

Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil¹

Marcelo Dias de Carvalho
Maria Christina Barbosa de Almeida

RESUMO

A constituição de um acervo patrimonial das artes cênicas requer ações e metodologias específicas, que levem em conta, sobretudo, o fato de suas manifestações serem efêmeras e, em consequência disso, não permitirem qualquer forma de retenção integral ou essencial do espetáculo para efeito de preservação. Desse modo, o que resta das artes cênicas para a posteridade são os seus vestígios, concretizados por documentos e objetos produzidos para e a partir do espetáculo. Esses vestígios permitem aproximações ao que foi o espetáculo cênico, mas não podem pretender alcançar a reconstituição integral do mesmo. O espetáculo cênico é, por natureza, irreconstituível. Este deve ser o ponto de partida para qualquer ação de documentação voltada para a formação de um patrimônio das artes cênicas. Diante da complexidade da questão e das limitações que, inevitavelmente, se apresentam no desenvolvimento de coleções de artes cênicas, propõe-se uma reflexão sobre a atuação das organizações patrimonialistas (museus, arquivos, centros de documentação e bibliotecas) e sobre a necessidade de se desenvolverem políticas e ações voltadas à produção, seleção, tratamento, organização e disseminação de documentos que, integradas, possibilitem aproximações com espetáculos cênicos do passado e ressignificações.

PALAVRAS-CHAVE: Documentação teatral. Coleções de artes cênicas.



¹Artigo baseado no Trabalho de Conclusão de Curso de Marcelo Dias de Carvalho, apresentado ao Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, desenvolvido sob a orientação da Profa. Dra. Maria Christina Barbosa de Almeida, que, neste artigo, é colaboradora.

1 A memória e sua institucionalização

As questões relativas à memória e, particularmente, à memória coletiva² e ao patrimônio cultural têm sido, nos últimos anos, amplamente discutidas, sob a luz de diversas disciplinas – História, Psicologia, Antropologia, Ciências biológicas e História da Cultura. Isso, por um lado, enriquece a área em questão, mas, por outro, torna mais complexa a sua interpretação. De acordo com Meneses:

A memória está em voga e não só como tema de estudo entre especialistas. Também a memória como suporte dos processos de identidade e reivindicações respectivas está na ordem do dia. [...] Palavras-chave são “resgate”, “recuperação” e “preservação” – todas pressupondo uma essência frágil que necessita de cuidados especiais para não se deteriorar ou perder uma substância preexistente. (MENESES, 1999, p.12)

É importante destacar, também, que as diversas transformações sociais e tecnológicas, que têm ocorrido em ritmo cada vez mais intenso na sociedade da informação, afetam diretamente não só os processos de formação e fixação de identidades, mas também a própria articulação da memória coletiva. Meneses aponta que a tecnologia da informação “[...] não apenas ampliou quantitativamente as condições de produção, circulação e consumo da informação, mas também introduziu novos padrões perceptivos e ontológicos [...]” e que “[...]a transformação da informação em mercadoria[...]” atinge diretamente as representações da memória e a área do patrimônio cultural (1999, p.20).

Até o aparecimento da escrita, a memória coletiva era transmitida oralmente, pelos mitos, e o conhecimento técnico era transmitido, segundo Le Goff, por meio “[...] de fórmulas práticas”, fortemente ligadas à magia religiosa[...]” (1984b, p.16). Com a evolução da linguagem escrita, a transmissão

■
² O termo memória coletiva é entendido aqui como “[...] um sistema organizado de lembranças cujo suporte são grupos sociais espacial e temporalmente situados[...]”, em oposição ao termo “memória nacional” com conotação ideológica. (MENESES, 1992, p. 14-5)

oral foi gradualmente substituída, o que desencadeou transformações irreversíveis na memória coletiva. Para Meneses, “[...] a externalização progressiva da memória trouxe à tona os registros gráficos, visuais e eletrônicos (inclusive sob a forma não linear dos hipermedia) e os objetos físicos (cultura material).” (1999, p. 22).

A memória coletiva se manifesta, também, através dos “monumentos” que, para Le Goff, constituem “um sinal do passado”, “[...] tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os *actos* escritos.” (1984a, p.95). Para esse autor, o que sobrevive como memória coletiva de tempos passados não é o conjunto de “monumentos” – todos os documentos que foram criados e constituídos –, mas o que resultou de uma escolha efetuada pelos historiadores e pelas forças influentes em cada época. Os monumentos constituem, então, uma parte dos elementos que traduzem a memória coletiva e, quando consolidados, integram o patrimônio cultural de uma sociedade. Os monumentos da memória coletiva ampliaram-se e deram origem aos museus, arquivos e bibliotecas. Nesse processo, a produção artística também foi-se institucionalizando e acabou por ser inserida no conjunto de monumentos que traduzem a memória coletiva.

Tradicionalmente, museus, arquivos e bibliotecas preservam, expõem e divulgam artefatos culturais selecionados como representativos de determinada cultura. Essas instituições definem o que deve ganhar *status* cultural e ser guardado para a posteridade e o que deve ser deixado de lado, esquecido. Essas escolhas são, naturalmente, orientadas por valores, sejam eles explicitados sob a forma de critérios ou políticas, ou não. Isso significa que as coleções refletem vieses históricos, ideológicos, culturais, estéticos e políticos próprios de um determinado momento histórico e de determinados grupos. Para Teixeira Coelho, “[...] o valor cultural é o responsável, em política cultural, pelas decisões sobre o que incentivar, em termos de produção e uso ou consumo, o que difundir e o que preservar.” (1999, p.361).

Apesar de conhecermos a distinção rigorosa que alguns autores fazem entre bens culturais e bens patrimoniais,³ neste trabalho o termo patrimônio não carrega o sentido oficial de um conjunto de bens que merecem proteção especial do Estado, nem há, aqui, a preocupação com a questão da identidade nacional. Apenas procuramos chamar a atenção para um conjunto de manifestações de valor fundamental à história da cultura que está gradualmente se perdendo e que merece atenção e reflexão de quem está envolvido com a preservação cultural.

A memória coletiva, quando institucionalizada em museus, arquivos e bibliotecas, representa, na verdade, apenas uma parte do patrimônio cultural de uma sociedade, em face da impossibilidade de abarcar todos os traços que compõem este legado. Por essa razão, as instituições patrimonialistas adotam, invariavelmente, um determinado recorte para o desenvolvimento de suas coleções e ações. É preciso que se deixem claros os critérios que norteiam essas decisões, sejam eles de ordem ideológica, estética ou histórica. Conforme aponta Meneses,

[...] se a memória costuma ser automaticamente correlacionada a mecanismos de retenção, depósito e armazenamento, é preciso apontá-la como dependente de mecanismos de seleção e descarte. Ela pode, assim, ser vista como um sistema de esquecimento programado. Sem o esquecimento, a memória humana é impossível. (MENESES, 1992, p.16)

Lembra-nos Fonseca (2005, p.22) que a constituição de um patrimônio implica a produção de um universo simbólico – “[...] enquanto referência a significações de ordem da cultura[...]” (p.42) – e que sua legitimidade se baseia em saberes específicos e reflete valores culturais atribuídos por especialistas das diversas áreas da cultura.

Por todas as razões anteriormente expostas, a constituição de um patrimônio cultural requer decisões bem-fundamentadas e constantes avalia-



³ Ver, a respeito, FONSECA (2005, p.42)

ções, pois os critérios e políticas que orientam quais as obras e documentos ser preservados e difundidos como parte do patrimônio cultural revelam, direta ou indiretamente, os parâmetros (estéticos, históricos, ideológicos, etc.) adotados.

Esses critérios e políticas, quando devidamente discutidos, planejados, compartilhados e, sobretudo, divulgados, além de orientar as ações de desenvolvimento de coleção, processamento técnico, preservação e difusão das obras e objetos artísticos, revelam também uma certa transparência e coerência no recorte adotado.

No entanto, o que temos observado em nosso país é que grande parte dos museus, das bibliotecas e dos arquivos brasileiros não possui uma política de acervo transparente – assumida internamente, registrada e tornada pública – e nem explícita, por meio de suas práticas, o tipo de recorte escolhido, o que não permite identificar sua real vocação. Essa situação é inadmissível em acervos públicos ou em acervos privados com fins públicos – mantidos, respectivamente, por organizações públicas ou por organizações do Terceiro Setor –, pois torna a organização vulnerável a ações arbitrárias que podem comprometer a constituição, a preservação e a divulgação de um legado cultural para outras gerações.

2 Características do patrimônio artístico

Dentre os elementos que integram o patrimônio cultural, a produção artística assume grande importância justamente por articular, através de obras e manifestações, o universo simbólico de uma determinada sociedade. O Estado e, mais recentemente, a iniciativa privada investem recursos na produção, difusão e preservação das expressões artísticas.

O legado artístico, de acordo com as especificidades de cada forma de expressão, consiste não apenas das obras de arte, mas também dos documentos relacionados à sua produção. No atual contexto histórico, obras e documentos de arte tornam-se patrimônio artístico de determinada sociedade quando institucionalizados em espaços culturais públicos ou privados, isto é, em

coleções de museus, bibliotecas, centros de documentação ou arquivos.

Essas instituições não devem ser meras depositárias do patrimônio artístico; devem ter como objetivos também difundir e compartilhar seus acervos e o conhecimento acumulado em torno dele – contexto e condições de sua produção, processos, técnicas e materiais –, bem como criar condições para a fruição estética e artística e para a produção de novos conhecimentos. Há, nas instituições voltadas à preservação de bens culturais, uma tensão entre as vertentes preservação e uso, que são, naturalmente, antagônicas. Essa tensão deve ser gerenciada, o que implica o desenvolvimento de políticas de acesso aos bens patrimoniais que consigam um equilíbrio entre preservação e uso, para que a atividade de preservação – atividade-meio – não se torne um fim em si mesma – e para que o uso não acarrete a destruição do patrimônio.

Como já mencionamos, o patrimônio artístico não se limita às obras de arte em si. Os documentos produzidos a partir da obra, a relação de uma obra com outras da mesma coleção ou de outras coleções, a disposição de objetos e documentos em uma exposição, bem como os registros documentais dessas obras – que reúnem dados sobre sua autoria, sobre as técnicas empregadas na sua fatura, sobre as restaurações efetuadas, bem como sobre a trajetória de entrada na coleção e de circulação em outros espaços – revelam o modo como os indivíduos, em diversas épocas, se relacionam com a produção artística de seu tempo e de tempos passados.

Quando a obra de arte apresenta um suporte material, é passível de preservação, permitindo que qualquer pessoa, em diferentes contextos históricos, geográficos e culturais, tenha a experiência sensorial e estabeleça relações diretas com a obra em si, sem que sejam alteradas suas propriedades intrínsecas – materiais e estéticas. Porém, nem todas as manifestações artísticas apresentam suporte material, ou um suporte material que resista ao tempo, como é o caso da arte conceitual, expressa por meio de manifestações e objetos efêmeros (instalações, *happenings* e performances). Trata-se de um tipo de

produção artística que surgiu, a partir da segunda metade dos anos de 1960, e que era intencionalmente feita para não durar e para não ser institucionalizada. A intenção de colecionar o que não foi feito para ser colecionado justificou-se pela necessidade de registro desse momento da história da arte. É esse o caso, também, das artes cênicas, que serão tratadas, com mais detalhe, a seguir.

De um modo geral, todas as expressões artísticas geram documentos que integram ou complementam a obra de arte e que tanto podem ser produzidos pelos próprios artistas, como também por críticos, pesquisadores, etc. Esses documentos são impressões produzidas a partir de uma relação direta com a obra ou com a manifestação artística e, por mais descritivos e objetivos que se pretendam, são sempre produzidos a partir de percepções e discursos vinculados a uma visão histórica, estética ou ideológica vigente em um determinado contexto social. Por esta razão, os documentos, na condição de patrimônio artístico, devem ser vistos como discursos a respeito da obra de arte e, jamais, como registros imparciais e meramente descritivos. Isso não diminui sua importância como fonte de informação relevante para artistas, historiadores e teóricos de arte ou para o público em geral.

Segundo Almeida (1998, p. 316), o documento tem, em relação à obra de arte, as mais diversas funções, tais como ajudar a identificá-la, contextualizá-la e interpretá-la. Pode, também, constituir o registro visual da obra de arte ou da manifestação artística e o registro, nos mais diversos suportes, do processo de elaboração da obra, do processo de restauro, de sua exposição ao público e até da reação desse público face à obra.

Os documentos, em si, não possibilitam a reconstituição fiel da obra de arte para futuras gerações, pois, de algum modo, refletem o olhar de uma época e, até mesmo, de uma determinada classe social – estão impregnados implicitamente de juízos de valor acerca da obra de arte. Foucault analisa o papel da história em relação a essa questão:

a história, em sua forma tradicional se dispunha a “memorizar” os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. (FOUCAULT, 2002, p.8)

García Canclini adverte que é impossível “[...] abolir a distância entre realidade e representação[...]” e que “Toda operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma metalinguagem, não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas.” Para esse autor, as instituições e suas políticas patrimonialistas “[...] tratam os objetos [...] de tal modo que, mais que exibi-los, tornam inteligíveis as relações entre eles, propõem hipóteses sobre o que significam para nós que hoje os vemos ou evocamos.” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 202).

Foucault lembra que a história mudou sua posição acerca do documento: ao invés de interpretá-lo, de investigar sua veracidade ou seu valor expressivo, passou a trabalhá-lo em seu interior e elaborá-lo – “[...] ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações[...]”, preocupando-se em “[...] desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo[...]” e da qual se servia “[...] para reencontrar o frescor de suas lembranças.” (2002, p.7-8).

Conforme Le Goff, os documentos e registros eram considerados pela história positivista como provas. Para esse autor e para outros historiadores contemporâneos, entretanto, os documentos devem ser submetidos à crítica e à análise histórica para que possam efetivamente ser significativos ao patrimônio cultural, pois os documentos só servem à memória quando revistos historicamente:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de forças que aí

detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória colectiva *[sic]* recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente... (LE GOFF, 1984a, p.102)

Considerando-se que as dinâmicas sociais e a produção artística se alteram continuamente, os documentos produzidos no passado constituem traços da memória coletiva que devem ser continuamente tecidos no tempo presente, ganhando, nesse processo, sucessivas “re-significações”. De acordo com Meneses (1992, p.11), “a elaboração da memória se dá no presente e para responder às solicitações do presente. É do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar”.

Atualmente, ampliam-se os esforços no sentido de registrar sistematicamente manifestações artísticas para que constituam patrimônio cultural material. Nesse processo de documentação, pesquisadores, historiadores e documentalistas devem, de acordo com Lima (1992, p.2), “[...] reproduzir, localizar, identificar a autoria e contextualizar a obra artística[...]” com o devido distanciamento metodológico. Esses profissionais devem estar cientes da carga de subjetividade que inevitável e, muitas vezes, involuntariamente, se insere nesse tipo de registro. De acordo com a referida autora,

[...]para reproduzir é preciso um esforço de aproximação, uma medida de distância para preservar a escala, uma avaliação do objeto através de diferentes ângulos de observação. O documento ao re-produzir, incorpora a apreciação da obra. Contém, portanto, uma parcela de trabalho interpretativo. (LIMA, 1992, p.3)

Por essa razão, a produção de documentos sobre a obra de arte deve ser concebida a partir de alguns parâmetros e metodologias para que a inevitável carga de interpretação não a descaracterize. Em outras palavras, o olhar histórico que produz o documento deve ser assumido durante o processo de registro da obra de arte ou da manifestação artística para que as futuras gerações possam ter não somente acesso à produção artística de nosso tempo, mas também à percepção estética e histórica do contexto que, inevitavelmente, o

documento reflete. Os documentos sobre a arte – sejam eles uma crítica ou mesmo uma foto – são diálogos, leituras específicas da obra de arte, que, surgidas também em contextos específicos, carregam consigo os seus vieses. Os conjuntos de documentos formam camadas de olhares que, agregadas à obra de arte, constituem o patrimônio documental.

3 Patrimônio do efêmero: as artes cênicas

Vimos que as expressões artísticas são passíveis de permanência e resistem materialmente quando se apresentam em suportes fixos duráveis: as artes plásticas, por meio de diversos tipos de suporte; a imagem fixa, por meio dos negativos e ampliações; a literatura, por meio de livros e outras publicações; a música, por meio de partituras e gravações fonográficas e o cinema, por meio da película.

Entretanto, o mesmo não ocorre com as artes cênicas, justamente por sua natureza efêmera. De acordo com Pavis (1999, p.27), as artes cênicas “[...]estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico.” Suas características e suas especificidades tornam-se mais claras ao fazermos referência à expressão utilizada na língua inglesa, *performing arts*:

[...] o teatro falado, cantado, dançado ou mimicado (gestual), o balé, a pantomima, a ópera são os exemplos mais conhecidos. Pouco importa a forma do palco, e a relação palco-platéia; o que conta é a imediatidade [*sic*] da comunicação com o público por intermédio dos *performers* (atores, dançarinos, cantores, mímicos, etc.). (PAVIS, 1999, p. 27 [verbete: artes da cena])

As artes cênicas são manifestações presenciais, ou seja, ocorrem, necessariamente, em tempos e espaços únicos e circunscritos, em que artistas (atores, bailarinos, cantores, mímicos, etc.) e espectadores, direta ou indiretamente, se relacionam. Nesse sentido, a essência desse tipo de manifestação artística é

fugidia e só pode ser mantida e compartilhada durante a sua execução pelos artistas que dela fazem parte e por um certo número de pessoas que a presenciavam (LORD, 1997, p. i).

Devido a suas condições de expressão, as artes cênicas não permitem qualquer forma de retenção integral ou essencial do espetáculo para efeito de preservação. Desse modo, o que resta das artes cênicas para a posteridade são os seus vestígios, ou seja, “[...]os traços que subsistem [...]” (VEINSTEIN, 1983, 67). Esses vestígios são concretizados por documentos e objetos produzidos para e a partir do espetáculo e que permitem aproximações ao que foi o espetáculo cênico, mas que não podem jamais pretender alcançar a reconstituição integral do mesmo. Isto requereria, necessariamente, voz, gestos e reações vivas, tanto dos artistas como do público, condições que se perdem imediatamente ao final de cada apresentação.

Conclui-se, desta forma, que o espetáculo cênico é irreconstituível por natureza e que esse pressuposto deve ser o ponto de partida para qualquer ação de documentação voltada para a formação de um patrimônio das artes cênicas. É indispensável que essa ação leve em conta, ainda, os seguintes aspectos: a natureza e a importância das artes cênicas, a articulação dessas manifestações com outras linguagens artísticas e sua repercussão na história da cultura. Além disso, impõe-se uma avaliação dos traços subsistentes do espetáculo, isto é, uma minuciosa análise sobre os tipos de materiais e documentos passíveis de preservação, no sentido de virem a servir, sobretudo, como fonte de pesquisas e como legado cultural, levando sempre em conta o caráter efêmero dessas manifestações.

A singularidade das manifestações cênicas em relação a outras expressões artísticas não se restringe apenas a sua condição efêmera, aspecto crucial para qualquer ação patrimonialista específica para a área. Outros aspectos, que também são próprios das artes cênicas, devem ser devidamente considerados na constituição de um legado da área. Assim, para ilustrar, dentre todas as

linguagens artísticas, as manifestações cênicas são as únicas capazes de fundir várias expressões artísticas em um único espetáculo, conforme corrobora Eco:

o teatro é, dentre as várias artes, aquela em que a totalidade da experiência humana está coenvolvida, o lugar em que espetáculos de "*son et lumière*" se realizam por completo, em que o corpo humano, os artefatos, a música e as expressões literárias (e, portanto, literatura, pintura, música, arquitetura, etc.) estão em jogo ao mesmo tempo. (ECO, 1977, p.108, tradução nossa)

Sobre esse aspecto, Veinstein (1983, p.67) afirma que o teatro, do mesmo modo que as outras manifestações cênicas, reúne, para a sua realização, diversas linguagens artísticas, tais como a literatura, a música, a coreografia, as artes plásticas e a arquitetura. Destaca, também, o emprego de técnicas distintas: as que são próprias das artes cênicas (técnicas vocais, gestuais, coreográficas, circenses, de interpretação, etc.) e as técnicas de som, de iluminação, de concepção e construção de cenários e figurinos que, integradas, formam o espetáculo.

Por essa razão, entendemos que um patrimônio das artes cênicas abrange as duas categorias de patrimônio previstas no marco legal: material e imaterial.⁴ A essência da encenação é imaterial, embora a apresentação do espetáculo contenha elementos materiais de natureza diversa (o texto ou roteiro que lhe deu origem, o cenário, o figurino – desde os croquis até o figurino em si, o mobiliário e objetos de decoração e adereços, dentre outros). A parte imaterial tem como principal forma de preservação os registros produzidos a partir do espetáculo e sobre o espetáculo.

A singularidade das artes cênicas manifesta-se também por serem estas artes híbridas e coletivas, reunindo artistas e técnicos de diferentes áreas e com formações distintas para a criação de um único espetáculo.

■
⁴ O Decreto n.3551, de 4 de agosto de 2000, do IPHAN, institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o programa nacional do patrimônio imaterial. No Art.1º parágrafo 1º item III, está previsto um "Livro de Registro de Formas de Expressão" que inclui "manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas", contemplando, assim, oficialmente, nosso objeto de estudo

Justamente por integrar várias técnicas e expressões artísticas em um mesmo contexto histórico e social, as artes cênicas ganham notável importância para a história da cultura e para a antropologia, pois o teatro e outras manifestações cênicas caracterizam-se pela possibilidade de lidar com a diversidade e universalidade de temas, já que abordam questões do homem e do mundo em seus variados aspectos (físicos, psicológicos, sociológicos, metafísicos, etc.) e em contextos específicos de países e épocas (VEINSTEIN, 1983, p. 21).

Em todas as épocas, além de propiciarem divertimento, catarse e reflexão, as manifestações cênicas têm sido também um canal efetivo de comunicação e, por isso, foram e ainda são usadas para a propagação de idéias políticas, ideológicas e religiosas o que deflagrou, em muitos momentos, a censura, por razões ideológicas, aos espetáculos e a perseguição a autores, diretores e intérpretes. Sua força de expressão e de sensibilização e, até, de mobilização deve-se, sobretudo, à sua condição de arte viva, ou seja, ao fato de ocorrerem em tempos e espaços circunscritos, com a presença e, em certos casos, com a participação direta dos artistas e do público.

Ainda no que se refere aos aspectos históricos e sociais, os espetáculos cênicos mostram, de uma forma crítica ou não, valores morais e estéticos de um determinado meio social. Além dos temas, os espetáculos revelam – por meio da interpretação dos artistas e dos aparatos de cena, de maneira implícita ou até mesmo inconsciente – o modo como o meio social, do qual fazem parte, articula e “re-significa” suas relações sociais, emocionais e afetivas, que variam de época para época, assim como de uma cultura para outra, ainda quando encenadas a partir de um mesmo texto dramático, como é o caso do teatro. A própria aceitação ou rejeição de um espetáculo por parte de um determinado público, em um contexto histórico ou social específico, também apresenta elementos significativos para estudos nas áreas da história da cultura, da antropologia e da política.

Além das razões anteriormente expostas, a constituição de um legado das artes cênicas se justifica, sobretudo, pela importância da história das artes cênicas em si, isto é, pelo modo como essas manifestações foram produzidas, assistidas e compreendidas ao longo da história. Da mesma forma que em outras expressões artísticas, os próprios artistas da área, como também os pesquisadores, teóricos e críticos de artes cênicas, recorrem necessariamente a informações de toda a natureza referentes a encenações produzidas em tempos passados e que puderam ser preservadas.

As dificuldades e complexidades envolvidas na constituição de um patrimônio do gênero cênico são maiores do que nas outras artes, sobretudo pelo fato de situar-se a essência dessas manifestações justamente na relação entre artistas e público, sem que seja possível a sua total apreensão física ou material para efeito de preservação e difusão. Sendo assim, o que de fato é passível de preservação e difusão são os documentos e objetos produzidos a partir das encenações, entendidos aqui como traços que, formando conjuntos reunidos com outros, permitem uma certa aproximação com os espetáculos do passado, mas jamais uma reconstituição dos mesmos.

É importante ressaltar que essa idéia não é consenso entre os estudiosos do assunto. Alguns desconsideram qualquer tipo de ação patrimonial para esse tipo de arte, como é caso de Rebello (1992, p.1-4)⁵, para quem as artes cênicas não são manifestações passíveis de preservação por serem essencialmente efêmeras e mutáveis. Esse autor considera pouco significativo qualquer tipo de apreensão material do espetáculo para efeito de preservação, pelo fato de cada apresentação ser única, já que tanto o público quanto a própria encenação se renovam.

No entanto, em que pesem as dificuldades, limitações e polêmicas, verifica-se que, no decorrer dos séculos e de acordo com as possibilidades tecnológicas de cada país e época, sempre houve esforços no sentido de registrar,

■
⁵ Documento eletrônico.

preservar e difundir traços de encenações do passado (PAUSCH, 1997, p.5). Vale destacar, também, que a formação de coleções de documentos e objetos dos espetáculos do passado, produzidos, intencionalmente ou não, para efeito de legado, tem-se intensificado e diversificado em outros países, com o decorrer dos anos e com as novas possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias. Atualmente, têm-nos sido possível, graças à habilidade metodológica de alguns pesquisadores, aproximar-nos de antigas encenações a partir de raros e inusitados vestígios, muitas vezes preservados acidentalmente.

Na Europa têm sido produzidos estudos sobre encenações desde a Antigüidade. Leclercq (1992, p.1)⁶, ao se referir à história do teatro europeu, afirma que até mesmo estudos e teorias sobre encenações teatrais de épocas mais longínquas são produzidas a partir de alguns traços. Cita a autora que indícios de espetáculos teatrais representados na Antigüidade grega podem ser encontrados em construções erguidas no século I a.C., em obras escultóricas, em baixo-relevos e em cerâmicas que restaram das peças dramáticas representadas na época. Já os rastros deixados pelas encenações teatrais da Idade Média encontram-se em gravuras e testemunhos escritos. Mais tarde, em função do desenvolvimento tecnológico, outros tipos de registros foram produzidos e preservados, tais como publicações, filmes, vídeos ou fotos. Apenas para ilustrar, vale lembrar aqui que a pesquisadora Hecker (1990, p.1-6)⁷, ao traçar o desenvolvimento das técnicas de interpretação de atores teatrais na Europa a partir do século XV, encontrou em textos teatrais, cartas, manuscritos, manuais, cadernos de encenação, revistas, almanaques, desenhos e gravuras dados que revelam, com riqueza de detalhes, o modo como os atores representavam nos vários momentos da história do teatro europeu. Do mesmo modo, o pesquisador Ulrich (1990, p.1-4)⁸, para identificar a produção teatral da Alemanha no século XIX, relatou ter encontrado em almanaques e

■
⁶ Documento eletrônico.

⁷ Documento eletrônico.

⁸ Documento eletrônico.

anuários publicados na época diversas informações sobre os espetáculos encenados.

Diante do que foi exposto, faz-se necessário ressaltar que qualquer tipo de aproximação com espetáculos do passado só é possível a partir da reunião de vários tipos de documentos, ou seja, a partir da formação de conjuntos documentais diversificados. É muito comum encontrar em coleções de artes cênicas privadas ou públicas, diversos tipos de documentos e objetos. Além de livros e revistas, outros materiais compõem essas coleções: *clippings* de jornais e revistas, anúncios de espetáculos, *posters*, desenhos, roteiros, álbum de atores, diários, fotos e vídeos de espetáculos. Como também não é raro encontrar figurinos, marionetes, maquetes de teatros e cenários, croquis, fotos e pinturas (RODENHUIS, 2002, p. 198).

Ressalte-se que, segundo Le Goff (1984a, p.104), é fundamental abordar os documentos dentro de seus conjuntos: “[...] importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte.” É no conjunto que os documentos vão ganhar significado.

A diversidade de documentos e objetos (produzidos e preservados) de espetáculos varia de tempos em tempos e ampliou-se com mais intensidade durante século XX, mais precisamente a partir da década de 50, graças ao aumento de coleções especializadas na área e a uma maior conscientização sobre a importância dessas manifestações como parte do patrimônio cultural de um país, ao lado de outras expressões artísticas. O desenvolvimento técnico e tecnológico no decorrer do século XX também foi um fator que favoreceu e estimulou os processos de registro documental.

Além da possibilidade de se registrarem os espetáculos por meio de novos suportes, no caso a fotografia e o vídeo, o desenvolvimento técnico e estético das artes cênicas impulsionou a criação de metodologias específicas para a produção e preservação de documentos e objetos que sirvam como patrimônio.

Atualmente, é possível encontrar em coleções uma variedade de docu-

mentos e objetos relativos a encenações cênicas do passado mantidos em fundos privados ou em instituições culturais (museus, bibliotecas, arquivos e centros de documentação) de vários países. Devido à diversidade de tipos de documentos e objetos que costumam compor uma coleção de artes cênicas, a delimitação clássica entre biblioteca, arquivo e museu não se aplica a essas coleções, pois independentemente dos limites de atuação dessas instituições, não há um predomínio de um tipo de documento sobre outro. Não há, por exemplo, biblioteca de teatro relevante que não tenha maquetes, máscaras, adereços, etc.; e também não há museu de teatro que não apresente documentos impressos ou estudos (VEINSTEIN, 1983, p. 67).

As primeiras coleções de teatro, que surgiram na Europa no século XVIII, continham peças dramáticas manuscritas ou impressas e, em menor quantidade, estudos relativos à arte dramática (ênfase literária), à comédia e à arquitetura de espaços teatrais, como também biografias de autores e atores (VEINSTEIN, 1983, p. 68).

Paralelamente, os fundos privados começam a ser formados por apreciadores, com o propósito de culto às celebridades – no caso atores e atrizes de teatro – e pelos próprios artistas, ao manterem fotografias, peças dramáticas e desenhos de sua trajetória artística. Houve também a preocupação de se preservarem, sob a forma de desenhos e croquis, os elementos plásticos dos espetáculos cênicos (PAUSCH, 1997, p.5).

No século XX, na Europa, vários fundos privados passaram a constituir coleções públicas, subvencionadas pelo Estado, do mesmo modo que parte das coleções públicas tornara-se bibliotecas ou museus independentes. Foram criados, também, museus e bibliotecas em instituições privadas, no caso, em espaços cênicos, associações sindicais ou profissionais, em universidades e centros de pesquisa, etc. O surgimento de diversas coleções especializadas em teatro e em outras manifestações cênicas impulsionou o desenvolvimento de técnicas e metodologias para a preservação e tratamento dos documentos e

objetos, e, conseqüentemente, a produção de pesquisas teóricas e práticas na área. Verifica-se também que, a partir de então, além do aumento gradual de novas coleções, os acervos existentes foram-se enriquecendo graças ao surgimento de publicações especializadas, à multiplicação de pesquisas acadêmicas e profissionais e à maior preocupação em se preservarem elementos das artes cênicas (VEINSTEIN, 1983, p.69).

As coleções especializadas em artes cênicas podem ser agrupadas de acordo com o tipo de recorte adotado para o seu desenvolvimento. Encontramos assim, em diversos países, os seguintes agrupamentos:⁹

- Coleções dedicadas aos artistas das artes cênicas, tais como: *Bibliothèque Jean Matthysens* – Paris, França; *Collection Jean Villiers* – Paris, França; *Shakespeare Centre Library* – Warwickshire, Inglaterra; dentre outras.

- Coleções dedicadas a um determinado gênero (o que é mais comum), tais como: *Musée International de la Marionnette* – Lyon, França; *Dansk dansehistorisk arkiv* (Arquivo de história da dança dinamarquesa) – Copenhague, Dinamarca; *Bibliothèque de l'Opéra* – Paris, França; *Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo* – Roma, Itália; dentre outras.

- Coleções que se subdividem, tais como: *The New York Public Library for the Performing Arts* – Nova Iorque, EUA, que reúne coleções dos gêneros que formam as artes cênicas: *Jerome Robbins Dance Division* (dança); *Music Division* (música); *Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound* (registros sonoros) e *Billy Rose Theatre Collection* (teatro); dentre outras.

- Coleções dedicadas a um aspecto específico (o que é mais raro), tais como: *Eesti Lavastuskunstnike Liit* (Associação de cenógrafos da Estônia) – Estônia, especializada em cenografia e figurinos; *Vidéotheque internationale d'Art Lyrique* – Aix-en-Provence, França, que contém acervo de filmes e vídeos sobre artes cênicas; dentre outras.

⁹ Ver: SIBMAS, *International Directory of Performing Arts Collections and Institutions*. Paul S. Ulrich (ed.) Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/idpac/index.html>> Acesso em: 12 dez. 2002.

A análise das coleções existentes permite verificar que há uma tendência em privilegiar ou se dedicar exclusivamente a uma determinada expressão cênica. Isso se deve fundamentalmente às singularidades estéticas de cada gênero cênico em relação aos outros, o que interfere no processo de constituição da coleção, e à sua difusão.

4 Considerações finais

No Brasil, ainda é preciso estimular a formação de coleções de acesso público. Dada a importância artística, cultural, social e histórica das artes cênicas em nosso meio, o primeiro passo nesse sentido deve ser o desenvolvimento de políticas que devem definir o que coletar e registrar, o que preservar e o que incentivar. Essas políticas devem orientar ações e procedimentos voltados à coleta, preservação e tratamento de documentos, objetos e registros já existentes, à produção sistemática de novos documentos e registros e à ampla utilização dessas coleções, tanto por pesquisadores e profissionais especializados quanto pelo público em geral.

Por fim, é importante reforçar que essas coleções nunca possibilitarão recriar o espetáculo teatral e jamais poderão dar uma idéia da totalidade o espetáculo, pois, como afirma Gonçalves (2002, p.122), os elementos que compõem o patrimônio são “fragmentos contingentes”, parte de uma totalidade perdida e, nesse caso, perdida no efêmero momento de sua expressão, quando desaparece, também, sua coerência. Novas coerências poderão surgir dos conjuntos documentais, mas não para reconstruir aquela encenação que se esgota fora do tempo-espaço de sua existência, mas poderão trazer novas articulações que, mediadas, agora, por outros contextos, irão constituir outra realidade e produzir novos sentidos e novos conhecimentos.

Preserving the ephemeral: some fundamentals for creating collections of performing arts in Brazil

ABSTRACT

Creating collections of performing arts documentation involves specific actions and methodologies that take into account the fact that these arts are ephemeral by nature, making it impossible to record and preserve a complete manifestation or production, or sometimes even its essential core. In fact, we can only preserve vestiges like publications and objects created for and from the performance. Such records allow an approach to the performance, but they cannot provide a total reconstitution of it. The performing arts are related to space and time, and above all, to interaction with the public, and therefore cannot be reconstructed or repeated. These characteristics of the performing arts must be taken as the starting point for any action aimed at forming performing arts documentation collections. Because of the complexity of the task, and the restrictions inherent in it, this article proposes that we think hard about the role of our collecting organizations (museums, archives, documentation centers and libraries) and about their need to develop policies and actions aimed at gathering, documenting and selecting information, and about its processing and analysis, organization and dissemination. Also emphasized is the fact that isolated documents sometimes seem to offer insignificant data, but once integrated with others can make it possible to get closer to performances from the past and create new meanings for them.

KEYWORDS: Theatre documentation. Performing arts collections.

Patrimonio del efímero: algunas reflexiones para la construcción de un patrimonio de las artes escénicas en el Brasil

RESUMEN

La constitución de un acervo patrimonial de las artes escénicas requiere acciones y metodologías específicas, que lleven en cuenta, sobretudo, el hecho de sus manifestaciones sean efímeras y, en consecuencia de eso, no permiten cualquier forma de retención integral o esencial del espectáculo para efecto de preservación. De esta manera, lo que resta de las artes escénicas para la posteridad son sus 'vestigios', concretizados por documentos y objetos producidos para y a partir del espectáculo. Estos vestigios permiten aproximaciones a lo que fue el espectáculo escénico, pero no pueden pretender alcanzar la reconstitución integral del mismo. Esto debe ser el punto de partida para cualquier acción de documentación vuelta para la formación de un

patrimônio de las artes escénicas. Delante de la complejidad de la cuestión y de las limitaciones que, inevitablemente, se presentan en el desenvolvimiento de colecciones de las artes escénicas, se propone una reflexión sobre la actuación de las organizaciones patrimonialistas (museos, archivos, centros de documentación y bibliotecas) y sobre la necesidad de desenvolverse políticas y acciones visando a la producción, selección, tratamiento, organización y disseminación de documentos que, integradas, posibiliten aproximaciones con espectáculos escénicos del pasado y nuevos significados.

PALABRAS -CLAVE: Documentación teatral. Colecciones de artes escénicas.

Referências

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Por uma rearquitetura dos serviços de informação em arte na cidade de São Paulo. 1998. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

ECO, Umberto. Semiotics of theatrical performance. *The Drama Review*, v.21, n.1, p.107-117, Mar. 1977.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, MinC/IPHAN, 2005.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 239p.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997. 385p. (Ensaio Latino-americanos, 1)

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, MinC/IPHAN, 2002.

HECKER, Kristine. The art of acting in past centuries: reconstructing what could not be preserved. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 18., 1990, Estocolmo. Anais eletrônicos... Estocolmo: SIBMAS. Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_15.html>. Acesso em: 23 jul. 2002.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984a. p.95-106. (Memória História, 1).

LE GOFF, Jacques. Memória. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984b. p.11-50. (Memória História, 1).

LECLERCQ, Nicole. Peut-on constituer une mémoire du spectacle dans notre société en mutation? In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 17., 1992, Lisboa. Anais eletrônicos... Lisboa: SIBMAS. Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas92/lisb17.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. Considerações sobre a documentação. São Paulo: PMSP/SMC/CCSP, 1992, 12 p. [circulação interna].

LORD, Marcia. Editorial. *Museum International*, Paris, v.49, n.2, p. i, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.) *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1999. p.11-29. (Seminário & Debates).

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 34, p.9-24, 1992

PAUSCH, Oskar. A propos of performing arts collections. *Museum International*, Paris, v. 49, n.2, p.4-6, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483p.

REBELLO, Luiz Francisco. Fixation de l'éphémère. Un cas particulier: la revue portugaise. In. *SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS*, 19., 1992, Lisboa. *Anais eletrônicos...* Lisboa: SIBMAS. Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas92/lib07.htm>> Acesso em: 3 jun. 2002.

RODENHUIS, Willem. Documenting the performing arts: an interview with Dr. Claudia Balk, President of SIBMAS. *IFLA Journal*, Munique v. 28, n.4. p.198-200, 2002.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. 2.ed. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1999. 383p.

ULRICH, Paul S. German theatre almanacs and yearbooks of the 19th century as sources for documenting theatrical activities of touring performers. In: *SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS*, 18., 1990, Estocolmo. *Anais eletrônicos...* Estocolmo: SIBMAS. Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_14.html>. Acesso em: 23 jul. 2002.

VEINSTEIN, André. *Théâtre: étude, enseignement; éléments de méthodologie*. Paris: Arts du spectacle, 1983. 174p.

Marcelo Dias de Carvalho

*Bacharel em Biblioteconomia e Documentação pela
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
(ECA/USP)*

Bibliotecário do Itaú Cultural, São Paulo.

E-mail: mdcarvalho@hotmail.com

Maria Christina Barbosa de Almeida

Doutora em Ciência da Informação pela

*Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
(ECA/USP)*

Docente do Departamento de Biblioteconomia da ECA/USP

Bibliotecária e consultora

E-mail: mcbdalme@usp.br