelo ator principal, o qual, na maioria das vezes, concebia a atuação do elenco em torno de sua própria performance. Na época, os processos de ensaios costumavam durar poucos dias ou semanas. Mas, nessa montagem, o encenador passou a exigir meses de preparação dos atores, o que, de certa forma, contribuiu para a reformulação do papel de um diretor na realização cênica.



Figura 1. Santa Rosa, Zbigniew Ziembinski e Nelson Rodrigues. Fonte: CEDOC/FUNARTE (1943). Foto: Carlos Moskovics.

Na imagem (Figura 1), Ziembinski toca o plano superior do cenário concebido em três planos por Santa Rosa, que soube explorar a fragmentação de tempo e espaço adotados por Rodrigues. O cenário foi composto por duas escadas laterais, arcos e formas tridimensionais. Para Sábato Magaldi (1992), o cenário de *Vestido de Noiva* foi um acontecimento decisivo para a renovação da cenografia brasileira, uma vez que “rompeu em definitivo com a tradição dos ambientes pintados, que eram habituais em nosso teatro” (Magaldi, 1992, p. 95). Em seu entendimento, o projeto cenográfico de Santa Rosa denotava aspectos cinéticos de plasticidade e expressividade que deixavam transparecer influências do simbolismo de Adolphe Appia e Gordon Craig.

Concordando com o ponto de vista de Sábato Magaldi, Drago (2012) considera que Santa Rosa, influenciado por Appia e Craig, lançou mão de um minimalismo, rompeu com o excesso de adornos

Adolphe Appia (1862-1928), cenógrafo suíço, revolucionou a cenografia ao substituir o realismo pelo simbolismo, destacando luz, movimento e plasticidade no teatro.

Edward Gordon Craig (1872-1966), cenógrafo inglês, rompeu com o realismo, propondo cenários cinéticos, claro-escuro e plasticidade no teatro do século XX.

e ornamentos que eram comuns nos cenários teatrais da época e elaborou um projeto cenográfico metaforizado que se desprendia de pretensões realistas. A sua cenografia assumia deformações de escadas, distorcia e exacerbava elementos do cenário pelo uso simbólico da luz para se aproximar da estética expressionista. A luminotécnica de Ziembinski utilizou centenas de efeitos de luz, evidenciando as linhas, formas e volumes na arquitetura teatral criada por Santa Rosa, conforme pode ser verificado na imagem (Figura 2).

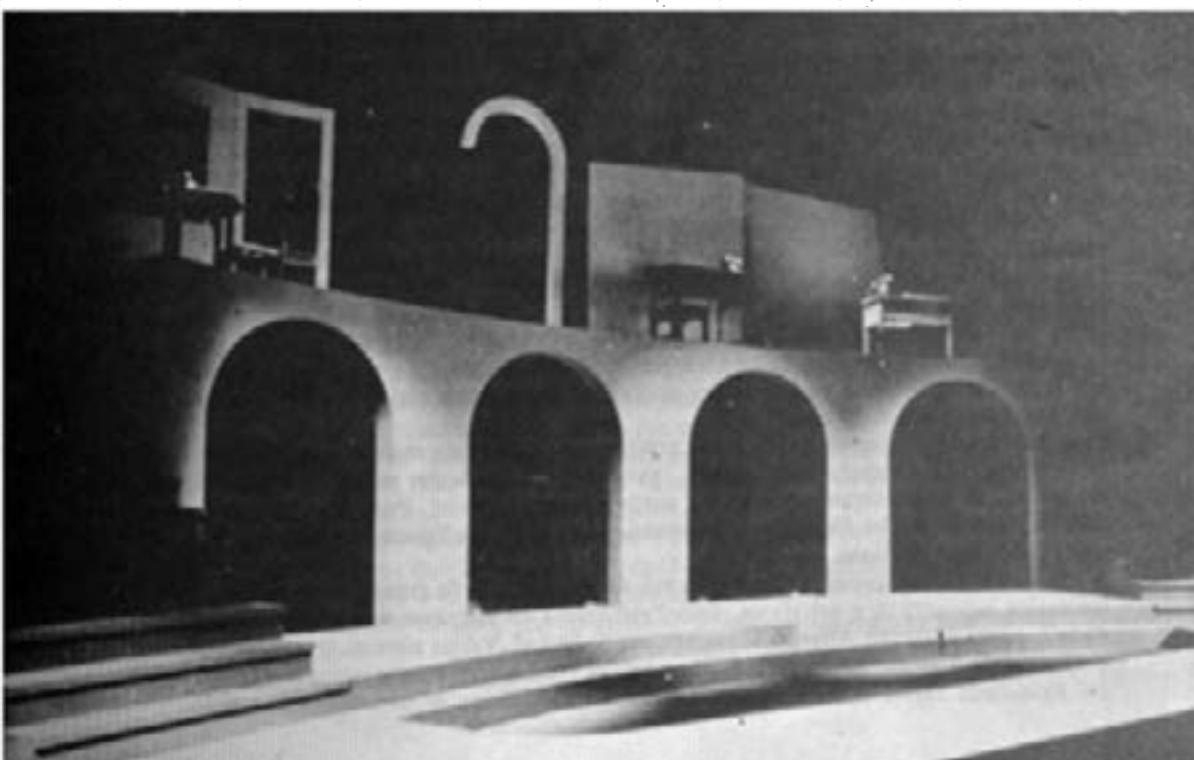


Figura 2. Cenário de *Vestido de Noiva*. Fonte: Drago (2010). Foto: Carlos Moskovics.

Essa maneira inovadora de utilizar a iluminação foi fundamental para construir a atmosfera do espetáculo e evocar o inconsciente de Alaíde, transitando de maneira fluida entre alucinação, memória e realidade. Essa abordagem evitava a necessidade de constantes trocas de cenário, permitindo uma triangulação das três dimensões de forma contínua.

Drago (2012) argumenta que, ao incorporar a tridimensionalidade, Santa Rosa privilegiou o simbólico nas inter-relações entre corpo, espaço, forma, movimento e luz, em detrimento da falsa materialidade retórica de uma cenografia decorativa. Embora fosse Santa Rosa um pintor, ele “considerava a pintura deslocada em cena, prejudicial aos movimentos do intérprete” (Magaldi, 1992, p. 95). Essa concepção cenográfica permitiu que a aproximação da linguagem cinematográfica presente na estrutura dramatúrgica fragmentada de Rodrigues, designada por Drago (2012) e outros(as) pesquisadores(as) como uma dramaturgia de cortes, se concretizasse no palco.

O conjunto de visualidades da encenação ancorado numa iluminação extremamente moderna para a época – que recortava espaços, construindo visibilidades em ações simultâneas, enfatizando nuances dos objetos de cena, explorando formas e volumes pela exacerbação entre claro e escuro – permitia a apreensão, por parte do público, da alternância entre os planos da alucinação, memória e realidade. Isso possibilitava ao diretor explorar as mudanças de espaço e tempo alinhavadas pelo texto, transitando e fluindo pelas três dimensões mediante a utilização dos recursos de níveis diferenciados da cenografia de Santa Rosa. O que se dava a ver na cena confrontava radicalmente com o que até então havia sido experimentado em palcos brasileiros.

O sucesso da estreia de *Vestido de Noiva* decorre de diversos fatores. Em primeiro lugar, trata-se de um exercício dramatúrgico que destoa da hegemonia dos melodramas e textos estrangeiros que vigoravam na cena brasileira. Em segundo lugar, tem-se a configuração de camadas visuais que mesclavam cenas simultâneas, o uso de flashbacks, aproximando a encenação da linguagem cinematográfica, mediante a experimentação de uma iluminação inovadora. Soma-se a isso a dedicação e o comprometimento do grupo Os Comediante, que foi decisiva para a consecução do trabalho de direção executado

por Ziembinski. Isso se tornou possível pela extensão do período de ensaios e a reformulação do trabalho de direção numa montagem teatral.

A sinergia entre o projeto cenográfico de Santa Rosa e a encenação de Ziembinski – acrescidas do uso de uma luminotécnica totalmente inovadora – teve papel determinante para transformar essa estreia num marco do teatro moderno. Obviamente, a imbricação desses fatores não esgota as complexidades envolvidas nesse acontecimento. Mas esses fatores podem ser compreendidos como passos importantes, ou, no mínimo, movimentos iniciais no longo percurso empreendido para a autonomização do fazer cenográfico, o aprofundamento de suas inter-relações com a encenação no teatro brasileiro.

Nesse contexto, a cenografia de Santa Rosa traduziu, paradoxalmente, a complexidade do texto numa estética minimalista – ancorada numa iluminação capaz de explorar todos os meandros do seu projeto cenográfico, associada ao trabalho de direção de Ziembinski, que soube retirar dos atores a potência necessária para materializar a essência do universo rodriguiano – inaugurando a “arquitetura teatral” brasileira. As intersecções entre encenação e projeto cenográfico apontam para a antecipação de um processo colaborativo em que o trabalho de direção e cenografia engendram novas acepções para a noção de teatralidade. Era o início de uma guinada na cultura visual do teatro brasileiro.

Vestido de Noiva encenado pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM)

Na recente montagem de *Vestido de Noiva* realizada pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM) na sala do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte, a encenação, cenários e figurinos

foram concebidos por Ione de Medeiros. A concepção cenográfica de Medeiros dialoga com os conceitos de cenografia expandida e cena expandida. Esses dois conceitos tratam das novas configurações, práticas e modos de construção que impactam a cenografia, sua autonomização enquanto linguagem artística e suas intersecções com a encenação. Eles tentam abranger a efervescência de transformações que a cenografia vem experimentando nas últimas décadas. Nesse sentido, Monteiro (2016), define a cena expandida da seguinte maneira:

No teatro, chamo de cena expandida aquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como àquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia. (Monteiro, 2016, p. 40).

Rebouças (2022) realiza um mapeamento de termos e nomenclaturas que surgiram nas últimas décadas na abordagem das práticas cenográficas fora do palco cênico italiano, escrutinando o surgimento do conceito de cenografia expandida, cujas práticas acontecem fora do edifício teatral. O autor, ao problematizar aspectos relacionais da cenografia expandida e sua ruptura com o conceito convencional do fazer cenográfico, remete ao pensamento de Lotker (2011) para situar a cenografia no campo expandido como “agente ativo de movimento e um ambiente para criação de relações performativas” (Bolelli, 2022, p. 5 apud Lotker, 2011, p. 19).

Na cenografia e encenação concebidas por Medeiros, esses dois conceitos estão imbricados. A montagem é construída mediante a copresença de diferentes mídias, estabelecendo diálogos com o Cinema, a Dança e a Performance. O espaço cênico não foi projetado para a realização de espetáculos teatrais. Não há o aparato de urdimentos que reproduzem as convenções da caixa cênica de um palco italiano. As primeiras fileiras de assento estão no mesmo nível da encenação e, na sequência, as outras fileiras se elevam sucessivamente. Destaco que estive presente nessa encenação, sendo que a minha escolha de assento recaiu sobre a posição frontal no centro da plateia, no mesmo nível da ação na primeira fileira. Nessa perspectiva, alguns movimentos do elenco ameaçaram roçar os pés da plateia e tamanha proximidade me causou a sensação de estar dentro da cena.

O ritmo da ação flui numa espécie de teatro-dança que mescla a gestualidade dos atores com a narrativa em vídeo. Isso me levou a perceber composições espaço-visuais que comprimiam e dilatavam o espaço cênico. Esses procedimentos acentuam a perspectiva interartística como proposição estética de pesquisa e experimentação que o grupo vem desenvolvendo ao longo de décadas. No desenrolar da trama, a atuação dos atores se mescla com registros audiovisuais que, numa perspectiva intermediária, ao serem projetados em consonância ou disjunção com a cena, vão desdobrando as composições imagéticas em novas camadas visuais, conforme pode ser observado no registro (Figura 3).

Na Figura 3, percebe-se uma interagência entre a iluminação e o desdobramento de gestualidades em outras camadas visuais, que estendem a profundidade do espaço, expandindo visualidades, justa-



Figura 3. Camadas visuais intermediárias na cenografia de *Vestido de Noiva*.

Fonte: Grupo Oficina Multimédia. Foto: Netun Lima, 2023.

Na figura 3, percebe-se uma interagência entre a iluminação e o desdobramento de gestualidades em outras camadas visuais, que estendem a profundidade do espaço, expandindo visualidades, justapondo e entretecendo diferentes camadas de visualidades compostas pela atuação do elenco e usando interação com o audiovisual.

Dessa forma, os dispositivos cenográficos assumem a condição de interagentes estéticos que apelam aos sentidos, interferindo no que se dá a ver e perceber na cena. Essas diferentes camadas visuais acrescidas da interpretação do texto trazem consigo outras sonoridades em composições imagético-sonoras que interseccionam projeção audiovisual, performance do elenco e trilha sonora. Na foto, (Figura 4), podem-se observar nuances da iluminação concebida por Cerezoli para a encenação de Medeiros.

Na cena retratada (Figura 4), pode-se ver, em primeiro plano, as atrizes Camila Felix e Priscila Natany numa composição dupla de Alaíde. Duas atrizes interpretam simultaneamente a protagonista, o que se estende a outros personagens. Essa estética de ampliação (que alterna duplos ou trios na interpretação de uma mesma personagem), acoplada ao vídeo, permite a sensação de se estar diante de uma espécie de mosaico móvel que se constitui e se desfaz em deslocamentos entre o audiovisual e a interpretação do elenco. Medeiros, ao ambientar a cena num quarto de hospital, potencializa a fragmentação das memórias de Alaíde, saltando entre a realidade da sua condição terminal e os momentos de alucinação. A luz explora os matizes de cores presentes nos dispositivos cenográficos, dialoga com a plasticidade das três dimensões presentes na encenação e potencializa a copresença de diferentes mídias. Desse modo, a projeção audiovisual e a trilha sonora servem de suporte e ferramenta para a encenação, amealhando a trama sem incorrer no risco da ilustração simplificadora.

O conjunto de sonoridades envolve diferentes usos das tecnologias de sonorização. Em algumas circunstâncias, as vozes são amplificadas por caixas de som, exteriorizando ou bifurcando aspectos sonoros da atuação pela voz ou pela interação com outros dispositivos da cena. Noutras, os intérpretes utilizam microfone ao vivo ou dublam a própria voz previamente gravada. As maneiras como as sonoridades são empregadas na execução da trilha sonora se alternam, ora dando condição de suporte para as personagens em diálogos com a gestualidade e interpretação dos atores, ora servindo como uma espécie de fio condutor que transita entre as três dimensões vivenciadas por Alaíde, como, por exemplo, o recurso de vozes *in off* projetadas no espaço cênico.



Figura 4. Em primeiro plano uma composição dupla da personagem Alaíde.
Fonte: Grupo Oficina Multimédia. Foto: Netun Lima, 2023.

Os procedimentos que envolvem a transposição espacial e sonora do texto dramatúrgico em texto cênico foram favorecidos pela iluminação do espetáculo que conseguiu um equilíbrio entre diferentes perspectivas sobre a imagética da cena. É importante ressaltar que não há uma hierarquia entre as diferentes camadas visuais e sonoras do espetáculo. Elas coexistem nos procedimentos que inter-relacionam a presença física dos atores, o espaço cênico e a atmosfera desenvolvida pela iluminação sobre os movimentos de manipulação de objetos, e, principalmente, pela gestualidade de um *mise-en-scène*, que transita entre teatro, dança, música e artes visuais.

Os objetos de cena deslizam numa movimentação cíclica. Essa

estética de movimentos cílicos se estende para as imagens projetadas com transições que utilizavam recursos da linguagem cinematográfica, como por exemplo, fade out, zoom in ou zoom out. Essa aproximação com o que é próprio do cinema gera deformidades de escalas e subverte limites entre visualidades estáticas e moventes. Em alguns momentos, amplia ou dilui as perspectivas do espaço, explorando relações entre linhas horizontais, verticais, assimetrias e dessimetrias. Isso resulta numa cenografia de disruptividades que se aproxima de uma poética do fragmento que valoriza a escrita descontínua da dramaturgia rodriguiana.

As visualidades da cena se dão a perceber numa cenografia em que ocorre uma espécie de implosão da presença de materialidades estáticas e rígidas. As conformidades espaço visuais vão se alterando na medida em que as ações dos intérpretes mudam a disposição de objetos ou deslocam dispositivos cenográficos, dando-lhes novos sentidos. A plasticidade na reapropriação do espaço e desses dispositivos altera a dimensão de atuação da cenografia sobre o texto cênico. A cenografia sai da estrutura concreta dos dispositivos estáticos, delimitados dentro de determinado espaço, e passa a agenciar de maneira fluida em constantes deslocamentos como meio significante na encenação.

Na montagem de *Vestido de Noiva*, do Grupo Oficina Multimédia, a cenografia não trata apenas de uma proposição visual que determina ou estiliza as conformidades da cena. Ela se estabelece como um devir que, na medida em que a ação se desenrola, inaugura novas perspectivas. Trata-se de um desenho cenográfico que não se fecha; ao contrário, ele continuamente se abre, ampliando possibilidades de relação entre o que se dá a ver e o que se percebe na encenação.

Reflexões finais

Entre a montagem de estreia do Grupo Os Comediantes e a recente montagem do Grupo Oficina Multimédia (GOM) – considerando a distinção das duas naturezas de edificação que abrigaram os dois acontecimentos, a cenografia sofre um processo de desmaterialização. Ela sai da condição de um cenário construído pela projeção arquitetural de Santa Rosa para um processo de abstratização operada pela concepção intermidiática e transmidiática de Medeiros.

Entre o hiato das duas montagens – cerca de oito décadas – o avanço das tecnologias digitais contribuiu com a consolidação da cena teatral intermidiática em perspectivas transmidiáticas. Isso tem contribuído com a ruptura de zonas fronteiriças entre o teatro, o cinema, o audiovisual e as artes multimídias, o que reflete nos recursos utilizados na segunda montagem aqui analisada, ampliando o uso de diferentes camadas visuais, explorando tecnologias digitais na composição das visualidades e sonoridades da encenação.

Na recente montagem do Grupo Oficina Multimédia, a iluminação criada por Cerezoli funciona em sentido contrário. Diante da desmaterialização do cenário, o projeto luminotécnico na encenação de Medeiros opera como agente de mediação entre diferentes espacialidades e visualidades. Ou seja, na primeira montagem, a luz exerce a função de diluir a concretude do cenário, e, na recente montagem, ela serve como elo entre diferentes camadas de significação que se estabelecem num entre-lugar que flutua entre diferentes mídias. A luz age amalgamando inter-relações entre os exercícios de corporeidade e interpretação dos atores, a projeção de imagens digitais e a manipulação e movimentação performativa dos objetos e adereços de cena.

As relações entre as ambientes trifurcas da dramaturgia rodriguiana

guiana na montagem de Medeiros com o Grupo Oficina Multimédia-(GOM) expande a cenografia para a condição de elemento fundante de toda estética da encenação. A utilização de diferentes mídias no espetáculo permite que as três dimensões do texto rodriguiano sejam percebidas numa espécie de bricolagem imagético sonora, sem que essas se percam num tecido único que descharacterize as peculiaridades próprias de cada uma, e não se estabeleçam como ambiências estanques.

Dessa maneira, o entrelacamento entre encenação e cenografia coadunam com a proposição de transposição midiática formulada pelo pensamento de Rajewsky (2012), em que o texto fonte, a dramaturgia rodriguiana, gera como desdobramento o texto cênico presente na encenação e, simultaneamente, na escritura cênica cenográfica urdida pelo desenho e interagência dos dispositivos cenográficos, mediante a copresença e interação de diferentes mídias.

Vestido de Noiva, concebida por Medeiros, flui num ritmo onírico, em que os arranjos espaço-visuais evocados pelo entrelacamento de imagens e sonoridades digitais são regidos por um jogo estabelecido entre revelar e ocultar. Isso se torna possível mediante construções transmidiáticas causadas pela disruptão entre diversas visualidades e paisagens sonoras construídas neste jogo. Soa como algo que, talvez, só possa ser experimentado como a presença do que se mostra na ausência, aquilo que transita na esfera relacional dos entre-lugares de diferentes mídias e transmidialidades.

Referências

- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2011.
- DRAGO, Niuxa Dias. O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. **O percevejo** online. v. 4, n. 1, janeiro-julho 2012, p. 1-20.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LOTKER, S., Introduction. In: Prague quadrennial of performance design and space. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011.
- MAGALDI, Sábatu. **Nelson Rodrigues**: Dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MONTEIRO, G. L. G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **ARJ – Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 37-49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em: 25 set. 2024.
- MOSKOVICS, Carlos. CEDOC/FUNARTE. 1943. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Nelson-Rodrigues-Santa-Rosa-e-Zbigniew-Ziembinski-examinando-o-cenario-de_fig3_343350673. Acesso em: 14 jul. 2023.
- MOSKOVICS, Carlos. **DRAGO**. 2010. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- LIMA, Netun. Acervo do Grupo Oficina Multimédia Group. 2023.
- RAJEWSKY, Irina. A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE/ UFMG, 2012.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: <file:///D:/Downloads/Intermidialidadeereferenciasintermidiatricas-umaintroducao.pdf> Acesso em: 09 set. 2024.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermidialidade**: uma introdução. São Paulo: Editora Contexto, 2022.
- REBOUÇAS, Renato Bolelli. Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.
- RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.