

## **DO MITO À PROVA: o historiador teatral e os documentos de iluminação em Vestido de Noiva**

### ***FROM MYTH TO EVIDENCE: the theatre historian and the lighting archive of Vestido de Noiva***

Bruno Maciel Souza<sup>1</sup>

#### **RESUMO**

Este artigo discute o ofício do historiador teatral quando o acesso ao espetáculo se dá sobretudo por documentos técnicos de iluminação. Em vez de tomá-los como provas imediatas do que se viu em cena, propõe lê-los como vestígios de prática, capazes de registrar decisões, rotinas e formas de transmissão do trabalho cênico. A partir do acervo do CEDOC/FUNARTE sobre *Vestido de Noiva*, montagem dirigida por Zbigniew Ziembinski entre 1943 e 1947, elege 1944 como ponto sensível: a edição publicada amplia rubricas de luz e reabre questões de autoria e temporalidade. Defende-se uma política de provas baseada em descrição, proveniência e cruzamento de fontes.

**PALAVRAS-CHAVE:** história do teatro brasileiro; iluminação cênica; *Vestido de Noiva*; historiografia técnica; arquivos teatrais.

#### **ABSTRACT**

This article discusses the work of the theatre historian when access to performance is mediated chiefly through technical lighting documents. Rather than treating them as immediate evidence of what was seen on stage, it proposes reading them as traces of practice, capable of recording decisions, routines, and modes of transmitting stage work. Drawing on the CEDOC/FUNARTE holdings relating to *Vestido de Noiva*, a production directed by Zbigniew Ziembinski between 1943 and 1947, it identifies 1944 as a critical juncture: the published edition expands the lighting directions and reopens questions of authorship and temporality. It argues for an evidentiary approach grounded in description, provenance, and the cross-referencing of sources.

**KEYWORDS:** history of Brazilian theatre; stage lighting; *Vestido de Noiva*; technical historiography; theatre archives.

A narrativa de *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues, como marco do teatro moderno brasileiro, é repetida, há décadas, como um mito fundacional. A

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Desenvolve pesquisa em visualidades da cena, com ênfase em iluminação teatral. E-mail: brunomacielsouza@ufu.br



estreia, encenada pelo grupo amador Os Comediantes e dirigida por Zbigniew Ziembinski em 28 de dezembro de 1943, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, seria o momento em que a cena nacional “saltou” de um teatro de declamação e entretenimento para uma cultura de encenação aos moldes europeus, impulsionada sobretudo pelo teor expressionista da obra, integrada e psicologicamente complexa. Contudo, a repetição dessa narrativa, embora importante para compreender a mitologia cultural do espetáculo, frequentemente produz um efeito colateral: substitui a descrição das operações e dos ofícios por uma retórica do acontecimento. A iluminação aparece como signo de virada “revolucionária”, “decisiva”, “ineditamente complexa”, sem receber o mesmo grau de explicitação material dedicado à dramaturgia, à direção e à cenografia.

Esse descompasso não se explica apenas por negligência historiográfica: ele se liga à própria natureza da luz em cena, fenômeno temporal e efêmero, que desaparece no instante em que se realiza. Enquanto a cenografia pode deixar maquetes, croquis e fotografias, e o texto dramático permanece em edições e variantes, a luz, como linguagem, só se torna historicamente examinável quando se converte em vestígio, isto é, quando deixa rastros em documentos técnicos, registros visuais, marcas textuais, correspondências e testemunhos. É por isso que a análise da iluminação de *Vestido de Noiva* exige que o debate historiográfico se apoie em uma política de provas<sup>2</sup>: não basta afirmar que a luz articulou os três planos; é necessário mostrar como isso foi feito, com que operações, em que ritmo, com quais procedimentos técnicos e em que condições de produção.

Ao deslocar a análise do mito, tomado aqui com Barthes como uma forma de fala que naturaliza uma construção histórica (Barthes, 2001), para o regime de prova, a pesquisa assume que a história do espetáculo depende da expansão do que se aceita como evidência. Não se trata de invalidar a memória consagrada, mas de complementá-la, incorporando documentos técnicos como vestígios capazes de informar sobre práticas, decisões e temporalidades. Nesse movimento, a “prova” não é uma verdade absoluta, mas o indício material que permite interrogar a carpintaria

---

<sup>2</sup> A expressão “prova” é empregada aqui em acepção historiográfica, designando indícios materiais e procedimentos de validação por descrição, atribuição e cruzamento de fontes, e não a pretensão de restituição integral do acontecido, nem “prova” em sentido jurídico.



da cena. Essa operação crítica implica reconhecer que o mito tende a transformar a história em natureza (Barthes, 2001). Marc Bloch oferece a síntese desse gesto: “A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele.” (Bloch, 2001, p. 75).

Partindo da premissa de que tudo pode informar, esta investigação debruça-se sobre os conjuntos documentais de Vestido de Noiva preservados no CEDOC da Funarte. Nesse horizonte, materiais como roteiro de operação de luz, mapa de afinação, croqui de refletores, numeração de circuitos e fotografias sem legenda passam a ser tratados como objetos de análise histórica, desde que interrogados como vestígios situados, produzidos por agentes determinados, com funções específicas, em condições e temporalidades precisas. Essa conversão requer letramento técnico-profissional para decifrar convenções de oficina e distinguir regimes de escrita, evitando anacronismos, como projetar sobre 1943 soluções estabilizadas em 1947. Por fim, recusa-se a autoridade automática do “vivido” como prova, subordinando a experiência ao dispositivo analítico.

Sarlo (2007) oferece uma formulação dessa hierarquia que orienta diretamente a leitura da experiência e do documento:

Por isso, a experiência pessoal não faz parte do corpo do texto, mas está onde lhe cabe: nas notas de rodapé, como “matéria-prima” da análise. [...] a primeira pessoa não tem outro privilégio além daquele que conquista pela sofisticação de sua capacidade analítica. [...] a experiência mede-se pela teoria que pode explicá-la; não é rememorada, mas analisada. (Sarlo, 2007, p. 79).

A consequência metodológica, aqui, é direta: testemunhos e vestígios não “falam por si”; ganham valor histórico quando passam por operações de análise, atribuição e cruzamento, em vez de funcionarem como garantia moral do acontecido.

Tal formulação é particularmente pertinente ao estudo da luz, que raramente chega ao historiador como um artefato autônomo, mas sim fragmentada em indícios de operação. Para reconstituir essa visualidade perdida, é necessário escavar papéis

de oficina que a historiografia tradicional muitas vezes negligenciou e validar uma prática em que:

O trabalho do historiador da cultura é, sem dúvida, um trabalho detetivesco, seguindo pistas em caminhos até então insondáveis, para encontrar outros relatos de fatos, outras vozes, outros “documentos” do passado, [...] que, aos olhos do historiador de antigamente, não seriam fontes dignas. (Pesavento, 2003, p. 58).

É justamente esse “trabalho detetivesco” que organiza a investigação documental no acervo: rastrear séries, dossiês e itens dispersos relativos às temporadas dirigidas por Zbigniew Ziembinski<sup>3</sup> (1943, 1944, 1945 e 1947), bem como à primeira edição da peça, publicada em 1944 pela editora de O Cruzeiro (Rodrigues, 1944). A prospecção é conduzida com atenção ao princípio da proveniência e ao respeito ao arranjo<sup>4</sup>, quando identificável, pois o modo como o documento chega ao arquivo faz parte de sua história e condiciona seu valor como evidência. Ao mesmo tempo, a pesquisa reconhece que a inteligibilidade do corpus não se dá apenas pelo arranjo físico; é necessário construir um arranjo analítico capaz de relacionar documentos que, no arquivo, permanecem separados. Essa tensão entre respeitar o arquivo e construir legibilidade exige um protocolo metodológico que articule práticas arquivísticas e leitura historiográfica.

Para trabalhar com fontes técnicas de iluminação, a categoria de “documento de processo” oferece um balizador categórico. Ela ajuda o pesquisador a evitar a ilusão de transparência, ou seja, a crença de que é possível possuir o “acontecimento” cênico em mãos apenas lendo o roteiro. Por outro lado, impede que se descarte a fonte apenas porque o espetáculo é efêmero. Ao discutir essa tensão, Berilo Nosella (2023) insiste na distinção entre o evento e seus índices materiais, argumentando que:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. [...] Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (Nosella, 2023, p. 24–25).

---

<sup>3</sup> Zbigniew Ziembinski (1908–1978) foi diretor polonês radicado no Brasil, associado à consolidação de práticas modernas de encenação no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940 (Michalski, 1995).

<sup>4</sup> Em arquivística, a proveniência preserva o vínculo do documento com seu produtor, e o respeito ao arranjo (ordem original), quando identificável, mantém a organização do fundo como parte de seu contexto informativo (Bellotto, 2002).

Assumir o documento como índice exige tornar auditável o gesto historiográfico, administrar inferências e cruzar fontes. Nesse sentido, o percurso metodológico articula três operações: prospecção, descrição e normalização. A prospecção mapeia séries e dossiês no CEDOC da Funarte, preservando a relação do documento com seu contexto de produção. A descrição combina a leitura da materialidade (suporte, rasuras, dobras) com a classificação funcional dos itens segundo seu papel na montagem, no planejamento, na execução ou na mediação, pois reconhecer a espécie e a função documental é condição para evitar confusões de regime e temporalidade (Bellotto, 2002).

Para que esse material heterogêneo se torne comparável, aplica-se a normalização terminológica, estabilizando vocabulários técnicos e operacionais (como blackout ou fade) sem apagar as variantes históricas. O resultado é consolidado em uma base de dados relacional, indexada pelos planos dramatúrgicos da peça (Realidade, Memória, Alucinação). Essa ferramenta supera a dispersão do arquivo físico ao reunir virtualmente os documentos por cena, o que permite cruzar a tipologia documental com a interpretação técnica e reduz o risco de inferências isoladas.

Ultrapassando a simples codificação, a análise assume-se aqui como uma operação sobre materiais incompletos, em que a evidência é construída mediante critérios explícitos. Define-se como unidade de registro o movimento ou comando (no roteiro) e a rubrica (no texto impresso); já a unidade de contexto é o trecho da cena e sua vinculação ao plano dramatúrgico, pois, conforme Bardin (1977, p. 107), “a unidade de contexto serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registro”. Similarmente, a tipificação das divergências e a classificação das operações (como blackout ou fusão) atuam como procedimentos de categorização. Tal abordagem reforça o caráter investigativo da pesquisa, alinhando-se à definição de análise de conteúdo como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações [...] com intenção de inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou recepção) dessas mensagens [...] que recorre a indicadores (quantitativos ou não). [...] o analista é como um arqueólogo: trabalha com vestígios, os “documentos” que pode descobrir ou suscitar. (Bardin, 1977, p. 38–39).

Operacionalizando essa lógica, a pesquisa empreende uma leitura comparativa





entre o datilografado e a primeira edição publicada (1944). O levantamento identificou 184 pontos de divergência<sup>5</sup> entre as versões apenas no primeiro ato (Nosella, 2023). Contudo, é no recorte da iluminação que a discrepância se torna reveladora: à escassez de apenas três indicações no original datilografado opõe-se a proliferação de 39 rubricas de luz na versão impressa. Esse salto quantitativo, quando confrontado com o roteiro de operação, redefine o livro publicado: ele passa a ser lido como um índice do percurso criativo, fixando no papel uma memória da cabine. Tal constatação exige cautela para não projetar sobre a autoria literária decisões que pertencem à carpintaria da encenação. Assim, a rubrica impressa deixa de ser uma instrução absoluta e torna-se uma hipótese histórica, a ser testada pelo cruzamento com as fontes técnicas.

O roteiro de operação de 1943 ocupa posição central no corpus documental por sua rigorosa sistematização interna. Diferentemente do datilografado de ensaio, que empregava terminologias genéricas e descritivas como “Luz”, “Trevas” ou “Ilumina-se”, o documento de cabine adota uma sintaxe codificada. Conforme explicita uma legenda manuscrita no cabeçalho do próprio roteiro<sup>6</sup>, as operações são guiadas pelas siglas “E” (referente à Entrada ou acendimento) e “S” (referente à Saída ou apagamento). Essa normatização, articulada à numeração dos circuitos, revela uma densidade técnica que supera a versão literária: contabilizam-se 132 movimentos lumínicos na totalidade do espetáculo. A granularidade dessa fonte torna-se evidente na triangulação de dados<sup>7</sup> feita por Nosella (2023): apenas no primeiro ato, o roteiro registra 43 operações de luz, ultrapassando as 39 rubricas fixadas na edição publicada. Tais números não devem ser tomados como fim em si mesmos, mas lidos como evidência material de que a complexidade cênica, muitas vezes tratada como mito pela crítica, possuía lastro concreto na execução técnica. A imagem do primeiro ato do roteiro de 1943 permite observar, no próprio documento, a sintaxe codificada

---

<sup>5</sup> Os quantitativos funcionam como indicadores: “divergência” é a diferença entre datilografado e edição publicada (primeiro ato); “rubrica de luz”, a indicação explícita no impresso; e “movimento/comando”, a instrução operacional no roteiro. A quantificação orienta recortes e hipóteses, sem substituir a leitura qualitativa.

<sup>6</sup> A legenda, ao definir “E” e “S”, evidencia um regime de escrita operacional de cabine, distinto do datilografado de ensaio e das rubricas impressas (Souza, 2021).

<sup>7</sup> “Triangulação” designa o cotejo entre tipologias documentais para atribuir função e temporalidade aos itens, reduzindo inferências isoladas e anacronismos (Denzin, 1978).

aqui descrita.

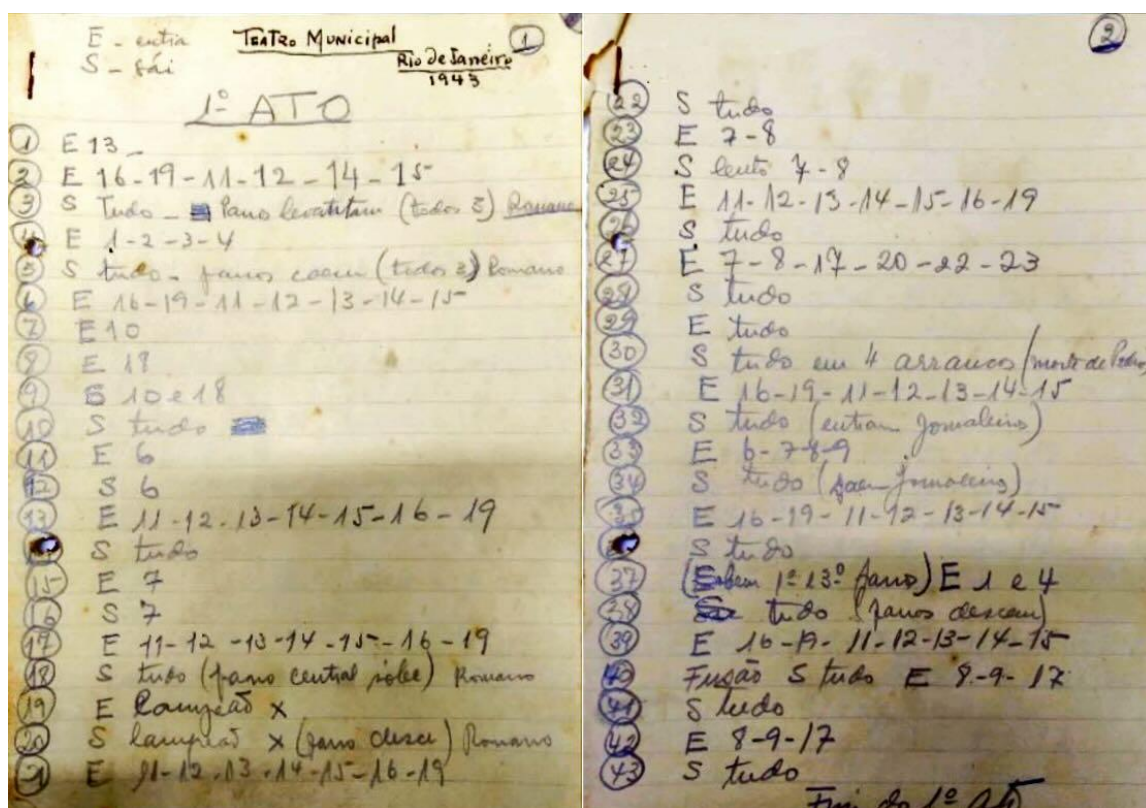


Figura 1 – Duas páginas do roteiro manuscrito de operação de luz do Ato I de Vestido de Noiva (1943), com 43 mudanças de luz (CEDOC/FUNARTE).

De fato, a ênfase da crítica na vertiginosa sucessão de luzes constitui um registro valioso de atribuição de valor e impacto estético. Contudo, esse dado deve ser lido considerando-se a natureza de seu suporte. Em vez de buscar a exatidão contábil entre as fontes, a análise incorpora a divergência como elemento metodológico: a percepção do espectador, fixada no efeito visual, difere necessariamente da lógica do operador, fragmentada em comandos técnicos (“E” e “S”). Nesse sentido, o roteiro não invalida o relato jornalístico; ele oferece a granularidade necessária para que a crítica seja compreendida em sua dimensão fenomenológica, estabelecendo um diálogo em que o documento de cabine matiza, sem anular, a memória do espetáculo.

O diálogo entre crítica e operação também é esclarecedor para compreender a centralidade da iluminação na inteligibilidade dos três planos dramatúrgicos. Visto que Vestido de Noiva exige a alternância e, por vezes, a coexistência de níveis de

consciência, a luz transcende a função de visibilidade para atuar como mecanismo de corte e transição, operando uma verdadeira montagem temporal. Drago (2012) destaca como essa apropriação técnica permitiu ao teatro absorver recursos da narrativa moderna antes exclusivos do cinema:

Com os efeitos de luz, podia-se fazer rápidas mutações de cena simplesmente apagando um foco aqui e acendendo outro sobre ali sobre um ator que estava antes oculto pela sombra, construir cenas simultâneas sob focos simultâneos em pontos diferentes do espaço cênico, ou mesmo promover em cena o close up, reforçando a iluminação ou fechando um foco sobre um detalhe da cena (Drago, 2012, p. 11-12).

Essa dinâmica descrita pela autora dependia, contudo, de uma colaboração estrutural com a cenografia de Santa Rosa<sup>8</sup>. Seu desenho arquitetônico e verticalizado, repleto de níveis e arcos, oferecia os volumes necessários para que a luz pudesse “esculpir” o espaço através de recortes e sombras. No arquivo, essa interdependência torna-se verificável ao relacionarmos os mapas de afinação às fotografias de cena: a posição física dos refletores e o desenho do cenário condicionam as possibilidades de contraluz, silhueta e fusão, efeitos que, em última instância, sustentam a diferenciação visual dos planos.

A análise do roteiro beneficia-se da distinção entre luz passiva (que garante a visibilidade) e luz ativa (que estrutura a visão via contraste e ritmo). Em *Vestido de Noiva*, operações como focos isolados e *blackouts* não são ajustes técnicos, mas ações dramatúrgicas que comprovam o estatuto ativo da iluminação. Contudo, parte da historiografia tende a narrar a encenação de 1943 como se a luz fosse subordinada, celebrando o efeito visual e não considerando a dimensão intelectual do trabalho registrado nas folhas de operação.

O exame do roteiro confirma essa função estruturante: instruções como “tudo em arrancos” revelam que o blackout operava como corte dramático e rítmico, uma espécie de “gagueira” do visível que traduz trauma. Da mesma forma, o uso de flashes atua como pontuação perceptiva, simulando sobressaltos ou sinapses, enquanto as fusões funcionam como dissolvências entre planos. Mais do que efeitos isolados, esses recursos evidenciam uma dramaturgia visual que se apropria da linguagem

---

<sup>8</sup> Tomás Santa Rosa (1909–1956) assinou a cenografia de *Vestido de Noiva* (1943), central para a espacialidade em níveis e o diálogo com a iluminação (Souza, 2021).



cinematográfica para realizar uma montagem em tempo real.

A noção de “gatilho”<sup>9</sup> também aparece como traço de sofisticação técnica: mudanças de luz disparadas por ações específicas do ator, por gestos ou por deixas sonoras. Isso implica um regime de ensaio que inclui a luz como partitura tão complexa quanto a atuação. Yan Michalski, ao reler o impacto de Ziembinski, registra o caráter obsessivo e estruturante desses ensaios, explicitando que a iluminação foi concebida para “pontuar a escrita cênica” e tornar inteligível a narrativa em três planos, o que desloca a luz do utilitário ao dramaturgico.

[...] os ensaios gerais eram necessários [...] para a complexa operação de iluminação [...] estruturada em três planos de consciência: a realidade, a memória e a alucinação. [...] todas frisam a complexidade do esquema de iluminação, que aparecia revolucionária novidade num teatro no qual a luz servia apenas para o espectador enxergar o que acontecia no palco. (Michalski, 1995, p. 66–67)

O valor dessa citação é duplo: registra uma percepção histórica de centralidade do ensaio de luz e descreve o salto de paradigma de luz servil à luz estruturante. Ao mesmo tempo, dialoga diretamente com o corpus técnico ao explicar por que o roteiro de operação é tão denso: a complexidade do esquema não é “exagero”; exige preparo, sincronização e trabalho coletivo. Assim, o arquivo confirma, com materialidade, aquilo que o discurso crítico descreve como impacto.

O estudo não se restringe à temporada de 1943, pois isso produziria um congelamento histórico: a origem viraria mito, e as temporadas seguintes virariam repetição indistinta. O arquivo, contudo, sugere permanências e deslocamentos. Ao organizar planilhas de análise do roteiro por temporada (1943, 1945 e 1947), com transcrição de comandos, interpretação técnica e vínculo ao plano dramaturgico, a pesquisa torna visível um desenho-base relativamente contínuo, mas com variações de escrita e incidência. A planilha-síntese contabiliza os comandos por plano como dados orientadores: Realidade (23 em 1943; 23 em 1945; 28 em 1947), Alucinação (28; 28; 37) e Memória (8; 8; 7). Tais números não funcionam como prova isolada,

---

<sup>9</sup> No presente artigo, “gatilho” designa mudança de luz acionada por deixa (gesto, ação ou evento sonoro), implicando sincronização fina entre operação de luz e partitura cênica (Nosella, 2023).

mas como os indicadores previstos na metodologia de Bardin (1977) para fundamentar a inferência histórica:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, tendo por intenção a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou recepção) dessas mensagens, inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não). (Bardin, 1977, p. 38)

Sob essa ótica, a estabilidade numérica entre 1943 e 1945 permite inferir a continuidade do desenho-base, mesmo com prováveis mudanças de espaço e equipe. Por outro lado, a elevação de comandos em 1947 associada especificamente à Alucinação (salto de 28 para 37) sugere uma intensificação de operações de contraste e recorte. Essa hipótese, nascida do indicador quantitativo, exige agora a verificação qualitativa<sup>10</sup> por meio da comparação de trechos, fotografias e mapas.

Já em 1945, no Theatro Phoenix, a documentação evidencia a continuidade do desenho-base e diferenças de redação e convenção, indicando adaptação para outra equipe e outro espaço. Essa variação é historicamente relevante: não se trata de erro de cópia, mas de história de transmissão do fazer. A escrita técnica constitui uma cultura de ofício: abreviações, nomenclatura de circuitos e notações de tempo refletem hábitos de cabine em transformação. Em 1947, no Teatro Municipal de São Paulo, comandos como “acende lento” e a intensificação das operações de Alucinação sugerem reequilíbrios poético-técnicos. Diante disso, o método impede generalizações: sem mapas específicos de cada temporada ou fotografias equivalentes, as inferências devem ser condicionais. O protocolo converte essa incerteza em cautela documentada.

A comparação com 1944, ano da edição publicada, desloca o debate para um problema crucial de atribuição. Se o texto datilografado propõe poucas rubricas e a versão impressa multiplica as indicações de luz, impõe-se suspender qualquer resposta intuitiva e recolocar a pergunta em termos de proveniência e temporalidade: trata-se de invenção autoral, de sedimentação da prática de montagem, de gesto editorial ou de reconstituição posterior? É precisamente aqui que a atribuição

---

<sup>10</sup> As inferências sobre a intensificação em 1947 são hipóteses condicionais e dependem do cotejo com mapas por temporada e registros visuais comparáveis, para evitar projeções tardias sobre 1943.

documental deixa de ser expediente formal e se torna condição de inteligibilidade historiográfica, na medida em que impede a confluência de vozes, regimes de escrita e camadas de tempo.

Para sustentar esse crivo, mobilizam-se os instrumentos da diplomática e da tipologia. Bellotto delimita a primeira como exame da “configuração interna do documento” e a segunda como leitura do registro enquanto “componente de conjuntos orgânicos” (Bellotto, 2002, p. 19). Em chave convergente, Duranti assinala que a análise da forma documental requer sua “decomposição” em “elementos intrínsecos e extrínsecos” (Duranti, 2015, p. 196), procedimento que autoriza ler o documento para além do conteúdo manifesto e, assim, discriminar o que é operação, memória, edição ou retrospecto.

No campo das artes cênicas, essa decomposição significa distinguir, por exemplo, um roteiro produzido para execução em cabine de uma anotação retrospectiva feita para entrevista ou de uma rubrica inserida tardiamente em publicação. Cada item ‘fala’ de modo distinto, e sua potência histórica surge somente quando é corretamente atribuído e relacionado.

O problema da atribuição repercute diretamente nas políticas de acesso. Ao oferecer ao pesquisador itens soltos, desprovidos de data e vínculo orgânico, o arquivo corre o risco de construir narrativas sem controle de proveniência. Em contrapartida, a organização proposta, via inventário comentado, vocabulário controlado e base relacional, restitui a inteligibilidade do conjunto e permite auditar o percurso interpretativo. Assim, a contribuição do estudo é duplamente historiográfica e arquivística: não se trata apenas de analisar Vestido de Noiva, mas de propor um protocolo para tratar documentos técnicos como patrimônio, ampliando sua capacidade de preservação e pesquisa.

Essa premissa traz consequências diretas para as reencenações informadas por arquivo<sup>11</sup>. Quando se dispõe de um corpus técnico — roteiro de operação, mapa, fotografias, rubricas correlatas —, abre-se um campo de leitura para artistas

---

<sup>11</sup> “Reencenação informada” não implica remontagem fiel nem transposição literal de circuitos antigos; designa o diálogo crítico com vestígios documentais que explicita parâmetros de uma gramática perceptiva e orienta decisões contemporâneas sem fetichizar o documento.

contemporâneos: compreender a lógica de setorização, o papel do blecaute como corte, o uso de focos para singularizar personagens e a economia cenográfica sustentada pela luz. Isso não implica copiar circuitos antigos com tecnologia atual; implica reconhecer que a montagem construiu uma gramática perceptiva e que o arquivo oferece parâmetros para reler essa gramática. A reencenação informada não é uma reprodução fiel; é um diálogo com vestígios. Do mesmo modo, a edição crítica torna-se um horizonte plausível<sup>12</sup> quando o corpus permite relacionar texto, rubricas e operações. Em vez de tratar a rubrica como elemento literário isolado, é possível tratá-la como vestígio de montagem, anotando variações entre o datilografado, a edição publicada e os roteiros por temporada.

Ao revisitar Vestido de Noiva sob o crivo documental e teórico, confirma-se que a fama do espetáculo não se sustenta apenas em discursos laudatórios, mas em evidências de uma encenação tecnicamente complexa. A luz, concebida como linguagem ativa, operou como arquitetura imaterial do espetáculo: estruturou tempo e espaço, orientou o olhar, articulou planos de consciência e construiu ritmos perceptivos. A investigação desloca, portanto, o discurso do “marco” para o regime de provas: analisar como a iluminação operava, se escrevia, se transmitia entre temporadas e se materializava em documentos.

Nesse movimento, o arquivo deixa de ser mausoléu e torna-se campo de trabalho, onde se produz inteligibilidade sobre uma práxis que o palco já não pode repetir, mas ainda pode reativar. Conclui-se que a construção de um inventário comentado, de um vocabulário controlado e de uma base relacional constitui um corpus crítico e operativo. Tais ferramentas ampliam a historiografia técnica e oferecem subsídios para reencenações informadas, reconhecendo a distância entre vestígio e acontecimento e evitando reduzir o documento ao fetiche ou a cena à ilustração.

## REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

---

<sup>12</sup> “Edição crítica” refere-se à articulação de variantes textuais com vestígios de montagem (roteiros, rubricas correlatas e registros visuais), tratando a rubrica como índice de atribuição e temporalidade, e não como elemento literário isolado.



BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BELLOTO, Heloisa Liberalli. **Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 2002.

Disponível em:

[https://www.argsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf8.pdf](https://www.argsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf8.pdf). Acesso em: 15 mar. 2026.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou o ofício do historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DENZIN, Norman K. **The research act: a theoretical introduction to sociological methods**. New York: McGraw-Hill, 1978.

DRAGO, Niuxa Dias. O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-20, jan./jul. 2012. Disponível em:

<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2405>. Acesso em: 12 mar. 2026.

DURANTI, L. Diplomática: novos usos para uma antiga ciência (parte V). **Acervo**, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 196–215, 2015. DOI: 10.64729/an.acervo.v28i1.600. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/600>. Acesso em: 15 mar. 2026.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Hucitec; FUNARTE, 1995.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o Vestido de noiva de 1943. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 4, n. 49, p. 1–28, 2023. DOI: 10.5965/1414573104492023e0106. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24408>. Acesso em: 12 mar. 2026.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de noiva**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro S.A., 1944.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SOUZA, Bruno Maciel. **Vestido de noiva no teatro brasileiro moderno: o progresso da luz através do pensamento e da práxis**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2021. Disponível em: [https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Mestrado\\_Bruno%20\(Final\).pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Mestrado_Bruno%20(Final).pdf). Acesso em: 12 mar. 2026.