



**Anais do
I SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS TEATRAIS**

8 a 10 de agosto de 2012 • ECA/USP

**Anais do
I SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS TEATRAIS**

8 a 10 de agosto de 2012 • ECA/USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Marco Antonio Zago

Vice-Reitor Vahan Agopyan

Pró-Reitor de Pesquisa José Eduardo Krieger

Pró-Reitor de Graduação Antonio Carlos Hernandez

Pró-Reitora de Pós Graduação Bernadette Dora Gombossy de Melo Franco

Chefe de Gabinete José Roberto Drugowich de Felício

Presidente da Agência USP de Cooperação Acadêmica Nacional e Internacional Raul Machado Neto

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor Adjunto de Cultura João Marcos de Almeida Lopes

Pró-Reitor Adjunto de Extensão Universitária Moacyr Ayres Novaes Filho

Assessores Técnicos de Gabinete José Nicolau Gregorin Filho e Rubens Beçak

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor Ferdinando Martins

Vice-Diretora Elisabeth Silva Lopes

Orientadores de Arte Dramática Cláudia Alves Fabiano, Dilson Rufino, Francisco Serpa Peres,

Maria Tendlau e René Marcelo Piazzentin Amado

Analista para Assuntos Administrativos Magali Chamiso Chamellette de Oliveira

Analista de Comunicação Fábio Larsson

Secretária Neuza Aparecida Moreira Cirqueira

Sonoplastas/Iluminadores Rogério Cândido dos Santos e Rodrigo Bari

Agente Cultural Otacílio Alacran

Assessoria de Imprensa Elcio Silva

Técnico Contábil Nilton Casagrande

Técnicos para Assuntos Administrativos Marcos Chichorro dos Santos e Vanessa Azevedo de Moraes

Auxiliar de Manutenção Antonio Marcos Nogueira da Silva

Auxiliar para Assuntos Administrativos Fábio Luiz Cerqueira

Vigia Edinaldo Barbosa

Estagiárias Thais Richena Giovanetti e Juliana Sorzan

Bolsistas "Aprender com Cultura e Extensão" Alex Mauricio da Silva (Ribeirão Preto), Julia de Souza

Lopes de Siqueira (Ribeirão Preto), Alex Frederico Ramos Barboza (São Carlos), Vicente

Silva Mattos (São Carlos), Elisa da Costa Lopes (São Paulo), William Santana Santos (São

Paulo), Fernando Machado Furtado (Bauru), Alue Marcolino Gomes (Bauru), Gabriel Valério

Rodrigues Salles (Piracicaba), Debora Bettiol Balasso (Piracicaba)

**Anais do
I SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS TEATRAIS**

8 a 10 de agosto de 2012 • ECA/USP

Elizabeth R. Azevedo (org.)



Ficha Catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do SIBi/USP

Seminário de Preservação de Acervos Teatrais (1: 2012: São Paulo)

Anais do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais / Universidade de São Paulo, 8 a 10 de agosto de 2012, / Elizabeth Cardoso Ribeiro Azevedo (org.) – São Paulo:USP-PRCEU; TUSP; LIM CAC, 2015.

164 pp.; 23 cm.

ISBN 978-85-62587-20-7

1. Preservação e Conservação de Acervo - Seminário. 2. Acervos teatrais - Preservação. 3. Acervos teatrais - Memória. I. Azevedo, Elizabeth Cardoso Ribeiro. II. Título: Anais do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais.

CDD 792

2015

Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme Decreto Nº 10.944, de 14 de dezembro de 2004.

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Rua da Praça do Relógio, 109

Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050

Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093

Fax: 11 3091.3154

Teatro da Universidade de São Paulo

Rua Maria Antônia, 294

Consolação – São Paulo, SP – 01222-010

Telefone: 11 3123.5223

Fax: 11 3123.5240

SUMÁRIO

ABERTURA	
Eduardo Tessari Coutinho	7
APRESENTAÇÃO	
<i>O LIMCAC e a preservação de acervos teatrais em São Paulo</i>	9
Elizabeth R. Azevedo	
PALESTRAS	
<i>Uma experiência em documentação e pesquisa</i>	13
Maria Thereza Vargas	
<i>Uma coleção de trajes de cena: como lidar com ela?</i>	19
Fausto Viana	
<i>Considerações sobre direitos autorais</i>	29
Gilberto Mariot	
<i>Organização do acervo do CPT/SESC-SP</i>	38
Sergio Silva	
VISITAS TÉCNICAS	
<i>Biblioteca Jenny Klabin Segall: o trabalho de documentação em um acervo especializado em artes do espetáculo</i>	45
Paulo Simões de Almeida Pina	
<i>Revisitando o acervo do Theatro Municipal de São Paulo</i>	58
Fausto Viana e Elizabeth R. Azevedo	
COMUNICAÇÕES	
<i>Digitalizar, disponibilizar, conservar: Teatro sem Cortinas – Portal de História do Teatro Mundial e Brasileiro</i>	64
Daiane Pettine	
<i>Há acervos teatrais em Brasília?</i>	69
Elizângela Carrijo	
<i>Planejamento e expectativas na criação do acervo teatral dos cursos da área de artes cênicas da UFG</i>	75
Francisco Guilherme de Oliveira Jr., Mateus Bertone da Silva e Rosilandes C. Martins	

<i>Histórico e diagnóstico do acervo pessoal de Martim Gonçalves sobre a primeira diretoria da primeira escola de teatro ligada à universidade brasileira: a ET da UFBA</i>	80
Jussilene Santana	
<i>Dramaturgia e digitalização: o acervo de Sandro Polloni e Maria Della Costa</i>	85
Luiz Humberto Martins Arantes	
<i>O arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno: questões de acumulação e custódia</i>	89
Fabiana Siqueira Fontana	
<i>A dramaturgia da atriz Carmen Silva: preservação e acesso à memória do radioteatro no Brasil na década de 1950</i>	94
Luzia Costa Rodeghiero e Acevesmoreno Flores Piegaz	
<i>Coleções especializadas em artes cênicas: recortes existentes e possíveis</i>	99
Marcelo Dias de Carvalho	
<i>Memória feita à mão: ateliê aberto de figurinos e a trajetória do Grupo Galpão contada através de sua indumentária</i>	107
Ana Luisa Santos e Júlia D'Almeida	
<i>Acervo Ney Matogrosso: do desapareço à exposição Cápsula do Tempo</i>	111
Cristiane Camizão Rokicki e Manon Salles	
<i>Dilemas e facilidades de uma pesquisa de campo em arquivos: compartilhando um diário de bordo, investigando Ruth Escobar</i>	116
Eder Sumariva Rodrigues	
<i>O traje de cena como documento: estudo de casos de acervos da cidade de São Paulo</i>	123
Marcello Girotti Callas	
<i>Catálogo do acervo de figurinos da Escola de Teatro da UFBA</i>	133
Renata Cardoso Da Silva	
<i>A trajetória dos papéis no CDM TUCA</i>	138
Ana Salles e Luiza Helena Novaes	
<i>O início da (re)construção do arquivo do Lume</i>	143
Laura de Campos França	
<i>Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto: uma experiência pioneira de preservação e disseminação da memória teatral em Minas Gerais</i>	147
Luciene Borges Ramos e Marcos Coletta	
<i>Busca por uma metodologia para a preservação do acervo de cenografia e figurino do curso de teatro da UFOP</i>	152
Bruna Christóforo, Jackeline Leandro Martins, Jairo Adriano Almeida do Nascimento e Marrione Warley da Silva	
<i>Breves considerações metodológicas sobre a organização de arquivos privados no Cedoc/Funarte partir da apresentação do Arquivo Família Vianna</i>	156
Caroline Cantanhede	

ABERTURA

Eduardo Tessari Coutinho

Presidente da Comissão de Cultura e Extensão Universitária/ECA/USP

No Brasil, onde a nossa cultura e a nossa memória são pouco valorizadas, o **I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais** consegue ser uma das exceções. A conservação precária de diversos acervos, com risco de perda eminente, além da fragilidade das políticas públicas e privadas para esta área, tornam esta iniciativa de extrema importância.

O Seminário conseguiu reunir pela primeira vez pesquisadores e especialistas de várias áreas – artes cênicas, arquivologia, museologia, direito – e artistas e responsáveis por diversos acervos existentes, que puderam fazer um diagnóstico das condições destes importantes acervos brasileiros. Mas também conseguiu dar início a uma rede de relacionamentos com o objetivo de troca de experiências de soluções técnicas e de pensamentos teóricos. Além disso, possibilitou o início da construção de uma política de atuação comum junto aos órgãos públicos e privados responsáveis pelos apoios institucionais e financeiros a área de acervos.

Diversas pesquisas em teatro têm se fundamentado em documentos de acervos, tornando evidente a importância de se preservar e de se desenvolver parâmetros teóricos específicos que possibilitem construir estratégias e políticas eficientes para manter esta forma de preservação de conhecimento.

O Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (LIMCAC), que teve a iniciativa de propor estes dois dias de encontro, com palestras e comunicações, segue os ideais da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária (PRCEU), que apoia esta troca entre os seus pesquisadores e o conhecimento gerado fora dos muros da universidade.

A universidade, por meio deste evento, cumpre o seu papel de geradora de conhecimento, aglutinando os diversos agentes envolvidos, problematizando e refletindo, além de ajudar na construção de caminhos para o desenvolvimento da sociedade.

APRESENTAÇÃO: O LIMCAC E A PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS EM SÃO PAULO

Elizabeth R. Azevedo

LIMCAC/Universidade de São Paulo (USP)

No final da década de 1990, no Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes da USP, o professor emérito, crítico de teatro e cenógrafo Clóvis Garcia fez doação de parte de seu vasto acervo para dar início a um projeto chamado Laboratório de Informação e Memória do CAC – LIMCAC – que pretendia organizar sua documentação composta de alguns livros e revistas, peças de teatros, coleção de críticas teatrais e outros tipos de documentos relativos às atividades exercidas pelo professor e homem de teatro ao longo de mais de cinquenta anos de atividades. O projeto inicial do LIMCAC agregava alguns alunos bolsistas de Iniciação Científica e organizou a documentação, acondicionando e abrigando o material em uma sala destinada especialmente para esse fim.

Cerca de dois anos depois, terminadas as bolsas, o projeto foi paralisado, a documentação transferida para outro local e, aos poucos, foi-se perdendo a organização e os instrumentos de pesquisa precedentemente organizados.

Por volta de 2005, o LIMCAC, que continuava existindo oficialmente, foi posto sob nova coordenação. A partir dessa nova gestão, seu objetivo passou a ser mais amplo e ambicioso, dada a inexistência de um centro de documentação exclusivamente teatral que abrigue em um só lugar todo tipo de vestígio teatral. Tais vestígios podem fazer referência às fases de concepção, produção, execução ou repercussão do espetáculo, isto é, desde os desenhos de figurinos e cenários, os esboços dos textos dramaturgicos, os cadernos de direção, a execução dos adereços e trajes, as maquetes, os registros iconográficos de atores e do espetáculo, os contratos de trabalho, de alugueis, de patrocínios, os registros de bilheteria,

os equipamentos e objetos envolvidos no espetáculo, as críticas de jornais, os estudos acadêmicos, as memórias de artistas e do público, sem esquecer de todo o complexo material relativo a instituições, públicas e privadas, que compõem o universo teatral, como escolas (documentação pedagógica e administrativa), grupos artísticos, departamentos, secretarias, fundações, serviços e institutos culturais que ao longo dos anos trabalharam para a difusão, controle e apoio ao teatro brasileiro. O LIMCAC se dispôs a ser esse centro e a desenvolver atividades voltadas para a preservação da documentação teatral paulista como um todo.

Essa proposta mostrou-se ousada desde o início e permanece um desafio até o presente. Em primeiro lugar, porque não há um modelo claro a ser seguido; em segundo, porque os custos e a estrutura física e humana necessária para o pleno desenvolvimento de um projeto como esse são razoavelmente altos e nem sempre disponibilizados pela universidade na medida certa de sua necessidade.

Quanto a esta segunda consideração, deve-se dizer que o LIMCAC, nos anos em que vem trabalhando para reorganizar o acervo original do professor Clovis, agora ampliado com a doação de sua biblioteca e o restante de sua documentação pessoal, bem como dos demais conjuntos documentais que vem angariando, recebeu o apoio possível do departamento, com a designação de espaços para abrigar a documentação; da universidade, na forma de bolsas e novos financiamentos surgidos a partir de 2011, e da Fapesp, na forma de financiamentos de projetos e bolsas.

Ainda assim, muito precisa ser feito, uma vez que há uma enorme demanda por parte de artistas e entidades ligados ao teatro paulista, que desejam encaminhar seus acervos para uma instituição que realize um trabalho sério e confiável e que disponibilize as informações a fim de contribuir para a preservação da história do teatro em São Paulo.

Foi a partir desse processo de ampliação que se concebeu a parceria entre o LIMCAC e o Núcleo de Traje de Cena (NT), também oriundo do Departamento de Artes Cênicas e dedicado especialmente à conservação do figurino e dos adereços de cena. Atualmente, o acervo de figurinos é o mais variado e completo da cidade de São Paulo, se não se considerar o do Teatro Municipal.

Por outro lado, questões técnicas têm sido examinadas a fim de que se encontre um modelo de tratamento da documentação que responda aos propósitos do centro e que não se insira na divisão clássica entre biblioteca, museu e arquivo. Na verdade, não há no país um centro de documentação teatral que responda satisfatoriamente às nossas demandas teórico-metodológicas, embora cada um deles atinja qualidade e seriedade inegáveis em suas áreas. Bibliotecas preservam apenas documentação textual, às vezes com acréscimos de audiovisual e iconográfico, mas não se preocupam com o restante da documentação.

Existem também “museus de teatros” ou “centros de documentação” ligados a um teatro em particular ou a um grupo específico, como, por exemplo, o caso da Fundação do Museu do Teatro Municipal de São Paulo, recentemente incorporado ao Paço das Artes. Acervos de outros teatros públicos, como o Teatro

Sérgio Cardoso e o Teatro São Pedro, ligados ao Governo do Estado de São Paulo, não possuem política especial de conservação de documentação, além do envio do material às instâncias oficiais às quais estão ligados, o que têm variado ao longo dos anos, complicando enormemente a recuperação de informações sobre esses espaços.

Dos teatros particulares, alguns têm grande preocupação com o registro de suas atividades, como o Teatro Alfa, que é exemplar na conservação de sua documentação, ou o Teatro Cultura Artística, que apesar do incêndio que atingiu sua sala de espetáculos, mantém a salvo a documentação histórica. Pode-se ainda lembrar um outro centro teatral, o do Teatro da PUC-SP, ligado à Pontifícia Universidade Católica, e que recentemente criou um centro de documentação. Nenhum deles, porém, tem uma política de preservar o material referente às demais manifestações teatrais da cidade de São Paulo.

Assim, o que pode parecer demasiado abrangente vem se mostrando uma necessidade premente, sob pena de se perder tal documentação para sempre. Todos os casos acima citados têm em comum o fato de se ligarem a uma instituição, a um edifício. Mas no caso de artistas independentes, críticos, grupos que se desfizeram, teatros que já não existem mais, grupos não oficiais e em muitas outras situações, não há a quem recorrer para a preservação da documentação que registra essa produção ao longo das décadas, sobretudo quando se pretende manter agrupado todos os tipos de documentos. Mesmo um órgão público como o Centro Cultural São Paulo (lembrando-se que entre 1975 e 1995 ele abrigou o Idart – Departamento de Informação e Documentação Artística) não tem conseguido responder sozinho às demandas de conservação e de pesquisa da cidade.

Assim sendo, o LIM CAC/NT dispõem-se a receber essa documentação, a tratá-la e disponibilizá-la para consulta. Para tanto, esse novo centro necessita aprimorar sua estrutura física e humana, o que tem sido nosso primeiro esforço.

Por outro lado, enquanto centro de documentação teatral, procuramos também atuar como base de referência e informação ao levar a cabo projetos que identificam e indicam a existência de documentação de interesse na área teatral espalhada nas mais diversas instituições paulistanas. O *Inventário da Cena Paulistana: Antigos Edifícios Teatrais (1850-1930)* é um exemplo desse tipo de projeto.

Por fim, completando nosso tripé de atividades, estão a pesquisa e a difusão, tão afeitas à vocação de uma universidade. Os diversos projetos realizados sob supervisão dos professores têm sempre como proposta básica o trabalho com documentação primária, seja a partir do material existente no próprio centro, seja de outros acervos, desde que revertendo para a referência do centro.

E foi a partir das atividades de difusão que apresentamos aqui o resultado de um primeiro encontro realizado em agosto de 2012, o **I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais** – que procurou ser, antes de mais nada, um fórum no qual se pudessem encontrar e se descobrir as instituições e os profissionais res-

ponsáveis por acervos de artes cênicas. Encontro inédito nessa área, revelou-se riquíssimo em informações, trocas de experiências e apresentação de projetos, congregando mais de cem inscritos vindos de todo o Brasil.

O que se verá aqui são as palestras apresentadas pelos convidados do evento, relatos sobre as instituições participantes das visitas técnicas e os trabalhos apresentados pelos inscritos no evento.

A repercussão do encontro foi altamente favorável e demonstrou que é necessário estreitar ainda mais os contatos e laços que podem unir as diversas instituições e profissionais que atuam na área da preservação da memória e da história do teatro brasileiro.

A todos os que apoiaram e participaram do encontro, bem como àqueles que se interessam pelo tema, nosso muito obrigado.

Aos leitores

Esta publicação é o resultado do **I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais**, realizado na ECA/USP entre 8 e 10 de agosto de 2012 pelo Laboratório de Informação e Memória do CAC – LIMCAC –, sob a coordenação da profa. dra. Elizabeth R. Azevedo. O evento teve duração de três dias, nos quais foram apresentadas palestras e comunicações e realizadas visitas técnicas à Biblioteca do Museu Lasar Segall e ao Centro de Produções Francisco Ghiachieri do Teatro Municipal de São Paulo.

Os textos foram agrupados de acordo com sua origem, isto é: palestras, visitas técnicas e comunicações.

UMA EXPERIÊNCIA EM DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

Maria Thereza Vargas

Pesquisadora do Idart

Agradeço o convite para participar deste encontro tão importante, mas gostaria de dizer – sem falsa modéstia – que outros teriam muito mais o que dizer. Minha impressão é que minha fala, será um pouco enfeitada com teias de aranha. Mas já que amavelmente me pediram um testemunho, vou dá-lo, na esperança de que vocês me livrem – em apartes – das teias de aranha e das *antiguidades* que vou dizer.

Me pedem para contar minha experiência no antigo Idart – Departamento de Informação e Documentação Artísticas, criado na Secretaria Municipal de Cultura, no final dos anos de 1970. Vou falar sobre ele, mas antes gostaria de dizer alguma coisa sobre documentação.

Uma definição simples e óbvia da palavra *documentação* poderia ser: “apreender, inclinar-se com um certo carinho sobre determinado fato, tentando não imobilizá-lo, mas alongá-lo no tempo, a fim de que toda a sua momentânea existência possa abrir caminhos para contestações, dúvidas, certezas, reflexões e passos *em frente*”. Documentar a *arte do teatro* será uma tentativa aproximada de fixar, de se perpetuar um determinado acontecimento ligado à essa manifestação cênica. Significa observá-lo a partir de seu cerne: o *espetáculo*, e tudo quanto envolveu a sua criação: *testemunhos de seus criadores, seus desenhos preparatórios, seus textos de apoio, sua acolhida*. Está claro que uma boa gravação do espetáculo no caso do teatro, uma entrevista também gravada com seus realizadores, um apanhado de várias críticas nos ajudam a *conhecê-lo, a rememorá-lo*. Mas revê-lo em uma sequência de imagens fixadas em papel, ou animado em vídeos ou filmes englobam todas as suas etapas e perpetuam a *finalização*, bem ou mal sucedida de um longo e sacrificado trabalho.

Como contribuir para que esta documentação se torne mais próxima possível daquilo que estamos vendo? Há perigos certamente. Por exemplo: um bem-sucedido encontro imagético com a arte teatral, não incorreria no perigo de transformar o pretendido registro em vídeos exemplares, fotografias belíssimas, filmes de grande poder artístico fugindo a nossa função, tornando-os autônomos e belos exemplos de outras artes? Mas, se nossa obrigação, nosso intento é perpetuar a manifestação cênica, visualizando-a, como fazer com que o *retrato* (retrato tomado aqui num sentido mais amplo: foto, vídeo, filme) corresponda o mais fielmente a esse instante último da criação? Penso que se deve exigir do pesquisador-fotógrafo – fotógrafo também em seu sentido mais amplo, aquele que será responsável, também, pela criação da imagem do vídeo ou do filme – deve-se exigir, repito: *carinho e respeito, cultivo da sensibilidade, e o afastamento de qualquer sentido crítico*. Um olhar de espectador atento, mas um espectador com qualidades específicas: um conhecedor da arte teatral, de toda sua história, dos vários estilos de interpretação, e sobretudo, é claro conhecimento anterior do texto ou roteiro do que está assistindo. Teria que “desaparecer modestamente atrás da imagem”, como desejava a fotógrafa Gisèle Freund? Mas o que fazer da personalidade do bom fotógrafo que se identifica com o teatro?

Evidentemente podemos exigir dele um tempero de todas essas qualidades, incluindo neles, está claro, a preocupação com cada um dos criadores dessa arte feita, na maioria das vezes com presenças vivas, que estão apostando seus corpos e suas almas no instante mágico que se encontram em cena.

Começamos a aprender a documentar as artes cênicas, no antigo Idart – Departamento de Informação e Documentação Artísticas –, em sua Divisão de Pesquisas, sobre Arte Brasileira Contemporânea. A criação desse Departamento deveu-se à Maria Eugênia Franco, crítica de arte, bibliotecária, fundadora juntamente com Sérgio Milliet da Seção de Arte da Biblioteca Mário de Andrade.

Falar de uma entidade que não mais existe parece estranho. Mas foi um trabalho pioneiro e muito bem estruturado. Revisitado, poderá ser pista para outras entidades.

A ideia de Maria Eugênia era (são palavras dela) “abranger as várias disciplinas artísticas e as que com estas se relacionam: arquitetura e urbanismo, artes cênicas, artes gráficas, artes plásticas, cinema, comunicação de massa (imprensa, rádio, TV, publicidade), desenho industrial, literatura e música”. O objetivo de Maria Eugênia, resumindo, era evidente: diagnosticar naquela época, através de pesquisa e documentação, as várias disciplinas artísticas em São Paulo. Foi pensado como um trabalho interdisciplinar. É uma coisa muitíssimo importante que ela dizia: “Evitaremos o dirigismo cultural, respeitaremos a plena liberdade de expressão. Procuraremos estimular a consciência da responsabilidade individual do pesquisador, como autor do trabalho científico, tanto no texto quanto nas várias etapas das tarefas de campo”.

De início surgiu a pergunta: de que maneira retratarmos as artes, em uma cidade ampla e contrastante? Como percebermos as mais variadas *figuras e faces*? E o tema nos foi sugerido e acatado: *o direito e o avesso das artes na cidade*. Cada equipe saiu a campo. Nossa equipe inicial era uma equipe ideal: Lineu Dias (responsável pela dança) e, responsáveis pelo teatro, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Mariângela Alves de Lima, Berenice Raulino, Maria Lucia Pereira (responsável pelo recém-adquirido arquivo fotográfico de Fredi Kleemann), Claudia de Alencar, e também Lineu Dias. Um pouco mais tarde fomos agraciados com a contratação de Sílvia Fernandes Telesi, a princípio responsável pelas cadernetas de campo, os anuários e, mais tarde, pelas pesquisas. Vieram no final, nos dando alento em nosso dez últimos anos, os eficientíssimos companheiros de trabalho: Izabel Garcia, Mauro Meiches e Luiz Fernando Ramos.

Voltando ao primeiro tema, *direito e avesso*: Como levá-lo ao teatro? Nós conhecíamos bem o que poderíamos chamar de teatro feito no centro. O lado *direito*. Mas ignorávamos o outro lado. Não tanto em seu significado geográfico, mas naquela distância imaterial que não facilitava em nada a compreensão. Ouvíamos dizer que próximo a Estação da Luz, havia uma mulher que se transformava em gorila, fazendo as delícias dos office-boys, em seus intervalos para almoço. Havia os pregões da Praça da Sé, com remédios, cobras e diálogos curiosos entre os vendedores e os interessados que estavam ao seu redor. Aconteceu que a transformista já não estava mais lá. E quanto à Praça da Sé, éramos ainda muito crus, em 1976, para entendermos como espetáculo, manifestações tão exóticas. Elegemos como espetáculo contrastante o *circo*. Tanto para o circo, quanto para os espetáculos do Centro, o método adotado foi investigar os espetáculos a partir de perguntas fundamentais: como foram produzidos, como foram elaborados artisticamente, qual foi o resultado final? Surpreendeu-nos, no circo sua maneira de criar, seu estilo melodramático de interpretação, o entremeado das músicas, sua adaptação dos espetáculos às variadas praças, sua interpretação cômica muito baseada no dia a dia, sua estrutura comunitária, cada membro exercendo várias funções artísticas e braçais.

Visitamos cinco circos – American, Bandeirantes, Carlito, Chiquinho, Paulista – e o ponto de encontro dos artistas para a procura de emprego – o Ponto Chic, no Largo Paissandu). Entrevistamos 32 pessoas, artistas e “peludos” (os que fazem trabalho braçal, por exemplo montado e desmontando as lonas). As mesmas perguntas e o mesmo roteiro de pesquisa executamos nos teatros do centro. Escolhemos, naquela temporada, espetáculos que, por algum motivo, seriam exemplares, não importando serem bons ou maus (*Absurda Pessoa, Roda Cor de Roda, Muro de Arrimo, Rocky Horror Show, Lição de Anatomia, Ai de Ti Mata Hari* – do Royal Bexiga’s). E assim tivemos, *em um preciso momento*, contrastes e semelhanças, a partir de registros sonoros dos espetáculos e das entrevistas com seus atuantes, fotos e slides (não existia ainda o vídeo). Na documentação referente ao circo há um modesto Super 8, feito por um circense, com material

fornecido pela Divisão. Curioso hoje em dia é antepô-lo ao filminho de propaganda de *Lição de Anatomia*, cedido pelos produtores. Também é interessante comparar a “*pietà*” de uma Paixão de Cristo, levada no Circo Carlito, com as várias *pietàs*, surgidas em certa época, em nossos palcos.

O material da pesquisa seria encaminhado a um arquivo, recém criado.

E a ele caberia guardá-lo e processá-lo seguindo normas.

Uma segunda pesquisa ampliava a primeira. Procuramos grupos pequenos, que atuavam à margem do sistema comum de produção; localizando-os, assistindo aos seus espetáculos, entrevistando seus criadores e fotografando suas montagens, registrando seus vários estilos de enfrentarem o Teatro: o Jambai (na época o mais antigo grupo amador da cidade), as experiências de Celso Frateschi e Denise del Vecchio em São Miguel, o Pod Minoga, o grupo “sociológico” de Tin Urbinati, os operários do Grupo Giroarte, da fábrica Giroflex, o Pastoril do Grupo Sarabanda, nas ruas do Jardim Brasil. Incluímos também, por várias razões, o Grupo Mambembe de Maria do Carmo Soares, Rosi Campos, Ednaldo Freire e tantos outros intérpretes.

Por sugestão da pesquisadora Mariângela Alves de Lima, uma vez que em São Paulo não havia nenhuma entidade encarregada do registro teatral, deveríamos prosseguir documentando espetáculos em cartaz, independentemente dos temas propostos para outras pesquisas.

Tomamos por modelo uma publicação que vimos, do Berliner Ensemble, reproduzindo um espetáculo de Brecht com fotogramas. Está claro que não dispúnhamos de verba para fazer igual. Mas dispondo de excelentes fotografos, interessados em nosso trabalho, poderíamos discutir em equipe, destacando pontos essenciais que pudessem dar uma ideia do que era o espetáculo, não esquecendo detalhes da atuação: gestos, expressões fisionômicas, movimentação no espaço. Teríamos assim, uma visão de estilos de montagens e de interpretação em uso naquele dado momento. Não dispondo ainda de vídeos, também gravávamos o espetáculo em fitas.

Está claro que, por imposições burocráticas, não nos seria possível registrar toda a temporada. Qual seria o critério de escolha? Espetáculos que exemplificassem temas ou modos de produção emergentes no panorama contemporâneo; companhias estáveis que vinham, ao longo do tempo, caracterizando uma linguagem própria; espetáculos contendo contribuição de artistas consagrados (autores, encenadores, intérpretes, cenógrafos); montagens que, por apresentarem características “insólitas” mereciam registro. (*O Salão de Madame Jobert*, por exemplo, montado estranhamente num dos andares de um edifício na rua do Arouche, apresentado entre mesinhas ocupadas por pessoas muito estranhas).

O registro sonoro e imagético dos espetáculos escolhidos e discutidos em conjunto pela equipe seria acompanhado de cartazes, filipetas, impressos referentes ao espetáculo e, em alguns casos, quando o espetáculo se tornava impor-

tante, entrevistas gravadas com seus realizadores. Temos registradas 90% das carreiras de Marilena Ansaldi e de Fauzi Arap como dramaturgo, cujas atuações coincidiram com o início de nossos trabalhos.

Uma coisa que deveríamos ter feito era o registro do público: que espécie de público frequentaria espetáculos tão diversos? Uma outra falta: não fizemos registro dos espetáculos um tanto pornográficos nos teatrinhos da rua Aurora. Não que não tivéssemos tentado. Para lá se dirigiram, *entusiasmadíssimos*, a pesquisadora Maria Lucia Pereira e o fotógrafo Djalma Batista. Mas por mais incrível que possa parecer, sentiram-se mal e abandonaram correndo a plateia.

Procurando um modesto painel de aspectos da história do teatro paulista, no terreno da pesquisa recuamos no tempo trabalhando as procissões de séculos anteriores, tomadas como espetáculos teatrais; pesquisamos também o teatro feito pelos operários anarquistas; e a produção dramaturgica dos irrequietos estudantes da Academia de Direito do Largo de São Francisco. Uma coisa que reconhecemos é que abrimos caminhos. Outros fizeram *melhor* o que apontamos de maneira – confesso – quase simples.

Adquirimos coleções de fotos dos fotógrafos Fredi Kleeman e Derly Marques, com fotos, respectivamente dos espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia e seus seguidores, do Teatro Oficina, de uns poucos grupos esporádicos e do Teatro de Arena. Essas imagens ajudam a compreender movimentos, já descritos em publicações e teses. É muito interessante comparar-se as expressões de Paulo Autran, Cacilda Becker, Marina Freire, Maurício Barroso, regidos pelos jovens italianos, discípulos de Sílvio D'Amico e Bragaglia, com o americanismo sugerido pelo Actor's e pelo Group Theatre, expresso nas interpretações de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, nas primeiras encenações de Augusto Boal.

Sei que, ainda agora, com inúmeras dificuldades, pesquisadores eficientes do Centro Cultural São Paulo esforçam-se para registrar performances e as celebrações do Uzya-Uzona.

Hoje, cada grupo que se presa registra sistematicamente suas apresentações, o que talvez dispense um órgão de fazê-lo. Com novos meios de comunicação, talvez cada um deles pudesse passar – através do computador – às entidades especializadas suas próprias imagens mostrando suas apresentações, a fim de guardá-las, facilitando comparações e constituindo um vasto painel rico em suas diversidades.

É possível o registro em vídeo ou filme. Mas que seja acompanhado de imagens fotográficas – essas são perenes. Não envelhecem, não estão sujeitas às modernizações das máquinas. Dizem que quem realmente sobreviverá aos mais modernos meios de comunicação é o registro em papel.

Um registro *contínuo* é indispensável (e se não for dessa forma, não deverá ser feito), pois é o sequencial que permitirá a plena memória de um período teatral. É óbvio que cada instituição preocupada em realizar seu trabalho memo-

realístico terá seu método próprio e deve-se reconhecer em primeiro lugar que um bom trabalho neste setor é caríssimo e exige pessoal com intensa formação. Somente instituições particulares ricas e o Estado poderão cumprir esse papel.

Mas... este último ainda não descobriu a importância que tem a memória na vida de um país.

UMA COLEÇÃO DE TRAJES DE CENA: COMO LIDAR COM ELA?

Fausto Viana

Universidade de São Paulo (USP)

Introdução: O que é um traje de cena

*As roupas fazem o homem. As pessoas nuas têm pouca
ou nenhuma influência na sociedade.*

MARK TWAIN

A denominação “traje de cena” é muito usada em Portugal, e foi no Museu Nacional do Traje, em Lisboa, que este termo passou a ser investigado com mais cuidado. Lá, a base de dados de catalogação já contempla o termo.

Traje de cena dá uma perspectiva muito maior ao traje usado nas artes cênicas em geral, que podem envolver teatro, mímica, pantomima, circo, cinema, teatro pós-moderno ou pós-dramático, balé, performance, enfim, todo e qualquer evento que contenha cenas ou suas variantes.

No Brasil tem-se usado o termo *figurino* e é claro que ele vai continuar em uso, pois seu emprego é bastante disseminado. Gera, no entanto, um conflito com o termo empregado para designar as figuras de moda estampadas nas revistas do séc. XIX, estas chamadas de figurinos. Há também quem empregue o termo para o conjunto de trajes do dia-a-dia, para se referir, por exemplo, às roupas que alguém está usando para sair.

Houve um tempo em que era empregado o termo *costume* para roupas de teatro, influência direta do termo empregado em idioma inglês (*costume*), francês (*costume*) e italiano (*costumi*). Não se pode afirmar ainda com precisão, mas o termo foi muito utilizado aqui depois da chegada dos italianos que vieram trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia, a partir de 1948. Mas os franceses já estavam no Rio de Janeiro, por exemplo, há muito mais tempo, como era o caso

de Jean Baptiste Debret (1768-1848), que no seu *Caderno de Viagem*¹ toma notas sobre os *Costumes du Brésil*.

Costume também virou sinônimo, ao menos durante um período recente, da peça de roupa chamada “sobretudo”.

Como bem diria Pereira², “o traje de teatro, o mais antigo dentro destas variantes, tem sua origem no rito teatral dionisíaco que gerou o teatro contemporâneo, com base na tradição ocidental”.

O traje de cena enquanto categoria têxtil

Os trajes de teatro não são os únicos têxteis teatrais. No palco há diversos outros elementos têxteis que vêm desempenhando suas funções há muitos séculos. São pernas, bambolinas, tapadeiras, cortinas... Isso sem contar os elementos mistos, ou seja, que envolvem os têxteis e mais um elemento. É o caso dos telões pintados, por exemplo, em que todas as juntas onde vão acontecer as dobras para armazenamento são feitas com tecidos.

A presença dos têxteis também pode ser registrada na sala de espetáculos (o assento das cadeiras) e também no edifício teatral (como cortinas da casa).

Naturalmente, a questão da conservação ou não desses materiais depende de opções feitas por pessoas e instituições que trabalham com eles.

De acordo com a classificação publicada na Revista do Centro de Preservação Cultural da USP (Viana e Neira, 2010), a divisão dos trajes foi estabelecida em três grandes categorias: *eclesiásticos*, o traje ritual ou ritualístico; *militares*, pelo nível de detalhamento das suas hierarquias, entre uniformes de exército, marinha, forças aéreas e forças especiais; e *civil*, relativo ao cidadão em geral e que não tem caráter militar nem eclesiástico. Naturalmente, quando não está no exercício da função, o militar e o sacerdote podem trajar roupas civis.

Nesse contexto, o traje civil é o único que adquire várias subdivisões, para cobrir de forma mais integral suas especificidades³.

O *traje civil social* é a indumentária das atividades sociais. O *traje regional* é o característico da região. Por exemplo, o traje do gaúcho ou da baiana. Em Portugal, costuma receber o título de traje popular, que no nosso caso achamos um pouco restritivo. Traje popular seria aquele que todo mundo usa, no nosso contexto.

Traje profissional é o usado nas atividades profissionais exercidas por civis. *Traje interior ou íntimo* – a definição de roupa interior passa por tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo. Apesar de “íntimo” vir do latim “*intimū*” e significar “que está muito dentro”, a nossa classificação cotidiana parece restringir o nome às peças que entram em contato com as partes

1 Ver Bandeira, 2006. Alguns desenhos de Debret para teatro podem ser vistos em Viana, 2011 (disponível para download).

2 Trabalho apresentado no GT de Figurino do Colóquio de Moda em 2012 (disponível para download).

3 No sítio eletrônico <http://tramasdocafecomleite.wordpress.com> há um maior detalhamento e exemplos de cada uma dessas subdivisões.

mais íntimas do corpo. Assim, a classificação poderia sugerir que apenas cuecas, calças, ceroulas e outros fossem roupa interior. Mas na verdade há um segmento de trajes que estão envolvidos nesta categoria: as ancas, as anáguas, as crinolinas... Entre a anca e o corpo ainda vai-se colocar outra roupa: esta vai ser tão roupa interior como a anca.

Traje de folgedos é a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular. Entram aqui os trajes folclóricos ou das festas populares cristãs, afro-brasileiras, ibéricas e outras.

E, finalmente, o traje sobre o qual esse artigo discorre: o *traje de cena*.

Porque manter uma coleção de trajes de cena?

De forma muito direta, porque eles são documentos potenciais para a preservação da memória do teatro. O traje de cena, muitas vezes acidentalmente, é o único elemento que atravessa a história das representações teatrais. Acaba tornando-se o único testemunho material de uma determinada representação teatral. Com isso, muda seu status para “documento”.

O grande problema é que o figurino faz parte de um acontecimento bastante difícil de documentar, segundo Lisbet Grandjean (1997): “a atuação no palco, a expressão artística que depende da interação entre os artistas e o seu diálogo com o público – que desaparece a cada noite quando cai o pano”.

Os museus de teatro do mundo têm cada vez mais se esforçado para entrar no novo contexto museológico, buscando formas inovadoras de tratar o teatro enquanto fato museal. O autor deste artigo fez também sua tentativa em uma tese de doutoramento em museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, com o título *Elaboração e Viabilidade de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo* (Viana, 2010).

Trabalhando de forma prática

Um traje teatral traz em si muitas informações que podem ser importantes tanto na sua conservação como na pesquisa sobre ele. Esses dados são fundamentais para o entendimento do contexto em que foi utilizado. As informações mais básicas, que boa parte das pessoas consegue aferir de imediato são: cor, forma, volume, textura, peso e movimento do traje.

Um olhar mais atento será necessário para que se possa entender outras características, como a sua origem (se é um traje *made in Japan*, por exemplo) e sua origem etnológica (uma saia portuguesa, por exemplo). Há a possibilidade também de investigar outros componentes que identifiquem a peça: etiquetas do fabricante, a assinatura de um alfaiate, de uma butique ou casa teatral, ou um centro de aluguel de roupas. Tudo isso ajuda a revelar a procedência e modo de realização de um grupo, empresa ou companhia teatral.

A qualidade de execução do traje também tem muito a dizer sobre quem o usou ou o espetáculo em que esteve integrado. Pode-se ver se são roupas caras, finas, básicas ou improvisadas, estudar o material empregado na sua construção: se

são tradicionais, inovadores, ou se feitos de algum material nunca explorado antes.

A roupa de teatro também tem, muitas vezes, o que se chama de “trucagem” – é o caso de um bolso que se coloca em uma casaca, por exemplo, para facilitar que o ator saque uma arma em cena de forma mais eficiente. A “trucagem” geralmente não é vista por fora. O traje teatral muitas vezes revela também que pertence a um grupo de trajes convencionados, ou seja, muito empregados para determinadas personagens: é o caso de um Arlecchino.

A trajetória de um traje: como acolhê-lo em uma coleção

A primeira questão quando se trata de uma coleção de trajes teatrais é ter uma política clara de aquisições. Como vai ser a chegada, a entrada de peças no seu acervo⁴. No início, muitos pensam que as coleções ficarão pequenas e começam a aceitar tudo que chega das mais diferentes maneiras, desde a compra até as doações. Isso é um erro em curto prazo, mas com efeitos de longa duração!

Uma ópera, por exemplo, pode chegar a ter trezentas peças. Cada peça guardada é um custo de manutenção e suas escolhas têm que ser justificadas e financiadas. Um estudo de caso pode ser visto no *Pequeno Manual de Conservação de Trajes Teatrais* (Viana e Azevedo, 2006).

A segunda questão importante trata de temas como limpeza, restauro e conservação. A limpeza inicial é um procedimento razoavelmente simples, mas processos avançados de limpeza devem ser feitos por profissionais habilitados para isso.

Com relação ao restauro e conservação, a dra. Paula Cruz, do Instituto José Figueiredo, de Lisboa, contou em entrevista ao autor que “restauro não é a mesma coisa que conservação! Aqui na Europa é muito significativa a distinção entre conservação e restauro, fica tudo registrado em contrato, em relatórios. O particular quer as restaurações. Mas o que se tem que fazer é um diagnóstico dos têxteis”, esclarece ela. “Há quinze anos fazia-se como o cliente queria, hoje não. O processo é cada vez mais rigoroso. Não se podia intervir na costura, não poderia abrir (a peça), pois fazia parte da história”, enfatiza.

Sabe-se de antemão que um têxtil vai se degradar, mas o que se deseja é justamente postergar esse desgaste para que as gerações futuras tenham acesso a esse material como fonte de pesquisa e inspiração. Como explica Paula Cruz, “a questão do durar é relativa. Do guardar e do uso”.

Cruz apontou ainda que sempre trabalha sobre os *princípios da intervenção mínima* – ou seja, mexer o mínimo possível na originalidade da peça – e da *reversibilidade* – ou seja, tudo que for feito na peça poderá ser desfeito. Ela salienta que, no final das contas, está mexido, está feito. Passou a integrar a história daquela peça, e é justamente isso que faz com que o bom senso tenha que prevalecer. Nem sempre o que é feito em uma peça poderá ser desfeito – poderá ser um dano permanente.

4 Tente obter sempre o máximo de informações sobre a peça que está chegando. De onde veio? Como chegou às suas mãos? Quem foram os primeiros donos? Há alguma foto que mostre o objeto sendo usado? Foi comprado? Quanto custou? Informações gerais sobre a origem da peça. Isso garante estudos futuros sobre ela, facilitando a pesquisa.

A terceira questão importante é a da catalogação, que vai pedir fotografias, descrição de medidas, cores, truques, etc. e tudo o mais que for possível identificar na peça, inclusive a ficha técnica do espetáculo. Quanto mais informações forem levantadas no ato do recebimento da peça, maior será a chance documental dela.

A quarta questão trata do armazenamento, que é parte fundamental da conservação. A correta armazenagem das peças garantirá a sobrevivência da peça, sua manutenção e a observação constante para ataques de insetos.



Exemplo de trabalho com aspirador – o trabalho com o manto da Senhora da Oliveira de Guimarães, uma estátua de roca de cerca de 1600. (Fonte: *O Manto da Senhora da Oliveira*)

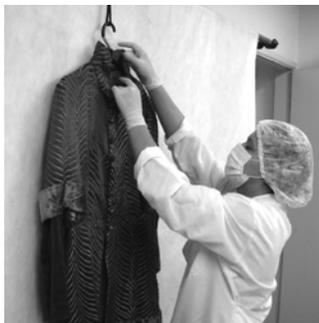
A exposição responde pelo quinto tema, um dos mais importantes – ainda que não exclusivo.

O ideal é manter o acervo climatizado, tanto na reserva técnica como na exposição. As variações são fatais para a manutenção das fibras têxteis. A umidade continua sendo o pior inimigo. O ICOM recomenda que a temperatura fique ao redor dos 18°C e a umidade controlada entre 50-55%.

Em uma exposição, um grupo de pessoas gera mudanças significativas e rápidas tanto na temperatura como na umidade da sala de exposição. Faça um planejamento prévio que regule o número de visitantes nas salas de exposição. Com controle maior sobre o público, fica mais fácil o trabalho da equipe de segurança e também se inibem as tentativas de se colocar as mãos em peças da exposição, por exemplo.

Sugestões muito simples de manutenção ajudam a garantir a saúde das peças. Na limpeza, tanto da reserva técnica como do espaço expositivo, nunca use água. Use no piso um pano com álcool.

Não fume e não permita o fumo nessas áreas. Não deixe o público entrar com comidas e bebidas. Animais devem permanecer sempre do lado de fora da exposição, pelas possibilidades que trazem de contaminação do acervo.



Preparação de traje em cabide para fotografia. Esse processo das fotos no cabide é muito rápido e eficaz, bom para grandes coleções. O risco de dano ao traje também fica bastante reduzido para peças mais frágeis, mas é preciso muita atenção. Notem-se a máscara, a touca e as luvas da montadora – elas devem estar presentes o tempo todo. E não é só para segurança do material – também é bom para a saúde de quem manipula. (Foto do autor)



Nesse caso, as fotos foram feitas em manequim. A primeira, de corpo todo, dá uma visão geral do traje. A outra mostra detalhe do busto. Em um acervo menor, sempre há a possibilidade de se documentar melhor o material, ainda que o processo leve bastante tempo e o risco de dano ao tecido, no vestir e retirar do manequim, seja bem grande. (Fotos: Núcleo Traje de Cena/USP)



Armazenamento de sapatos do séc. XIX no Museu Nacional do Traje, em Portugal. Perceba a distância entre as peças, para não haver transferência de cor, e o papel *acid-free* dentro das peças, ajudando a manter a modelagem dos sapatos. (Foto do autor)



Armazenamento horizontal de traje antigo e frágil no Museu Nacional do Traje, em Lisboa. A foto do lado externo evita que se toque na peça ao procurar algum item, pois este está claramente identificado. (Foto do autor)



A caixa fechada, na esquerda, mostra o que há dentro dela, sem que haja a necessidade de tirá-la do local. Evitar excessos de movimentação na reserva é fundamental. Na caixa aberta, em polionda (material barato e fácil de cortar na medida das peças), vê-se a “prateleira interna” desenvolvida no Instituto Feminino da Bahia, em Salvador. (Foto do autor)



Armazenar meias em envelopes abertos de papel *acid-free* economiza muito espaço e facilita encontrar as peças na reserva técnica. (MNT, Lisboa, foto do autor)



O Museu de Polícia Militar de SP tem soluções muito boas e econômicas, como esta: pasta polionda com suporte de espuma e malha cirúrgica para as luvas. (Foto do autor)



Beirando a perfeição em termos de armazenamento, o Palais Galliera de Paris tem arquivos deslizantes em que os têxteis podem ficar pendurados (à dir.) ou em gavetas (à esq.). Detalhe: quando o arquivo desliza, a luz se apaga, para não haver risco de esquecimento! Ideia simples e barata, mas ótima para a conservação. (Fotos do autor)



Dra. Glória, na Reserva Técnica do Museu Nacional do Teatro de Lisboa, mostra como são guardados os adereços em gavetas. O tecido, verde, é criticável – um algodão cru bem lavado seria a melhor opção, ou mesmo TNT branco ou preto. (Fotos do autor)



Situação ideal de exposição em Bath, Inglaterra. Vitrines fechadas, climatizadas, com controle de umidade, impedem o depósito de sujidades e o avanço das mãos do público. Iluminação fria e controlada complementa o quadro. (Foto do autor)

Na exposição e na reserva técnica, mantenha sempre luz difusa, nunca quente. Dina Dimas explica que os danos de iluminação são acumulativos.

Luz do sol jamais deverá incidir nem na reserva técnica nem na sala de exposições. Uma boa saída é fechar as janelas com persianas ou cortinas do tipo *blind*. Se não houver verba, coloque nos vidros TNT e prenda com fita crepe, ou use filme de PVC para escurecer as janelas, do tipo usado em automóveis. Tente ao máximo impedir a entrada da luz.

Se um traje estiver com cheiro muito ruim, nunca o coloque sob o sol, como se diz popularmente, para “tirar o cheiro”. Para arejá-lo, coloque-o na sombra. Se for muito severo, procure a ajuda de um profissional.

Não use as soluções caseiras – nada de naftalina, casca de limão ou cânfora nos armários. O melhor é realizar uma dedetização profissional do local, para evitar o surgimento de pragas. Nunca coloque venenos ou inseticidas junto aos têxteis – eles fazem mais mal do que bem, pois interagem com a peça tirando a cor, furando etc.

Não vista ou permita que vistam trajes antigos em festas, exposições, reuniões, para mostrar aos amigos, etc. Os danos podem ser irreparáveis!

A sexta questão importante, e que é muitas vezes esquecida, é a difusão do acervo, já que se as pessoas não souberem que este existe, ele dificilmente cumprirá a sua função designada. No caso dos trajes teatrais, é importante narrar o histórico das peças e do fazer teatral em determinada região.



Vitrine de material raro, em função do alto desgaste e uso – luvas muito antigas –, com suportes apropriados para a exposição, no Museu da Moda em Bath, no Reino Unido. (Foto do autor)

São muitas as possibilidades de extroversão de seu acervo, de maneiras às vezes simples e que dão um acesso amplo ao acervo. Exposições, abertura de pesquisa para o público especializado, publicações, uso da internet (sítios eletrônicos e mídias sociais), cuidando sempre para que as ligações com outros centros de pesquisa estejam atualizadas e conectadas a seu centro de pesquisa.

Você não está sozinho...

Não é porque tratamos de têxteis teatrais que eles sejam diferentes dos demais. Se não houver uma coleção de têxteis próximo a você, procure ajuda nos centros que mantêm acervos de traje social, por exemplo. Peça socorro e não tome medidas das quais poderá se arrepender depois. No Brasil, são inúmeras as possibilidades de trocas com pesquisadores de diversos museus e instituições de conservação.

Há também muitos centros de pesquisa em teatro e que mantêm bons sítios eletrônicos, inclusive com dicas e sugestões de manutenção de têxteis e outras peças.

Há o Museu de Teatro, de Copenhague, na Dinamarca, criado em 1912, no Palácio Christiansborg (www.teatermuseumet.dk). Há a Coleção de Teatro Suíço, em Berna, que é descrita como um museu, arquivo e biblioteca (www.theatersammlung.ch). Há o Museu Nacional do Teatro em Lisboa, Portugal, que é muito bem elaborado e em local ameno e muito agradável (www.museudoteatro.pt).

Uma coleção muito especial está no Museu de Teatro Bakhrushin, de Moscou. Fundado em 1890 por Alexsey Bakhrushin (1865-1929), aberto ao público em 1894, o museu era a coleção pessoal do empresário, que foi também fundador da Sociedade Russa de Teatro. Foi o primeiro museu do gênero no mundo e é hoje o maior. O sítio eletrônico dele – lamentavelmente com apenas uma pequena parte em inglês – é www.gctm.ru. O Museu Victoria & Albert (www.vam.ac.uk), que abriga a coleção do antigo Museu do Teatro Inglês, tem dicas e sugestões de como cuidar de acervos.

Para finalizar – como um farol de esperança no futuro da conservação dos acervos teatrais –, registrem-se as palavras da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin (1999), que são irônicas e marcam a necessidade imediata do aproveitamento dos acervos teatrais:

O artista de teatro não pode avançar em sua arte sem se confrontar com o que for possível saber sobre obras teatrais anteriores. Se não, ele está condenado a forçar portas já abertas e repetir sem saber. [...]

Tudo acontece como se o teatro fosse a única arte que pudesse abster-se de uma relação fecunda com a História.

Que o amador ou o estudante se virem sozinhos...

Que o artista se convença de estarem apenas nele todos os recursos de sua invenção...

Que o pesquisador se dane...

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Cláudia. *Normas de Inventário de Tecnologia Têxtil*. Lisboa, IMC, 2007.
- BANDEIRA, Júlio. *Caderno de Viagem*. Rio de Janeiro, Sextante, 2006.
- CARVALHO, Gabriela e outros. *Temas de Museologia – Plano de Conservação Preventiva*. Lisboa, IMC, 2008.

- GRANDJEAN, Lisbet. "The Theatre Museum: a Place for Vanished Experience". In: *Museum International: The Performing Arts*. Vol. XLIX, n° 2, abril, 1997.
- JOHANSEN, Katia. "How to Read Historic Textiles". In: BROOKS, Mary. *Textiles Revealed. Object Lessons in Historic Textile and Costume Research*. London, Archetype, 2000, pp. 53-66.
- LANDI, Sheila. *The Textile Conservator's Manual*. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1992.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Inventando Moda e Costurando História: Pensando a Conservação de Têxteis no Museu Paulista da USP*. São Paulo, ECA/USP, 1998. Dissertação de mestrado.
- _____. *Tecidos no Brasil: um Hiato*. São Paulo, ECA/USP, 2004. Tese de doutorado.
- PEREIRA, Dalmir Rogério. "Ensaio sobre Traje de Cena". Disponível em <http://colocuiomodacomleite.files.wordpress.com/2009/08/manual-de-trajes.pdf>, acessado em 23 de agosto de 2013.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. *Iniciação à Museologia*. Lisboa, Universidade Aberta, 1993.
- PICON-VALLIN, Béatrice. «Archiver le théâtre». In: *Cahiers de la Comédie-Française*, n. 30. Paris, P.O.L, maio 1999.
- VIANA, Fausto e AZEVEDO, Elizabeth. *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais – O Projeto Traje em Cena*. São Paulo, Fundação VITAE, 2006. Disponível em tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/manual-de-trajes.pdf.
- VIANA, Fausto e NEIRA, Luz Garcia, "Princípios Gerais de Conservação Têxtil". In: *Revista CPC*, São Paulo, n. 10, maio/out 2010, pp. 206-233. Disponível para download em www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667/17241.
- VIANA, Fausto. *Elaboração e Viabilidade de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo*. Tese de doutorado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2010. Disponível em tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2012/08/museu-de-teatro-para-sc3230-paulo.pdf.
- _____. (org.). *Diário das Escolas-PQII*. Rio de Janeiro, Funarte, 2011. Disponível para download em http://pqii.com.br/wp-content/themes/pqii/downloads/AF_Diario-PQ_web.pdf, acessado em 23 de agosto de 2013.

CONSIDERAÇÕES SOBRE DIREITOS AUTORAIS

Gilberto Mariot

Universidade Anhembi Morumbi

Introdução

Desde tempos imemoriais, o ser humano, dotado de racionalidade, vem expressando sua capacidade criativa por diversos meios.

Imagina-se que o homem primitivo ao registrar as situações cotidianas vividas por ele e seu grupo, por intermédio de desenhos rudimentares insculpidos nas paredes das cavernas, tinha por objetivo informar, quem por ali passasse, verdadeiras odisséias daquela época. Contudo, mal sabia, nosso ancestral, que estava criando uma das mais belas expressões artísticas do conhecimento humano, a pintura.

Com o surgimento da escrita, que é fruto da aptidão criativa do ser humano, os pensamentos, sentimentos, conhecimentos, situações individuais, atos comerciais – enfim, eventos atinentes à vida em sociedade –, antes acertados ou repassados oralmente, passam a ser registrados através de símbolos, sinais e letras – inicialmente – em tábuas de barro.

A escrita, sem sombra de dúvida, revolucionou a comunicação entre as pessoas, conferindo agilidade e segurança à transmissão de informações de qualquer natureza, desde lúdicas a científicas. Assim, com esta ferramenta, originou-se um ambiente favorável à disseminação do espírito criador do ser humano. Acredita-se que essa facilidade de transmissão dos produtos originados da genialidade humana trouxe, também, a preocupação de seus criadores, muitas vezes no anonimato, de buscarem o reconhecimento moral e – por que não – retorno material obtido de suas obras. Em tese, é nesse momento que surgem os direitos autorais em essência, ou seja, quando o criador sente a necessidade da tutela sócio-estatal de sua criação.

Outro marco importante dos direitos autorais reside na invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gensfleisch Gutenberg, no séc. XV, permitindo que as obras oriundas do espírito humano pudessem ganhar forma material em escala industrial, ao contrário das cópias manuscritas até então empregadas. Nesta esteira, aparecem as figuras de importância jurídica do *copyright* na Inglaterra e, em seguida, o *droit d'auteur* na França, as quais serão enfocadas mais adiante.

Maturando-se no cadinho natural da evolução humana, social e tecnológica, as criações de espírito, como denominam os autores franceses, inicialmente gravadas em tábuas de barro, pergaminhos, papiro e papel, com o advento do computador e da rede mundial de computadores passam a *existir* e transitar em um ambiente digital, também chamado de virtual, que desconhece fronteiras físicas ou geográficas.

O computador, máquina surpreendente que revolucionou a vida das pessoas no século passado e continua revolucionando atualmente, tem sua origem em experiências com destinação bélica. Inegavelmente, as guerras, apesar dos danos inerentes ao combate, desde eras remotas, propiciam significativos avanços nas áreas da ciência e da tecnologia.

Especial destaque merece o desenvolvimento dos computadores eletrônicos de primeira geração, a exemplo do Colossus (1943), projeto britânico que tinha por objetivo decifrar códigos secretos de guerra e o Eniac (*Electronic Numerical Integrator and Computer*), desenvolvido pela Universidade da Pensilvânia, Estados Unidos, em 1946, visando atender propósitos de defesa nacional. A partir desse momento a humanidade passou a conviver com uma tecnologia que, futuramente, iria se constituir nas bases do que se chamaria Sociedade da Informação.

A evolução da máquina (*hardware*) e demais acessórios (periféricos) aliada à criatividade (*software*) permitiu que esses aparelhos revolucionários fizessem parte do cotidiano de grande parcela da população, seja nas residências, nos locais de trabalho, no ensino, no lazer, no comércio, uma participação, saliente-se, cada vez mais indispensável.

Com o advento da rede mundial de computadores, efetivamente a partir de 1993 com o programa *Mosaic* (para navegar em páginas da *web*), surge nova revolução no dia-a-dia das pessoas, ou seja, o acesso a informações e serviços – globalmente – tornou-se fácil, rápido e acessível a muitos.

No universo propiciado por essa fabulosa tecnologia, encontra-se o comércio eletrônico em escala mundial sem fronteiras, ou seja, hoje é possível adquirir produtos de várias partes do planeta através da *internet*, bastando para isso alguns toques no teclado, um cartão de crédito válido e boa dose de paciência se for um bem tangível – já os intangíveis, como *softwares* por exemplo, são transmissíveis via digital após a confirmação da venda. Contudo, nesse ambiente eletrônico que fascina seus usuários, merecem consideração os aspectos jurídicos das transações digitais, em especial, relacionadas aos direitos autorais, oriundos do espírito criador do ser humano.

Por conseguinte, a tutela jurídica relacionada aos direitos autorais está diante de novo desafio, ou seja, sua implementação e regulamentação no novel comércio eletrônico que desconhece fronteiras; para tanto, é previsível que um grande número de debates e negociações se estabeleçam entre os diversos atores do cenário global.

1. Direito autoral – Uma breve história

Em geral o estudo do direito de autor tem como ponto de partida eventos ocorridos nas civilizações clássicas dos impérios grego e romano. Assim, a maioria dos textos faz referência, por exemplo, à condenação dos “plagiadores” em Alexandria, segundo descrito no *Tratado* de Vitruvius. Nas obras de Cícero pode-se encontrar referências a direitos conflitantes sobre o mesmo livro entre Cícero e o livreiro Dórus e apontam-se também passagens do *Digesta* relativas ao furto de manuscritos, considerados como bens diferentes dos outros, bens furtados (*Dig.*, Liv. XLI, tomo I, 65, Liv. XLVII, tomos 2, 14 e Par. 17). De resto, as coisas incorpóreas eram já conhecidas dos romanos, distinguindo-se nas *Instituições*, de Justiniano, “*as res corporales, quae tangi possunt, das res incorporales, quae non tangi possunt: quae sola mente concipiuntur*” (Cf. Moncada, 1995, p. 397).

Também é do latim que vem a palavra “plágio”, como designação comum da violação dos direitos de autor. Em rigor, a *Lex Fabia de Plagiariis* não versava sobre direito de autor, mas antes sobre o roubo de escravas grávidas, valendo *mutatis mutandis* para as crias de animais roubados (Lycurgo Leite, 2009, p. xvii)

Foi na época do Renascimento que surgiram os primeiros privilégios de impressão. Em causa estava a utilização de uma nova e poderosa tecnologia: a imprensa de Gutenberg. Leciona Lycurgo Leite que a invenção da imprensa é atribuída aos chineses (c. 600 d.C.). Todavia, os seus caracteres hieróglifos não facilitaram a expansão da imprensa na China e no mundo oriental em geral. Já na Europa, a utilização do alfabeto fenício foi um fator determinante do êxito da imprensa. Fala-se por isso, com propriedade, na “invenção chinesa da Europa moderna” (op. cit., p. 97).

A tecnologia dos caracteres móveis de impressão, aplicada ao alfabeto fenício, tornou possível a reprodução de obras e a difusão de informação a uma escala até então desconhecida. Segundo o autor mexicano Gabriel Zaid, quinhentos títulos foram publicados em 1550, 2.300 em 1650, onze mil em 1750, e cinquenta mil em 1850. Em 1550 a bibliografia acumulada girava em torno de 35 mil títulos; em 1650 era de 150 mil; em 1750 alcançou setecentos mil; em 1850 foi de 3,3 milhões; em 1950 era de dezesseis milhões, e no ano 2000 atingiu 52 milhões. No primeiro século da imprensa (1450-1550) foram publicados 35 mil títulos; no último meio século (1950-2000) houve mil vezes mais, chegando a 36 milhões (Zaid, 2004, p. 21).

Portanto, com a invenção da prensa de tipos móveis, a cópia de livros deixou de ser feita manualmente, para passar a ser feita pela máquina. A imprensa está

na base da indústria e do comércio de livros, ao mesmo tempo em que é o maior instrumento de divulgação e transmissão do conhecimento. Ora, tendo em conta quer o valor econômico da imprensa enquanto fator gerador de riqueza, quer o seu valor político enquanto instrumento de disseminação de informação e de novos pensamentos que poderiam abalar a ordem natural do cosmos e da sociedade – pense-se no abjuramento de Galileu ou na publicação da Bíblia em alemão –, os soberanos reservaram para si a exclusividade da utilização desta tecnologia, subordinando a sua exploração à obtenção prévia de privilégio de impressão e venda de livros. Sobre o assunto, aponta Eduardo Vieira Manso:

As leis nascem das necessidades sociais. Enquanto as obras intelectuais não se prestavam a uma exploração econômica de natureza verdadeiramente comercial, porque sua produção não podia realizar-se em escala industrial, nenhuma razão parecia haver para legislar-se sobre as violações que deveria ser direito dos autores. Essas violações resumiam-se, praticamente no plágio, isto é, no furto da obra, para obter glória, muito mais do que algum proveito econômico. Somente após o advento da imprensa, com os melhoramentos que Gutenberg introduziu com os tipos móveis, no século XV, é que surgiu a concreta necessidade de legislar sobre a publicação das obras, principalmente literárias (Manso, 1998, p. 13).

De resto, a própria noção de legalidade, tal como saída da revolução francesa, está intimamente ligada à imprensa, acentuando-se também a importância da imprensa como fator da Reforma e para a afirmação do sagrado princípio transcendental da publicidade tão caro às nossas instituições democráticas modernas.

1.2. Do privilégio ao direito do autor

Almeida Santos nos dá conta de que em 1495, o Senado veneziano concedeu um privilégio ao impressor Aldo Manuzio para uma edição de obras de Aristóteles, pelo que o “direito de autor começou por não ser dos autores mas dos livreiros” (1953, p. 173).

Já Piola Caselli, muito citado pelo mestre Antonio Chaves, aponta que o primeiro privilégio de publicação foi concedido em 1469 ao impressor Giovanni da Spira pela então República de Veneza. Na sequência, segundo a autora, foram concedidos aos seguintes impressores: em 1486, a Marco Antonio Sabellico, em 1492, a Pier Francesco da Ravenna e finalmente em 1495 a Aldo Manúcio (assim grafou a autora), que foi também autor tipográfico e criou os caracteres cursivos, os chamados “itálicos” (apud Chaves, 1995, p. 42).

Independente da ordem das concessões, fica claro que os privilégios eram destinados aos impressores, ou livreiros, como é hábito chamá-los quando se faz referência aos “editores” daqueles tempos de antanho.

1.3. Direitos autorais no Brasil

No Brasil, a primeira lei a ter uma previsão de proteção aos direitos do autor foi a lei de criação de cursos jurídicos de São Paulo e Olinda.

Datada de 11.08.1827, assegurava aos professores o direito sobre as suas obras por dez anos, conforme o art. 7º da referida lei:

Os lentes farão a escolha dos compêndios da sua profissão, ou os arranjarão, não existindo já feito, contanto que as doutrinas estejam de acordo com o sistema jurídico jurado pela nação. Esses compêndios, depois de aprovados pela Congregação, servirão interinamente, submetendo-se, porém à aprovação da Assembleia Geral, e o governo fará imprimir e fornecer as escolas, competindo aos seus autores o privilégio exclusivo da obra por dez anos.

O aspecto moral do direito do autor foi reconhecido no Código Criminal do Império de 16.12.1831, que em seu art. 261, prevê o crime de contrafação punido com a perda dos exemplares. A proteção conferida pela lei durava a vida do autor, e um período de dez anos após a morte deste na existência de herdeiros¹.

Com fulcro na Constituição de 1891, que incluía os direitos de autor entre os direitos individuais, surgiu a Lei nº. 496, definindo o direito autoral sobre obras científicas, literárias e artísticas. Após este fato produziu-se extensa legislação a este respeito.

O Código Penal de 1890 continuaria a tradição de se legislar a respeito de direitos autorais por meio do direito penal. O título XII, capítulo V do código, (“Dos crimes contra a propriedade litterária, artística, industrial e comercial”) dispôs em seus arts. 342-350 a respeito da “violação dos direitos da propriedade litterária e científica”, inspirado diretamente nos códigos penais francês e português quanto a estes dispositivos (Siqueira, 1932, p. 793).

Com o advento do Código Civil de 1916 consagrou-se um capítulo especial à matéria, sendo avançado e precursor na época inserida. Já em 14.12.1973 foi editada a Lei nº. 5988, a primeira lei a tratar especificamente sobre o direito do autor. Com sua edição, desaconselhava-se a sua inclusão no Código Civil.

Existe também no Brasil, no Código Penal vigente, previsão de crime contra os direitos intelectuais, no seu artigo 184.

A lei vigente hoje no Brasil que trata sobre direitos autorais é a Lei 9610, de 10.02.1998. Os institutos básicos trazidos pela lei anterior (5988/73) foram mantidos. A grande novidade foi a adaptação do novo regramento aos princípios constitucionais introduzidos pela Constituição Federal de 1988. Além disto, alterações foram feitas no que tange os aspectos tecnológicos. Toda esta modificação foi realizada sem perder de vista a orientação inicial da Convenção de Berna.

1.4. Natureza jurídica, objeto de direito e sua titularidade

Segundo o professor Carlos Alberto Bittar, o direito de autor seria um Direito especial, *sui generis*. Este tipo de classificação se daria por causa da fusão de características pessoais com patrimoniais (direito moral/direito patrimonial).

Mas, segundo o professor José Carlos Costa Netto (1998, p. 47, pp. 74-75), de forma a complementar, cita o jurista Henry Jessen, que por sua vez cita a existência de várias teorias para explicar a natureza jurídica do direito de autor.

1 “Art. 261. Imprimir, gravar, lithografar ou introduzir quaesquer escriptos ou estampas que tiverem sido feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros, emquanto estes viverem, e dez annos depois de sua morte, se deixarem herdeiros”.

[...] constituem variantes de cinco principais, que são: a) a teoria da propriedade (concepção clássica dos direitos reais) – a obra seria um bem móvel e o seu autor seria titular de um direito real sobre aquela; b) a teoria da personalidade – a obra é uma extensão da pessoa do autor, cuja personalidade não pode ser dissociada do produto de sua inteligência; c) a teoria dos bens jurídicos imateriais – reconhece ao autor um direito absoluto “sui generis” sobre sua obra, de natureza real, existindo – paralelamente – o direito de personalidade, independente, que consiste na relação jurídica de natureza especial entre o autor e a obra; d) a teoria dos direitos sobre bens intelectuais – o direito das coisas incorpóreas (obras literárias, artísticas e científicas, patentes de invenção e marcas de comércio) e; finalizando, e) a teoria dualista – que, segundo Jessen, teria, de certa forma, conciliado as teses anteriores.

A teoria dualista tem seu início com o autoralista francês Henry Desbois (autor do livro *Le Droit d'Auteur en France*). Consiste a teoria em que, ao publicar a sua obra, o autor se insere em uma dupla condição: “ele engaja de uma vez os seus interesses pecuniários e espirituais aqui entendidos como suas concepções literárias e sua reputação (op. cit., p. 115)”.

Assim, a partir do momento em que o autor decide publicar a sua obra surge um direito patrimonial, pois esta atitude implica na possibilidade de entregar a obra a uma exploração pecuniária.

Em síntese, a teoria dualista resume-se no desenvolvimento separado das prerrogativas morais e patrimoniais, em que por muitas vezes as segundas se oponham as primeiras, para assegurar os interesses morais.

Concluindo, pode-se dizer que o direito de autor enfeixa duas espécies de direitos interdependentes, mas autônomos e integrados: o direito patrimonial, transferível onerosa ou gratuitamente, pelo autor ou por seus herdeiros enquanto não cair a obra em domínio público, e o direito moral, que por ser considerado, por muitos autores, uma das emanções dos direitos da personalidade, tem como características gerais, por consequência, ser extrapatrimonial, intransferível, imprescritível, impenhorável, vitalício, necessário, *erga omnes*, entre outras (Bittar, 2001, p.11):

- O direito de autor (direito autoral em se tratando também de direitos conexos) protege a exteriorização da obra intelectual, não protegendo ideias.
- O objeto, então, do direito de autor é a criação intelectual, qualquer que seja seu gênero, a forma de expressão, o mérito ou destinação. Segundo Henry Jessen, citado por José da Costa Neto, a obra intelectual deverá preencher os seguintes requisitos: a) pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências; b) ter originalidade; c) achar-se no período de proteção fixado pela lei.

Quando Henry Jessen utiliza a expressão originalidade, deve-se perceber que a palavra não faz relação com novidade. A originalidade da forma faz relação com o direito autoral, por ser uma manifestação artística. Já a novidade tem relação com o direito industrial, haja vista a necessidade de novidade para registro no campo da propriedade industrial.

Um exemplo utilizado por José da Costa Neto remete ao autor francês Henry Desbois (1997, *apud* Netto, 1998, p. 57):

Há dois pintores que, sem estarem combinados e sem apoio mútuo, fixam, um depois do outro, sobre suas telas, a mesma paisagem, dentro da mesma perspectiva e sob a mesma claridade. A segunda dessas paisagens não é nova no sentido objetivo da palavra, já que, por hipótese, a primeira teve por tema a mesma paisagem. Mas a ausência de novidade não coloca obstáculo à constatação da originalidade: os dois pintores, efetivamente, desenvolveram uma atividade criativa, tanto um como outro, tratando, independentemente do mesmo tema. Pouco importa se eles pertencem à mesma escola (estilo), que suas respectivas telas apresentem semelhanças entre si. Ambas se constituirão obras absolutamente originais.

Assim, quando a criação converge para objetivos estéticos temos a proteção dos direitos autorais.

Hão regulado na Lei nº. 9610, de 19.02.1998, alguns itens que não são objeto de proteção do direito autoral, em seu art. 8º:

- I. As ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;
- II. Os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;
- III. Os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;
- IV. Os textos e tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;
- V. As informações de uso comum, tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;
- VI. Os nomes e títulos isolados;
- VII. O aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras.

No caso da arte aplicada, em que há a união dos aspectos artísticos com os utilitários, temos uma proteção dupla, tanto pelo ordenamento autoral como pelo ordenamento industrial.

Outro aspecto importante a ressaltar são as obras derivadas, aquelas que fazem referência a outras obras já existentes, por diferentes processos de elaboração intelectual: transformação, incorporação, complementação, redução, junção, reunião.

No que concerne à titularidade da obra intelectual, temos que o título jurídico que sustenta o Direito é a criação. A criação, como atividade intelectual de exteriorização de obra não existente no acervo da humanidade, pode ser realizada por qualquer pessoa, inclusive os incapazes de todos os níveis. Mas nem sempre a titularidade corresponde à originalidade. Pode acontecer de a titularidade ser derivada, como por exemplo, contratos firmados pelo titular, como os de edição, em que se transfere parte dos direitos. Assim, visualizamos que apenas os direitos patrimoniais são transferíveis, sendo resguardados os direitos morais (Branco Júnior, 2007, p. 35).

Assim, temos que, originariamente, somente através da criação uma pessoa poderá ser titular de direitos autorais morais. Cabe aqui uma observação sobre a possibilidade de a pessoa jurídica ser titular de direitos: dentre os avanços na área jurídica em reconhecer direitos, como ao nome, à honra, à imagem, foi imprescindível a proteção autoral para criações por via originária do Estado, através dos setores governamentais de comunicações. Vale dizer que quando o Estado cria, também o faz mediante executores, que têm seus direitos resguardados (idem, p. 36).

Há a possibilidade de ser titular de forma derivada. No campo patrimonial encontramos o exemplo na circulação jurídica da obra, através de contratos para a exploração comercial da mesma. Já do ponto de vista do direito moral, temos que só através do fenômeno natural da sucessão, respeitando sempre os vínculos morais personalíssimos do autor (art. 24, § 1º, e art. 35) é possível a derivação plena.

Outro ponto relevante é o caso da obra audiovisual.

Primeiramente, tem-se que ter em mente a diferença básica entre obras em coautoria e obras coletivas. A obra em coautoria é a realizada em comum, por dois ou mais autores (art. 5º, VIII, *a*), podendo produzir três efeitos básicos: a) divisibilidade absoluta entre as diferentes colaborações, mantendo a individualidade de cada autor (como exemplo coletânea de artigos); b) divisibilidade relativa, em que embora individualizável duas obras se unem para formar o resultado (como exemplo a música e sua letra); e c) fusão das contribuições pessoais na obra final (como exemplo trabalho em conjunto para produzir músicas, livros, dicionários). Já a obra coletiva consiste no ingresso de várias pessoas na elaboração da obra, cabendo a uma pessoa (física ou jurídica) sua organização e posterior utilização (art. 5º, VIII, *b*).

Assim, retornando à obra audiovisual, podemos considerá-la uma “obra complexa”. Complexa em face da união de várias fontes de criação para o resultado final. Os autores das obras que convergiram para a realização final são considerados coautores: encontra respaldo no art. 17 da Lei 9610/98, a opção do titular do direito moral em retirar seu nome na obra coletiva, sem prejuízo de haver a remuneração contratada. Cabe ao organizador a exploração dos direitos patrimoniais, sendo que qualquer desavença terá como referência o que vem ditado na lei, ou seja, que o contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução (Drummond e Vide, 2005, p. 47).

Assim, os direitos relacionados em uma obra audiovisual serão efetivados como um verdadeiro condomínio, em que cada qual terá direito à parte ideal do conjunto. No tocante a coautoria indivisível, (consistente na obra final que somente poderá ser publicada com o consentimento de todos) eventuais desentendimentos serão resolvidos pela decisão da maioria, sendo que para o coautor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas da obra e o de vedar que se inscreva seu nome nela (Drummond e Vide, 2005, p. 48).

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA SANTOS, Antonio de. *Ensaio sobre Direito de Autor*. BDF XI, Coimbra, Suplemento, 1953
- ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito Autoral*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Renovar, 1997.
- BARBOSA, Denis Borges. *Caderno de Direito IBMEC: Propriedade Intelectual Direitos Autorais, Direitos Conexos e Software*. Rio de Janeiro, Lúmen Júris, 2003.
- BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor*. 4ª Edição. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

- BRANCO JÚNIOR, Sérgio Vieira. *Direitos Autorais na Internet e o uso de Obras Alheias*. Rio de Janeiro, Lumen Júris, 2007.
- BRANT, Fernando. *Anais do Seminário 'A Defesa do Direito Autoral: Gestão Coletiva e o Papel do Estado'*. Brasília: Ministério da Cultura, 2008.
- CABRAL DE MONCADA, Luis. *Lições de Direito Civil*, 4ª ed. Coimbra, Almedina, 1995.
- CABRAL, Plínio. *A Nova Lei de Direitos Autorais*. 4ª ed. São Paulo, Harbra, 2003.
- CHAVES, Antonio. *Criador da Obra Intelectual*. São Paulo, LTR, 1995.
- DRUMMOND, Victor e VIDE, Carlos Rogel. *Manual de Direito Autoral*. Rio de Janeiro, Lumen Júris, 2005.
- GANDELMAN, Henrique. *De Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- GANDELMAN, Marisa. *Poder e Conhecimento na Economia Global*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.
- HAMMES, Bruno Jorge. *O Direito de Propriedade Intelectual*. 3ª ed. São Leopoldo, Unisinos, 2002.
- MANSO, Eduardo J. Vieira. *O que é Direito Autoral*. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- MARTIN, Henry Jean; FEBVRE, Lucien. *O Aparecimento do Livro*. São Paulo, Edusp, 1992.
- McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1972.
- MIZUKAMI, Pedro Nicoletti. *Função Social da Propriedade Intelectual: Compartilhamento de Arquivos e Direitos Autorais na CF/88*. Dissertação de mestrado. PUC/SP, 2007
- MORATO, Antônio Carlos. *Direito de Autor em Obra Coletiva*. São Paulo, Saraiva, 2007
- NETTO, José Carlos Costa. *Direito Autoral no Brasil*. São Paulo, FTD, 1998.
- OLIVER, Paulo. *Direitos Autorais da Obra Literária*. Belo Horizonte, Del Rey, 2004
- ORTEGA, José y Gasset. *Missión del Bibliotecário y otros Ensaio Afnes*. Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- REALE, Miguel. *Lições Preliminares de Direito*. 27ª ed. São Paulo, Saraiva, 2004.
- SIQUEIRA, Galdino. *Direito Penal Brasileiro*, v. II, parte especial. Rio, Livraria Jacyntho, 1932.
- ULHOA COELHO, Fabio. *Curso de Direito Comercial*, v.I, São Paulo, Saraiva. 2006
- WURMAN, Richard Saul. *Ansiedade da Informação*. São Paulo, Cultura, 1991.
- YATES, Frances. *The Art of Memory*. Chicago, University of Chicago Press, 1966.
- ZAD, Gabriel. *Livros Demais*. São Paulo, Summus, 2004.

ORGANIZAÇÃO DO ACERVO DO CPT/SESC-SP

Sergio Silva

SESC SP

O SESC – Serviço Social do Comércio é uma instituição de caráter privado, de âmbito nacional, criada em 1946 por iniciativa do empresariado do setor do comércio, bens e serviços, que a mantém e administra. Sua finalidade é a promoção do bem-estar social, a melhoria da qualidade de vida e o desenvolvimento cultural do trabalhador deste setor – seu público prioritário – e da comunidade de seu entorno, pela ação em diversas áreas, como difusão e produção cultural, desenvolvimento físico e desportivo, turismo social, cuidado à saúde, educação ambiental, dentre outras. A atuação do SESC é implementada por meio de diferentes programas, que objetivam e concretizam as linhas conceituais orientadoras da ação institucional.

O SESC Memórias foi implantado em 2006, sob a coordenação da Gerência de Estudos e Desenvolvimento – Gedes, subordinada à Superintendência Técnico-Social do SESC SP, com a finalidade de coletar, tratar e guardar a documentação produzida e acumulada pela instituição ao longo de sua existência. Formalizado como um centro de memória, este Programa tem o propósito de preservar e divulgar a história do SESC SP, por meio da organização de seu acervo, um vasto conjunto documental que registra e reflete suas ações.

Igualmente, o CPT – Centro de Pesquisa Teatral – foi criado em 1982, com o objetivo de desenvolver uma nova linha de atuação institucional na área de teatro, com foco na pesquisa de novas tendências e na formação de profissionais nesse campo. Para coordená-lo foi convidado o diretor teatral Antunes Filho, por sua experiência já consolidada e que, na época, acabava de alcançar reconhecimento no Brasil e no exterior com o espetáculo *Macunaíma*. Desde então

à frente do CPT, Antunes Filho produziu cerca de 40 espetáculos teatrais, nos quais atuaram, prioritariamente, atores formados nos cursos ali ministrados.

A ação do SESC Memórias no CPT

Em janeiro de 2010, o SESC Memórias iniciou o processo de organização do acervo acumulado no SESC Consolação com as atividades do CPT desde sua criação, constituído por fotografias, noticiário, peças gráficas, material audiovisual e indumentária.

A organização do acervo do CPT segue as diretrizes estabelecidas pelo SESC Memórias para o tratamento documental, baseadas em consultorias ministradas por profissionais reconhecidos por sua produção acadêmica e competência técnica. A consecução deste trabalho pretende tornar os dados sobre o acervo do CPT disponíveis para consulta e pesquisa, não restritas a alunos e integrantes do setor, mas acessíveis a quaisquer interessados no estudo e na reflexão sobre a produção teatral.

A documentação do CPT

Originalmente, alguns segmentos do acervo do CPT encontravam-se organizados, embora não acondicionados em conformidade com especificações técnicas, nem armazenados em condições ideais. O que se evidenciou, logo à primeira vista, foi a preocupação do diretor Antunes Filho em recolher todo noticiário referente às produções do CPT, além de fotografias e peças gráficas sobre suas apresentações no Brasil e no exterior. O acervo de indumentária, embora mantivesse muitas peças de figurino de inegável valor histórico, encontrava-se armazenado em local inadequado à sua conservação e não organizado de forma sistemática.

A etapa preliminar do trabalho foi o diagnóstico geral do acervo e a separação dos documentos em núcleos de tratamento, visto que alguns dos conjuntos encontrados misturavam diferentes tipos documentais. O procedimento inicial foi a ordenação cronológica dos documentos de cada Núcleo (Documentação Gráfica e Textual; Documentação Fotográfica; Documentação Audiovisual; e Documentação de Indumentária) e sua separação por espetáculo. Nas etapas seguintes, os documentos passaram por higienização, acondicionamento e armazenamento, após descrição em planilha.

1. Núcleo de Documentação Gráfica e Textual – engloba a organização dos segmentos de noticiário (clipping), produção gráfica (programas, catálogos, filipetas, cartazes e folheteria em geral) e documentação textual.

O acervo de noticiário é composto por mais de 5.000 referências abrangendo reportagens, críticas, entrevistas, notas e publicidade, recolhidos em periódicos nacionais e estrangeiros. Estes documentos estavam guardados em envelopes transparentes de PVC, arquivados em pastas organizadoras de plástico. Para a guarda deste segmento foram adotados álbuns-portantes (caixas tipo luva) e jaquetas de poliéster, produzidas por empresas brasileiras

do segmento de materiais para arquivos. As jaquetas foram numeradas e cada uma pode acomodar até duas referências, frente e verso, conforme o tamanho ou formato da documentação, interfolhadas com papel neutro. Sempre que possível estes documentos são acondicionados de modo a permitir a leitura sem retirá-los das jaquetas de poliéster, que são transparentes.

As peças gráficas como programas, catálogos, folders e outros materiais de divulgação foram acondicionadas em envelopes de papel branco e armazenadas em caixas-portfólio.

O segmento de cartazes contém mais de cem itens, coletados pelo grupo nas muitas apresentações em festivais e turnês internacionais, além daqueles produzidos pelo SESC para divulgação dos espetáculos no Brasil. Anteriormente armazenados em tubos de papelão, estes cartazes foram identificados, planificados, higienizados, fotografados e acondicionados em jaquetas de poliéster de grande formato, com suporte de cartão alcalino. Depois de descritos em planilha Excel estes cartazes foram agrupados por tamanho e armazenados em mapotecas.

A documentação textual é composta por textos de referência (ensaios, excertos de obras, publicações específicas sobre teatro, coletâneas etc.), publicações não periódicas (encartes, edições especiais etc.), manuscritos (planos de iluminação, marcação de palco, notas diversas), projetos, borderôs, textos das várias fases de adaptação para encenação, originais ou cópias reprográficas de uso interno para pesquisa e instrução.

2. *Núcleo de Documentação Fotográfica* – é composto por ampliações fotográficas em papel, por negativos e slides. Anteriormente armazenadas em pastas polionda, sem proteção individual, as fotografias foram agrupadas por espetáculo, identificadas por autoria, higienizadas, acondicionadas em jaquetas de poliéster de acordo com seu formato e armazenadas em álbuns-portantes ou em pastas de dimensão compatível, quando maiores que o tamanho A4. Fotografias em série foram ordenadas na sequência de produção, conforme seus respectivos negativos, quando encontrados, ou mediante consulta aos registros em vídeo. Os negativos foram armazenados em folhas *print-file*, de acordo com seu formato, acompanhados de suas respectivas provas em papel ou contatos, quando encontrados.

3. *Núcleo de Documentação Audiovisual* – é constituído pelos registros em áudio e vídeo dos espetáculos produzidos pelo CPT; fitas VHS, fitas K7 e LPs são os suportes originalmente utilizados. Grande parte das pesquisas sonoras que compuseram as trilhas utilizadas nas produções encontrava-se em suportes magnéticos como fitas K7. Os registros dos espetáculos anteriormente captados em mídias magnéticas foram transferidos para mídias digitais. Este núcleo abrange também a documentação produzida em meio digital ou em suportes digitais, tais como disquetes, MDs, CDs, DVDs e outros. Os suportes estão em processo de leitura e catalogação de acordo com seu conteúdo, seguindo a mesma metodologia de descrição utilizada nos outros segmentos do acervo.

4. *Núcleo de Documentação de Indumentária* – no caso do CPT, a existência de um segmento de acervo constituído por peças de indumentária decorrentes das produções teatrais ali desenvolvidas levou à criação de um novo núcleo documental. Por sua especificidade, o tratamento deste segmento demandou o estabelecimento de uma metodologia de trabalho e a adoção de tratamento documental até então não contemplado pelo SESC Memórias.

Para tanto, foi desenvolvida uma etapa preliminar na organização do Núcleo de Indumentária, denominada “piloto” de tratamento, para a qual foram escolhidos quinze exemplares do figurino de diferentes espetáculos, destacados por sua complexidade e representatividade no conjunto do acervo. A partir das questões técnicas com que nos defrontamos e dos resultados obtidos com os procedimentos adotados para o tratamento das peças desta amostra, – desde a higienização até o armazenamento – estabeleceu-se a metodologia para o tratamento de todo o acervo de figurinos.

O acervo de indumentárias abrange figurinos e adereços remanescentes de dezenas de espetáculos teatrais já produzidos pelo CPT. Compreende também um segundo conjunto de vestimentas, calçados e acessórios, disponíveis para estudo e composição de personagens, utilizados pelos alunos do curso de teatro do CPT. Ao primeiro conjunto, com cerca de 1.500 peças, entre vestimentas e adereços, denominamos Acervo Histórico; e ao segundo, com cerca 1.100 peças, denominamos Acervo Corrente. Fazem parte ainda deste segundo conjunto os figurinos dos espetáculos em curso; tão logo o espetáculo encerra sua carreira de apresentações, o conjunto do figurino é submetido ao mesmo processo de tratamento e passa a integrar o Acervo Histórico. Se houver uma remontagem ou reedição de algum espetáculo (caso ocorrido durante este projeto com uma turnê internacional de *Policarpo Quaresma*), os figurinos são disponibilizados para uso, salvo necessidades específicas de reconstrução das peças.

Estado inicial

O conjunto de indumentárias encontrava-se em uma sala de aproximadamente 70 m², com pé-direito baixo, onde se acumulavam figurinos originais das primeiras montagens do CPT, na década de 1980, com outros de uso recente. No local havia incidência de luz solar pelas claraboias ali existentes, e por onde eventualmente se infiltrava umidade proveniente de água de chuvas mais fortes. Espaços vazados no fundo da sala e janelas de vidro basculante permitiam a entrada de poeira, que se acumulava sobre as peças e objetos ali depositados. Também não havia controle de acesso, em virtude de ser um local de passagem para outro setor interno.

As roupas estavam dispostas em cabides comuns, pendurados em varões de ferro afixados sob prateleiras presas ao teto. Grande parte desses cabides era de arame fino (do tipo usado por tinturarias), geralmente oxidados; vários deles haviam sido entortados nas pontas para maior retenção da roupa. Em

geral, os cabides utilizados – mesmo os de madeira ou de plástico – produziam deformações e esgarçamento nos tecidos.

Amontoados nos varões sobrecarregados, figurinos de maior porte amassavam e até escondiam outras peças menores, forçando – por vezes rasgando – tecidos mais delicados, desprendendo detalhes e apliques dos modelos. Abaixo dessas peças, depositavam-se no chão caixas com objetos cênicos e adereços diversos (guarda-chuvas, bolsas, estandartes etc), calçados e sacos com roupas. Também nas prateleiras próximas ao teto havia muitas caixas com chapéus, perucas, acessórios e adornos, sem nenhum tipo de ordenamento.

Etapas de tratamento

Após a separação das peças de indumentária em pequenos conjuntos por similaridade, estas foram identificadas e agrupadas por espetáculo. Cada conjunto passou por higienização preliminar, pelo processo de aspiração da poeira, e recebeu uma ficha identificadora, da qual constam o estado de conservação da peça e a necessidade de intervenção ou de tratamento especializado. Esta identificação foi feita mediante consultas à figurinista em exercício no grupo na ocasião, e também pela confrontação de fotografias e outros documentos de imagem dos demais segmentos do acervo.

Para o acondicionamento das roupas foram confeccionados manualmente cabides de tamanho adaptado, envoltos por enchimento sintético e recobertos por tecido de malha canelada, de modo a prevenir danos aos tecidos e a oferecer melhor sustentação do peso de cada peça. Para modelos mais volumosos ou complexos, os cabides têm dimensões específicas e acessórios adicionais de sustentação para componentes ou detalhes – como golas estruturadas, mangas muito amplas etc. –, de modo a distribuir o peso total da roupa e evitar deformação. Foi o caso, por exemplo, dos quimonos utilizados no espetáculo *Gilgamesh*, ou do pesado vestido de veludo com cauda, criado para *Trono de Sangue*, confeccionado com o tecido de uma velha cortina do Teatro Anchieta.

Cada figurino recebeu uma capa protetora, em alguns casos confeccionada especialmente para adaptação a modelos mais volumosos. Esta capa possui um bolso externo transparente para inserção de uma ficha de identificação com numeração, fotografia da roupa, nome do espetáculo, ano de produção e outras informações essenciais.

Os calçados, acessórios e adereços que compunham os figurinos também passaram pelos mesmos processos de higienização, geralmente por aspiração de poeira; componentes mais detalhados e frágeis passaram por processos menos invasivos de higienização manual. Após essa etapa, os objetos foram envoltos em TNT e armazenados em caixas modulares.

Espaço de guarda

O espaço original de guarda foi modificado, de modo a atender às recomendações técnicas para o armazenamento adequado do acervo. Os vãos na

parede do fundo da sala foram fechados; o espaço foi redimensionado com a instalação de divisórias de *drywall*, criando duas salas, cujas paredes frontais e portas corredeiras são de vidro blindado. A sala maior foi destinada ao Acervo Histórico, com controle de acesso, e onde está prevista a instalação de equipamentos para climatização; na sala menor foi armazenado o Acervo Corrente, com acesso permitido aos alunos do CPT durante os ensaios.

Para disposição dos cabides, foram instalados novos varões de metal no teto da sala de guarda, dispostos em fileiras. Pela altura escolhida, os figurinos ficam cerca de 50 cm distantes do chão. Para melhor aproveitamento do espaço, as peças de figurino serão dispostas conforme seu tipo e tamanho, em vez de serem agrupadas por espetáculo; peças de dimensões menores deverão ser dispostas em duas linhas, com a instalação de varões em altura proporcional. A localização de conjuntos de figurino por espetáculo será possível pela numeração adotada para cada peça, conforme os dados a serem indexados em planilha.

Quanto ao mobiliário, foram adotadas algumas estantes aramadas de metal cromado e outras com prateleiras em chapa de metal, para a guarda de adereços e objetos cênicos menores, que também integram o Acervo Histórico, como objetos decorativos, caixas com chapéus, guarda-chuvas etc.; os calçados foram dispostos em estantes de madeira.

O fechamento do espaço vazado anteriormente existente criou um nicho em toda a extensão da parede ao fundo da sala, onde também foram guardados objetos cênicos de maior porte, como caixões mortuários, malas e cadeiras de rodas – marcas características do diretor Antunes Filho, presentes em quase todas as suas montagens.

Para a guarda de acessórios e adereços de menor porte e de um pequeno conjunto de armaria, que também integram o Acervo Histórico, foi indicada neste projeto a instalação de vitrines de pequena profundidade, confeccionadas em madeira e vidro, na parede de um corredor em frente à sala envidraçada do espaço de guarda.

Considerações finais

Uma das orientações adotadas para o tratamento do acervo de indumentária foi não considerarmos este conjunto documental como cristalizado e intocável. Embora o objetivo deste processo seja a preservação do conjunto denominado Histórico, seu uso não está proibido ao grupo. A intenção deste projeto não é congelar este acervo, mas sim preservar e manter suas condições originais, tanto quanto possível, inclusive para novos usos, se for o caso.

Consideramos aqui uma das peculiaridades do trabalho do diretor Antunes Filho, que é a revisitação de seus espetáculos. Figurinos utilizados em espetáculos anteriores não só podem compor personagens de montagens atuais como são utilizados propositadamente pelo diretor como elementos cênicos

que se incorporam às novas montagens. Assim, o congelamento do acervo de indumentária não faria sentido. Em alguns casos são produzidas cópias, mas muitas vezes são utilizados os figurinos originais.

Esta é uma das particularidades que devem ser respeitadas e assumidas como parte inerente ao processo de organização deste acervo, tornando-o um conjunto vivo e dinâmico, em constante transformação. É nesta direção que a consecução do trabalho do SESC Memórias junto ao acervo do CPT culminaria, portanto, no estabelecimento de um fluxo de produção, tratamento e de incorporação ao acervo de novas peças de figurino, a cada novo espetáculo teatral ali produzido. Esta etapa posterior envolveria, portanto, não mais a equipe do SESC Memórias, mas os próprios integrantes do CPT.

BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL: O TRABALHO DE DOCUMENTAÇÃO EM UM ACERVO ESPECIALIZADO EM ARTES DO ESPETÁCULO

Paulo Simões de Almeida Pina

Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall

1. Introdução

No dia 9 de agosto de 2012 a Biblioteca Jenny Klabin Segall (BJKS/Museu Lasar Segall/Ibram/MinC) acolheu os participantes do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais, organizado pelo LIMCAC/USP – Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas da USP –, para uma visita técnica a suas dependências. Monitorada pelos bibliotecários Paulo Simões de Almeida Pina e Mônica Aliseris Riba de García e pelo encarregado da preservação do acervo, Rodrigo Soares de Oliveira, a visita teve como objetivo proporcionar aos participantes, profissionais e interessados na organização de acervos de artes cênicas, vindos de várias partes do país, o contato *in loco* com o trabalho especializado de um dos mais importantes acervos brasileiros na área do teatro, cinema, dança, ópera e circo.

Além da história da instituição, os visitantes puderam conhecer um pouco sobre a preservação das coleções, os instrumentos criados para o trabalho de processamento técnico de diferentes tipos documentais e os mecanismos desenvolvidos pela equipe da BJKS para ampliar o acesso do público ao acervo.

A presente comunicação tem por objetivo lembrar e aprofundar os conteúdos abordados na visita, alertar para os problemas surgidos no dia-a-dia da atividade, pontuar os desafios colocados a quem se dispõe ao trabalho com tais coleções e mostrar a necessidade de cooperação na área como única garantia de sucesso de tais empreitadas.

2. Histórico

Detentora da documentação sobre a vida e a obra do artista plástico Lasar

Segall, a Biblioteca Jenny Klabin Segall é conhecida nacionalmente em razão de seu valioso acervo bibliográfico, documental e arquivístico especializado nas artes do espetáculo (teatro, dança, ópera, circo, cinema, rádio e televisão) e fotografia.

Essa coleção foi criada para homenagear Jenny Klabin Segall, intelectual paulista, viúva do artista, idealizadora do Museu e tradutora para o português da obra teatral de Goethe, Racine, Corneille e Molière.

A opção por essas áreas de especialização levou em conta a existência de uma importante coleção sobre teatro remanescente na casa, inclusive manuscritos originais com as traduções de Jenny Klabin Segall. Procurou-se também evitar a redundância com acervos já existentes em outras instituições na cidade de São Paulo. As artes plásticas, então, foram preteridas pelos instituidores do Museu. Afinal, já se contava, à época, com coleções expressivas na área em bibliotecas públicas, como a Biblioteca Mário de Andrade, e em bibliotecas universitárias, como as bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambas pertencentes à USP, e a biblioteca da FAAP, uma fundação privada.

Também deve ter tido bastante influência na escolha o fato de Maurício Segall, filho mais velho do casal e diretor da instituição por trinta anos desde sua fundação, ter sido, nesse período, bastante envolvido no meio teatral. Maurício foi produtor das montagens do Teatro São Pedro, arrendado e remodelado por ele e sua esposa, Beatriz Segall, em 1967. O Teatro São Pedro foi um marco das encenações teatrais nos anos de 1970, apresentando textos que polemizavam a história recente do país. Além disso, Maurício se lançou no campo da dramaturgia, tendo publicado dois textos teatrais¹, um deles, inclusive, premiado pelo antigo Serviço Nacional de Teatro.

Assim, foi uma inovação colocar um acervo especializado à disposição de um público amplo, em áreas com pouca ou nenhuma oferta na cidade.

Realizada a escolha, no ano de 1969 foi comprada a coleção do crítico de teatro Lopes Gonçalves. Criou-se legalmente a Biblioteca Jenny Klabin Segall, juntamente com a Associação Museu Lasar Segall, em 19 de março de 1970, e em 1972 contratou-se uma bibliotecária.

Muito mais que um mero encadeamento aleatório de fatos, essa história inicial guarda as razões do sucesso da iniciativa. As condições ideais para o florescimento de um acervo estavam dadas: a constituição de uma valiosa coleção inicial, a clareza de sua missão, que não se constituía como apêndice de outras atividades do museu, a originalidade do acervo e a inserção dos seus instituidores e dirigentes no ambiente social ligado a essas especialidades – garantia de legitimidade e acolhimento por parte do público – e, enfim, a contratação de uma profissional especializada para dar andamento aos trabalhos.

Criada oficialmente em 1970 e aberta ao público em maio de 1973, o acervo original logo foi expandido com a aquisição de coleções de figuras eminentes

1 SEGALL, Maurício. *A Formatura*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1967. Ver também SEGALL, Maurício. *O Coronel dos Coronéis*. Rio de Janeiro, SNT, 1978. (Prêmios; 14).

no meio acadêmico brasileiro – como Anatol Rosenfeld e Georges Raeders – e do antigo acervo bibliográfico da Cinemateca Brasileira. De simples biblioteca teatral, a BJKS foi, quase que naturalmente, ampliando sua atuação a áreas limítrofes, passando a compor o que hoje se agrupa sob o conceito de artes do espetáculo (cinema, rádio e televisão, teatro, dança, ópera e circo) e fotografia. Continuou também a colecionar e tratar o conjunto de documentos impressos sobre a vida e a obra de Lasar Segall.

Essa inigualável coleção foi sendo enriquecida, ao longo do tempo, por meio da aquisição de documentos bibliográficos raros, como algumas primeiras edições teatrais francesas e inglesas do séc. XVIII, exemplares brasileiros esgotados do final do séc. XIX e início do séc. XX, escolhidos especialmente pelo dono da antiga Livraria Parthenon e falecido conselheiro do Museu, sr. Álvaro Bittencourt.

3. Acervo

Atualmente o acervo reúne mais de 532 mil itens sistematicamente adquiridos dentro de uma criteriosa política de aquisições, mantida por meio da assinatura de periódicos de diversas partes do Brasil e do mundo, da compra no mercado editorial nacional e estrangeiro, da permuta com outras instituições e da doação de intelectuais, acadêmicos, amadores e profissionais dessas áreas. Um conjunto bibliográfico ímpar no cenário brasileiro, que faz da BJKS uma biblioteca singular:

- O acervo de textos teatrais e obras teóricas sobre artes cênicas, cinema e fotografia, formada ao longo das últimas décadas, que abriga grande parte da produção editorial nacional e estrangeira, constituída em sua maioria de edições há muitos anos esgotadas, e que tornam a biblioteca o local seguro para encontrá-las;
- As coleções dos atores Sérgio Cardoso, Oswaldo Barreto, Olga Navarro, Nydia Lícia e Etty Fraser; os acervos dos professores e críticos de cinema B. J. Duarte e Jean-Claude Bernardet, dos cineastas Sergio Muniz e Ozualdo Candeias, e do antigo acervo bibliográfico da Cinemateca Brasileira, que reunia os principais estudos cinematográficos das décadas de 1940 a 1960, incluindo obras que pertenceram ao intelectual Paulo Emilio Salles Gomes;
- O precioso conjunto de aproximadamente 700 folhetos populares do final do séc. XIX e primeira metade do séc. XX, contendo textos teatrais de dramaturgos brasileiros e portugueses da época;
- Croquis de cenários e figurinos, e estudos de tradução realizados por Jenny Klabin Segall;
- A reunião de um conjunto de mais de 5.000 textos teatrais e roteiros cinematográficos inéditos, bem como de raríssimos roteiros radiofônicos doados pela família do radialista Túlio de Lemos;
- A assinatura anual regular de cerca de 90 títulos de periódicos estrangeiros correntes sobre artes do espetáculo e fotografia, representativos das mais modernas tendências culturais e de todas as regiões do planeta;

- Títulos de periódicos nacionais, testemunhos da vida cultural brasileira na primeira metade do séc. XX, que hoje consistem em obras fundamentais para a historiografia das artes do espetáculo no Brasil. Eis alguns dos títulos: *A Scena Muda*, *Cinearte*, *Filmelândia*, *Selecta*, *Carioca*, *Fon-Fon*, *Paratodos*, *Dom Casmurro*, *Theatro Illustrado*, *Anhembí*, *Clima*;

- A inédita coleção de 56.000 programas de espetáculos (teatro, ópera e dança), organizados com suas respectivas críticas jornalísticas, que oferecem um panorama expressivo das montagens cênicas no país. Esse acervo documental engloba a coleção reunida por Alfredo Mesquita entre os anos de 1920 e 1950 e doada à Biblioteca Jenny Klabin Segall.

O numeroso patrimônio bibliográfico, documental e arquivístico acima descrito guarda em seu conjunto orgânico a memória de um campo importante das artes no Brasil. Ao mesmo tempo documento e fonte de inspiração, esse conjunto é imprescindível não só para a pesquisa histórica, sendo utilizado ainda como referência a novas criações.

Inicialmente mantida pela família Segall, por meio de uma associação civil sem fins lucrativos, a BJKS, bem como o Museu Lasar Segall, foram incorporados, a partir de dezembro 1984, à Fundação Nacional Pró-Memória, pertencente ao então Ministério de Educação e Cultura. Hoje continua a ser mantida pelo poder público em nível federal – Ministério da Cultura e Instituto Brasileiro de Museus – que lhe tem assegurado, a duras penas, sua preservação, sua manutenção, e seu paulatino enriquecimento.

3.1. Organização do acervo e desenvolvimento do instrumental técnico

Com a abertura da Biblioteca ao público em 1973, foi adotado pelas bibliotecárias responsáveis à época um procedimento provisório para o fichamento e organização física do material bibliográfico, que por sua eficácia e praticidade guarda, até o presente momento, a mesma estrutura. As antigas fichas catalográficas, muitas vezes manuscritas, foram organizadas de duas maneiras: por autor, em vários catálogos separados por assuntos abrangentes (Teatro Estudo, Teatro Peças, Cinema, Fotografia etc.); e em um único catálogo geral de títulos. Essa organização inicial tinha como objetivo a recuperação de informações básicas para atender às demandas imediatas dos leitores e também controlar o acervo.

Separados por assuntos abrangentes nas estantes, da mesma forma como se organizavam nos fichários, o material bibliográfico foi armazenado na mesma ordem alfabética de autores, em conformidade com as fichas. Algumas vezes esse material era armazenado de acordo com sua tipologia documental, como foi o caso dos folhetos, por exemplo, sendo identificados no catálogo por uma cor diferente nas fichas e por um número de chamada sequencial.

A partir daí, a elaboração de catálogos de assunto, dentro das divisões abrangentes já existentes, passou a ser o grande desafio do trabalho técnico com o acervo. As tabelas de classificação disponíveis no mercado (principalmente

CDD e CDU) não se mostraram suficientes para as necessidades da biblioteca. Assim, num trabalho conjunto de busca em outras bibliotecas, de conversas com especialistas e, mais importante, observando a forma como os usuários solicitavam informações, começou-se a tratar tecnicamente os documentos do acervo procurando realizar sua representação temática por meio da constituição de cabeçalhos de assuntos.

No caso dos periódicos, a organização preconizada não diferia muito do que se optou para os livros e do que se praticava em outras bibliotecas. Os títulos, também separados em assuntos abrangentes, foram organizados nas estantes em ordem alfabética, sendo que os exemplares de cada título organizados fisicamente por ordem numérica e cronológica. Seu controle era realizado por meio de fichas cardex.

Desde o início das atividades da BJKS houve preocupação com o atendimento individualizado ao público, com orientação à pesquisa e com a elaboração de instrumentos que permitissem o acesso do público às informações especializadas. Assim, dada a lacunar produção brasileira de artigos de reflexão, principalmente nas áreas de cinema e teatro, bem como a inexistência de ferramentas de acesso ao pouco que se publicava sobre esses temas no país, a Biblioteca já no início de suas atividades passou a coletar sistematicamente, na imprensa geral e especializada, artigos nessas áreas, organizados em hemerotecas divididas basicamente na mesma maneira que o restante do acervo. Esse material era indexado e colocado à disposição do público por meio do catálogo da biblioteca. Paralelamente, os profissionais da BJKS passaram também a indexar os artigos especializados que se referissem à produção brasileira na área das artes do espetáculo publicados nas revistas internacionais recebidas por assinatura pela Biblioteca. Além disso, todos os textos teatrais – inéditos ou publicados em periódicos, coletâneas, em livro ou folheto – passaram a ser indexados e recuperados no catálogo da instituição.

A divulgação desse material para fora dos muros da BJKS sempre foi uma preocupação da equipe. Porém, realizar essa tarefa na era pré-internet exigiu dos bibliotecários imaginação e empenho. Para isso desenvolveu-se uma linha de publicações em suas áreas de atuação, baseada no interesse manifesto da comunidade de usuários. Eram bibliografias e publicações temáticas distribuídas gratuitamente a entidades, especialistas, estudiosos e demais interessados, que visavam facilitar a pesquisa do público especializado, dentro e fora do espaço da biblioteca. Foram publicadas ao todo cerca de trinta publicações², algumas das quais elaboradas em conjunto com outras instituições, como a série de teatro “Bibliografia da Dramaturgia Brasileira”, que repertoriava peças teatrais de autores nacionais existentes em diversas bibliotecas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

2 *MUSEU Lasar Segall 25 anos: 1967-1992; Histórico, Análises e Perspectivas*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1992.

Essa concepção inicial foi, com o passar do tempo, aprimorada pelos profissionais, tendo servido de base fundamental para a introdução paulatina dos avanços da tecnologia da informação.

Assim, migrar os dados de catalogação que estavam em fichas para uma base de dados informatizada, abandonar o controle mecânico dos fascículos de periódicos em cardex e partir para o registro desse material em programa especializado e substituir a publicação e distribuição de bibliografias pela publicação do catálogo online da instituição na internet não significou para os profissionais da BJKS uma grande mudança de paradigma na prestação de serviços, mas uma mudança de escala em atividades já há muito realizadas pela equipe.

3.1.1. Bases de dados e catálogo online

Hoje a catalogação se dá em sistema Winisis, software desenvolvido pela Unesco e distribuído pela Bireme, que faz parte dos programas CDS/ISIS, sendo que dentro desse sistema foram formatadas várias bases de dados, cabendo destacar as seguintes:

- **Base BJKS** – reúne as referências criadas a partir da catalogação de livros e a indexação de artigos de revistas e jornais sobre teatro, cinema, fotografia, rádio e televisão, dança, ópera e circo, bem como as peças teatrais. A base já conta com mais de 76.000 referências bibliográficas, sendo que 27.000 registros referem-se a textos teatrais;

- **Base SECS** – reúne o registro e controle da expressiva coleção de periódicos nacionais e estrangeiros, incluindo coleções completas de periódicos considerados raros. Hoje a base contém o registro da coleção de mais de 3.000 títulos de periódicos correntes e encerrados, nacionais e estrangeiros;

- **Base Espet** – reúne a catalogação de programas, cartazes, convites, fotos e críticas de montagem de espetáculos de teatro, dança, ópera e performance, existentes na Biblioteca Jenny Klabin Segall. Hoje essa base de dados conta com 11.200 registros de espetáculos indexados, o que corresponde aproximadamente a mais de 50.000 documentos da coleção;

- **Base Cine** – contém 13.464 registros referentes à indexação dos artigos sobre cinema, teatro, dança, rádio, televisão e circo existentes nas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda* e que constituem um dos módulos do projeto de Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo;

- **Base Desejo** – contém cerca de 8.600 registros de lançamentos de livros, recolhidos de resenhas em publicações nacionais e estrangeiras nas áreas de especialização da BJKS e que são a cada ano atualizados, analisados e selecionados segundo os critérios da política de aquisição da Biblioteca, tais como: especialidade, qualidade, diversidade e complementaridade do acervo;

- **Base DLS** – reúne a catalogação e indexação do material bibliográfico que cita Lasar Segall. Hoje a base contém 4.000 referências de materiais que tratam da vida e da obra do artista presentes na coleção.

A alimentação dessas bases se dá internamente, sendo que são executados periodicamente procedimentos de publicação na web, o que permite por um lado a atualização constante e permanente de seu conteúdo aos usuários na internet via catálogo online e, por outro, a segurança dos dados.

A ampla informatização do acervo só se tornou possível graças ao patrocínio do projeto Informatização e Disponibilização na Internet do Banco de Dados dos Acervos Bibliográficos, Documentais e Arquivísticos da Biblioteca Jenny Klabin Segall pelo Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais, aprovado no ano de 2004, no âmbito do qual se realizou a conversão retrospectiva do catálogo da BJKS nas bases de dados.

No decorrer do tempo foram sendo implantados no sistema novos campos de indexação e a inclusão de subcampos em campos já existentes. Isso aumentou as possibilidades de recuperação da informação, o que tem um reflexo direto para a pesquisa dos usuários do catálogo online.

O trabalho com a formatação da base de dados refletiu-se também na criação de interfaces de busca e de telas de apresentação dos resultados de pesquisa no catálogo online³ da BJKS, disponível na internet, que foram pensadas para atender às necessidades específicas do público das artes do espetáculo.

Esse catálogo está estruturado em três módulos, permitindo ao usuário fazer sua busca de acordo com a especificidade do material requisitado. Na aba “Catálogo Online”, pode-se buscar referências bibliográficas nas áreas de cinema, teatro, dança, ópera, circo, performance, fotografia, rádio e televisão, e documentos sobre a vida e a obra de Lasar Segall. A busca pode ser feita por autor, palavras do título, assunto, editora, local e ano de publicação, além da possibilidade de filtragem dos resultados por idioma. O pesquisador tem a possibilidade de realizar operações booleanas para restringir sua pesquisa, de forma a não se perder entre as inúmeras referências existentes no banco.

A aba “Peças de Teatro” é um recorte do banco de dados que permite uma busca mais apurada dos textos teatrais, na medida em que, além daquelas possibilidades utilizadas no “Catálogo Online”, o pesquisador pode procurar uma peça de teatro também pelo número de personagens, o país de seu autor, o gênero, categoria e idioma do texto. A aba “Documentação Lasar Segall” permite ao usuário uma pesquisa rápida em documentos que tratem da vida e da obra de Lasar Segall.

Periodicamente é realizada a leitura de estatísticas de acesso ao site do Museu Lasar Segall e da BJKS. Por meio dessas estatísticas, é possível verificar não apenas o movimento de acessos específicos ao catálogo online, mas também os critérios de busca utilizados pelos pesquisadores. No ano de 2012, por exemplo, de janeiro a outubro o catálogo foi consultado por 2.669 visitantes. Nesse número não estão contabilizadas as buscas realizadas no ambiente da biblioteca, que são feitas por meio da intranet do Museu.

3 *CATÁLOGO Online da Biblioteca Jenny Klabin Segall*. Disponível em <http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=36>. Acesso em: 18.10.2012.

Relativamente barata em comparação com os custos de outros programas específicos para bibliotecas, a utilização do sistema Winisis para a catalogação da diversidade de materiais existentes na BJKS chegou, porém, a seu limite. A relativa escassez de bons profissionais capacitados para lidar com o programa, aliada à grande sobrecarga de trabalho dos poucos profissionais existentes têm tornado quase impossível a realização de aperfeiçoamentos, mesmo que pequenos, nas bases e sua posterior publicação na web. Some-se a isso a antiga concepção do programa, que não funciona em base relacional, bem como a dificuldade de realização de trabalho de catalogação cooperativa com sua utilização. Assim, uma nova concepção de trabalho e um novo sistema de processamento dos documentos tornou-se premente. A questão deve ser resolvida no âmbito do Ibram, que está em processo licitatório para a aquisição de um programa para as bibliotecas dos museus federais sob sua responsabilidade.

3.2. Os vocabulários controlados

Embora o arranjo físico do acervo nas dependências da BJKS, adotado desde o início de suas atividades com o paulatino acréscimo de novas divisões ao longo do tempo, tenha permanecido praticamente o mesmo, o tratamento técnico destes, principalmente no que se refere a sua representação temática, foi objeto de constante aprimoramento.

Da representação temática por meio de simples cabeçalhos de assuntos, partiu-se, já nos anos de 1980, para a constituição de um Vocabulário Controlado. Esse instrumento de controle terminológico para a representação e a recuperação da informação mostrou-se mais adequado para o processamento técnico em uma biblioteca especializada. Assim, os antigos cabeçalhos de assunto foram transformados em descritores, apresentados numa rede de relações associativas – de sinonímia ou equivalência – e hierárquicas.

Nesse sentido, mostrou-se bastante profícua a cooperação entre instituições para a constituição e o enriquecimento do Vocabulário Controlado, na medida em que as distintas abordagens de tratamento da informação pelos participantes, o diferente público a ser atingido, bem como a diversidade de tipos documentais tratados, contribuem para um enriquecimento das discussões em torno da terminologia.

A BJKS realizou trabalhos colaborativos com várias instituições ao longo do tempo. Inicialmente foi elaborado o Vocabulário Controlado em Cinema, Televisão e Vídeo, desenvolvido pela BJKS e pelo setor de documentação da Cinemateca Brasileira. O Vocabulário Controlado em Teatro, por outro lado, foi elaborado em reuniões conjuntas com bibliotecários da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo e da Escola de Comunicações e Artes da USP. Estes dois instrumentos foram posteriormente fundidos e adaptados e constituem hoje o Vocabulário Controlado em Artes do Espetáculo, que juntamente

com suas tabelas auxiliares encontra-se disponível em formato PDF na página da BJKS na internet⁴.

Devido ao contínuo avanço das pesquisas na área das artes do espetáculo, bem como às contínuas transformações aí ocorridas no decorrer do tempo, a discussão e atualização do Vocabulário Controlado é um trabalho sem fim. A inclusão de novos termos, bem como o abandono ou substituição de outros tornados obsoletos, ou mesmo a introdução de novas relações entre os descritores existentes, exige atenção constante dos profissionais da informação que trabalham com o processamento de documentos na área.

Por isso, não apenas uma discussão interna permanente na BJKS seria fundamental, como também é importante a retomada do trabalho de cooperação com outras instituições, interrompidas com o passar do tempo e pelo acúmulo de tarefas.

Da mesma forma, um contato com especialistas das artes do espetáculo – professores e pesquisadores – que, pela natureza de sua atividade, têm bastante a contribuir com a discussão da terminologia, torna-se imprescindível. No ano de 2010 a BJKS contratou consultoria especializada, com recursos do Ibram, na área de cinema e na área de teatro, para consolidar a estrutura do Vocabulário e sua validação. O resultado desse trabalho, porém, precisa ainda ser discutido pela equipe e as contribuições pertinentes necessitam ser incorporadas ao Vocabulário.

3.3. A preservação

Ações de preservação são fundamentais para garantir a longevidade do acervo e possibilitar o acesso das atuais e futuras gerações ao patrimônio acumulado em uma instituição cultural.

A questão da preservação de objetos e documentos em um acervo está estreitamente associada à constituição desses objetos, ou seja, ao suporte em que se encontram. Como a maioria absoluta da coleção da BJKS é de documentos em papel e como o acervo museológico do Museu Lasar Segall também conta com uma grande quantidade de obras sobre papel, foi instalado, em sala adaptada no andar superior da Biblioteca, um Laboratório de Higienização e Restauro de Obras em Papel – devidamente equipado com prensas de diversos formatos, secadores, mesa de higienização, pia e bancadas –, que serve às necessidades museológicas, bibliográficas e mesmo arquivísticas do acervo do museu como um todo. Em parte, são realizados ali, por funcionário com especialização em preservação, a higienização do material incorporado, a eliminação de artefatos danosos ao papel – cliques e grampos metálicos –, bem como alguns pequenos reparos e mesmo a acomodação de itens mais frágeis do acervo – ou seja, seu acondicionamento em embalagens de papel neutro.

Poderia se pensar que com tal medida a problemática relacionada à pre-

4 *VOCABULÁRIO Controlado para as Artes do Espetáculo*. Disponível em <http://www.museusegall.org.br/mls/Texto.asp?sSume=35>. Acesso em: 10.10.2012

servação do acervo da BJKS foi devidamente dimensionada e solucionada. No entanto, a preservação dos documentos da coleção da BJKS ainda não conta com as condições ideais para sua plena realização.

Entre os vários fatores que podem ser mencionados como obstáculos à preservação adequada do acervo, merece destaque o mais complicado a suplantar; ou seja, as próprias instalações físicas da Biblioteca.

Por estar situado na antiga residência da família Segall, construída por volta de 1930, o acervo da BJKS enfrenta problemas graves com goteiras, principalmente no período do verão, época das chuvas. Tal fato obriga o constante remanejamento dos acervos como forma de proteção à ação da água, uma vez que as medidas de impermeabilização do telhado não têm sanado o problema de maneira eficaz. São utilizados também desumidificadores de ar em meio às estantes, de maneira a impedir a proliferação de fungos.

Some-se a isso o fato de que o acervo da Biblioteca encontra-se distribuído por salas que se situam próximas ao jardim da casa, adjacentes à rua Afonso Celso, cujo intenso tráfego de veículos traz para o interior dessas salas muita poeira e fuligem. Tanto a vedação das janelas, como as ações de limpeza quotidiana ou a higienização completa do acervo por firmas especializadas, realizada esporadicamente têm se mostrado insuficientes para conter o problema.

Observou-se também, com o decorrer do tempo, que algumas soluções paliativas acabaram trazendo novos problemas. Um exemplo disso é a utilização dos desumidificadores aliada ao isolamento do ambiente para conter a poluição. Após a adoção dessas medidas houve um aumento exagerado da temperatura ambiente, mesmo nos dias mais frios do ano, o que é nocivo à preservação de papel. A utilização de ventiladores espalhados pelo espaço teve de ser adotada, já que a estrutura do espaço da antiga casa impede a instalação de aparelhos de ar condicionado, necessários para a ideal climatização do acervo.

A estrutura do prédio também dificulta a solução de outras questões relacionadas à preservação. O armazenamento dos documentos, distribuídos pelo térreo e pelo primeiro andar, bem como o mobiliário, que foi sendo adaptado para a otimização do espaço disponível, muitas vezes mostram-se como empecilhos à preservação adequada do acervo.

A falta de uma reserva técnica com condições adequadas de segurança – com controle de acesso e vigilância por meio de câmeras –, de preservação – nas condições ideais de temperatura e umidade –, e a salvo de sinistros – como incêndios e inundações – também constituem um desafio.

Assim, a solução ideal a ser implementada seria a construção de um novo prédio, pensado especialmente para abrigar uma biblioteca e com previsão de espaço de crescimento.

Nesse sentido, no âmbito das discussões de transferência do acervo da BJKS para outra instituição, decidida pelo Conselho Deliberativo do Museu Lasar Segall em 2009, foi realizado, pela equipe da BJKS, um pré-programa de ne-

cessidades. O documento, pensado para ser um instrumento de diálogo e de referência no processo de reflexão sobre a mudança da Biblioteca para um novo prédio ou uma nova instituição, não foi até o momento, porém, apreciado.

4. A Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Alguns itens da coleção, no entanto, não podem esperar a solução das discussões sobre um futuro prédio para abrigar o acervo da BJKS em condições ideais, para que sua preservação e acesso sejam assegurados.

Por isso, dois grandes projetos de preservação de coleções especiais foram apresentados e realizados pela equipe da BJKS, tendo sido patrocinados pelo Programa Petrobrás Cultural. Primeiramente, em 2005, foi iniciado o projeto “Conservação e Difusão das Primeiras Revistas Brasileiras Especializadas em Cinema: *A Scena Muda e Cinearte*”. Já em 2007, foi a vez do projeto Recuperação, Preservação e Divulgação de Folhetos Dramáticos Brasileiros do Final do Século XIX e Início do Século XX.

No âmbito desses projetos foram realizados pequenos reparos e limpeza dos originais, sendo que por vezes foi necessário proceder ao restauro de itens que se encontravam em situação mais precária.

Uma nova maneira de armazenamento das coleções foi também implementada. As revistas foram acondicionadas em envelopes de papel neutro e em pastas polionda brancas especialmente confeccionadas para esse fim. Os folhetos, por sua vez, reencadernados em couro natural, rústico, tingido manualmente e guardados em caixas micro-onduladas produzidas em alfa-celulose, livre de ácido.

O acesso físico a esse material foi restringido com vistas a estender a vida útil dessas coleções originais que, pela ação do tempo e contínuo manuseio, apresentavam avançado estado de deterioração. Porém, para garantir o acesso dos pesquisadores às informações contidas nessas obras raras, foi realizada a digitalização total desse material, bem como a publicação na web desse conteúdo digitalizado, de maneira a preservar as coleções e ao mesmo tempo assegurar-lhes um amplo acesso, tornando sua consulta sem limites.

Páginas e exemplares inteiros das revistas e folhetos foram complementados digitalmente de exemplares existentes em coleções de instituições parceiras, o que permite oferecer aos interessados um conteúdo mais completo do que seria possível fisicamente.

A digitalização foi realizada em formato TIFF de alta resolução, que permite a obtenção de arquivos digitais de primeiríssima qualidade, garantindo a perenidade da informação.

A publicação dessas imagens na web, em formato PDF, em baixa definição, evita o uso comercial indevido desse patrimônio, ao mesmo tempo em que torna seu acesso ilimitado e permite a consulta sem fronteiras pelos interessados, até mesmo por pessoas com acesso a conexões de baixa performance.

Da mesma forma, as facilidades do formato PDF – possibilidade de ampliação do texto inúmeras vezes, o que aumenta sua nitidez – permitem uma leitura mais fácil do material, cujas imagens receberam ainda tratamento especial.

Assim, no hotsite Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo⁵, o módulo virtual da BJKS, pode-se ter acesso às coleções raras de duas maneiras: folheando-se digitalmente, página a página, as coleções, ou por meio de buscas por autor, título e assunto em interfaces parecidas com o modelo utilizado no catálogo online da Biblioteca.

Importante é ressaltar que tais projetos de digitalização só foram possíveis pelo vultoso investimento realizado no âmbito do Programa Petrobrás Cultural, na medida em que mobilizam uma enorme equipe multidisciplinar composta por bibliotecários, especialistas em preservação de papel, empresas encarregadas da digitalização, webdesigners e programadores, nem todos disponíveis no quadro de pessoal permanente da instituição.

Da mesma maneira, é preciso reiterar que a digitalização de acervos não é uma decisão simples de implementar e não se constitui como a solução para os problemas de preservação.

Na verdade, tais iniciativas multiplicam as coleções, pois aos originais em papel juntam-se a coleção digital em alta definição e a coleção digital em baixa definição. Tais itens requerem ações específicas de preservação, como a realização constante de *back-ups* em novos e mais modernos suportes tanto para preservar a informação digital como para acompanhar a tecnologia de leitura dessas mídias em constante renovação. Some-se a isso os problemas de manutenção e atualização das páginas na web onde essa informação fica disponível ao público.

Também questões relacionadas ao direito autoral de itens documentais únicos em acervos públicos permanecem, nos quadros da atual legislação, ainda em aberto, sendo necessário um debate e uma solução mais adequada de forma a contemplar a preservação, o respeito aos direitos autorais e o amplo acesso.

5. Conclusão

A equipe da BJKS espera que a visita técnica dos participantes do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais tenha sido uma experiência enriquecedora para os integrantes dos grupos.

De todo o modo, para a equipe da BJKS, o contato com os profissionais presentes foi importante por inúmeras razões: pode-se observar o crescente interesse na preservação e tratamento técnico de acervos ligados às artes cênicas, mesmo por grupos e pessoas ligadas à produção de espetáculos – o que nem sempre foi o caso; observa-se ainda que cada vez mais grupos começam a interessar-se por abrir seus acervos e torná-los disponíveis a pesquisadores e interessados em geral; pode-se conhecer a grande riqueza de iniciativas na área, a variedade

5 *BIBLIOTECA Digital das Artes do Espetáculo*. Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>. Acesso em: 18.10.2012.

de temas e abordagens dos distintos projetos de documentação de acervos de espetáculo, espalhados pelo país. Assim, o que antes era uma preocupação de poucos, restrita ao eixo Rio-São Paulo, passa agora a ser uma realidade nacional.

Por outro lado, ficam questões importantes a se pensar. Qual a viabilidade e a sustentabilidade de algumas dessas iniciativas, desenvolvidas dentro de organizações não voltadas à questão da preservação? Como será possível realizar um trabalho especializado exigido por essas coleções, dada a notória escassez de profissionais especializados em preservação e documentação atuando junto aos acervos? Quem assumirá o papel da formação e qualificação na área? Futuramente, essa cada vez maior pulverização dos acervos não poderia resultar numa redundância de ações, bem como numa dispersão desnecessária e dispendiosa de recursos?

Tais preocupações vêm reiterar a necessidade de realização de parcerias e trabalhos conjuntos, única maneira para promover a efetiva preservação e utilização desse patrimônio.

REVISITANDO O ACERVO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Fausto Viana e Elizabeth R. Azevedo

Universidade de São Paulo (USP)

Introdução

No dia 09 de agosto de 2012, estivemos na Central de Produção Chico Giacchieri, onde ficam armazenados os figurinos, cenários e adereços do Theatro Municipal de São Paulo (TMSP). O espaço fica na rua Paschoal Ranieri, 75, no Canindé e é administrado pela Prefeitura do Município de São Paulo e coordenado por Lauro Lemes, chefe de Cenotécnica do TMSP.

A visita foi feita por dois grupos, em horários distintos. Todos os participantes estavam inscritos no I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais¹, com exceção do prof. Graham Cottenden, que ministrava disciplina de pós-graduação no Departamento de Artes Cênicas naquele momento.

Histórico do projeto Traje em Cena

Em 2004, a convite da então diretora do TMSP, a sra. Lúcia Camargo, começamos a pensar em um projeto que pudesse garantir a salvaguarda do acervo de figurinos do TMSP. O acervo vinha passando por sucessivas mudanças e perdas. Acusações de desvio, posse indevida, perda por falta de conservação... A situação era alarmante. A necessidade de um plano de ação era urgente; caso contrário, o acervo se perderia.

Sempre é bom lembrar que a maioria dos acervos encontra o seu “guardião”, “oficial” ou não. No caso do Theatro Municipal, quem defendera até então o acervo com unhas e dentes – e a expressão não é exagerada, pela trajetória dela – fora a sra. Michi Maeda. Para que se tenha uma ideia, foi ela quem resgatou

1 Realização do Laboratório de Informação e Memória da Escola de Comunicações e Artes da USP (LIMCAC).

o que foi possível na enchente que acometeu o acervo, que naquela altura estava guardado em um galpão alugado pela Prefeitura no Ipiranga. Eram cerca de dezoito mil trajes. Não é pouco, e por isso esse esforço deve ficar registrado.

Os trajes, naquela altura do início do projeto, estavam guardados nas dependências do prédio do próprio TMSP, distribuídos entre subsolo, quinto andar e cúpula. Havia, em alguns casos, enormes camadas de pós sobre as araras improvisadas, armários e caixas. Aliás, eram inúmeras caixas.

A direção do TMSP alugou então um novo espaço, desta vez na Vila Guilherme, em frente ao Parque do Trote. Era um imenso galpão! Mas estava infestado por cupim de solo, o que fez com que a ocupação do prédio ocorresse de forma bastante tardia, pois foi necessário tratar primeiro o solo. Também os cenários do TM, igualmente ameaçados, foram armazenados lá.

Enquanto se efetuava a mudança, elaborou-se o projeto Traje em Cena², e solicitamos apoio para sua execução à Fundação Vitae³, ligada à Fundação Lampadia, sediada em Liechtenstein.

A Vitae iniciara suas atividades no Brasil em 1985 e, em vinte anos de existência, de acordo com o *Relatório Final de 1985 a 2006* (p. 6), “financiou programas e projetos de cultura, educação e promoção social cujo total ultrapassou o equivalente a 112 milhões de dólares. A esse total somaram-se contrapartidas reais, correspondentes a aproximadamente 98 milhões de dólares”.

Ganhamos o projeto, mas mesmo com ele aprovado, sua implementação foi bastante difícil. A direção do TMSP, um cargo comissionado, passou a ser exercida pelo maestro Jamil Maluf e o diálogo entre o Teatro Municipal e o Museu do Teatro Municipal ficou bastante complicado. Era necessário que houvesse uma integração entre o Teatro Municipal, que pertence à Secretaria Municipal de Cultura, e o Museu do Teatro Municipal, que pertence à Divisão de Iconografia e Museus da Prefeitura (DIM), ligada ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria Municipal de Cultura.

Conseguiu-se finalmente juntar todos os envolvidos e os trabalhos tiveram início em março de 2005.

A coordenação do projeto coube ao prof. dr. Fausto Viana; a coordenação de catalogação e de pesquisa à profa. dra. Elizabeth Ribeiro Azevedo; o treinamento

2 Todo o histórico do projeto, em detalhes, e as atividades desenvolvidas com o acervo do Teatro Municipal estão relatados no *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*, que pode ser acessado no seguinte endereço eletrônico: <http://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/manual-de-trajes.pdf>

3 A Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social era uma associação civil sem fins lucrativos, que apoiava projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social. Em 1985, sua mantenedora, a Fundação Lampadia, cuja sede é em Liechtenstein, obteve seus recursos iniciais com a venda do Grupo Hochchild, dando origem às Fundações Antorchas e Andes, na Argentina e no Chile, respectivamente, e, no Brasil, à Fundação Vitae, dirigida desde o início por Regina Weinberg. A Vitae encerrou suas atividades no Brasil em 2006. Veja mais em <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&csItem=230>.

para os trabalhos com os têxteis foi dado pela profa. dra. Teresa Cristina Toledo de Paula, do Museu Paulista; o apoio da coordenação foi feito por Ângela Ponini e Sidney Ferreira. A equipe de catalogação era composta por Silvana Fontanelli, Adriana Bezerra Giraldi, Adriana Oliveira, Ana Carlota Rigon, Ana Cristina Ramos e Antônio Petta. A equipe de pesquisa era composta por Adriana Oliveira, Rosa Maria Gonçalves, Rosane Muniz e Vânia Cristina Cerri. O desenvolvimento do banco de dados foi feito por Paulo Eduardo de Vicente e Karin Kawakami de Vicente.

Através de uma convocação via cartazes e e-mail, conseguimos noventa voluntários para auxiliar no trabalho.

Essa pequena multidão foi muito valiosa na primeira parte dos trabalhos, principalmente porque todo o acervo foi transportado para o novo galpão em caixas de papelão. Eram centenas de caixas, que pareciam não terminar nunca.

O projeto contemplou a construção de novas araras metálicas, fortes o suficiente para aguentar o peso das roupas de teatro e, mais precisamente, de ópera – trajes que muitas vezes possuem dimensão e peso enormes. As araras foram desenhadas para o melhor aproveitamento do espaço, com furações na lateral que permitiam regular a altura das barras de sustentação de acordo com o comprimento das peças que seriam armazenadas nelas.



A instalação das araras e exemplo de arara já com roupas – note os furos na lateral, permitindo regulagem de várias alturas. Note também a arara numerada (1) e as óperas organizadas nela, em ordem alfabética. À dir., os trajes já protegidos com TNT, para evitar o acúmulo de sujidades.

A Vitae ofereceu todo o material necessário para esta fase inicial: de fitacrepe aos cliques, passando por computadores e impressoras, chegando aos técnicos contratados para criar a base de dados. Todo esse material foi doado ao Theatro Municipal quando o projeto terminou.

O trabalho em si não foi particularmente fácil, ainda que o tempo passado e a distância tenham suavizado algumas memórias.

Fato é que, depois de algum tempo, passada “a grande festa celebrativa” ao abrir as caixas, os voluntários foram diminuindo. A maioria tinha outras atividades que – remuneradas ou não – tiveram prioridade depois de algum tempo.

Passamos então a contratar pessoas para executar as tarefas. É bem verdade que o entusiasmo e a energia vibrante dos voluntários, no início, foram determinantes. Mas o trabalho chegou a um estágio em que a produtividade era nossa maior meta.

Como as quantidades eram muito grandes, a higienização, primeira etapa do processo, passou a ser feita por quatro funcionárias contratadas pelo projeto, ainda que alguns colaboradores continuassem vindo de forma espontânea.

Foi quando o trabalho ganhou novo impulso.

Já higienizados e acomodados em araras, os trajes eram preparados para a catalogação. Foram fotografados sobre fundo branco ou preto, em cabides, para aceleração do processo. Todos tinham ao menos uma foto de frente, de verso e os trajes que tinham detalhes de confecção também eram registrados. Isso permitia a quem fosse acessar o banco de dados que a roupa fosse visualizada sem manipular o traje – o que facilita a vida tanto do figurinista quanto da equipe encarregada da arrumação –, além de, claro, contribuir para a melhor conservação da peça.

O processo de catalogação seguiu a lógica interna de produção das peças no Teatro. Cada ópera era chamada por seu nome e pelo ano de confecção. Assim, por exemplo, havia uma *La Bohème* de 48 e uma *La Bohème* de 81. Para abreviar o registro na base de dados, foram criados códigos a partir dessa identificação: LB48 e LB81.

A cada peça de cada espetáculo era destinado um número de 1 a infinito, o que permitiu criar um código individualizado de identificação de cada peça para inclusão e descrição na Base de Dados.

Além disso, a base contemplava também informações adicionais ligadas ao “evento” de cada montagem, incluindo e telas associadas ao conjunto do espetáculo informações sobre autores, artistas envolvidos, crítica etc. Não foi possível, no espaço de tempo previsto para o projeto, elaborar fichas completas para todos os espetáculos, mas a possibilidade oferecida pelo sistema permaneceria aberta para futuras pesquisas e registros.

Foram igualmente previsto campos para registros de controle sobre as peças do acervo, como empréstimos, reparos, aparecimento em publicações etc.

Assim que os trajes estavam catalogados eram transferidos para araras, já com o nome da produção e seu ano de execução. Eram então arrumados por cor e comprimento.

Encerrada essa etapa, eram cobertos com TNT preto para protegê-los tanto de sujidades como dos efeitos nocivos da luz.

No início de 2006, entregamos o projeto oficialmente e toda a equipe se afastou do Theatro Municipal.

A visita à Central de Produção Chico Giacchieri

Em 2008, o galpão da Vila Guilherme foi devolvido e a Central de Produção do Theatro Municipal mudou para o Canindé, onde funcionaram antigamente oficinas do Metrô de São Paulo.

Na ocasião da visita, pudemos perceber que as instalações são muito amplas e generosas – há muito espaço livre entre os prédios. Os figurinos agora ocupam um prédio específico para eles. Há no mesmo edifício uma sala de costuras. São três as funcionárias: Elisa Gaião, Marcella de Lucca e Ivani Umberto.

Contrariando a maior parte das expectativas, o que se pode perceber foi um avanço no trabalho que havia se encerrado em 2006.

Não existem mais as araras do galpão da Vila Guilherme. Em seu lugar, há uma estrutura metálica que foi desenhada para o local, o que torna o aproveitamento da área e a circulação muito boas.

As roupas que haviam sido classificadas no projeto Traje em Cena como históricas – ou seja, não poderiam mais circular e serem usadas em espetáculos – continuam separadas e não estão mesmo em circulação. É o caso também do balé do Quarto Centenário e da ópera *Lakmé*, cujos trajes foram criados pelo costureiro Dener.

O ambiente é climatizado 24h por dia. Não há, portanto, variações de temperatura, o que sobretudo para o acervo histórico é muito importante. Não há umidade, não são mais armazenados outros materiais em meio aos têxteis – o que é muito comum em outros teatros – e o ambiente é muito limpo e acolhedor.

Considerações finais

No dia da nossa visita, como já dito, contamos com a presença do prof. Graham Cottenden, da Arts University Bournemouth, no Reino Unido, considerado hoje um dos maiores especialistas em trajes masculinos dos séculos XVI ao XVIII. O curso que ele ministrava na época, na ECA/USP, era justamente sobre modelagem de trajes históricos, os mais comuns nas óperas presentes no acervo.

Pudemos ver que a pequena – porém hercúlea – equipe responsável pelo acervo do Municipal – Lauro, Elisa, Marcella e Ivani – não só manteve como foi além na execução dos trabalhos proposto em 2006.

Quanto à Base de Dados, com o preenchimento continuado pela equipe da central de produção, depois do final do projeto patrocinado pela Vitae, chegou-se ao limite da capacidade do sistema Access. Aliás, isso é muito comum acontecer em projetos de criação de bases de dados, pois, por ser parte integrante do sistema Windows, o Access é de fácil acesso e de baixo custo, permitindo início imediato do trabalho. No entanto, diante das dimensões de um acervo, pode se mostrar insuficiente em termos de espaço e velocidade de processamento. Esse foi o caso do acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo. Assim

sendo, foi contratada uma empresa especializada em informática para fazer a migração dos dados para outro sistema mais adequado ao crescimento da base. Apesar dessa transferência, as entradas, campos e tabelas originais foram mantidas, bem como a lógica de identificação das peças.

Hoje o sistema pode ser acessado apenas no centro de produção, havendo, no entanto, planos de ser disponibilizado online pela Prefeitura. Para tanto, será necessária a retomada da alimentação do sistema, parada há quase um ano, e a revisão do que já estava cadastrado. Durante algum tempo a Prefeitura disponibilizou um acesso parcial aos trajes através do site da prefeitura, no link www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/PesquisaSimples.aspx.

Mas foi sem dúvida ainda mais significativo ouvir do prof. Cottenden que o espaço é muito bem organizado, que as tarefas são muito bem desempenhadas e que é difícil ver um acervo com esse nível de organização no Reino Unido.

O prof. Cottenden elogiou ainda a qualidade dos trajes, ficando especialmente interessado em uma peça do *Rigoletto*, de uma produção de 1948. Aproveitando o ensejo, dirigimos um ofício ao coordenador da Central de Produção, Lauro Lemes, solicitando o traje do *Rigoletto* para estudos no Núcleo do Traje de Cena da Universidade de São Paulo, coordenado por Fausto Viana e Elizabeth R. Azevedo.

Levado o traje para o Núcleo, foi embalado especialmente e devolvido à Central de Produção Chico Giacchieri.

Parcerias se renovam, novas expectativas surgem. Quem sabe não é esse o momento de propor um projeto de conservação dos trajes do balé do Quarto Centenário?

DIGITALIZAR, DISPONIBILIZAR, CONSERVAR: TEATRO SEM CORTINAS – PORTAL DE HISTÓRIA DO TEATRO MUNDIAL E BRASILEIRO

Daiane Pettine

Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Integrantes da equipe: Bruna Barbosa, Danilo Putinato, Diego Cardoso, Isabela Dragão, Jéssica Mancini, Laura Salerno, Lissa Santi, Kanansue Gomes, Kauê Aguilera e Maina Valle.

Coordenação: Alexandre Mate

O projeto de extensão Portal de Teatro Mundial e Brasileiro foi iniciado em abril de 2011 e hoje conta com treze pesquisadores/estudantes, trabalhando no processo de elaboração, edição e armazenamento de documentos teatrais e na conservação, digitalização e disponibilização de um acervo de mais três mil programas teatrais raros. Motivado pela carência de materiais documentais, o Portal deverá abrigar arquivos do teatro mundial, teatro brasileiro (sobretudo de rua) e de experiências ligadas ao teatro latino-americano. O portal é obra criativa, coletiva e artística, aberta ao público da universidade e da comunidade. Além de digitalizar e conservar peças, ensaios, artigos, fotos, vídeos, programas e trabalhos de estudantes e professores da Unesp, é nossa meta aglutinar pesquisadores e interessados em socializar materiais e fontes documentais para enriquecer o portal e partilhar seus achados. Nosso endereço eletrônico deverá entrar em fase de testes em setembro de 2012 e em disponibilização total em janeiro de 2013.

O Portal Teatro Sem Cortinas

Coordenado pelo prof. dr. Alexandre Luís Mate, docente dos programas de graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp, o Portal de História do Teatro conta com pesquisadores/estudantes do curso de licenciatura em arte/teatro do Instituto que trabalham no processo de pesquisa, captação, edição e disponibilização de arquivos em nossa página.

Nosso propósito é pesquisar, recolher, editar e disponibilizar, por meio de nosso portal que será aberto à comunidade em geral, textos dramaturgicos, críticas teatrais, textos teóricos, imagens, vídeos, arquivos de áudio, livros, trabalhos

de conclusão de cursos, teses, dissertações ou quaisquer arquivos sobre o teatro mundial e o teatro brasileiro.

Na medida em que a internet hoje facilita e democratiza o acesso de estudantes e interessados em conhecimentos sistematizados, um portal de história do teatro, como instrumento que reúne de diferentes tipos de reflexão, pressupõe um grande esforço coletivo no sentido de sua criação e no de sua alimentação. (Mate, 2009)

Além de arquivos sobre da cultura europeia e brasileira, o Portal deverá abrigar documentos do teatro popular brasileiro (sobretudo de rua) e de experiências ligadas ao teatro latino-americano. O documento aqui apresentado tem o objetivo principal de divulgar a criação do portal no Instituto de Artes da Unesp, *campus* da Barra Funda, e de tentar, por meio disso, juntar pesquisadores e interessados em socializar materiais e fontes documentais para enriquecer o portal e partilhar seus achados.

Acreditamos que as universidades precisam desenvolver esse esforço, sobretudo para estimular a pesquisa e o registro, tanto de trabalhos dos estudantes como dos professores. Um portal de teatro significa e corresponde a um trabalho permanente e estimulador à criação de textos e um canal de interlocução significativo entre a comunidade acadêmica – e não apenas de uma instituição. (Mate, 2009)

Sabemos que, em tese, os professores têm inúmeras fontes para divulgação de seus trabalhos e pesquisas, mas, de modo oposto, o mesmo não acontece com as reflexões e criações dos estudantes, Nosso trabalho então se desenvolve objetivando diminuir tal fosso. Para isso, o portal dá destaque às produções de estudantes e professores do Instituto de Artes no espaço intitulado “Prata da Casa”, abrigando os mais diversos trabalhos discentes e docentes e sendo um espaço de compartilhamento das produções já realizadas e em realização na faculdade.

Teremos espaços diversificados em nosso portal para cada tipo de arquivo e abrigaremos três acervos específicos, além do Prata da Casa, já citado: o acervo de fotos de teatro do fotógrafo Bob Souza e um acervo de programas teatrais de diferentes épocas e tipos, que estão em processo de digitalização para serem disponibilizados no portal e na biblioteca do Instituto, na Barra Funda.

Para que haja diversidade na inserção e pesquisa dos arquivos, optamos por dividir nosso trabalho em várias frentes específicas, delimitando ações para cada grupo, mas sempre decidindo alterações e intervenções em conjunto. As frentes de trabalho são divididas em: Frente de Informática, responsáveis pela página do portal na *web* e pela alimentação de conteúdos do portal; Frente de Textos, que realiza a captação, edição e disponibilização dos arquivos de texto, teóricos, dramaturgicos, críticas e outros, e também responsável pelos arquivos do Prata da Casa; Frente Imagética, que cuida da captação, edição de imagens e fotografias relacionadas ao teatro e aos eventos teatrais ao redor do país e é responsável pelos termos de liberação de imagem dos artistas retratados ou dos detentores dos direitos das imagens, e também responsável pelo acervo Bob Souza; Frente

de Vídeos, que fica a cargo da captação e edição de vídeos relacionadas à história do teatro, e também responsável pelos termos de liberação dos direitos das vídeos; e a Frente de Teatro de Rua, vertente específica para captação e digitalização de diferentes arquivos referentes ao teatro de rua no Brasil.

Faz-se necessário ressaltar que os arquivos do Portal, dentro dos campos de história do teatro mundial e história do teatro brasileiro, estão estruturados a partir de uma grande linha cronológica, agregando formas eruditas e populares de teatro. Mesmo partido de frentes distintas, os arquivos são inseridos em pastas específicas conforme o movimento ou perspectiva histórica em que se enquadram. Por exemplo, no ícone de história do teatro mundial há um subitem para o teatro grego, e nele estarão os arquivos de texto, imagem ou vídeos relacionados.

Acreditamos que a reunião de arquivos e sua disponibilização na *internet* é uma forma de conservação histórica. Nossa pesquisa se desenvolve no sentido de preservar a memória do teatro e contribuir para que as novas memórias criadas a cada momento tenham espaço para sociabilização e conservação, seja esse espaço físico ou digital. Novamente, um portal de teatro permanente que signifique e corresponda a um estímulo à criação de textos e que faça a interlocução entre a comunidade acadêmica, não apenas dentro de uma única instituição.

O diferencial do Portal Teatro Sem Cortinas em relação às plataformas já existentes é a formulação de um espaço em que os pesquisadores, estudantes e professores também poderão ser criadores de conteúdos e contribuintes na sociabilização digital dos mais variados arquivos teatrais, passando pela edição dos trabalhos e disponibilização pela equipe. Objetivamos ser um portal de auxílio à pesquisa teatral, disponibilizando arquivos em geral, sem nos restringirmos a verbetes, fotos ou textos, e sim os agregando com o intuito de auxiliar a pesquisa. Trabalhamos para que a história do teatro mundial e brasileiro e de seus artistas seja recuperada e preservada, fazendo da internet e da sociabilização meios para esta realização.

Nossa metodologia científica inclui mais que a edição e disponibilização de arquivos. Nos identificamos como um grupo de pesquisa que objetiva mais que disponibilizar, aprender e cotejar. Assim, o projeto busca, também, ser um espaço de formação científica para seus integrantes. Procuramos pesquisar e adquirir as mais diversas informações sobre os arquivos para que sua disponibilização seja feita com o maior número de referências possíveis. A partir do recebimento ou coleta do arquivo, é realizada triagem, leitura e pesquisa, para estabelecimento dos links do arquivo; caso seja necessário, é realizada uma pesquisa para anexar ao arquivo o maior número de informações que amparem o usuário em sua pesquisa e que nos ajudem a preservar os documentos que chegam e que são encontrados sem referências.

Em se tratando de teatro, a documentação se mostra uma prática mais do que necessária, visto que o registro acerca da produção teatral é escasso e muitas vezes insuficiente. Nessa perspectiva, o projeto tem, como uma de suas principais ações, a seção de documentação e catalogação de programas de espetáculos.

O exercício de registrar nos programas processos de criação e montagem, informações sobre grupo e períodos históricos se manteve firme ao longo dos anos, e por isso podem ser considerados verdadeiros documentos históricos. Entretanto, a história destes programas não tem sido conservada da maneira adequada e seu valor documental tem sido posto.

Pretendemos então atribuir o devido mérito à fonte de pesquisa que são esses programas de espetáculo, destacando sua importância na cena teatral e delineando sua relevância na história, tendo por objeto deste trabalho programas raros, passados e contemporâneos.

As transformações pelas quais o teatro passou ao longo dos últimos anos refletem-se nos programas, que também passaram por diversas mudanças, dividindo-se em novos tipos e classificados em novas categorias, não se mais limitando a serem simples peças gráficas de distribuição antes do espetáculo, mas uma extensão da proposta artística da qual são objeto.

O processo de catalogação e formação do acervo teve início no ano de 2011. De início, contávamos com um acervo composto por cerca de 1.500 programas, que aumentou depois que a seção se abriu a doações de interessados. Ainda neste ano, foi firmada uma parceria com a seção de arquivos multimeios do Centro Cultural São Paulo, que abriu espaço para que fosse feita uma seleção de material de interesse do projeto, o que resultou no acréscimo de mais 1.600 novas peças ao nosso acervo, dentre as quais peças raríssimas.

Os critérios que atualmente regem a catalogação e o modo como o processo acontece são resultado de muitas mudanças que visaram a forma mais adequada para pesquisa e disponibilização dos dados. À guisa de ilustração, expõe-se o mencionado trabalho anteriormente realizado com os programas de espetáculos e suas etapas: pesquisa e recolhimento de material, catalogação (onde é imprescindível o contato direto com as peças, que proporcionam o desenvolvimento de um olhar técnico e rigoroso no manuseio), registro visual e escaneamento (por se entender que se trata de um registro necessário e pertinente, atualmente são escaneadas todas as páginas do programa. Em caso de haver ingresso acompanhando o programa, ele também é escaneado e registrado na catalogação no campo “descrição física”) e arquivamento. Catalogados e escaneados, os documentos estão prontos para terem suas informações repassadas à biblioteca do Instituto e para o arquivamento físico e virtual no Portal.

Pretende-se que o arquivamento físico seja feito na biblioteca do Instituto e que, desse modo, seja criado um acervo aberto para pesquisa. Por esse motivo, o material catalogado também é registrado no banco de dados da biblioteca, para que a constituição desse acervo se dê dentro dos padrões tradicionais.

Todo o processo de catalogação, documentação e armazenamento dos programas de espetáculos tem como um de seus propósitos incentivar a prática documental acerca do teatro, de modo que incentive também iniciativas semelhantes destinadas a uma maior atenção a documentos que podem ser preciosas

fontes de pesquisa. Registrar não só a história, mas também as ferramentas que a registram. Uma vez que não é mais possível, na maioria dos casos, ter acesso a montagens, grupos e períodos do teatro, os programas de espetáculos são os meios mais próximos de pesquisa e registro destas informações.

A constituição do acervo a que o projeto se propõe tem por objetivo, além de proporcionar uma nova e pioneira possibilidade de pesquisa, efetivamente legitimar os programas como documentos históricos.

Desde o início do projeto, passamos por diversificadas fases e dificuldades, começando pela escolha da equipe, definição dos menus e testes de plataformas – esse último, nosso maior empecilho na liberação do *site*. Intentamos ser um portal de auxílio à pesquisa e disponibilização, e encontrar uma ferramenta virtual confluyente com esses objetivos, fugindo de *blogs* e plataformas semelhantes, demandou um esforço. Hoje, estamos vinculados a três plataformas digitais: a primeira, que disponibilizará os programas, está vinculada à biblioteca do Instituto de Artes; a segunda, que disponibilizará o acervo Bob Souza, está vinculada a Biblioteca Digital da Unesp; e a terceira, onde o portal ficará hospedado, foi desenvolvida e é mantida pelo Sistema Técnico de Informática do Instituto de Artes.

Entendemos que para contribuir com a realização eficaz do trabalho é necessário trocar experiências, e por isso estamos realizando, ao longo desse ano, visitas a arquivos físicos e digitais na cidade de São Paulo, além de recebermos consultorias de pesquisadores especializados em conservação de papéis e disponibilização de arquivos por via digital.

Nosso endereço eletrônico, www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br, deverá entrar em fase de testes em setembro de 2012, com disponibilização total em janeiro de 2013. Estamos no momento tratando e digitalizando diversos programas, editando textos e enviando para a plataforma os mais variados tipos de arquivos teatrais.

Ressaltamos que o título desse trabalho ordenado em digitalizar, disponibilizar e conservar explicita as palavras-chave em que se fundamenta este projeto. Acreditamos que, por meio de digitalização e disponibilização, estaremos contribuindo para conservar e sociabilizar a história do teatro.

Recebemos doações de programas e entraremos em uma fase de captação de arquivos de estudantes e professores que já passaram ou que ainda estão no Instituto de Artes. Estamos abertos a diálogos e intercâmbios de experiências com grupos que desenvolvam trabalhos similares ao nosso. Para informações, os interessados podem enviar mensagens para portaldeteatro@ia.unesp.br.

Referência bibliográfica

MATE, Alexandre. “Um Portal de História do Teatro como Tarefa Criativa, Artística e Coletiva”. In: *Anais da V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo, 2009.

HÁ ACERVOS TEATRAIS EM BRASÍLIA?

Elizângela Carrijo

Universidade de Brasília (UnB)

Abrindo as cortinas

O que eu desejaria, e disse a ela, era poder contar, e deixar contado, coisas que os que estão começando hoje não sabem. E, possivelmente, não viriam a saber nunca, que a memória do teatro é fraca. Mesmo entre as gentes do teatro. Muito permanece ignorado por puro desinteresse. E as informações nem sempre são fáceis de se encontrar. As que existem, infelizmente, são bem poucas em relação ao que poderia, ao que deveria haver. Creio que é importante deixar tudo isso documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão (Viotti, 2000, p. 16).

Essa epígrafe é parte do diálogo entre o ator Sergio Viotti e a atriz Dulcina de Moraes. Embora tenha sido publicado em 2000, ainda hoje retrata o quão frágil é a memória teatral brasileira. De tal forma que também dialoga com as propostas desse relevante I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais, em 2012. Porque reunir quem trabalha e/ou estuda esse tema, mesmo diante das precariedades e da ineficiência, quando não inexistência, das políticas públicas culturais, é colaborar com a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e sua profissão, defende Viotti. O contexto de precariedade dos acervos e dos documentos do âmbito teatral, traduzido como fragilidade da memória cênica, existe por diversos motivos. No entanto, independentemente das razões de origem, os resultados são quase sempre o surgimento de mais dificuldades – tanto para encontrar documento e informação na área cênica, quanto para preservar o pouco arduamente conquistado.

Para Viotti (2000), esse cenário se estende por todo Brasil. Por mim, após algumas pesquisas na cidade onde nasci e moro, confirmo que lamentavelmente

Brasília ainda não é exceção. Investigar, escrever e conhecer qualquer faceta do seu teatro é sempre um desafio. Faz-se necessário recorrer a muitos jornais, acervos particulares, contatos de amigos e meia dúzia de livros que mencionam o teatro em meio à história da capital e, nesse contexto, busco responder ao título do texto.

Cenários e personagens da questão

Brasília, capital da República, é comumente reconhecida por ser sede das resoluções políticas e econômicas do país, por ter sido desenhada pelo Oscar Niemeyer, urbanizada por Lúcio Costa e inaugurada em 21 de abril de 1960, pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Personagens recorrentes na dramaturgia da cidade que mesmo jovem recebeu da Unesco, em dezembro de 1987, a declaração de “Patrimônio da Humanidade”, por sua singular arquitetura planejada. No entanto, Brasília tem histórias diferentes dessas. Com ângulos e personagens sem fama mundial, mas nem por isso menos importantes.

Como sugere Benjamin, perceber uma cidade é perder-se em suas sutilezas (1995, p. 73). É ir além da morfologia que delinea seus espaços. É olhar para o corpo significativo que produz discursos ao acolher seu rap, poesia urbana, música, grafitos, pichações e vendedores de coisa-alguma (Orlandi, 2004, p. 31). Tal qual seu teatro, dentre outros aspectos, sendo sobre essa história local, seu arquivo de memórias e representações que dela fazem seus atores (Negrão de Mello, 1998, p. 46), que nascem atributos e significados cênicos das quais em parte abordo neste texto.

O próprio *Dicionário de Teatro* admite que a palavra *teatro* abrange desde prédios arquitetônicos até expressões estéticas com inúmeras nuances (Teixeira, 2005, p. 254). Patriota afirma que a menção ao *teatro* significa evocar as seguintes áreas artísticas: dramaturgia, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, interpretação etc. (2004, p. 231). Logo, cabe a quem pesquisa a clareza de tratamento do assunto, para que se efetive uma necessária aproximação entre as produções das cênicas e as outras áreas, sejam história, ciência da informação, arquivologia, museologia ou qualquer outra que deseje o exercício de interdisciplinaridade. Imbuída desse cuidado, sinalizo que neste texto *teatro* é observado como produtor de *documento*. Como um criador de unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato (2005, p.73), conforme explica o dicionário de terminologia arquivística. Sendo esse documento, de preferência, parte de um *acervo* que representa os documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora (2005, p.19).

Esse emolduramento conceitual permite elucidar sentidos e indicar pensadores que circundam essas linhas. Tal qual alarga a interpretação de *acervo* e de *documento*; reconfigura o significado de *Brasília* e ressalta o teatro como uma modalidade de narração num conjunto em movimento que, interligado à cidade, apresenta outros ângulos de sua história. Por certo a proposta não visa trazer fatos cronológicos ou referências a um modo de produção teatral, como respectivamente

te fizeram Duarte (1983) em seu livro sobre a educação e as artes em Brasília e Brochado (2001) em sua dissertação de mestrado sobre teatro de mamulengo no Distrito Federal. Na verdade, a intenção de me aproximar dos documentos sobre teatro em Brasília foi de provocar espaço para a cidade ser lida por meio do teatro, tal qual o teatro ser visto por dentro de Brasília, num entrecruzamento de histórias escovadas a contrapelo, como sugere Benjamin (1994) ao chamar atenção para o que há por dentro das narrativas ditas “oficiais”.

De modo direto, não há em Brasília um acervo exclusivo para teatro onde documentos e/ou informações são direcionados à sociedade em geral. No entanto, é possível encontrar esse conteúdo em acervos espalhados pela cidade. Em 2004 escrevi (Carrijo, 2004, pp. 57-69) sobre documentações do teatro em Brasília disponíveis em seis acervos: Arquivo Público do Distrito Federal; Centro de Documentação (Cedoc) do Correio Braziliense; Cedoc da UnB; Banco de Textos do Instituto de Artes da UnB; Biblioteca da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes; e Biblioteca Central da UnB. Dois anos depois, ao defender minha dissertação de mestrado (Carrijo, 2006), a fim de facilitar futuras pesquisas na área, detalhei as fontes encontradas e relatei o que se poderia ou não localizar nos acervos e nos bancos de dados consultados. De tal forma que somei aos lugares citados, os bancos de informação do CNPq, da Capes, da Funarte (DF e RJ) e do Cartório de Ofício Marcelo Ribas; a visita ao acervo museal de Dulcina de Moraes (DF) e aos acervos particulares de atores e atrizes na cidade, sobretudo daqueles que havia entrevistado na pesquisa: Geraldo Martuchelli; Hugo Rodas; Humberto Pedrancini; Iara Pietricovsky; Jesus Vivas; João Antônio de Lima Esteves; José Maria B. de Paiva e Carlos Augusto Pereira da Silva.

Atualmente coordeno o projeto Teatro/DF nas Reportagens do *Jornal de Brasília* (1972-1982): Fontes de Pesquisas, tendo duas estudantes de iniciação científica vinculadas ao CNPq e à UnB para frequentar o Cedoc do jornal a fim de inventariar as notícias publicadas sobre teatro no DF nesse período. Acredito que essa documentação proporcionará elementos de análise para avaliar as metodologias de busca desse tipo de informação; interpretar a trajetória cênica da cidade e avaliar se os demais anos de publicação do periódico deverão ser também mapeados em outro momento. Penso até que inventariar essas notícias talvez venha a resultar em algum guia de fontes jornalísticas sobre teatro no DF, agregando todas reportagens desse tema publicadas entre 1960 e 1999 de um outro jornal, o *Correio Braziliense*, que já foi inventariado¹. Espero em breve apresentar dados mais sólidos a esse respeito.

1 Ao somar o resultado desses dois projetos, Brasília terá conseguido agregar todas as notícias publicadas sobre teatro no DF nas suas duas maiores mídias impressas. O levantamento das reportagens desse assunto no jornal *Correio Braziliense* abarcou o período de 1960 a 1999. Foi coordenado por mim junto à equipe do então Núcleo de Pesquisa do Cedoc/CB, entre 2005 e 2007. O resultado final tabulou 7.828 registros que ocupam 312 páginas impressas. Ainda não foi publicado, mas está disponível para consultas na própria empresa, que dispõe seu acervo privado por meio da agência DA Press. Para contato, acessar: http://www.dapress.com.br/da/fale_conosco.

Nesse panorama de atividades realizadas desde 2003, destaco minhas impressões sobre três espaços.

Do Arquivo Público do DF (ArPDF), com seus 532 cartazes de espetáculos encenados na capital: sua gama de potencialidade interpretativa merece ser explorada junto aos outros 4.937 cartazes divididos por cinema, dança, artes plásticas, literatura e projetos diversos recolhidos do Centro de Documentação Cultural da Fundação Cultural do DF (CDRC/FCDF).

Da instituição privada Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, criada pela própria Dulcina na década de 1970, que dispõe de um acervo com materiais da trajetória da atriz: embora o local não seja abandonado, é visualmente bagunçado e fora de qualquer padrão de preservação e/ou conservação. Dispostos em gavetões, estantes e cabides estão vestidos luxuosos, sapatos, chapéus, bolsas, fotografias, quadros, discos, perucas, adereços, móveis e outros objetos usados pela companhia teatral da atriz. Em 2005, esse acervo localizava-se no subsolo, em 2006 e em 2010 sofreu transferência para outras partes do prédio. O vai e vem sem os devidos cuidados, acaba por deixar ainda mais vulnerável o precioso patrimônio, que segundo os responsáveis aguarda por captação de recursos para receber tratamento adequado.

Conheci alguns acervos particulares cultivados pelos próprios artistas na cidade, mas o do ator José Maria Bezerra de Paiva, ou B. de Paiva, chama atenção pelos oito quilômetros lineares de documentos², preservados e organizados segundo a especial boa vontade cultivada ao longo dos seus quase oitenta anos de idade. Até 2006, o tesouro ficava dentro da casa, com quadros, fotografias, cartazes, livros, panfletos, programas teatrais, máscaras e esculturas dispostos nos cômodos e nas centenas de caixas-arquivo que armazenam a história da Fundação Brasileira de Teatro, as atividades cênicas realizadas no Brasil e, especialmente, em Brasília. Todavia, devido aos problemas de saúde e a dificuldade de manter a massa documental, há cerca de dois anos B. de Paiva transferiu tudo para a chácara de um amigo. Sem, até o momento, receber qualquer oferta do poder público para guardar e/ou preservar esse patrimônio.

Considerações finais

Jardim afirma que onde a informação se encontra não é o mais importante e sim o acesso à informação (1999, p.2). Compreendo e concordo com a defesa, mesmo porque possibilitar o acesso à informação é dever de qualquer acervo, sobretudo os de âmbito público, após a sanção da lei 12.527/2011. Contudo, diante da dura realidade dos acervos que abrigam a cultura teatral brasileira, em especial no caso de Brasília, onde há a absoluta ausência do poder público frente a essa questão, já tenho aberto mão do cumprimento da lei e ficado satisfeita em descobrir pelo menos onde e quem guarda documentos e/ou informações sobre essa memória cênica local.

2 A composição desse acervo é aproximadamente: 1719 m de imagens; 8645 m de livros; 30 peças de museus; 1890 m de documentação; 40 tubos de jornais; 2,40 m de discos em vinil e 2,10 m de slides. A arquivista Luciene Carrijo e eu mensuramos esses documentos em maio de 2006.

Essa postura parece abrir mão do direito de cidadania conquistado. Em parte, talvez sim, mas explico: é impossível negar a aridez desse contexto em Brasília, tal qual deixar de admirar as ações isoladas de pessoas generosas e comprometidas com as memórias cênicas. Provavelmente sem elas nada mais restaria da materialidade dessas trajetórias na cidade. Mesmo sem política cultural, recursos adequados, equipe técnica ou profissionais especializados, a guarda sem sistematização específica dos acervos ainda promove a certeza de termos fontes do assunto. Tendo em vista a vulnerabilidade dessas guardas e a dependência direta da saúde e da boa vontade das pessoas, é previsível que esse quadro de localização dos documentos se modifique constantemente, quando não se agrave de vez.

Enquanto o poder público dorme e deixa de cumprir suas obrigações, cabe a participação em raros seminários como esse, ou em palestras, pesquisas e demais atividades que permitam denúncia, debate, trocas de experiências, comunicação e sensibilização dos artistas e da sociedade civil frente ao tema. Não há receita para modificar esse cenário, tampouco são poucas as complexidades ao redor dele. Por isso o assunto não se esgota, muito menos neste texto. Ao contrário. Que surjam novas questões e considerações, a fim de modificarmos o cenário e colaborarmos com os artistas e com as plateias para preservação de memórias que estimulam o contínuo abrir das cortinas desse palco cultural. Acredito no poder do diálogo e na força da cobrança organizada ao setor público. Penso que são por essas vias que potencializaremos as transformações e as novas produções, dando à história em seu poder de descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível, como sugere Ferro (1992, pp. 77-88).

Referências bibliográficas

- ARPDF – ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em <http://www.arpdf.df.gov.br/>, acessado em jul. 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o Mamulengo que Mora nas Cidades – 1990 a 2001*. Dissertação de mestrado. Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília, Universidade de Brasília, 2001.
- CARRIJO, Elizângela. “Teatro de Brasília: uma História Documentada?” In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília, Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.
- _____. “Teatro en Brasília en Escena: Fragmentos de una Historia poco Representada (Brasília – 1970/1990)”. In: *Encuentro Nacional, 7, y Congreso Internacional de Historia Oral de la Republica Argentina*, 1, Buenos Aires, 2005.
- _____. *(A)bordar Memórias, Tecer Histórias – Fazeres Teatrais em Brasília (1970-1990)*. 2006. Dissertação de mestrado. Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, UnB, 2006. (publicação no prelo, Editora Senac-DF).

- DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005. Disponível em www.portalan.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion%2oTerm%2oArquiv.pdf, acesso em 19 jul, 2012.
- DUARTE, Maria de Souza. *A Educação pela Arte – o Caso Brasília*. Brasília, The-saurus, 1983
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- NEGRÃO DE MELLO, Maria T. F. *O Espetáculo dos Moradores do Símbolo: a Mobilização por “Diretas Já” da Perspectiva de Brasília – 1984*. Tese de doutoramento. São Paulo, ECA/USP, 1987.
- TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luís, Editora Instituto Geia, 2005.
- ORLANDI, P. Eni. *Cidades dos Sentidos*. Campinas, SP, Pontes, 2004.
- PATRIOTA, Rosângela. “O Historiador e o Teatro: Texto Dramático, Espetáculo, Recepção”. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.). *Escrita, Linguagem, Objetos: Leituras de História Cultural*. Bauru, SP, Edusc, 2004.
- VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro, Lacerda, 2000.

PLANEJAMENTO E EXPECTATIVAS NA CRIAÇÃO DO ACERVO TEATRAL DOS CURSOS DA ÁREA DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Francisco Guilherme de Oliveira Júnior

Mateus Bertone da Silva

Rosilandes Cândida Martins

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Inícios

O curso de licenciatura e bacharelado em artes cênicas da Universidade Federal de Goiás foi criado há doze anos¹. No entanto, apenas com a recente possibilidade de expansão do número de cursos e vagas viabilizados pelo Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) do governo federal é que a Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC-UFG), através da criação de mais dois cursos na área – direção de arte e licenciatura em artes cênicas à distância –, ampliou para dezesseis o quadro de professores, bem como passou a organizar algumas possibilidades de estruturação de tais cursos que, como de resto muitos outros criados no país a partir do referido Programa, enfrentam sérias dificuldades em relação aos recursos físicos, materiais e humanos, dada à carência de instalações apropriadas e de equipamentos, professores e técnicos.

A recente contratação dos três professores autores deste artigo, reforçou e definiu mais especificamente a área de *visualidades* nos cursos de artes cênicas. A necessidade da construção de um conceito definidor para o curso de direção de arte, compreendendo sua particularidade quando criado e inserido no contexto de um curso de artes cênicas – preocupações presentes no trabalho inicial de revisão do projeto pedagógico do curso – geraram a união para construção de

¹ Este artigo foi redigido em agosto de 2012 por ocasião do I Seminário de Acervos Teatrais, promovido pelo LIMCAC-USP. Optamos por não reescrevê-lo à força da nova data de publicação bem como à luz do próprio decurso histórico que avançou, em boa parte seguindo nossas expectativas, em outra trazendo novos elementos que, de todo modo, preferimos entendê-los como subsídios para novas reflexões e, portanto, para novos trabalhos.

entendimentos e de ações que viabilizassem as demandas citadas. Assim, partindo do entendimento que a formação em artes cênicas deve ser pautada por horizontalidades entre os elementos da encenação, que levem em conta dimensões autorais e relacionais na produção da cena, o grupo e demais professores dos cursos organizaram uma série de esforços para constituir uma infraestrutura pedagógica que atenda as especificidades da formação nos moldes pensados acima. Ficou evidente a necessidade da criação de espaços adequados às atividades de aula, pesquisa e extensão, de ambos os cursos, promovendo a investigação de materiais cênicos e, conseqüentemente, de espaços que abriguem o que é produzido e adquirido.

Entre as iniciativas, o grupo propôs a implantação de um *acervo teatral* como ferramenta pedagógica e didática que ofereça instrumentos para *práticas artísticas e de mediação*, levando em conta a demanda existente no curso de artes cênicas, bastante ampliada com a implantação do curso de direção de arte.

No intuito de suprir a demanda de espaços, foi projetado o Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena, de autoria dos arquitetos Ana Domitila Mendonça e Mateus Bertone, este último, professor de cenografia na EMAC-UFG. O edifício de dois pavimentos contará com uma área total de 761,36 m², na qual estão previstos laboratórios e acervos teatrais que servirão tanto para o ensino como para o desenvolvimento de pesquisa e produção artística. Entre os laboratórios do novo edifício² estão:

- Laboratório de Cenotecnia;
- Laboratório de Figurinos e Adereços;
- Laboratório de Espetáculos;
- Laboratório de Caracterização e Maquiagem Cênica;
- Laboratório de Formas Animadas;
- Laboratório de Iluminação Cênica e Sonoplastia;
- Laboratório de Projeto e Concepção Cenográfica.

No projeto arquitetônico, os espaços físicos dos acervos teatrais estão conectados a dois laboratórios principais, de um lado o Laboratório de Cenotecnia destinado para caracterização do espaço cênico, envolvendo os processos de construção dos projetos cenográficos e, de outro lado, o Laboratório de Figurino e Adereços voltado para caracterização do ator. Embora as duas salas estejam localizadas nas dependências destes dois laboratórios, os conteúdos dos acervos poderão transitar conforme a necessidade e disponibilidade nas atividades realizadas pelos cursos.

2 Em dezembro de 2011, respondendo a uma portaria da UFG, os professores da área de artes cênicas juntamente com a direção da Unidade, elaborou os projetos de criação dos laboratórios da EMAC-UFG que contemplam os cursos de artes cênicas e direção de arte. Além dos laboratórios elencados acima (os quais estarão presentes no novo edifício), foram criados os seguintes Laboratórios (os quais serão locados no edifício existente, após ocupação de área anexa e reforma do mesmo): Laboratório de Montagem Teatral, Laboratório de Interpretação, Laboratório de Artes do Corpo, Laboratório de Máscaras e Materiais Expressivos e Laboratório de Representação Gráfica e Linguagens Visuais.

Território e primeiros passos

Como o projeto do Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena ainda está em licitação, a direção da unidade, respondendo ao pedido dos docentes por espaço, designou os três camarins existentes no teatro da escola e parte dos bastidores para abrigar parte dos laboratórios³ e o acervo teatral provisoriamente.

Concentramos os projetos dos futuros laboratórios da seguinte forma:

- *Camarim 1: Laboratórios de Figurinos, Adereços, Caracterização e Maquiagem Cênica;*
- *Camarim 2: Laboratório de Formas Animadas, Máscaras e Meios Expressivos;*
- *Camarim 3: Laboratório de Cenotecnia, Representação Gráfica e Linguagens Visuais.*

O “acervo” existente estava espalhado em diversos locais da Escola. Muitos destes eram espaços insalubres, expostos à umidade, poeira, baratas, ratos e outros animais peçonhentos. Cenários, figurinos, adereços e bonecos compartilhavam o mesmo espaço, sem organização e quaisquer subsídios para o seu devido armazenamento. Também não havia qualquer catalogação do material, de modo que estavam sujeitos a extravios constantes.

Ao transferi-lo para o espaço dos laboratórios provisórios foi possível conhecer melhor seu conteúdo, seu valor e seu estado, ao que apontamos:

1. Falta de itens em número suficiente para atender à demanda de pesquisa e ensino universitário;
2. Falta de variedade de elementos cênicos representativos das diversas áreas dos saberes e fazeres teatrais;
3. Ausência de artefatos significativos para exemplificar diferentes épocas, contextos, culturas, estilos, gêneros, técnicas e materiais;
4. Setenta por cento das peças estavam incompletas, danificadas, rasgadas, sujas, mofadas, enferrujadas, manchadas, com cupins e traças.

Tais condições apontaram que o acervo não atendia de forma adequada e satisfatória às necessidades dos cursos. Um indicativo claro dessa insuficiência é o fato de professores empregarem objetos de seus acervos pessoais nas aulas. Um exemplo é o uso recorrente dos bonecos que compõem o acervo do professor Guilherme Oliveira em disciplinas e atividades relacionadas ao teatro de formas animadas.

Com base neste diagnóstico, o acervo passou pelas seguintes intervenções, feitas por professores, alunos e funcionários conjuntamente:

1. Separação por categorias, conforme cada área: I. cenários e objetos cênicos, II. figurino, adereços e caracterização, III. bonecos e máscaras;
2. Descarte de peças com danos irreparáveis e sem condições de uso ou reaproveitamento;
3. Higienização;
4. Acondicionamento e organização no espaço dos laboratórios provisórios e adjacências.

3 Como dito, outros laboratórios foram criados por outros professores para as áreas de iluminação, artes do corpo, interpretação e montagem, organizados e localizados temporariamente em outras áreas da EMAC-UFG.

Regras do jogo e expectativas

O planejamento e constituição de um acervo, voltado para o ensino das linguagens teatrais em nível superior, pressupõe a reflexão sobre algumas questões: Qual a natureza deste acervo? Qual seu conteúdo? O que ele deve manter? Como orientar a aquisição e produção de novas peças? Em última instância, qual a relação do *perfil do acervo* com o *perfil dos cursos*?

O que conseguimos imaginar de início, dadas nossas experiências e percepções, é a possibilidade de direcionar os objetos em duas grandes categorias. A primeira consistiria em peças que são mantidas e conservadas em sua forma e integridade originais, enquanto a segunda abarcaria as peças que podem sofrer intervenções. As duas categorias servem ao propósito cênico/pedagógico; a diferença é que no primeiro caso o aprendizado se dá enquanto exemplo, observação, uso e composições; já no segundo caso, o aprendizado se dá pela manipulação e alteração da constituição física do objeto, seja para adequá-lo a uma nova produção cênica, seja pela própria aprendizagem e investigação das artesanias de materialidades teatrais.

Vamos agora, através da exposição de experiências relacionadas a figurinos, exemplificar as duas categorias de acervo apresentadas.

Como exemplo do primeiro caso, citamos um vestido de noiva antigo, acompanhado de grinalda, que tinha sido usado há sessenta anos pela avó de uma aluna, que o levou para uma atividade da disciplina de figurino do curso de direção de arte, conduzida pela prof.^a Rosi Martins. A peça estava bem conservada e o tecido de cetim estava impregnado da pátina natural do tempo. Na aula, foram estudadas relações de memória, afeto e autoetnografia. Esse vestido seria um exemplo de peça de “coleção especial”, que não sofreria interferências físicas, devendo receber cuidados de manuseio, devido à preciosidade de texturas emotivas e subjetividades pessoais.

Como exemplo da segunda categoria, citamos a experiência de um aluno da disciplina de oficina de espetáculo, do curso de artes cênicas que foi orientado pela mesma professora na produção do figurino do seu próprio personagem, por meio de desmanche, reconstrução e texturização de um paletó e uma calça. Ele trabalhou na descostura e separação das partes, com nova reunião com cordões e na impressão de texturas de peças adquiridas em brechó.

Os casos acima são amostras pontuais das categorias, mas estas podem ser desdobradas em outras interfaces com os perfis estilísticos, técnicos, materiais etc., das peças.

Outra diretriz para definição do acervo parte dos princípios almejados de colaboração e horizontalidade nas relações estabelecidas entre os agentes da linguagem teatral.

A encenação em horizontalidade é regida pelo princípio da reunião, na qual as diversas instâncias de empreendimento – de simples suporte as artesanais, as técnicas e as artísticas – convivem em interdependência harmônica, uma respondendo a outra em seu próprio tom, dialogando na sua própria fala, cada qual interagindo para que o todo se complete (Leite e Guerra, 2002, p. 70).

O trânsito pelas fronteiras dos cursos se dá pela possibilidade dos alunos de

artes cênicas experienciem tessituras de objetos, materialidades e manualidades, ao mesmo tempo em que alunos de direção de arte vivenciem o jogo cênico, propiciando relações de alteridade.

Destá relação proposta emergem noções de respeito e ética entre as áreas de interpretação cênica e produção de materialidades, em uma via de mão-dupla. No âmbito da concepção e confecção, são esperadas atenções relacionadas à estética da montagem, qualidades dos materiais e execução. Por outro lado, no que se refere ao comportamento dos usuários, especialmente os alunos e professores de interpretação e montagem, são esperados cuidados com o uso, manuseio, devolução e higiene dos materiais cênicos. Tal sentido redireciona as relações entre *montagem teatral*, *produção de material cênico* e *guarda deste material*, repercutindo na constituição do caráter deste acervo.

Para reforço deste intento, apontamos algumas orientações de cunho prático para criação e aquisição de objetos cênicos nas produções de espetáculos previstos nas grades curriculares, pautadas pelos princípios de redução do desperdício de recursos financeiros, matérias primas, acúmulo de objetos e, consequentemente, esgotamento do espaço de armazenamento.

O acervo passa então a sinalizar um caminho para lidar com as necessidades oriundas de cada montagem teatral, sem que estas montagens comecem do ponto zero ou gerem uma produção desregrada e infinita de objetos cênicos. Retomando a ideia de categorização dos objetos, além de contribuir com os processos de montagem, o acervo passa a subsidiar a prática pedagógica, fornecendo não só peças que ilustrem a temática abordada, mas que sejam objetos de manipulação e modificação.

Diante da análise feita até o momento, o planejamento e expectativas para a definitiva implantação e funcionamento do acervo preveem as seguintes ações:

1. Construção dos laboratórios e acervos do Pavilhão;
2. Aquisição de mobiliário e instrumentos para armazenamento e conservação;
3. Contratação de técnico responsável pelo acervo;
4. Processo de tratamento (reparo e higienização), catalogação e acomodação do acervo existente;
5. Ampliação do acervo por meio de compras, doações, confecções e permutas;
6. Produção de material informativo a respeito do acervo;
7. Expansão do espaço físico do acervo.

Outras reflexões que conduzam as práticas para a constituição do acervo que almejamos ainda demandam pesquisas. A narrativa das ações realizadas e de nossas expectativas, bem como a participação deste grupo de professores em um Seminário voltado para acervos teatrais, é uma das ações neste sentido.

Referência bibliográfica

LEITE, Adriana e GUERRA, Lisette. *Figurino: uma Experiência na Televisão*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

HISTÓRICO E DIAGNÓSTICO DO ACERVO PESSOAL DE MARTIM GONÇALVES SOBRE A PRIMEIRA DIRETORIA DA PRIMEIRA ESCOLA DE TEATRO LIGADA A UMA UNIVERSIDADE BRASILEIRA: A ET DA UFBA

Jussilene Santana

Universidade Veiga de Almeida

A tese *Martim Gonçalves – Uma Escola de Teatro contra a Província* teve como objetivo compreender o porquê do traumático e turbulento afastamento do diretor Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, instituição por ele criada em 1956 e administrada até 1961 (Santana, 2011). Ela foi a primeira unidade de ensino de teatro no Brasil ligada a uma universidade.

A partir de uma série de novos documentos, oriundos das mais diversas instituições e acervos – em especial o Rockefeller Archive Center (NY, EUA), a Fundação Pierre Verger (BA), o Centro de Estudos Afro-Orientais (BA), o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (SP), o Acervo Tempo Glauber (RJ) –, a referida tese propôs uma narrativa inédita sobre Martim Gonçalves, com o objetivo de compreender a formação do homem de teatro, acompanhando suas experiências artísticas e profissionais mais significativas até o momento em que ele assumiu a responsabilidade de conceber e dirigir a Escola, como também propôs uma nova narrativa interpretativa para a primeira administração da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1956-1961).

Uma nova narrativa para os primeiros anos da ET se mostrava necessária porque as narrativas históricas sobre aqueles anos na Bahia, sobretudo as voltadas para a área de cultura e artes, foram por demais baseadas nos textos e reportagens publicados no jornalismo do mesmo período, com pouco ou nenhum confronto dessas informações com outros documentos, oficiais ou não, como editais, atas, ofícios, projetos e cartas, como também com o confronto entre depoimentos, fotos e demais relatórios. A persistência por um confronto com as informações publicadas pelos jornais – em suma, com a visão proposta pelos

jornais baianos e que muito direcionou os estudos históricos posteriores (Franco, 1994; Risério, 1995; Carvalho, 1999; Leão, 2006; Bacelar, 2006) – também se revelou imperativa por conta do conhecimento da ocorrência de uma campanha jornalístico-midiática realizada em Salvador contra o diretor da ET, ao longo do ano de 1961. O livro *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia* (Santana, 2009) já havia delineado claramente os posicionamentos e ataques em relação à Escola e ao seu diretor por parte da *Página Unidade*, mantida pelo movimento estudantil baiano, e da coluna *7 Dias no Teatro*, escrita por Adroaldo Ribeiro Costa, ambas publicadas pelo jornal baiano *A Tarde*, e pela coluna “Rosa dos Ventos”, do *Diário de Notícias*, assinada pelo diretor da rede de *Emissoras e Diários Associados* na Bahia, Odorico Tavares.

Em 1961, Martim Gonçalves virou alvo central da campanha jornalística articulada pelos *Associados* baianos, apoiada pelo conservador jornal *A Tarde*, por parte da instituição universitária – que tinha dificuldades políticas em manter o diretor –, por parte dos estudantes universitários de tendências nacionalistas, e por desafetos pessoais. No caos informativo que se formou, ocorreu um verdadeiro linchamento moral de sua figura pública e Martim Gonçalves deixou a direção da Escola uma semana após os xingamentos e ataques chegarem aos muros da instituição, que foram totalmente pichados. Tal campanha, por cinco décadas jamais esclarecida, deixou uma herança maldita na mentalidade da intelectualidade baiana, provocando completa distorção na memória sobre esse homem de teatro e sua obra – entre tais distorções, a não creditação da autoria/participação de Martim Gonçalves em série significativa de eventos e projetos por ele capitaneados.

A Escola de Teatro da Bahia nos anos Martim (1956-1961) produziu quase trinta montagens, a maioria de textos inéditos, entre elas a *Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, e *Calígula*, de Albert Camus, numa primeira encenação em língua portuguesa. Como convidados, participaram os atores Maria Fernanda e Eugênio Kusnet, na *Ópera*, e Sérgio Cardoso no papel-título de *Calígula*. Além disso, Martim inaugurou um teatro, o Santo Antonio, com a primeira mesa de luz da América do Sul, criou uma companhia mista com alunos e professores, A Barca (1956-1963) promoveu quase uma centena de eventos e provocou a estrutura da provinciana Salvador com uma série de cursos e atividades extracurriculares, reunindo artistas e profissionais de mais de quinze nacionalidades, muitas vezes indo diretamente do “estrangeiro” para a capital baiana. Foi o caso do diretor Herbert Machiz, que montou em junho de 1961, meses depois da montagem na *off-broadway*, agora com alunos da Bahia, *As Três Peças Modernas Japonesas: O Crime de Han*, de Shiga Naoya, *O Tambor de Damasco* e *Sotoba Komashi*, ambos de Yukio Mishima, todos traduzidos do inglês por Clarice Lispector. Deve-se frisar que o banco de textos da escola baiana guarda ainda hoje a tradução dos dois primeiros dramas, textos não catalogados em pesquisas sobre os trabalhos em teatro da escritora, peças ausentes do acervo de Clarice Lispector doado à Fundação Casa de Rui Barbosa e dos arquivos da Funarte e SBAT.

A ação integradora da Escola de Teatro nos anos Martim transformou a unidade teatral numa instituição catalizadora, que contribuiu para dar forma à face que a cultura baiana ainda hoje ostenta, inclusive ajudando política e economicamente na criação de outras instituições culturais ainda atuantes no estado, como: O Museu de Arte Sacra, o Centro de Estudos Afro-Orientais (com o pensador português Agostinho da Silva), o Museu de Arte Moderna da Bahia (dirigido por Lina Bo Bardi entre 1960 e 1964, cuja primeira exposição acontece em outubro de 1959, na Biblioteca da Escola) e o Teatro Vila Velha, além da própria Escola de Teatro.

Martim passou pouco mais de seis anos na Bahia, mas seu trabalho deixou profundas marcas, a despeito de nem sempre a ele/à Escola tais resultados terem sido relacionados. O cineasta Glauber Rocha e o cantor e compositor Caetano Veloso não perdiam oportunidade em entrevistas e artigos em falar sobre a formação que receberam ao participarem dos eventos/aulas da ET (Santana, 2011)¹. Com o fotógrafo francês Pierre Verger, Martim Gonçalves gravou pioneiramente no teatro da Escola um xirê, uma roda completa de candomblé, com os cânticos de todos os orixás, em 1958. Esse material foi descoberto durante a referida tese e estudado em parceria com a atual diretora da Fundação Pierre Verger, Angela Lühning. Tal pesquisa foi publicada recentemente em livro que traz CD das músicas (Lühning e da Mata, 2010). Ao longo dos anos 1957 e 1958, o diretor já havia realizado na França, Itália, Áustria e Bélgica, uma exposição denominada *Danças e Teatro Popular no Brasil*, onde mostrara, através de fotografias, séries de expressões populares avançadamente consideradas para a época como “folclore dramático popular”, como os jogos da Capoeira e a Procissão do Bom Jesus dos Navegantes.

Graças a um convênio inédito com a Fundação Rockefeller (EUA), que forneceu então US\$ 28.000 dólares para a instituição, o diretor concentrou inédito poder, dinheiro e independência na Bahia dos anos de 1950, rivalizando com os mandachucas locais, entre eles Odorico Tavares, homem de Assis Chateaubriand no estado, mentor político do futuro ACM e diretor dos *Diários Associados*, rede que, em Salvador, controlava a única emissora de TV, a Itapoan, dois jornais e uma rádio.

A tempestuosa saída do diretor do cargo e o nebuloso imaginário legado à Escola da Bahia após a campanha jornalística, com certeza pesaram para o fato histórico do acervo do diretor, reunido durante a sua administração e concernente a ela, jamais ter sido estudado de forma sistemática². Parte do acervo,

1 Recentemente, Caetano Veloso publicou em sua coluna dominical em *O Globo* o texto “Dívida”, em que fala claramente da importância de Martim Gonçalves e de sua Escola na Bahia. (“Dívida”, *O Globo*, 15 de julho de 2012).

2 Em 1991, o cenógrafo Hélio Eichbauer e sua esposa, Dedé Veloso, organizaram o livro *Arte na Bahia*, publicando uma seleção de fotos sobre as peças realizadas durante a administração Martim Gonçalves, com alguns textos jornalísticos e capas de programas e folders. Contudo, o acervo em sua integridade jamais foi analisado de forma sistemática.

fechado em Salvador em 1961, logo após o afastamento do diretor, está sendo guardada desde 1973, ano da morte de Martim, pelo cenógrafo, amigo e colaborador Hélio Eichbauer e por Dedé Veloso, esposa do segundo. No início de 1986, durante a prefeitura de Mário Kertész, tal material foi doado ao governo de Salvador e permaneceu por um tempo indeterminado sob o poder da administração municipal, depois voltando para as mãos de Eichbauer e Veloso. Não foi possível saber o estado desse material ao sair das instalações municipais, mas nota-se a queixa dos seus antigos/atuais detentores sobre os modos de condicionamento do mesmo por parte da prefeitura³. Em ofício datado de maio de 1986, quando da doação do material para a prefeitura, ofício também constante no acervo, afirmava-se que o material encontrava-se “em bom estado, mas já apresenta danos causados pela umidade”⁴.

Em 2010, novamente em posse de Eichbauer e Veloso, tal material foi franqueado à autora do presente artigo para a pesquisa e escrita de tese de doutorado. Foram então fotografadas e estudadas todas as pastas de recortes, programas e reportagens ali existentes, substancialmente sobre a primeira administração da ET. Para além da contextualização histórica acima, o presente texto pretende apresentar agora um diagnóstico preliminar do seu estado atual.

O acervo encontra-se guardado dentro de uma grande caixa de isopor, na casa de Eichbauer e Veloso em Salvador, no bairro de Ondina. Ele está subdividido em envelopes ou pastas, trazendo fotos, slides e programas de peças, aulas, eventos, exposições e obras. Tais envelopes trazem no verso o número de fotos e documentos que deveriam estar no seu interior. Mas uma análise inicial constatou que vários números não batem com o seu conteúdo, como o envelope “Festa do Padroeiro”, que consta no verso “7 fotos”, mas de fato só foram encontradas três. Há treze exemplares da revista *Repertório*, dos quinze números editados durante a administração Martim. O periódico, que também funcionava como programa das peças apresentadas, não raro era composto por 30/40 páginas, repletas de ensaios inéditos e traduções diretas de revistas inglesas/americanas/francesas. Nenhum estudo sobre a *Repertório* já foi realizado.

Entre os destaques do acervo, há um fôlder de 1958, com o currículo detalhado dos seis cursos “normais” então ministrados pela ET (interpretação, direção, formação do autor, cenografia, arte do traje e técnica teatral). Em sua apresentação, afirma-se que, além deles, a Escola “organizará cursos livres de iniciação cinematográfica, técnica de representar para cantores, televisão, teatro educacional, teatro infantil, teatro de marionetes e etc. – para os quais eventualmente poderá contar com a colaboração de outras entidades educacionais”. Analisar esse prospecto de 24 páginas, jamais estudado dessa escola pioneira, também mereceria um artigo à parte.

3 Na matéria “Memória da Escola de Teatro vira Livro”, do Caderno 2, no jornal *A Tarde*, quarta-feira, 08 de maio de 1991.

4 Em ofício de Arlete Soares para Roberto Pinho, em Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer.

Existe ainda uma série de revistas e jornais internacionais trazendo textos de/sobre a Escola de Teatro e Martim Gonçalves, como: *La Danse*, n. 29, “*Theatre et danses populaires du Bresil*”, março de 1957; capa e conteúdo do jornal francês *Arts*, n. 610, sobre a exposição da ET na França, março de 1957; Jornal francês *Combat*, de março de 1957; *Le Phare*, francês, *Folklore dramatique brésilien au théâtre des nations*, março de 1957; Um exemplar do *Village Voice*, de NY/EUA, com matéria de chamada de capa “Viva o Brasil! – A Special Section”, fevereiro de 1958; *Paese Sera Roma*, “Una Mostra a roma delle danze brasiliane”, 1958; *Magazine*, vol. 37, n.03, Flórida/EUA, “Theatre in Brazil by Stanley Richards”; *E Théâtre dès Nations*, “*Quelque intants avec Martim Gonçalves (entrevista) directeur de L’Ecole Theatrale de L’U da Bahia*”, entre outros.

O Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer (AMG/AHE) guarda ainda quatro pastas de recortes de jornais e revistas brasileiros sobre a Escola de Teatro, seus professores e alunos. As pastas datam de 1956, de parte de 1957 e de 1961. Atualmente, ainda na Escola de Teatro, existem pastas de recortes cobrindo alguns meses do ano de 1959, o que faz pensar que talvez todas as partes pertencessem a um acervo original, posteriormente desmembrado. Histórias exóticas sobre o desmonte, e mesmo aniquilamento, do acervo de Martim Gonçalves após a sua passagem pela direção da Escola da Bahia não faltam. Atualmente, na sede da unidade teatral, não há atas, cartas e documentos oficiais do período do diretor na instituição. Há mesmo uma “lenda”, de pleno conhecimento da comunidade acadêmica interna, de que, na década de 1970, parte do acervo relacionado à época de Martim Gonçalves teria sido “queimado” nos jardins da unidade, como forma de expurgar/libertar a Escola de Teatro da opressão daquele passado glorioso e, até então, indecifrável.

Referências Bibliográficas

- BACELAR, Jeferson. *“Mário Gusmão – Um Príncipe Negro na Terra dos Dragões da Maldade”*. Salvador, Editora Pallas, 2006.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um Tempo em Movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador, EDUFBA, 1999.
- FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia através da Imprensa – Século XX*. Salvador, FCJA/COFIC/FCEBA, 1994.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para Outra Cena – O Moderno Teatro da Bahia*. Salvador, Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006.
- LÜHNING, Ângela e DA MATA, Sivanilton. *Casa de Oxumarê – Os Cânticos que Encantaram Pierre Verger*. Salvador, Vento Leste, 2010.
- SANTANA, Jussilene. *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia*. Salvador, Vento Leste, 2009.
- SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: Uma Escola de Teatro contra a Província*. Tese de doutorado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2011.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

DRAMATURGIA E DIGITALIZAÇÃO: O ACERVO DE SANDRO POLLONI E MARIA DELLA COSTA

Luiz Humberto Martins Arantes

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Neste texto pretendemos apresentar parte do trabalho que vem sendo desenvolvido no curso de artes cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, com a implantação do Projeto Biblioteca Digital de Peças Teatrais, o qual, desde 2003, vem procurando, multidisciplinarmente, mapear, catalogar e digitalizar o acervo de textos teatrais de Sandro Polloni e Maria Della Costa.

Em primeiro lugar, tem sido importante entender o Banco de Textos como um lugar de memória, no qual pode se localizar vestígios e pistas para uma futura escrita da história do teatro brasileiro e, principalmente, potencializar empréstimos de textos para montagens teatrais. Neste sentido, a proposta de mudança de suporte não implicará o descarte do anterior, pois se acredita sim na criação de outro suporte, digital e acessível a vários outros usuários.

Para situar a discussão em torno do tema da memória há que se perceber que o mesmo alcança várias áreas de conhecimento. Uma importante contribuição sobre o tema da memória tem suas origens na tradição historiográfica francesa. Nesse país, áreas do conhecimento como a filosofia (Henri Bergson), a literatura (Marcel Proust), a sociologia (Maurice Halbwachs) e a história (Pierre Nora) jogaram luzes sobre o tema da memória.

As considerações formuladas por Maurice Halbwachs são extremamente importantes para se observar textos teatrais. Para ele, os quadros sociais são os referenciadores da memória. Segundo Halbwachs, quando a memória coletiva por algum motivo cai no esquecimento, quando os laços afetivos com o grupo já não mais se realizam, diminuem as possibilidades de memorização. A fonte de nossos sentimentos e pensamentos pessoais estão nas circunstâncias sociais, nas experiências de grupo do passado.

Em Halbwachs, a memória individual realiza-se quando se coloca no ponto de vista de um ou mais grupos. Assim, os dramaturgos podem ser vistos como os herdeiros de determinada experiência coletiva.

Uma clara separação muito difundida pela historiografia francesa já aparece em Halbwachs, qual seja: a ideia de que há diferenças entre memória e história¹. Para ele, a memória social é sempre vivida, ela se perde quando o grupo social desaparece. Só após esse processo surge a importância da história, pois a ela cabe salvar a memória desses grupos que, com o tempo, se dispersaram ou desapareceram. Sobre essa diferença ele diz:

É esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória. [...] É nesse sentido que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado. [...] Temos frequentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (Halbwachs, 1990, p. 71).

Essa oposição memória e história é retomada pelo historiador Pierre Nora (1984), ao constatar que não mais habitamos nossa memória, daí a necessidade de lhe “consagrar lugares”.

Para Nora, a memória é vida, possui grupos muito vivos, sofre as ações da lembrança e do esquecimento. Assim como pensava Halbwachs, Nora também afirma que há tantas memórias quantos grupos existem.

De outra maneira é entendida a história, pois, para Nora, *a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais*. A história aborda a memória de uma perspectiva crítica, sempre suspeitando da memória, *a história é o desligamento do passado vivido*².

Nora irá nomear esse movimento, no âmbito da historiografia, de nascimento de uma consciência historiográfica na França. É o processo de substituição de uma “história memória” por uma “história crítica”. É o início de uma “história iconoclasta”, com os historiadores chamando para si a responsabilidade acerca da memorização³.

Desde então, instituiu-se uma certa inibição do destruir, inaugurou-se a preocupação com o guardar em arquivos. Como já lembrou Hannah Arendt (1988), o mundo contemporâneo estabeleceu sua vontade de tudo registrar.

Observando as considerações de Pierre Nora, pode-se dizer que o Banco de Textos Sandro Poloni sinaliza esta preocupação com o guardar, com a necessidade de reservar lugares de memorização.

1 Há que se ressaltar o momento em que Maurice Halbwachs está escrevendo seu texto. O diálogo do autor é com a historiografia do final do século XIX e início deste século, principalmente com aqueles que resistiam a uma reformulação da história neste contexto, que recusavam a subjetividade na escrita da história e postulavam a ideia de que o passado tem um “estado ontológico” (Halbwachs, 1990).

2 Nora, op. cit.: “...*L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus...*”, p. XIX.

3 Sobre isso vale consultar o artigo de Márcia M. D'Aléssio. “Leituras de M. Halbwachs e P. Nora”.

Alguém que também refletiu sobre o conceito de memória e a relação memória-história foi Michael Pollak (1989). Da mesma maneira que Halbwachs e Nora, Pollak acredita que *a memória é seletiva, nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado*.

Para Pollak, o esquecimento não é inocente. A memória é um fenômeno construído e é, constantemente, objeto de disputa. Um exemplo é a memória nacional, na qual inúmeros conflitos estabelecem-se ao se tentar determinar que acontecimentos deverão ser *guardados na memória de um povo*.

Pollak lança uma importante interrogação sobre a função do historiador e sua relação com a memória: o exercício de memorização não teria consistido – desde o século XIX – num trabalho de “enquadramento da memória”, visando à formação de uma história nacional?

Na historiografia brasileira dos anos 1970/80, o tema da memória foi amplamente explorado. O historiador Carlos Alberto Vesentini (1997) procurou fugir a uma separação estanque entre memória e história. Para ele, no esforço de memorizar o passado, a memória individual pode tomar rumos de memória coletiva. Neste sentido, Vesentini fala na existência de uma “memória histórica”, ou seja, a *presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações* (1986, p. 104).

Todo este referencial teórico metodológico vem dando sustentação à preocupação com o acervo de Sandro Poloni. Outro caminho que vem sendo pesquisado é a trajetória teatral de Sandro Poloni e Maria Della Costa no teatro brasileiro da década de 1950. Entender como ambos participaram do debate em torno do nacionalismo brasileiro, levando aos palcos vários autores e textos, os quais, como se percebe, foram sendo acumulados ao longo de uma vida dedicada ao teatro.

Neste sentido, a urgência deste projeto decorre do avançado estado de deterioração verificado numa considerável parte das peças teatrais, uma vez que as mesmas foram datilografadas ou mimeografadas. Diante da ação do tempo elas estão perdendo “a tinta” e inviabilizando o empréstimo e a leitura dos conteúdos. Vale lembrar que o acervo possui peças que nunca foram publicadas e outras que, evidenciam-se, são de exclusividade do Banco de Textos.

Sendo assim, com um trabalho desenvolvido em equipe⁴ e contando com a participação de programadores e bibliotecárias, iniciou-se o trabalho de catalogação das peças, ou seja, produzir fichas manuais e digitais sobre cada texto teatral, identificando autor, título, número de personagens, atos e cenas, ambientes e espaços em que transcorrem a ação e resumo de enredo.

Num segundo momento, a peças são separadas em dois grupos: digitação e escaneamento. As primeiras, devido aos trechos ilegíveis e rabiscos necessitaram ser digitadas página por página e, as outras, em melhor estado, são encaminhadas ao *scanner* (OCR) para serem digitalizadas.

Ao fim, o projeto pretende conseguir digitalizar em torno de oitocentos tex-

4 Além do autor deste texto, fazem parte do projeto os seguintes pesquisadores: Ilmério Reis da Silva (computação), Angela Maria Silva (bibliotecária), Renato de Aquino Lopes (computação) e os estudantes de artes cênicas Valéria Luiza Gonçalves e Fernando Prado.

tos teatrais guardados no acervo. Além desse trabalho de preservação, pretende-se viabilizar uma ampliação da consulta, possibilitando que os estudantes consultem o Banco de Textos e seu conteúdo, em qualquer terminal de computador do *campus* universitário. E, num momento posterior, por que não imaginar que, resolvida a questão dos direitos autorais, o acervo e seu conteúdo possam ser disponibilizados na rede mundial de computadores.

Todo este trabalho vem tendo prosseguimento graças ao seu caráter multidisciplinar e ao envolvimento de especialistas em computação, bibliotecárias, estagiários e bolsistas de iniciação científica. Não se esquecendo, principalmente, do apoio financeiro que a Fapemig vem fornecendo ao projeto desde seu início.

Em tempos de digitalização e virtualização da comunicação, a memória também sofre o impacto das tecnologias, o que o presente projeto vem percebendo é que os meios tecnológicos podem, em certas situações, potencializar o acesso à informação multiplicando o que se entende por lugar de memória.

Referências bibliográficas

ARANTES, L. H. M. *Teatro da Memória: História e Ficção na Dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

ARENDRT, H. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Unesp, 1997.

D'ALÉSSIO, B. M. "Memória: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora". In: *Revista Brasileira de História*, v.13, n. 25/26. São Paulo, set/92/ago/93, pp. 97-103.3

DORT, B. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

GUZIK, A. *TBC – Crônica de Um Sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Editora Vértice, 1990.

LIMA, M. A. "A Formação do Ator". In: *EAD (Escola de Arte Dramática) 1948-1968. Alfredo Mesquita*. São Paulo, Sec. de Estado da Cultura, Fundação Padre Anchieta, 1985, p. 80.

MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT, 1977.

NORA, P. "O Retorno do Fato". In: LE GOFF, J. e NORA, P. *História: Novos Problemas*. São Paulo, Francisco Alves, 1979.

POLLAK, M. "Memória, Esquecimento, Silêncio". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1989, pp. 3-15.

_____. "Entre Mémoire et Histoire". In: Nora, P. (org), *Les Lieux de Mémoire*. Paris, Gallimard, 1984.

PRADO, D. A. "Teatro: 1930-1980 (Ensaio de Interpretação)". In: *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, Tomo III, v. 4, 1991.

_____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Martins, 1956.

_____. *Teatro em Progresso*. São Paulo, Liv. Martins, 1964.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

VESENTINI, C. A. *A Teia do Fato*. São Paulo, Hucitec, 1997.

VESENTINI, Carlos A. "A Instauração da Temporalidade e a Refundação na História: 1937 e 1930". In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, v. 1, out./dez., 1986, p. 104.

O ARQUIVO PESSOAL DE PASCHOAL CARLOS MAGNO: QUESTÕES DE ACUMULAÇÃO E CUSTÓDIA

Fabiana Siqueira Fontana

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi um dos mais importantes homens do teatro brasileiro do século passado. Fundador de um movimento que buscou em um primeiro momento a modernização do nosso teatro, e depois a descentralização das artes cênicas no Brasil, ele foi responsável pela conjugação entre a classe estudantil e o âmbito artístico, através da institucionalização do teatro dos estudantes. Ainda jovem, Paschoal Carlos Magno foi um dos responsáveis pela criação da Casa do Estudante do Brasil. E depois, já diplomata de carreira, ele fundou o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro Duse, o Festival Nacional do Teatro de Estudante, a Barca e a Caravana da Cultura, a Aldeia de Arcozelo, e o Encontro de Escolas de Dança do Brasil. Atuou também como secretário do Conselho Nacional de Cultura, foi vereador da Câmara do Distrito Federal e oficial do Gabinete do Presidente Juscelino Kubitschek. Paralelamente a estas atividades, Paschoal Carlos Magno dedicou-se também à produção literária e à crítica teatral. Toda esta sua intensa atuação no âmbito da política e da cultura nacional encontra-se documentada em seu arquivo pessoal, formado por cerca de cinquenta mil registros.

O arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno faz parte de seu acervo, que compreende também uma biblioteca, e que está locado no Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). O tratamento deste conjunto documental, assim como o processamento técnico do arquivo Família Oduvaldo Vianna, marca a inauguração de um setor de Arquivos Privados no órgão, em 2006 (Cantanhede, Fontana, 2011). Este grau de ineditismo, que caracteriza o lugar que o arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno ocupa na instituição que hoje o custodia, explica, pelo menos em parte, os problemas

existentes em sua organização. Outro fator que ajuda a entender as questões relativas ao tratamento do arquivo de Paschoal Carlos Magno é a dificuldade que o Cedoc enfrenta no desenvolvimento de suas competências (preservação e difusão do acervo documental e bibliográfico da Funarte). De acordo com Márcia Silva Fonseca (2007), arquivista responsável pelo Arquivo Institucional da Funarte, os principais obstáculos encarados pelo Cedoc são: a carência de pessoal qualificado, e a falta de recursos tecnológicos e de espaço físico.

Uma das maiores dificuldades enfrentada no processamento técnico do arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno foi a falta de tempo para o emprego do tratamento adequado para um conjunto documental de tal tamanho e complexidade. O prazo de um ano, previsto pelo projeto subvencionado pela Petrobrás em 2006, ocasionou a utilização de um método impróprio à organização de qualquer arquivo: a divisão em frentes de trabalho de acordo com as espécies documentais que compunham este conjunto. Fotografias, recortes de jornais e revistas, folhetos, peças de teatro e correspondência foram organizados separadamente, o que ocasionou o emprego de notações completamente diferentes para documentos que deveriam fazer parte da mesma unidade de arquivamento¹. Por exemplo, uma determinada foto da atriz Luciana Peotta, que por um longo período representou no Teatro Duse, recebeu como código de identificação “Fot.PCM – Per.AC/Luciana Peotta”, sendo que “Per.AC” é uma abreviação de “Personalidade Artes Cênicas”. Porém, tal fotografia foi material de divulgação do espetáculo *Lázzaro*, que estreou no Teatro Duse em 12 de novembro de 1952. Logo, a notação deste documento deveria uni-lo à atividade pela qual ele foi gerado, ou um instrumento de busca bem elaborado deveria explicitar o vínculo entre a foto e o espetáculo, de forma que esta, enquanto documento de arquivo, preservasse em si a ligação com a sua razão de origem e com os demais registros referentes a esse mesmo evento. Porém, o exemplo citado acima é, infelizmente, um entre muitos outros casos – que não se restringem ao âmbito da fotografia, no qual é mais frequente de ocorrer a dissolução do vínculo existente entre os documentos e o seu contexto de produção, devido não só, mas também, à especificidade do suporte que exige acondicionamento especial (Lacerda, 2009).

Mas, se o problema da falta de tempo explica em parte a aplicação de tal procedimento técnico “setorizado” na organização do arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno, a existência de uma “tradição de dossiês” no Cedoc parece auxiliar na compreensão das opções técnicas adotadas. Pois as fotos, folhetos e peças de teatro receberam uma forma de notação própria à descrição de dossiês que há muito tempo vem sendo utilizada no órgão, e que corresponde a uma maneira de ordenar uma coleção e não um arquivo². Em contrapartida, a correspondência e os recortes de jornais formam o conjunto documental representado pelo

1 Unidade de arquivamento é/são o(s) “documento(s) tomado(s) por base, para fins de classificação, arranjo e notação” (Arquivo Nacional, 2005, p. 167).

2 Sobre a distinção entre coleção e arquivo recomenda-se a leitura do Capítulo 3 (Parte I) da obra *Arquivos Modernos* (Schellenberg, 2006).

arranjo do arquivo, que deveria corresponder, por sua vez, a um ordenamento intelectual de todo o *fundo*, e não apenas de uma parte dele. De forma que ainda que do arquivo faça parte a fotografia, o folheto e as peças de teatro, eles não estão integrados no todo, porque foram indexados enquanto itens, direto na base de dados do Cedoc. O único vínculo que eles têm com o arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno é apresentado pelo início de seu código de referência, a sigla PCM. O resultado deste desmembramento é que parte do valor de prova, próprio aos documentos de arquivo, foi perdida, pois uma parcela deste conjunto documental foi tratada como coleção, visto que alguns documentos foram indexados de acordo com os assuntos identificados a partir da análise do registro em si, e não do lugar que estes documentos ocupavam no arquivo enquanto um todo. Ana Maria de Almeida Camargo (2010) trata deste aspecto do emprego de um tratamento inadequado dado a um arquivo pessoal quando este é considerado como uma coleção:

Considerados como coleções de documentos, os arquivos pessoais têm sido abordados por meio de critérios originários das bibliotecas [...]. Dessa perspectiva, os documentos são tratados um a um, gerando unidades descritivas autônomas. Resultado: transferem-se para o documento de arquivo os atributos do livro, cuja autonomia de significado [...] corresponde à possibilidade de ser descrito a partir de regras gerais, sem levar em conta o contexto em que foi produzido. (Camargo, 2007, p. 37)

Logo, ainda que referente a um indivíduo pode-se constatar que o conjunto documental de Paschoal Carlos Magno é um arquivo, de natureza privada e pessoal, mas que apresenta uma organicidade necessária na caracterização de um *fundo*. Segundo Heloísa L. Belloto (2006), o arquivo pessoal é:

[...] o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de [...] pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade. (p. 266)

Restringindo-se a primeira parte desta definição dada por Belloto, percebe-se que, em termos gerais, pode-se dizer que o arquivo pessoal resulta da acumulação dos documentos guardados por um indivíduo. Porém, como alerta Luciana Heymann (2009a), é preciso atentar-se para o fato de que o processo de acumulação do material que forma um arquivo pessoal, em muitos casos, é feito a “várias mãos” (p. 183). O que guardar e como organizar o papelório não são decisões impostas apenas ao titular do arquivo, que é geralmente auxiliado por secretárias, assistentes ou familiares no cuidado dos seus documentos.

No caso do arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno percebe-se que esse conjunto documental é resultado, em muito, da atividade de acumulação e organização de Orlanda Carlos Magno, sua irmã, que além de administrar parte dos empreendimentos culturais de Paschoal, foi quem, na maior parte do tempo, cuidou do seu arquivo. Foi, inclusive, devido a vários traços da ordenação dada por Orlanda que muitos registros foram depois arranjados tendo em vista as unidades de

arquivamento estabelecidas durante o tratamento deste conjunto documental. Tal procedimento foi adotado quando não era possível identificar uma atividade que houvesse gerado determinado registro. Assim foi feito, por exemplo, com determinados recortes de jornais que tratavam de diversos aspectos da vida de Paschoal Carlos Magno. Tais documentos traziam informações sobre toda uma trajetória de realizações, sem destacar um motivo específico para a redação dos artigos.

Nem mesmo a data de publicação destes recortes fornecia qualquer pista ou explicação para o seu ordenamento. Porém, em muitos destes documentos foram observados grifos pelos quais Orlanda Carlos Magno destacava um item dentre muitos dos assuntos ali referenciados. Essa indicação permitia aos documentalistas perceberem a razão pela qual aquele registro foi guardado, e a partir daí arquivarem o documento levando em conta a “intenção acumuladora” (Heymann, 2009b, p. 50) que pode estar por trás de um documento de arquivo pessoal, e que serve também para entender a sua especificidade enquanto conjunto documental.

Entretanto, ainda que os arquivos pessoais considerados como acervos teatrais façam parte do mundo dos arquivos, é necessário atentar-se para as particularidades que os distinguem tendo em vista o âmbito no qual eles foram gerados e acumulados: o teatro. Deste modo, é necessário que se entenda que a organização de um arquivo “teatral” exige um trabalho multidisciplinar que conjugue o conhecimento da ciência arquivística com o domínio da dinâmica do teatro enquanto *métier* e campo social marcado por relações pessoais, disputas e debates. O problema da tipologia do documento que integra tais arquivos é um bom exemplo para ilustrar tal questão acerca da natureza teatral de um arquivo, ainda que esta problemática não se resuma a este aspecto. Tendo em vista os registros gerados pela prática teatral, pode-se dizer que um dos tipos mais preciosos de documento para a pesquisa de um espetáculo seja o caderno de encenação. Durante o tratamento do arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno foi encontrado entre os livros que fazem parte do seu acervo, um volume da obra *A Castro*, de Antonio Ferreira, com diversas anotações manuscritas. Tido como mais um livro da biblioteca de Paschoal, ainda que rabiscado, este volume havia sido classificado e armazenado separado do resto dos demais documentos referentes a uma montagem deste texto feita pelo Teatro do Estudante do Brasil, em 1948. Espetáculo este que foi dirigido pelo próprio Paschoal Carlos Magno, de forma que a obra em questão era o seu caderno de direção. Logo, percebe-se que o reconhecimento da tipologia do documento, que implica no emprego de uma catalogação adequada para o documento de um arquivo, depende, em muito, do conhecimento que o arquivista ou o documentalista tem do universo do qual faz parte o conjunto documental que está sendo tratado. Pois o uso de um determinado documento pode acarretar na atribuição de uma nova função ao mesmo, o que condiciona, conseqüentemente, o surgimento de um outro tipo de registro.

Assim, pode-se dizer que um dos aspectos mais importantes para a preservação e conservação dos acervos teatrais é garantir o emprego de um tratamento

adequado mediante a especificidade do conjunto documental a ser organizado. Para tanto é necessário levar em consideração o modo como este foi gerado e acumulado, o âmbito do qual ele faz parte e as suas características de arquivo enquanto um todo.

Referências bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário de Terminologia Arquivística*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: www.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion%20Term%20Arquiv.pdf. Acesso em: 25 jul. 2011.

BELLOTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*. 4ª Ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e Circunstância: a Abordagem Contextual dos Arquivos Pessoais: Procedimentos Metodológicos Adotados na Organização dos Documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo, Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CANTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana. *Arquivos Privados e Preservação da Memória das Artes no Brasil: a Contribuição do Cedoc/Funarte*. Encontro Funarte de Políticas para as Artes, 2011, Rio de Janeiro. Disponível em: www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/Artigo_Cantanhede_Fontana.pdf. Acesso em: 10 jul. 2012.

FONSECA, Márcia Silva. *O Arquivo Institucional da Funarte: Problemas Estruturais*. Trabalho Final de Curso (Curso de Especialização em Organização, Planejamento e Direção de Arquivos da Universidade Federal Fluminense) – Universidade Federal Fluminense/Arquivo Nacional, Niterói, 2007.

LACERDA, Aline Lopes de. “Fotografia e Valor Documentário: o Arquivo de Carlos Chagas”. In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702009000500007&lang=pt. Acesso em: 17 set. 2011.

HEYMANN, Luciana. *De Arquivo Pessoal a Patrimônio Nacional: Reflexões sobre a Construção Social do “legado” de Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009a.

_____. “O indivíduo fora de lugar”. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XLV, n. 2, jul-dez 2009b, pp. 40-57.

SHELLENBERG, Theodore Roosevelt. *Arquivos Modernos: Princípios e Técnicas*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

A DRAMATURGIA DA ATRIZ CARMEN SILVA: PRESERVAÇÃO E ACESSO À MEMÓRIA DO RADIOTEATRO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950

Luzia Costa Rodeghiero

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Acevesmoreno Flores Piegaz

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Introdução

Realizar um projeto sobre a produção textual para radioteatro escrita pela atriz Carmen Silva significa recuperar um importante contexto histórico-cultural da dramaturgia brasileira e difundi-lo amplamente ao público. Nascida Maria Amália Feijó, em 5 de abril de 1916 (Pelotas, RS), a atriz completou 68 anos de carreira, iniciada em 1939, no Corpo Cênico da Rádio Cultura de Pelotas (Figura 1). Faleceu em 21 de abril de 2008, aos 92 anos, em Porto Alegre.

Carmen Silva construiu uma sólida carreira artística baseada em um talento peculiar, na ética e no intenso trabalho em teatro, rádio, cinema e televisão. Ainda em 1939, ingressou na Companhia de Iracema de Alencar, quando essa estava de passagem pelo sul do país. No início dos anos de 1940, integrou-se à Companhia de Ribeiro Cancellal, trabalhou no Teatro de Emergência (um pavilhão de madeira coberto com lona e erguido no Bairro Azenha, em Porto Alegre, próximo à avenida de mesmo nome) e excursionou pelo interior gaúcho e por várias cidades do Uruguai, sempre apresentando peças de um eclético repertório, na onda do sucesso da companhia na Capital gaúcha.

Em 1946, Carmen mudou-se para São Paulo, onde desenvolveu sua carreira, projetando-se nacional e internacionalmente. Foi contratada pela Rádio Tupi, na qual participou como rádio-atriz das novelas de Oduvaldo Vianna. Dois anos depois, assinou contrato com a Rádio Record, emissora onde permaneceu por uma década. Também trabalhou nas Companhias de Dulcina de Moraes e de

1 De André Ribeiro Cancellal, ator e diretor português estabelecido no Rio Grande do Sul, que construiu o Teatro de Emergência em conjunto com Álvaro de Souza (Costa, 2004, p. 59.).

Maria Della Costa, com quem se apresentou em diversas cidades de Portugal, na década de 1950. Foi dirigida por Jaime Costa, Ivan de Albuquerque, Flávio Rangel, Antunes Filho, Maurice Vaneau, Joaquim Pedro de Andrade, Rubens Correa e Vicente Sesso, entre outros importantes diretores de teatro, cinema e televisão no país, em espetáculos, filmes, séries e novelas de grande sucesso.

Entre os vários prêmios que conquistou, um dos mais relevantes é o Prêmio Molière, de 1973, pela peça *Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube*, de Carlos Sofredini, com direção de Elvira Gentil.

No cinema, Carmen participou de mais de vinte filmes de longas e curtas-metragens. No início de 2007, integrou o elenco do longa *Valsa para Bruno Stein*, do diretor gaúcho Paulo Nascimento, que foi seu último trabalho, aos 91 anos.

Quanto a seu trabalho em televisão, é importante destacarmos que Carmen Silva testemunhou a implantação da TV no Brasil, pois trabalhava na Rádio Record e ingressava na TV Tupi, que iniciava tal veículo, ainda com escasso domínio técnico dos equipamentos. A atriz participou dos primeiros seriados, os Teleteatros, então exibidos ao vivo na pioneira televisão. Atuou em mais de duas dezenas de novelas e minisséries, também nas emissoras: Record, TV Excelsior, Manchete, Bandeirantes e Rede Globo. Nesta, participou, em 2003, da novela *Mulheres Apaixonadas*, de Manoel Carlos, que também foi exibida em vários países. Sua personagem, Flora, comoveu e alertou a sociedade para a questão do idoso no Brasil.

Em sua trajetória, Carmen contracenou com outros importantes atores brasileiros, tais como Cleyde Yáconis, Paulo Gracindo, Eva Wilma, Gianfrancesco Guarnieri, Célia Biar, Beatriz Segall, Paulo Autran e Tony Ramos, entre outros que compartilharam com a atriz inúmeras produções no teatro, cinema e televisão.

Um acervo de uma dramaturgia singular

Dentre esta versatilidade de Carmen, é sobre seu acervo de textos para peças radiofônicas que se dirige o projeto abordado neste trabalho. O conjunto encontra-se num arquivo na residência de sua família, em Porto Alegre, e constitui-se de folhas de papel-jornal datilografadas e mimeografadas, armazenado em pastas diversas, guardadas pela atriz, desde os anos de 1950, quando residiu em São Paulo, e posteriormente no Rio de Janeiro, até fixar-se no Sul. Devido ao passar dos anos, muitos textos já estão quase ilegíveis por terem permanecido em locais inadequados, o que acelerou seu processo de degradação, dada a frágil matéria de que se compõe o papel.

O projeto² em curso pretende garantir a salvaguarda do acervo, aplicando

2 O projeto cultural Resgate e Acesso à obra Teatral da Atriz Carmen Silva foi recomendado por pareceristas das áreas de teatro, literatura e humanidades, da CAS, do Fumproarte (Comissão de Avaliação e Seleção do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre/Secretaria Municipal da Cultura), e aprovado na reunião da Seleção Final do Concurso 01/2010, realizada em 13.10.2010, para receber o financiamento, nos termos da Lei nº 7.328/93 e Decreto nº 10.867/93. Processo nº 1006067. Resultado publicado no *Diário Oficial de Porto Alegre*, de 1.11.2010, na p. 12, e no jornal *O Sul*, de 1.11.2010, p. 18, e Retificação publicada no *Diário Oficial*

procedimentos de conservação, como a higienização e o acondicionamento dos originais em embalagens adequadas. Através do inventário já concluído em 2011, de acordo com o perfil do acervo, foram arroladas 653 peças dos programas, que incluem alguns textos duplicados. A metodologia do inventário compreende a quantificação de todo o conjunto e a identificação de cada objeto, (os textos, nesse caso) dentro do acervo. A informatização está sendo concluída, bem como, a etapa de seleção de parte dos textos em duas publicações impressas, com aproximadamente trezentas páginas cada, que terão parte distribuída gratuitamente para instituições com perfis cultural, social e educativo.

Evidente que não é possível inserir a totalidade da obra teatral da atriz nos dois volumes impressos previstos, pelo alto custo que um projeto desse porte teria. Um CD-ROM armazenaria mais dados, mas é notória sua fragilidade. Deseja-se oferecer as peças no tradicional suporte impresso pela facilidade de acesso, que dispensa um meio eletrônico para leitura.

Conforme levantamento realizado pela proponente³, na Rádio Record e em instituições culturais, como o Centro Cultural São Paulo, em seu Arquivo Multimeios, e o Arquivo Nacional, entre outras, não foram encontradas as gravações dos programas veiculados pela emissora paulista. Portanto, estima-se que o acervo da atriz deva ser um dos poucos registros existentes, no Brasil, daquele período em que o rádio, com esse viés de dramaturgia, ainda possuía uma audiência expressiva, às vésperas de ceder lugar à televisão.

A informatização do acervo também facilitará a inserção dos dados num banco digital, caso todo esse conteúdo venha a ser gerenciado, no futuro, por instituições públicas, da esfera federal, que estão disponibilizando acervos de artistas para pesquisa em meio virtual. Isso permitiria, inclusive, o acesso digital em bancos de instituições locais, desde que aptas a efetuar ações nesse sentido – o que, no momento, ainda não ocorre em Porto Alegre.

É muito pertinente um trabalho com esse teor de recuperação da memória das artes, no caso, o radioteatro, e que objetiva a proteção e difusão da obra de uma das mais ativas atrizes brasileiras. É rara a existência de publicações sobre o assunto. Frequentemente, professores dos cursos de comunicação, teatro, cinema, entre outras áreas, necessitam de textos – e não os encontram – para demonstrarem a seus alunos um roteiro bem construído. Os textos da atriz são plenos de criatividade e dinamismo, em comédias, muitas delas românticas, que

de Porto Alegre, de 09/11/2010, p. 15. O Fumproarte financia até 80% do valor do projeto, sendo o restante de responsabilidade da proponente. A execução do projeto teve início em dezembro de 2010, prosseguindo ao longo de 2011, com a conclusão do inventário do acervo e de parte da digitação dos textos. Houve a necessidade de prorrogar o prazo de execução para 2012, a fim de cumprir todas as etapas previstas, a serem concluídas ao final do ano.

3 Luzia Costa Rodeghiero, que também coordena a conservação do acervo e organiza as publicações com Acevesmoreno Flores Piegaz (Aceves Moreno). Ainda integram a equipe: Caroline Teixeira, Licenciada em História, que trabalhou no inventário e na informatização dos originais, e Éverton Kniphoff da Cruz, como assessor da administração cultural do projeto.

retratam, com vivacidade, o período no qual o rádio era o entretenimento de famílias inteiras, reunindo-as em torno de uma arte lembrada apenas pelos mais idosos, mas presente e registrada nos escritos de Carmen, que possuem a técnica do fazer teatral de quem viveu muitas experiências em sua longa carreira.

A obra autoral da atriz compreende como principais programas: *Alta Frequência* (“Notas e notas”, “Nós, as mulheres”), *Só para Mulheres* (“Teatrinho dos Amores”, “Notas e Anedotas”, “Retratos do Cotidiano”, “Zigue-Zague”, “Viver e Aprender”, “Saber não ocupa lugar!”, “Sequência Alegre”, “Comédias do Coração”), *Caravana de Ilusões*, *Horóscopo Diferente* (“Rádio Revista”), *Utilidades para você*, *Escolinha* (“Almanaque da Escolinha”, “Meus Sobrinhos são de Morte”), que eram escritos e veiculados diária ou semanalmente, com destaque, sobretudo, para uma dramaturgia que espelhava a mulher moderna que a atriz sempre foi, precocemente, além de um cotidiano social e cultural dinâmico que viveu em São Paulo.

Na década de 1970, Carmen adotou Porto Alegre para viver, onde seguiu trabalhando muito em produções na cidade e, ainda, no eixo Rio-São Paulo. Muitas vezes, comentava com entusiasmo que, para ela, São Paulo era a paixão, e a Capital gaúcha, o amor, seu lugar de acolhida, sua casa, no Estado de sua origem e onde reside a maior parte de seus familiares.

E essa é uma das razões pelas quais se apresentou o projeto para concorrer aos recursos do Fumproarte e poder oportunizar a difusão da obra de nossa grande atriz à comunidade local. Devido a sua relevância, pela abrangência que seu trabalho atingiu ao longo de sua carreira, o projeto também contempla a distribuição de parte dos exemplares a instituições culturais, principalmente as voltadas ao estudo e a formação em artes cênicas, também de fora do estado.

A saber, em 2002, foi publicado, pelo Instituto Estadual do Livro e Editora AGE, o livro *Comédias do Coração e Outras Peças para Rádio e TV*, com algumas peças de Carmen, selecionadas pelas atrizes Mirna Spritzer e Raquel Grabauska.

Modesta quanto a sua bem-sucedida carreira, Carmen dizia que, o que fez, foi sempre trabalhar numa profissão como tantas outras. Desejava proporcionar ao grande público o acesso às peças que escreveu, pois possuía plena consciência da importância daquele conjunto de textos impressos sobre papéis amarelados, já há muitos anos. O material publicado no primeiro livro representa uma pequena parte do extenso acervo de originais que somente a partir da execução do projeto aqui detalhado recebe a devida sistematização e prepara-se para tornar-se acessível à consulta pública. Com o financiamento do projeto, atende-se a vontade que Carmen manifestou em vida e possibilita-se o tratamento do acervo e a sua preservação.

Carmen Silva desejava contribuir para a pesquisa, o estudo e para a realização de produções nos mais diversos meios, a partir das peças que criou num tempo em que se primava pela qualidade do texto teatral, como comentava, e que nos traz aspectos culturais da época áurea do rádio, de uma cultura genuinamente popular, produzida por uma gaúcha que transpôs obstáculos em nome de sua arte, e é exemplo de pessoa humana e referência cultural no país.

Portanto, os textos de Carmen Silva são dignos de publicação, viabilizada em sua maior parte com recursos públicos, pela pessoa pública que foi, agindo sempre com elegância e simplicidade diante de todos, cuja figura permanece em nossa memória, e que deve ter preservado e amplamente difundido seu universo criativo.

Referências bibliográficas

COSTA, Marilaine Castro da. *Carmen Silva: A Dama dos Cabelos Prateados*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2004.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da Metrópole: História Social e Relações de Gênero no Teatro e no Campo Intelectual, 1940-1968*. Tese de livre-docência. Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2008.

SILVA, Carmen. *Comédias do Coração e Outras Peças para Rádio e TV*; SPRITZER, Mirna e GRABUSKA, Raquel (org.). Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro; AGE, 2002.

SPRITZER, Mirna. *O Corpo Tornado Voz: a Experiência Pedagógica da Peça Radiofônica*. Tese de pós-graduação em educação. UFRGS, Porto Alegre, 2005.

COLEÇÕES ESPECIALIZADAS EM ARTES CÊNICAS: RECORTES EXISTENTES E POSSÍVEIS

Marcelo Dias de Carvalho

Biblioteca Mário de Andrade

O termo "coleção" para o patrimônio documental das artes cênicas

As denominações “acervo”, “fundo” e “coleção” são comumente empregadas para se referirem ao patrimônio documental das artes cênicas em instituições patrimonialistas.

Desse modo, instituições patrimonialistas especializadas em artes cênicas, sejam elas arquivos, bibliotecas ou museus, a denominação “coleção” mostra-se, em princípio, a mais apropriada. Isso porque, diante da ausência da obra cênica, ou seja, a encenação, qualquer instituição patrimonialista que se dedique às artes cênicas, ao ter que prever os mais diversos tipos e suportes documentais, sempre parte de algum critério – objetivo ou subjetivo, expresso ou não – para a criação e o desenvolvimento de seu conjunto documental.

Segundo Veinstein (1983, p. 67), o termo “coleção” supera a distinção entre museu e biblioteca de artes cênicas, pois a diversidade de elementos que constituem as encenações reflete a variedade de suportes documentais, tais como textos impressos, manuscritos, correspondências, maquetes e croquis de cenário, máscaras, cadernos de encenação, objetos cênicos, cartazes, registros sistemáticos etc.

A trajetória das coleções especializadas em artes cênicas

Para o pesquisador Veinstein (1983, p. 67), as primeiras coleções especializadas em artes cênicas surgiram na Europa, durante o séc. XVIII, e dedicavam-se a colecionar, sobretudo, textos dramáticos manuscritos e impressos e, em menor quantidade, análises relativas à arte dramática e comédia, prevalecendo uma abordagem literária; além disso, havia estudos sobre arquitetura de espaço teatrais e biografias de dramaturgos e atores.

Pausch (1997, p. 5) aponta-nos a diversidade de motivações para a formação de coleções sobre artes cênicas, ao destacar, por exemplo, que, paralelamente aos fundos pessoais criados pelos próprios artistas, contendo desenhos, fotografias e textos dramáticos de sua trajetória artística, os espectadores, como forma de culto às celebridades, também começam a formar seus arquivos privados com imagens, programas e outros documentos sobre as encenações e artistas de sua predileção. Ainda segundo o autor, algumas coleções especializadas começam a surgir, também, a partir da preocupação de preservar, por meio de desenhos, gravuras e croquis, alguns elementos visuais e plásticos da encenação, mas sem critérios objetivos que norteiem essa ação.

Veinstein (1983, p. 68) ressalta que é somente a partir do séc. XX, sobretudo na Europa, que fundos privados, por meio de doação ou permuta, tornaram-se coleções públicas, subvencionadas pelo Estado, e, posteriormente, converteram-se em bibliotecas e museus independentes. Paralelamente, salas de espetáculos, associações sindicais e profissionais, companhias de artes cênicas, universidades e centros de pesquisas começam a colecionar e preservar documentos sobre as artes cênicas.

Nota-se, portanto, que grande parte das coleções especializadas em artes cênicas surgem ao acaso, pois, até o início do séc. XX, não há menção a qualquer projeto ou programa que privilegie a formação de um patrimônio das artes cênicas ou mesmo a criação de coleções especializadas nessa área.

Desse modo, ainda de acordo com Veinstein (1983, p. 68), as coleções passaram a contar com outros tipos de documentação, até então inexistentes, como resultados de pesquisas, divulgados em monografias e relatórios produzidos em universidades e centros de pesquisas, bem como em revistas especializadas e outros tipos de publicações bibliográficas e audiovisuais.

Por outro lado, apesar da ampliação da demanda, tanto por parte dos pesquisadores quanto de profissionais das artes cênicas e mesmo do público em geral, as instituições de preservação voltadas às artes cênicas têm encontrado dificuldades na aquisição de artefatos documentais provenientes das encenações. Segundo Grandjean (1997, p. 11), os croquis e os figurinos, por exemplo, são alvo de cobiça de colecionadores e, por isso, vendidos a preços muito altos; os croquis, além disso, sejam eles de cenário, figurinos ou máscaras, são criados em computador, e suas imagens são preservadas apenas em arquivos eletrônicos; cartas e outros apontamentos foram substituídos pelo telefone e pelo correio eletrônico.

Nesse sentido, a incorporação das inovações tecnológicas é um fator relevante no processo de constituição e desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas, seja na escolha de suportes e materiais para registro dos espetáculos, seja na escolha dos equipamentos, seja, finalmente, no desenvolvimento de metodologias específicas para o tratamento, a produção e a preservação de documentos relativos às encenações.

Tipos de coleções especializadas em artes cênicas

Em geral, as coleções especializadas em artes cênicas, ao se autodenominarem arquivos, bibliotecas, museus, centros de documentação ou mesmo coleções, revelam os tipos ou suportes documentais que abrigam, a cobertura conceitual, a política de desenvolvimento de suas coleções, o modo como concebem a organização e a preservação de seus acervos e, também, os serviços que oferecem.

Na atualidade, podem-se encontrar, em vários países, os mais diferentes tipos de coleções especializadas em artes cênicas, que se apresentam como arquivos, bibliotecas, centros de documentação ou museus, em que prevalece a natureza da instituição como critério para o desenvolvimento de sua coleção e seus serviços.

Nesse sentido, mais do que o tipo da coleção, é a abrangência, tanto dos tipos documentais quanto da origem dos documentos, o que diferencia as instituições entre si, mesmo quando se autodenominam museu, arquivo, biblioteca ou centro de documentação. Cabe lembrar que existem tanto museus com arquivos e bibliotecas, como bibliotecas com arquivos e que promovem exposições; do mesmo modo, há arquivos que desenvolvem, paralelamente aos seus fundos, bibliotecas especializadas sobre o tema ou personalidade coberto por sua coleção de documentos.

Assim, mais do que destacar os tipos de coleções especializadas em artes cênicas a partir da sua abrangência institucional, mostra-se viável destacar algumas coleções com base no seu recorte temático – que, em geral, privilegia uma ou mais linguagens cênicas, a trajetória de um artista etc. Do mesmo modo, há coleções que são desenvolvidas a partir da trajetória de uma sala de espetáculos, de um ou mais tipos de documentos, ou pelos próprios grupos e companhias em torno de sua produção.

Nesse sentido, a identificação dos tipos de coleções especializadas em artes cênicas existentes ou possíveis, revela-se um modo eficaz de avaliar a abrangência documental dessas coleções, como também, inspirar a criação de outras.

Coleções especializadas em um ou mais linguagem cênica

As coleções de artes cênicas dedicadas a um gênero, como o teatro, a dança, a ópera etc., costumam ser mais comuns.

Em geral, o objetivo dessas coleções é cobrir, na medida possível, a produção de uma determinada linguagem cênica, de uma localidade ou região. Existem, por exemplo, museus, arquivos e bibliotecas especializados nesse tipo de coleção, que varia conforme os tipos de documentos previstos e os serviços oferecidos.

Os museus dedicados a uma linguagem cênica, por exemplo, desvinculados de qualquer outra instituição, procuram desenvolver coleções a partir de um viés histórico, com o objetivo de abarcar toda a produção relativa a essa linguagem em determinada localidade. É o caso, por exemplo, do Teatermuseet i Hofatret, em Copenhague, museu voltado para a trajetória do teatro profissional produzido na Dinamarca desde o séc. XVIII; do National Museum of Dance & Hall

Fame, em Nova York, nos Estados Unidos, dedicado à história da dança no país; e do Museu Nacional de Teatro, em Lisboa, Portugal, voltado à história do teatro português.

Em se tratado de arquivos, o Scottish Theatre Archive, por exemplo, em Glasgow, na Escócia, é a coleção mais representativa sobre a história do teatro escocês. Trata-se de um arquivo vinculado ao Department of Special Collections da Glasgow University Library, direcionado a pesquisadores, sobretudo universitários, com documentos relativos a todas as fases de produção de um espetáculo, com exceção dos artefatos cênicos provenientes do processo de encenação. Ou seja, é uma coleção de natureza arquivística, voltada essencialmente para a pesquisa, como é o caso do Centro Cultural São Paulo, que tinha como objetivo, até meados da década de 1980, o mapeamento e documentação da produção cênica (circo, teatro e dança) da cidade de São Paulo. Na ocasião, recolhiam-se documentos e produziam-se pesquisas sobre as diferentes linguagens artísticas e todo o material era, e ainda encontra-se, reunido em seu Arquivo Multimeios.

No exterior, ao lado dos grandes museus especializados em artes cênicas, há instituições representativas com coleções especializadas em artes cênicas mundialmente reconhecidas. Embora não se denominem museu, são coleções bem abrangentes e, em geral, estão vinculadas a grandes instituições patrimonialistas.

Merece especial destaque a The New York Library for the Performing Arts, vinculada a The New York Public Library, cuja coleção se subdivide de acordo com a linguagem das artes cênicas e os suportes documentais. De natureza arquivística, essas coleções são desenvolvidas basicamente a partir de duas ações: a produção sistemática de registros audiovisuais de encenações selecionadas pela instituição na cidade de Nova York; e pela aquisição de fundos pessoais de artistas das artes cênicas.

Do mesmo modo, o Département des Arts du Spectacles de la Bibliothèque National de France, em Paris, propõe-se a consagrar o patrimônio documental das artes cênicas do país. A coleção se subdivide de acordo com as especialidades das seguintes linguagens cênicas: teatro, ópera, dança e balé, mímica, marionetes, circo, espetáculos de rua, teatro musical e festas. Além da aquisição de fundos privados de artistas, a instituição adquire, cataloga e preserva artefatos de cena. Diferentemente de museus, não se propõe a realizar exposições com os documentos da coleção e não tem como objetivo a produção de registros sistemáticos. Trata-se de um acervo organizado essencialmente para a pesquisa.

Coleções especializadas em artistas das artes cênicas

As coleções especializadas que tenham como foco determinado artista ligado às artes cênicas – atores, encenadores, dramaturgos, cenógrafos e outros da área –, embora sejam raras, têm sua importância relacionada à contribuição desses artistas para as artes cênicas. Em geral, esse tipo de coleção abrange documentos relacionados à trajetória de vida e à carreira de um determinado artista.

Essas coleções geralmente têm origem em arquivos pessoais dos próprios artistas ou de familiares, amigos, pesquisadores e até mesmo de fãs, e refletem critérios subjetivos de formação e desenvolvimento. Ainda assim, nessas coleções, podem ser encontrados tipos documentais relativos ao processo de criação e até, eventualmente, documentos provenientes da produção executiva (contratos), incluindo objetos e outros documentos pessoais.

Dentre as coleções dedicadas a um artista das artes cênicas, vale destacar: Bertold Brecht Archiv, arquivo pessoal vinculado à Akademie der Künste, de Berlim, Alemanha; Stanislawski Home-Museum, em Moscou, na Rússia, localizada na casa onde morou o artista; Biblioteca Museo Luigi Pirandello, em Agrigento, Itália; e o Cricoteka – Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, em Cracóvia, Polônia. No Brasil, esse tipo de coleção costuma ser ainda mais raro e, em geral, privado, mantido exclusivamente por familiares. No entanto vale destacar, o arquivo pessoal de Décio de Almeida Prado, recém-adquirido pelo Instituto Moreira Salles.

Coleções especializadas na história da instituição

Outras organizações, como casas de espetáculos, com ou sem companhias permanentes, muitas vezes também desenvolvem coleções especializadas em artes cênicas, com foco na própria trajetória da instituição, ou na companhia permanente da instituição, quando for o caso.

Em princípio, as instituições com companhias permanentes deveriam cobrir todas as categorias documentais previstas (processo de criação, encenação, divulgação, repercussão, estudos e pesquisas, registros sistemáticos e produção executiva) considerando que a instituição, quase sempre, é responsável pela produção geral das encenações apresentadas.

Nesse sentido, vale destacar o Centro de Documentación de Teatro y Danza, do Teatro San Martín, em Buenos Aires, na Argentina, que reúne videoteca, biblioteca, hemeroteca, onde são encontrados todos os documentos relativos a todas as fases de produção das encenações produzidas e apresentadas na instituição. Do mesmo modo, a Biblioteca del Teatro Colón, também em Buenos Aires, possui uma coleção especializada em artes do espetáculo, com ênfase em música, onde podem ser encontradas publicações sobre música lírica, libretos de óperas e programas, acessíveis a qualquer interessado.

O Museo Teatrale alla Scala, do Teatro alla Scala, em Milão, tem sua coleção formada tanto por documentos e artefatos provenientes das encenações produzidas e apresentadas na instituição, como por instrumentos musicais e outros objetos do universo do mundo da ópera e da música em geral. O próprio edifício do teatro onde o museu está instalado, devido a seu valor histórico e arquitetônico, também é tido como patrimônio e se integra às exposições temporárias promovidas pelo museu.

O Museu do Teatro Municipal de São Paulo é a única coleção dedicada às artes cênicas que, no Brasil, se autodenomina museu, embora sua coleção

restringa-se aos documentos provenientes da fase de divulgação (programas de espetáculos encenados na instituição e algumas fotografias provenientes de coleções particulares). Conta com alguns artefatos, esparsos, provenientes de algumas encenações (figurinos e sapatilhas) e promove exposição permanente, com painéis, sobre a história do Theatro Municipal de São Paulo.

Em São Paulo, o Teatro Alfa, mesmo sem ter uma companhia permanente de artes cênicas, mantém o Centro de Documentação da Memória (CDM), onde são organizados e preservados documentos sobre os espetáculos cênicos apresentados na instituição, e sobre a trajetória da própria instituição. O CDM conta, também, com uma biblioteca básica sobre artes do espetáculo, com ênfase em dança e teatro infantojuvenil. Vale destacar que a instituição recebe apenas espetáculos itinerantes, isto é, a coleção não conta com a maioria dos documentos provenientes das fases de produção da encenação e os relacionados ao processo de criação (croquis, mapas de iluminação, roteiros e outro), à encenação (equipamentos cênicos) e à produção executiva. Mas os registros sistemáticos dos espetáculos encenados na instituição encontram-se devidamente produzidos, preservados e disponibilizados ao público para consulta.

Coleções especializadas em um ou mais tipos de documento

As coleções especializadas em um ou mais tipos de documentos decorrem sobretudo da dificuldade de se constituírem coleções mais abrangentes, com ações de preservação e acessibilidade. Em geral, dois tipos de documentos se destacam nessas coleções: textos dramáticos e registros audiovisuais.

O texto dramático, embora seja apenas uma parte da obra cênica, ganha em geral grande relevância em uma montagem teatral ou, no mínimo, serve como ponto de partida para o processo de criação de uma encenação. Por ser, comumente, de fácil aquisição, tratamento e armazenamento, este tipo de documento é privilegiado em coleções especializadas, a ponto de existirem acervos somente de textos dramáticos.

Nesse caso, vale destacar a coleção de textos dramáticos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), no Rio de Janeiro; a coleção de textos da Biblioteca Janny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall, que além de textos dramáticos tem uma coleção significativa de programas de espetáculo e a coleção de peças da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). O Arquivo Miroel Silveira, atualmente disponível para pesquisadores na ECA, é um arquivo predominantemente composto por textos de teatro, com anotações, cortes e pareceres de censura, desenvolvido pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP).

Ao lado das coleções de textos dramáticos, encontram-se também videotecas, algumas das quais desenvolvidas a partir da reunião de registros sistemáticos em vídeo de encenações. Em geral, são formadas por gravações em película e em formato analógico ou digital (filmes, VHS e DVDs). Na ausência de outros tipos de documentos, essas gravações estão entre as fontes de informação mais completas sobre espetáculos cênicos.

No campo da dança, encontra-se a maioria das videotecas especializadas em registros cênicos de imagem em movimento. A título de ilustração, vale mencionar a La Cinémathèque de la Danse, vinculada à Cinémathèque Française, que possui uma coleção significativa de vídeos e filmes sobre a história da dança na França e outros países; a Videothèque da Maison de la Danse, em Lyon, França, que conta com um acervo representativo de espetáculos de dança, grande parte deles proveniente da Bienalle de la Danse de Lyon; e a Videothèque Internationale d'Art Lyrique et de Musique, em Aix-en-Provence, na França, dedicada a colecionar óperas e concertos registrados em vídeo.

Em São Paulo, duas coleções, também especializadas em vídeo de dança, se sobressaem: a Videoteca do Centro de Documentação e Referência do Instituto Itaú Cultural, que, além de outros gêneros cinematográficos, conta também com documentários e registros de espetáculo de dança contemporânea e o Acervo Mariposa, videoteca, de acesso público, dedicada a colecionar, organizar e disponibilizar encenações de dança gravadas em vídeo, cuja coleção é formada a partir da doação de artistas, companhias, grupos e produtores da área de dança e de festivais de dança realizados no país.

Coleções especializadas em companhias ou grupos de artes cênicas

Ao lado das coleções especializadas na história de determinada instituição, há coleções formadas e preservadas por companhias e grupos de artes cênicas. Embora estejam, em sua maior parte, em fundos privados, essas coleções são as que oferecem maior potencial no sentido da cobertura documental de todo o processo das encenações. São, portanto, indispensáveis na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas.

Em outros países, algumas companhias profissionais dispõem de coleções especializadas sobre sua trajetória, muitas vezes organizadas e preservadas em centros de documentação ou arquivos próprios, acessíveis à consulta pública. É o caso, por exemplo, do National Theatre Archive, de Londres, cuja coleção, além de documentos técnicos e administrativos da companhia National Theatre, conta com documentos que cobrem a história da companhia desde a sua criação, dentre eles: programas, cartazes, fotografias, vídeos, registros sonoros, recortes de jornais, roteiros, croquis e outras informações sobre figurinos, iluminação e efeitos sonoros. O Cirque du Soleil também mantém em Montreal, no Canadá, um centro de documentação que responde pela produção, catalogação e preservação de todos os documentos e artefatos produzidos pela própria companhia.

No Brasil, verifica-se que muitas companhias e grupos já têm consciência da importância do registro e guarda sistemática dos documentos de seus repertórios, não apenas para documentar suas trajetórias, mas também para ações de captação de recursos, participação em festivais, inscrição em prêmios, editais, assim como para a produção de publicações sobre a história da companhia.

No entanto, para que esse tipo de coleção seja formada e sistematicamente desenvolvida, a companhia ou grupo necessita, além de um espaço físico per-

manente, recursos humanos, metodológicos, técnicos e financeiros específicos para tal finalidade.

Portanto, a estabilidade e a disponibilidade de recursos são essenciais para que as companhias possam desenvolver adequadamente suas coleções.

No Brasil, nos últimos anos, graças à profissionalização e estabilidade que alcançaram, algumas companhias, que contam atualmente com sede própria, começaram a se dedicar ao registro sistemático e ao desenvolvimento de coleções sobre a sua trajetória. No entanto, por não disporem ainda do conjunto de recursos necessários para isso, sobretudo humanos e metodológicos, seus acervos padecem da falta de continuidade.

Embora nem sempre com metodologias e profissionais especializados, companhias como o Teatro da Vertigem (São Paulo), a Companhia do Latão (São Paulo), a Sutil Companhia de Teatro (Curitiba), o Balé da Cidade de São Paulo e o Grupo Corpo (Belo Horizonte) têm preservado os documentos relativos à sua trajetória, eventualmente promovendo exposições e lançando publicações e gravações a respeito de suas encenações.

O Grupo Galpão, de Belo Horizonte, merece destaque especial, pois mantém a documentação de toda a sua produção, com base em metodologias adequadas para a seleção, catalogação e preservação, em uma coleção sobre a história do grupo. Além de um centro de documentação, a companhia conta com um profissional da área da ciência da informação, responsável pela gestão e organização de sua coleção.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Marcelo Dias de. *A Constituição de Coleções Especializadas em Artes Cênicas: Do Imaterial ao Documental*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, São Paulo, 2009, 160 p.

GRANDJEAN, Lisbet. "The Theatre Museum: a Place for Vanished Experience". In: *Museum International*, Paris, v. 49, n.2, 1997, pp. 7-12.

PAUSCH, Oskar. "Apropos of Performing Arts Collections". In: *Museum International*, Paris, v. 49, n.2, 1997, pp. 4-6.

VEINSTEIN, André. *Théâtre: Étude. Enseignement: éléments de méthodologie*. Paris, Arts du spectacle, 1983.

MEMÓRIA FEITA À MÃO: ATELÊ ABERTO DE FIGURINOS E A TRAJETÓRIA DO GRUPO GALPÃO CONTADA ATRAVÉS DE SUA INDUMENTÁRIA

Ana Luisa Santos

Júlia D’Almeida

Galpão Cine Horto/Centro de Pesquisa e Memória do Teatro

O projeto

O projeto Grupo Galpão: Memória Feita à Mão é uma iniciativa do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro – CPMT do Galpão Cine Horto¹, centro cultural do Grupo Galpão, localizado na cidade de Belo Horizonte. Contemplado com o prêmio Pontos de Memória 2011, do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, o projeto é uma homenagem aos trinta anos de trajetória artística que o Grupo Galpão comemora em 2012, em continuidade às atividades de preservação da memória do teatro e das artes cênicas no Brasil que o CPMT vem desenvolvendo desde 2005².

O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro³. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande

1 Criado pelo Grupo Galpão na cidade de Belo Horizonte, o CPMT é, desde sua fundação, em 1998, um espaço aberto à comunidade, comprometido com a pesquisa, a formação e o estímulo à criação em teatro. Mais informações no site <http://galpaocinehorto.com.br/>.

2 O CPMT do Galpão Cine Horto é a primeira unidade de informação especializada em teatro de Minas Gerais, disponibilizando de forma inteiramente gratuita um acervo bibliográfico, audiovisual e iconográfico especializado em teatro, composto por mais de quatro mil títulos.

3 Ao longo de sua trajetória, o Grupo Galpão participou de mais de inúmeros festivais nacionais, em todas as regiões do país, e internacionais, na Europa, América latina, Estados Unidos e Canadá, sendo o único grupo brasileiro a se apresentar no Globe Theater de Londres. O grupo acumula ainda mais de cem prêmios brasileiros, com destaques para o Shell (1994 – Rio de Janeiro) nas categorias melhor direção, melhor figurino e melhor iluminação, e os prêmios do estado de Minas Gerais Usiminas Sinparc, SESC Sated, de Reconhecimento Cultural pelos 25 anos de Atividades e a Ordem do Mérito Cultural, condecoração do Ministério da Cultura dada a grupos e personalidades que contribuíram e contribuem para a cultura brasileira.

poder de comunicação com o público. Formado por atores que trabalham com diferentes diretores convidados, o Galpão forjou sua linguagem artística a partir de encontros diversos com diretores e criadores, criando um teatro que dialoga com o popular e o erudito, a tradição e a contemporaneidade, o teatro de rua e o palco, o universal e o regional brasileiro. Com essa mescla, o Galpão cria uma cena de forte comunicação e empatia com o público.

O projeto Grupo Galpão: Memória Feita à Mão reúne ações de preservação e divulgação da memória do Grupo Galpão, por meio do acervo de figurinos e adereços de três espetáculos: *A Rua da Amargura* (1994 – direção de Gabriel Villela), *Partido* (1999 – direção de Cacá Carvalho) e *O Inspetor Geral* (2003 – direção de Paulo José). Integram as atividades um Ateliê Aberto de levantamento e pesquisa de acervo; exposições de figurinos no Galpão Cine Horto e exposições virtuais no portal Primeiro Sinal⁴.

O projeto é um desdobramento das ações iniciadas no contexto do Núcleo de Pesquisa em Figurino do Galpão Cine Horto que, desde 2009, vem se debruçando sobre o acervo de figurinos do Grupo Galpão, compreendido como patrimônio histórico da cultura brasileira. O projeto integra ainda a programação de ações em torno de memória do teatro de Belo Horizonte empreendidas pelo CPMT em 2012. A realização é uma parceria do Galpão Cine Horto e a Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

A proposta do Ateliê Aberto

Articulando os eixos da memória, da criação teatral e do figurino, da formação profissional e de público, o projeto realiza parte de suas atividades em formato de Ateliê Aberto, que funciona no Centro Cultural da UFMG⁵, entre maio e agosto de 2012. A equipe do Ateliê é composta por membros do projeto e estudantes bolsistas dos cursos de artes cênicas, museologia, conservação e design de moda da UFMG, além de estagiários voluntários.

No Ateliê Aberto estão acontecendo atividades de levantamento, pesquisa e conservação do acervo contemplado pelo projeto. O público participa através de visitas orientadas na programação educativa, além de seminário e palestras. No Ateliê, o público tem a oportunidade de observar e conhecer os processos de conservação de patrimônios artísticos, aspectos da museologia e do trabalho do Grupo Galpão. A proposta do Ateliê Aberto consiste na experiência de um espaço para se perceber o figurino como obra de arte, como traje da memória, registro de criação.

4 Idealizado pelo jornalista Israel do Vale e implantado em parceria com a PUC Minas, o Portal Primeiro Sinal reúne informações sobre teatro, disponibilizando para o público um guia de escolas, grupos e festivais de teatro; guias culturais do Brasil; sistema de busca direcionada para banco de teses; artigos produzidos por especialistas da área; acesso a diversos periódicos de teatro; banco de imagens e galeria de exposições fotográficas.

5 O Centro Cultural UFMG foi criado em 1986. Entre seus objetivos estão o estímulo à criação artístico-cultural; a promoção de interações entre arte, ciência e filosofia e a cidadania.

Atividades complementares

Em sua abertura, o projeto realizou o seminário O Figurino no Museu, com a realização do debate com a figurinista Wanda Sgarbi e os atores do Grupo Galpão Paulo André, Lydia Del Pichia e Teuda Bara. O programa do seminário incluiu ainda as exibições de vídeo-entrevista⁶ com o diretor Gabriel Villela e do filme *A Paixão Segundo Ouro Preto* (2001 – dir. Gabriel Villela, Cininha de Paula e Rogério Gomes), adaptação para a televisão do espetáculo *A Rua da Amargura*, com produção do Grupo Galpão e da Rede Globo.

No início de julho de 2012, duas palestras do Núcleo de Pesquisa em Figurino aconteceram no Ateliê Aberto, com a participação da especialista em conservação têxtil Soraya Coppola e da figurinista Wanda Sgarbi, responsável pelo figurino de *A Rua da Amargura* e pela assistência de figurino no espetáculo *Partido*, com figurino de Márcio Medina.

Paralelamente às atividades do Ateliê Aberto, exposições no Galpão Cine Horto, que já receberam os figurinos do espetáculo *O Inspetor Geral*. Com duração de sete meses, as exposições estão abordando os acervos dos três espetáculos contemplados pelo projeto, alterando a cada dois meses, sua temática de acordo com a montagem em questão. Atualmente, estão em exposição os figurinos e adereços do espetáculo *A Rua da Amargura*, com curadoria do ator do Grupo Galpão, Paulo André.

As atividades do projeto também se estendem para o *blog* do Ateliê Aberto⁷, onde estão disponíveis informações e registros sobre a programação educativa, relatórios de atividades e as exposições de figurinos que estão acontecendo no Galpão Cine Horto desde maio de 2012.

O levantamento do acervo: primeiras análises

O Ateliê Aberto do projeto está efetuando o levantamento do acervo de figurinos e adereços de três espetáculos do Grupo Galpão. As ações consistem na elaboração de uma ficha de levantamento, com informações sobre a equipe técnica responsável, histórico, materiais, estado de conservação e fotografia de cada traje e adereço que compõem os acervos contemplados.

O primeiro acervo levantado corresponde aos figurinos e adereços do espetáculo *A Rua da Amargura*, com a elaboração de 273 fichas até o momento. O segundo acervo contemplado pelo trabalho no Ateliê, com o total de 113 fichas do levantamento, corresponde ao espetáculo *Partido*. No momento, a equipe do projeto dedica-se ao levantamento dos figurinos do espetáculo *O Inspetor Geral*, com 37 fichas elaboradas até agora.

Este levantamento do acervo de figurinos do grupo consiste na primeira atividade do Ateliê Aberto dentro do conjunto de medidas de conservação proposto pela conservadora e restauradora Luciana Bonadio, membro da equipe do projeto.

6 Disponível em www.youtube.com/watch?v=JPKnOpb58bc&feature=youtu.be&noredirect=1.

7 www.memoriafeitaamao.blogspot.com.

Como subsídio para as atividades de pesquisa desenvolvidas no Ateliê Aberto, o levantamento do acervo é também ponto de partida para estudos aprofundados sobre a criação de figurinos contemporâneos e suas referências sobre o corpo, a memória, os elementos plásticos e seus diálogos com outros elementos constitutivos da cena, como a cenografia e espaço, a iluminação e a dramaturgia e com outras linguagens, como o design de moda, as artes plásticas e a literatura.

Desdobramentos, perspectivas e desafios

O projeto Grupo Galpão: Memória Feita à Mão possui atividades previstas até novembro de 2012, tais como a constituição de um banco de dados contendo informações técnicas sobre o acervo a ser disponibilizado para consulta pública através do portal Primeiro Sinal, do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro. O projeto prevê ainda a exposição dos figurinos do espetáculo *Partido*, de acordo com a programação no Galpão Cine Horto.

A avaliação das atividades do Ateliê Aberto prevê como primeiro desdobramento do projeto a elaboração de publicação em formato virtual de artigos resultantes das linhas de pesquisas em desenvolvimento pela equipe do Ateliê. As linhas de pesquisa⁸ indicadas pelo Ateliê Aberto abrangem a relação do figurino com a museologia e a conservação, com o design de moda, com a expografia e a memória das artes cênicas no Brasil.

As perspectivas de continuidade do projeto vêm sendo discutidas com o Grupo Galpão, com o Galpão Cine Horto e com a UFMG, no sentido de estender por mais dois meses as atividades do Ateliê Aberto (previstas para conclusão em agosto de 2012) e ampliar as medidas de preservação dos acervos, de acordo com as orientações da conservação sobre acondicionamento e manutenção dos acervos.

Entre os principais desafios do projeto estão as demandas por um local adequado para a guarda do acervo, com condições mais próximas a uma reserva técnica museológica, de acordo com as orientações da conservação. Com a iniciativa do projeto, o CPMT coloca em evidência o figurino como peça museológica e fortalece a discussão sobre a memória teatral de Belo Horizonte. O projeto é um convite para descobrir o Grupo Galpão e sua memória presente nos artefatos que testemunham a trajetória de um dos mais respeitados grupos teatrais do Brasil.

8 O Ateliê Aberto do projeto Memória Feita à Mão está desenvolvendo projetos de pesquisa que envolvem uma abordagem transdisciplinar, em um contexto investigativo composto, resumidamente, pelas seguintes linhas de pesquisa: a) o figurino como objeto museológico e da conservação; b) o figurino como objeto expográfico; c) o figurino e a interface com o design de moda; d) o figurino como princípio de mediação para as artes visuais; e) contextualização dos figurinos e memória do Grupo Galpão.

ACERVO NEY MATOGROSSO: DO DESAPEGO À EXPOSIÇÃO CÁPSULA DO TEMPO

Cristiane Camizão Rokicki

Manon Salles

Senac-SP

Introdução

A questão sobre a criação e conservação de acervos têxteis que possam ser disponibilizados para pesquisas é um assunto novo dentro das instituições de ensino no país.

Este artigo tem como essência a coleção de trajes de cena do cantor brasileiro Ney Matogrosso, analisando desde o momento da doação que o artista fez de sua coleção de 220 itens à Modateca do *Campus* Universitário Senac São Paulo, para a partir de então, ser feita a transformação dessas peças-ícone de sua carreira em documentos de pesquisa.

A instituição de ensino Senac-SP é responsável pela formação profissional em diversas áreas do saber e através do curso superior de moda, desenvolveu de um espaço didático dentro da biblioteca para que seus alunos tivessem acesso a pesquisa material de tecidos, conhecido inicialmente como “Teciteca”. Anos depois, com a doação de coleções de roupas e acessórios, o espaço passou a ser denominado “Modateca”. Com o recebimento da coleção de trajes de cena de Ney Matogrosso em 2010, iniciou-se um novo processo dentro da instituição em que foram necessárias novas diretrizes para a conservação, restauro e a disponibilização do acervo em questão. Foi também necessária a criação do Espaço Ney Matogrosso, e pelo fator inédito da coleção, algumas das questões que estão em discussão serão trazidas para esse seminário.

Processo de doação, negociação, recebimento e catalogação

Durante a oitava edição do evento *Zigue Zague da Moda*, em junho de 2010, realizado através da parceria do Senac-SP com o Museu de Arte Moderna de

São Paulo, o cantor Ney Matogrosso, que foi um dos palestrantes, expressou seu desejo em manter o seu figurino em um local onde as pessoas pudessem “fazer uso dessas roupas como pesquisa e memória”. A partir de visita do cantor à Modateca, iniciou-se o processo para definir os critérios dessa doação, com a equipe de profissionais envolvidos na instituição.

Em 28 de julho de 2010, o cantor Ney Matogrosso conheceu a Modateca do Centro Universitário Senac-SP, no *campus* Santo Amaro e registra sua visita por meio de um autógrafo¹ no livro *Ney Matogrosso: Ousar Ser*, com fotos de Luiz Fernando Borges da Fonseca, livro pertencente ao acervo da biblioteca.

A proposta foi definida visando disponibilizar todo o acervo que de 1972 até 2010 esteve sob guarda de um dos mais importantes cantores brasileiros, apresentando sua participação como designer e sua relação com estilistas como Ocimar Versolato e Markito – e, conseqüentemente, com a moda, pois ele participou na criação e confecção de muitos destes figurinos. Em 16 de setembro foi feita uma avaliação do acervo que estava em seu apartamento no Leblon, Rio de Janeiro e definido um planejamento da mudança para a Modateca em São Paulo, que aconteceu em 22 de outubro do mesmo ano.

Ao doar as peças, Ney as classificava por shows onde foram apresentadas, o que auxiliou a decisão da catalogação e classificação seguindo o critério do artista. Ao reunir todos os itens de um show por letras, seguido por uma numeração sequencial, foram definidas as letras referentes a cada show, criando-se uma tabela com a descrição por extenso de cada peça.

O acervo do show *Inclassificáveis*, por exemplo, e tudo o que se refere a este show, recebeu as letras "IC", como abaixo:

IC117 Saia com esferas de metal

IC118 Cenário em tecidos com aplicações de flores com 8 x 14 m

IC = *Inclassificáveis*

117 = numeração sequencial

SM	<i>Secos e Molhados</i>	EE	<i>Estava Escrito</i>
B	<i>Bandido</i>	UB	<i>Um Brasileiro</i>
F	<i>Feitiço</i>	OF	<i>Olhos de Farol</i>
ST	<i>Seu tipo</i>	BA	<i>Batuque</i>
HN	<i>Homem de Neanderthal</i>	CC	<i>Canto em Qualquer Canto</i>
NM	<i>Mato Grosso ao Vivo</i>	IC	<i>Inclassificáveis</i>
DA	<i>Destino Aventureiro</i>	TV	<i>Programas de Televisão</i>
NM	<i>Matogrosso ao Vivo</i>	AE	<i>As Aparências Enganam</i>
FP	<i>Flor da Pele</i>		

1 “Hoje, 29 de julho de 2010, começamos nossa história. Ainda nos veremos muito. Beijos, Ney”.

Dedicatória registrada pelo próprio cantor no livro de Bené Fonteles, *Ney Matogrosso: Ousar e Ser* (São Paulo, SESC, 2002).

Cada peça possui uma ficha técnica, com os campos: registro (classificação da peça), designer autor da peça), material (descrição do tipo de material principal utilizado para compor a peça), show (participação do objeto) e, o último campo, história cultural do objeto (espaço reservado para o detalhamento da peça e a história da sua criação). A ficha ainda é completada com o registro fotográfico da peça e data de doação.

Tratamento e acondicionamento do acervo

Ao receber o acervo houve a necessidade de redefinição de critérios adotados pela Modateca até então, para acomodar a coleção em condições ideais, até a construção de um espaço definitivo, com reserva técnica e o Espaço Ney Matogrosso, como acordado com o doador. Inicialmente controlou-se a temperatura e a iluminação da sala, colocando mesas, armários e caixas de políondas brancas desenvolvidas especialmente para cada uma das peças, tendo um suporte lateral que permite o empilhamento e etiqueta externa para identificação.

As questões levantadas durante as reuniões com o grupo de profissionais do Senac-SP envolvidos no projeto (professores, coordenadores, estagiários da área da moda, bibliotecários e arquitetos) foram muitas. A principal delas foi: como adequar as necessidades museológicas de uma coleção têxtil às expectativas de um público que frequenta um espaço como a Modateca, onde o rigor em relação ao contato com a peça é menos rigoroso? Ou como criar uma agenda de exposições desse material sem danificá-lo, seja pelo excesso de luz e mesmo por um período muito longo de exposição? Ou, ainda, como conciliar o virtual e o tátil? – propondo talvez um novo conceito para este Espaço Ney Matogrosso. Como o acervo ainda está em processo, todas as questões ainda são pertinentes e vêm sendo consideradas pela equipe.

Para indicar os procedimentos realizados, foi criada outra ficha denominada *biografia do objeto*, criada exclusivamente para esse acervo, onde pode ser indicado todo o processo de limpeza e restauração dos itens, quando necessário. Segundo a bibliotecária e restauradora Ângela Leal, empenhada nesse projeto desde seu início, é um trabalho que exige cautela: “Alguns adereços de cabeça deverão ser analisados por profissionais especializados e com cuidado pois faltam peças, contas, miçangas e até penas e ossos que dificilmente poderão ser restaurados”. A catalogação dos objetos como cultura material foi fundamentada a partir da metodologia de Prown (1982), que recebeu contribuições significativas de Gies (2008), exatamente na questão de descrição da cultura material a partir dos elementos e conteúdos possíveis de informação. Gies (2008) complementa essa questão, indicando que todo objeto pode ser descrito com maior riqueza de detalhes, considerando em sua pesquisa a indumentária. Isso ocorre quando o designer participar do processo (entrevista) de catalogação, e ainda se faz necessário o registro fotográfico e o desenho técnico para complementar os elementos da peça estudada².

2 Em sua dissertação Rokicki (2010), conversa com Gies (2008) e propõe a descrição dimensional do objeto realizado na própria imagem.

Criação do Espaço Ney Matogrosso e exposição

O nome Ney Matogrosso habita o inconsciente coletivo e remete à ruptura, excentricidade e ousadia. Essas características ganham formas, cores e texturas e encontram a fusão perfeita em figurinos vibrantes, ousados e icônicos, que ilustram conceitos, ideias e percepções do artista. Do desejo de criar um espaço que preservasse as memórias do artista, e da própria cultura nacional e se configurasse como fonte viva de pesquisa nasceu a proposta da criação do Espaço Ney Matogrosso, independentemente do espaço já reservado à Modateca do Centro Universitário.

O espaço que leva o nome do cantor terá como objetivo resguardar as 220 peças de seu acervo de figurinos e adereços, mas também terá um setor de acondicionamento, restauração e limpeza das peças quando necessárias. Será um local onde o público poderá conhecer não somente as peças, mas também os processos que fazem parte do tratamento de uma coleção têxtil. Para facilitar a relação dos figurinos com os shows realizados pelo artista, o espaço também disponibilizará toda a discografia existente de Ney Matogrosso.

O processo de estudo para a montagem da exposição vem atender às expectativas da reitoria e diretores da instituição, que poderão ver assim a materialização desse projeto, como também proporcionar o acesso aos alunos e público externo para conhecerem a coleção. Ao mesmo tempo, os critérios para a criação do Espaço Ney Matogrosso, bem como os desdobramentos dessa pesquisa, ainda estão sendo discutidos, à medida que este se constrói.

Foi convidado para ser o curador da exposição o carnavalesco carioca Milton Cunha, responsável pelo cenário do show *Inclassificáveis*. No projeto para a exposição, Milton Cunha define que serão expostos 24 figurinos, divididos nas seguintes temáticas: Ney Neanderthal, referindo-se ao lugar onde tudo começou, Ney Farol, referindo-se à “reluzente luz sinalizadora de gente que nasceu para brilhar”, e a terceira temática refere-se a Ney Pérola, relacionando o ser e a moda, no qual se apresentam seus figurinos de modelagem impecável, como o terno de linho branco que o cantor usou no show *Pescador de Pérolas*.

A estratégia da exposição deverá considerar os depoimentos colhidos durante o cadastro das peças e destacar um caráter multifacetado e não conhecido do cantor – o de designer. Ney Matogrosso é um criador de suas peças, participa do processo inicial da criação e, por vezes, disse ter construído o que imaginou, como ocorreu com os colares do show *Inclassificáveis*. Durante reunião em 17 de maio de 2012, a equipe envolvida conheceu a proposta da exposição e a maquete apresentada por Milton Cunha.

Conclusão

Os desdobramentos a partir do processo feito com essa coleção de trajes de cena poderão ter uma contribuição significativa em relação aos estudos da cultura material.

O próprio cantor irá discutir, em uma palestra com os alunos, o seu papel como designer e cantor, e também deverá expor como se deu o processo de doação. O encontro contará ainda com o curador Milton Cunha para contrapor a discussão e apresentar a roupa como objeto fora do corpo e como objeto de memória, no dia 16 de agosto de 2012.

Tendo como meta ser referência na organização, catalogação e disponibilização do acervo de figurino de palco do cantor Ney Matogrosso e de futuras doações, pretende-se também oferecer o acervo para exposições no país e no exterior. Uma parceria já teve início quando a Fundación Reina Sofia (Espanha) solicitou ao Senac um traje para uma exposição no próximo ano, que com certeza será enviado de maneira adequada e com a identificação necessária, por ser tratar agora de um documento histórico da cultura brasileira.

Referências bibliográficas

- FONTELES, Bené. *Ney Matogrosso: Ousar e Ser*. São Paulo, SESC, 2002.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. “O Tecido como Assunto: os Têxteis e a Conservação nas Revistas e Catálogos dos Museus da USP (1895-2000)”. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 315-371, jan-jun 2005.
- PESEZ, Jean-Marie. “História da Cultura Material”. In: LE GOFF, Jacques (dir.). *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- PROWN, Jules David; HALTMAN, Kenneth (org.). *American Artifacts: Essays in Material Culture*. Michigan, Michigan State University Press, 2000.
- ROKICKI, Cristiane Camizão. *A Cultura Material em Espaços de Pesquisa em Moda: Caracterização das Modatecas em Instituições Brasileiras de Ensino Superior*. Dissertação de mestrado. Centro Universitário Senac São Paulo. São Paulo, 2010.

DILEMAS E FACILIDADES DE UMA PESQUISA DE CAMPO EM ARQUIVOS: COMPARTILHANDO UM DIÁRIO DE BORDO, INVESTIGANDO RUTH ESCOBAR

Eder Sumariva Rodrigues

Vera Collaço (*orientadora*)

Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

Desde 2008 venho me debruçando sob a importância da presença de Ruth Escobar no teatro brasileiro; certamente, foi uma produtora de relevância, que alavancou a produção cênica e, conseqüentemente, a estética teatral. Pesquisar essa produtora é mergulhar em lacunas da historiografia com vontade de rebelar “contra as cristalizações, os fatos consumados que abre o passado a sempre novas interpelações e interpretações”².

Os fragmentos de textos aqui apresentados foram produzidos a partir dos relatos pessoais produzidos durante minha estadia em São Paulo, registrando fatos, dificuldades, facilidades, angústias e planejamentos de um pesquisador diante da missão de realizar uma pesquisa de cunho histórico. Por isso, o tom da tessitura dessa escrita será mais informal, para que possa compartilhar com outros pesquisadores essa experiência acadêmica.

* * * * *

Dia 2 de março de 2012 marcou a minha chegada a São Paulo, uma estadia de um mês na terra da garoa. Cheguei por volta das 13 horas, fazia calor. Muitas perguntas e dúvidas, incertezas rondam a instância de uma pesquisa de campo, mas a certeza é que apesar dos apesares que poderão vir a acontecer em terras paulistas, o aprendizado é absorvido, somente o ato de ir à campo é uma experiência que coloca o pesquisador no limbo. Saí do aeroporto direto

1 Em setembro de 2010, apresentei como resultado minha dissertação de mestrado, intitulada *A Dinâmica da Produção Teatral de Ruth Escobar: entre Estética e Poder, Arte e Resistência*.

2 Friedrich Nietzsche, em *Escritos sobre a História* (Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio; São Paulo, Loyola, 2005, p. 24).

para o Centro Cultural São Paulo, a bur(x)ocracia dessa instituição me angustia. Há uma série de documentos a respeito de Ruth Escobar, mas a lei de direitos autorais³ emperra tudo e a todos e a pesquisa fica à deriva. Nesse mesmo dia descobri que o Arquivo Público do Estado de São Paulo⁴ estava fechado, a notícia não foi boa, mas enquanto isso vou em busca de outros documentos.

[...] 04 de março

Hoje caminhei pela Paulista e deparei-me com a rua que dá acesso ao arquivo pessoal de Ruth Escobar. Recordei-me de 2009, quando subia com duas caixas rumo à fotocopidora⁵. O tempo era curto, era preciso agilidade para conseguir a maior quantidade possível de material. Sim, muitas vezes a pesquisa de campo exigirá do pesquisador quantidade, e não qualidade. Isso pode ser o acerto, assim como pode ser o erro! Difícil escolha! O que vale nesse caso? Livrarias e pesquisa não coisas que não combinam! Definitivamente! Entrar na Livraria Cultura e ver aquela imensidão de obras que deseja ler e ter em sua estante é apenas um desejo, a bolsa Capes não permite. Conciliar aluguel, alimentação, vestuário e pesquisa de campo nesse panorama em que todos visam lucros está cada dia mais difícil. Entende-se porque pirataria é um bom negócio! Amanhã o dia será de visita ao Arquivo Histórico da Assembleia Legislativa, local que abriga discursos e leis de Ruth Escobar de quando foi deputada estadual entre 1982 a 1990.

[...] 05 de março

São Paulo é cosmopolita por natureza, a tristeza e o sofrimento são visíveis nas pessoas. A sociedade de pedra, literalmente, petrificou as pessoas, parecem viver num círculo vicioso da repressão dessa máquina que consome os habitantes paulistanos. O medo de desafiar a metrópole não pode ser fator de recuo, mas de impulso. Arriscar-se no vazio, no desconhecido, por mais que pareça uma rua sem fim, encontram-se conquistas. Auxiliado pelo meu companheiro Google

3 “A história brasileira, precisamente em São Paulo (foco de recorte) emperra irremediavelmente na burocracia das secretarias de poder municipal paulistano. Em países que exigem transparência em sua história e que a mesmo seja límpida e o mais fiel possível dos acontecimentos, onde seus pesquisadores são reconhecidos como tal, usando de suas atribuições e do direito democrático de acesso a documentação historiográfica, sempre estarão à frente das repartições fechadas que bloqueiam iniciativas para reverter às mazelas do controle histórico construído em gabinetes” (Carlos Fatorelli, “A Historiografia e o Controle pelo Poder”, São Paulo, 12 mar. 2012. A respeito desse entrave burocrático, ver reportagem completa em: <http://carlosfatorelli27013.blogspot.com.br/2012/03/o-controle-documental-historiografico.html>. Apesar de a reportagem focar o Arquivo Histórico Municipal, as portarias e decretos se estendem aos outros órgãos e secretarias do município de São Paulo, incluindo o CCSP.

4 O arquivo reabriu em 19 de junho de 2012, em nova sede. Base de dados disponível em <http://www.arquivoestado.sp.gov.br>.

5 Durante a fase de pesquisa de campo de minha dissertação, consegui acesso ao acervo pessoal de Ruth Escobar, arquivo que possui mais de 150 caixas de documentação sobre a trajetória da produtora.

Maps, fui em direção ao Acervo Histórico da Assembleia Legislativa de SP, localizado na região do Ibirapuera. Diga-se de passagem, o trânsito estava caótico. De antemão, sabia que existia discursos de Ruth Escobar no arquivo. Para que não haja uma visita em vão, perda de tempo, é importante realizar uma prévia da pesquisa para otimizar o tempo e, ao menos, garantir algum material a respeito do mote da pesquisa. Fui recebido por Roseli, funcionária do arquivo, a qual foi muito gentil em seu atendimento. Mostrou-me os caminhos para ter acesso aos discursos de Ruth Escobar. Todos estavam *online*. Em menos de vinte minutos poderia ter saído dali e ter feito todo o trabalho em casa. Perderei meu tempo ali? Poderia aproveitar e fazer outra tarefa da pesquisa de campo? A paciência chinesa, virtude de um pesquisador dizia-me: Fique! Fique! Bingo! Horas depois, papo vai, papo vem (sempre deixe a funcionária na razão de tudo, mesmo que ela não tenha razão ou que tenha dito algo errado. Contrariar os micropoderes é afundar a sua própria pesquisa). Aos poucos, novas informações são reveladas. Eis que surge o livro de assentamento dos deputados. Ela chegou a fotografar as páginas referentes à Ruth Escobar! Mais uma dose de paciência e bom humor (a fome já reinava), mas manter interesse na sua pesquisa é essencial. Eis que abordo o tema fotografias: revelou-me um acervo de imagens com mais de quinhentas fotografias da atividade parlamentar. Tudo selecionado por ela!

[...] 06 de março

Nem tudo são flores! Como já disse, o CCSP tem uma bur(r)ocracia infernal. Se possível, não respire – você pode fraudar os direitos autorais! Cheguei por volta das 10:10, o material estava organizado. Programas, *slides*, transcrição de entrevistas, rolos de áudio de espetáculos. Possuem um acervo bem organizado, com uma quantidade significativa de materiais: cerca de seiscentos e oitenta fotografias dos espetáculos de Ruth Escobar, principalmente de *Relações Perigosas* (1989) e *Revista do Henfil* (1978); gravação de áudio de *Fábrica de Chocolate* (1979) e *Revista do Henfil*, cerca de sessenta slides desses mesmos espetáculos. Pode fotografar? NÃO! Pode xerocar? NÃO! Posso fazer um teste com a máquina fotográfica? NÃO! Tudo isso porque alegam que cumprem fielmente a lei de direitos autorais municipal. Inadmissível que um arquivo tenha a noção de retenção de informação como proposta, como linha que guia o seu pensamento. De nada adianta abrir ou criar arquivos se não houver a presença do pesquisador, pois somente ele é que vai trazer à tona olhares e particularidades do passado. Sem a ilustre presença do pesquisador, seria apenas um amontoado de papel – caminho que está seguindo o CCSP.

O pesquisador, após consultar o material e saber qual documentação deseja, deve pedir para sua instituição de origem um documento solicitando liberação para reprodução (já tinha trazido uma carta do Programa de Pós-graduação em Teatro da Udesc listando os materiais que estavam disponíveis na consulta via internet, no entanto o site do CCSP não tem ¼ do que realmente existe no acervo).

Essa carta tramita dentro do CCSP, no qual será analisado por uma comissão, que tem o prazo de quinze dias para dizer o que será liberado ou não. O pesquisador que vem de fora não consegue tempo hábil para que tudo isso aconteça, muitas vezes a pesquisa de campo resume-se em recolher material, a análise fica *a posteriori*. O CCSP aplica a política do “apenas consulte!”

Indignado com a situação, fiz uma carta em anexo à do Programa, listei todos os materiais possíveis que me interessavam. Quando sair o resultado trabalharei com os materiais disponíveis e autorizados, respondi ao responsável. Optei pela praticidade. 13 horas, saí do arquivo. Passei o restante do dia resolvendo problemas pessoais. Amanhã não sei o que farei, é dia de colocar a casa em ordem. Quem sabe arquivo da Folha de SP, quem sabe arquivo da Unicamp⁶, quem sabe....

[...] 07 de março

Estar em alto-mar é uma atividade arriscada, você precisa de comunicação com outros marinheiros que conhecem profundamente a região, quais os atalhos e como chegar ao destino final. Atirar a rede de pesca e não conseguir trazer nada é um problema, é imprescindível ao pesquisador estabelecer redes de contatos, redes sociais, criar vínculos, lembranças com pessoas que estão inseridas nesse cotidiano (nesse caso, a cidade de SP) que conhecem o terreno, são elas que podem dar abertura, contatos e facilitar a pesquisa (chegar até eles é outra história). Em 2009, quando fiz minha primeira pesquisa de campo sobre Ruth Escobar, estava no lugar e na hora exatos: conheci o professor Jacó Guinsburg. Deu-me todos os contatos dos críticos que fizeram parte da trajetória de Ruth Escobar. Fui à casa de cada um deles para entrevistá-los⁷. Passado alguns anos, a minha presença ainda é lembrada (talvez por causa de Ruth Escobar, e não minha) e, por meio de Aimar Labaki, dramaturgo conhecido em SP, consegui contato da responsável pelo acervo de Flávio Império, cenógrafo que trabalhou em dois espetáculos produzidos por Ruth Escobar. Passou-me contatos de Oswaldo Mendes, Cleyde Yáconis, pessoas que tiveram importância na trajetória de Ruth. É imprescindível que o pesquisador deixe de alguma maneira, sua marca. Recebi resposta positiva para visitação ao acervo de Flávio Império⁸ (1935-1982) e logo farei uma visita. Também recebi e-mail de Inês Cardoso, filha de Ruth Escobar, dizendo-me que seu estado de saúde não estava bom. Não sei os motivos, mas estou tentando ao menos encontrá-la para um bate-papo. À tarde fui ao Banco de Dados da Folha de São Paulo. Alguns dados são interessantes de pontuar: em 2009 era permitido fotografar as reportagens, agora não;

6 Centro de Pesquisa e Documentação Social Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas. Base de dados disponível em: www.ifch.unicamp.br/ael.

7 Nessa oportunidade, entrevistei os críticos Jefferson Del Rios, Clóvis Garcia, Alberto Guzik, Mariângela Alves de Lima e Ilka Marinho Zanotto.

8 Todo o acervo de Flávio Império (fotos, programas, croquis) está em fase de tratamento e digitalização. Ainda este todo o material está disponível online para consulta.

a fotocópia custa 1,30 a página, a digitalização, 5,60. Além disso, são cobrados vinte reais a hora. O tempo é inimigo da conta bancária e consequentemente da pesquisa exigida pela Capes. O dilema instaurou-se: já tinha algumas reportagens digitalizadas de 2009, mas nem todas estavam na referência bibliográfica da dissertação. Como separar o material que desejo numa pasta com dezenas de reportagens? Por um instante fui procurando no notebook e separando as matérias que já tinha de um lado; do outro, as que ainda não possuía. Adiantaria separar? Haveria dinheiro para isso? O tempo passava. Decidi então pegar somente as referências das reportagens, pois pensei em duas possibilidades: o acesso ao arquivo pessoal da Ruth poderia conter tudo aquilo e o Arquivo Nacional no Rio de Janeiro poderia fazer essa mesma pesquisa a um custo bem menor. Durante duas horas no Banco de Dados, registrei duzentas e sete referências de jornais. Eles também possuem um acervo digitalizado a partir de 1994, com um custo de trinta centavos por matérias copiadas. Creio que tenha sido a maneira mais econômica de fazer a pesquisa na Folha de São Paulo, quem sabe não. Eles também possuem um acervo fotográfico, somente da Ruth deve ter em torno de duzentas fotografias, a um custo de cinquenta reais por foto! Uma bagatela de dez mil reais!

[...] 08 de março

Hoje o dia começou com uma sensação de barca à deriva. Já tinha visitado os arquivos listados, outros estavam fechados. Ainda não obtive nenhuma resposta sobre o arquivo pessoal de Ruth Escobar. O que fazer? Quais caminhos percorrer? Hospedado agora no bairro Bela Vista, local em que se encontra o Teatro Ruth Escobar, decidi, ao sair de casa, passar em frente ao seu arquivo pessoal. Lá estava aquela velha casa abandonada e a memória cênica esvaindo-se.

Na noite anterior, soube que a Biblioteca Mário de Andrade possuía um arquivo, talvez somente documentos sobre essa personalidade. Arrisquei visitar o prédio, diga-se de passagem, um belo prédio recém-reformado. No entanto, o setor de arquivos ainda estava fechado. Com um olhar melancólico e sereno, disse à atendente que era pesquisador de Santa Catarina (isso é um argumento convincente), decidi encaminhar-me para o setor de multimeios. Uma dose de sorte sempre é bem vinda. Em conversa com o atendente, informou-me que o Acervo da Folha está online⁹. Vera, uma vez disse-me: um pesquisador que está mergulhado na pesquisa atrai bons fluidos! Depois dessa rica descoberta, fui ao Museu Lasar Segall, local que abriga o arquivo do Anatol Rosenfeld (1912-1973). Lá encontrei um artigo em francês¹⁰ escrito por Ruth Escobar. Fiz contato com a curadora do arquivo de Ruth Escobar, mas ainda não obtive retorno. Amanhã, o que será? Arquivo Miroel Silveira¹¹! O dia foi sucinto.

9 Base de dados disponível em: <http://acervo.folha.com.br/acervo>.

10 In: Pisa, Maryvonne Lapouge Clelia (org.) *Brasileiras: voix, écrits du Brésil*. Paris, Desfemmes, 1977, pp. 267-280.

11 Este arquivo abriga processos censórios entre 1930 a 1970, com mais de seis mil documentos.

[...] 09 de março

Hoje o dia foi mais tranquilo, mas não menos produtivo. Visitei a exposição *Índia*¹² no Centro Cultural Banco do Brasil. Uma pesquisa de campo também deve contemplar outras atividades, principalmente aqueles ligadas a área da cultura. A tarde fui ao Arquivo Miroel Silveira, localizado na USP. O arquivo agora se chama Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura¹³. Consegui alguns processos censórios de espetáculos da Ruth¹⁴. Conheci a professora Maria Cristina Costa, pesquisadora que há algum tempo desenvolve estudos a respeito da censura no teatro paulista a partir dos processos censórios do arquivo. Consegui uma série de entrevistas¹⁵ com pessoas ligadas à ditadura militar, inclusive com censores da época. Na segunda terei em mãos os contatos de dois importantes censores da época, quem sabe consiga uma entrevista com eles. Apesar de poucas atividades, consegui importantes informações. Liguei três vezes para a curadora do acervo da Ruth, ficou de retornar a ligação e nada. Retornarei as atividades da pesquisa de campo na segunda. Estou com um pouquinho de dor de cabeça....

[...] 10 de março

A pesquisa de campo foi em casa. Chove em São Paulo. Algumas descobertas: Ruth Escobar atuou num filme em 1968: *Hitler Terceiro Mundo*; Fez participação especial na novela *Deus nos Acuda*, em 1992, como anja portuguesa chamada Maria Celeste; recentemente foi aberta a Biblioteca Raul Cortez¹⁶, local na qual se encontra todo o acervo pessoal da atriz Célia Helena (1936-1997) e Raul Cortez (1931-2006), personalidades que tiveram contato ou trabalharam diretamente com Ruth Escobar.

[...] 12 de março

Hoje o dia começou com a chegada de dois e-mails: Vera confirmou a visita ao acervo do Flávio Império e Inês Cardoso, filha de Ruth, envia uma reportagem sobre sua mãe, perguntando como estava a negociação com a curadora. Fui à Biblioteca Raul Cortez, sediada na Escola Célia Helena. Lá encontrei diversos programas¹⁷ de espetáculos produzidos por Ruth, quase todos inéditos

12 Mostra que reúne pinturas, esculturas, fotografias e instalações de artistas e coletivos da cena contemporânea indiana, como Sheba Chhachhi e Shilpa Gupta entre outros. A curadoria é da brasileira residente em Berlim Tereza de Arruda. Exposição realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em parceria com o SESC-SP (release do programa). Realizada de 25 de fevereiro a 29 de abril.

13 Base de dados disponível em www.eca.usp.br/ams/.

14 DDP 6026, DDP 6083, DDP 6093, DDP 5202, DDP 5877, DDP 5729, DDP 5699, DDP 6027, DDP 4766, DDP, 4852.

15 Essas entrevistas estão publicadas em COSTA, Maria Cristina Castilho (org.) *Censura, repressão e resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2008.

16 A base de dados está disponível em: <http://bch.phlnet.com.br>.

17 *Mãe Coragem*, 1960; *Antígone América*, 1962; *A Ópera dos Três Vinténs*, 1964; *O Casamento do Senhor Mississippi*, 1965; *Os Trinta Milhões do Americano*, 1966; *O Versátil Mr. Sloane*, 1967; *Roda Viva*, 1968; *Cemitério de Automóveis*, 1968; *Lisistrata*, 1968; *O Balcão*, 1969; *Os Monstros*, 1969; *Torre de Babel*, 1977.

para mim. Voltarei amanhã lá para fazer cópia. Depois fui ao Tribunal de Justiça procurar processos judiciais movidos por Ruth ou contra ela, mas não pude entrar, estava de bermuda! Voltarei amanhã. Hoje finalmente consegui falar com Eliete, secretaria de Ruth, para ter acesso ao arquivo. Amanhã terei resposta. E tudo ficou para amanhã. A paciência chinesa reina neste ser...

[...] Considerações transitórias

Os fragmentos de texto aqui apresentados de meu diário de bordo, compreendem somente uma parte da pesquisa de campo realizada no mês de março na cidade de São Paulo, assim como a quantidade de arquivos visitados. Ferramentas, caminhos, estratégias, táticas foram expostas na certeza de poder colaborar com a pesquisa de outros investigadores. Ainda que seja uma parcial da experiência vivida, é fundamental e imprescindível que arquivos sejam descobertos, desvelados, investigados, verticalizados, cruzados para que possamos lançar novos olhares sobre a história oficial, o passado é constituído de lacunas e de centelhas de faíscas que emergem na escuridão, percebê-las faz parte do ofício do historiador. Ruth Escobar é essa partícula ígnea que está sendo revelada, (re)descoberta por meio de arquivos, nos depoimentos, na memória.

O TRAJE DE CENA COMO DOCUMENTO: ESTUDO DE CASOS DE ACERVOS DA CIDADE DE SÃO PAULO

Marcello Girotti Callas

LIMCAC/Núcleo de Pesquisa de Traje

A proposta deste trabalho é refletir sobre a importância documental de alguns conjuntos de trajes de cena presentes na cidade de São Paulo (Brasil) e apresentar os resultados alcançados em cada um dos casos investigados. São eles:

- Um recorte do acervo CAC/EAD: São trajes que foram usados em espetáculos da Escola de Arte Dramática, criada e mantida em suas atividades iniciais por Alfredo Mesquita. Os trajes foram incorporados ao acervo guarda-roupas do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP) quando a EAD foi incorporada à USP;
- Uma coleção de trajes do Teatro Lírico de Equipe – TLE: A coleção foi adquirida e incorporada ao acervo CAC/EAD, em 2010. O TLE foi idealizado em 1962 pelo maestro Emmerson Eckmann e apresentou importantes óperas e récitas musicais entre as décadas de 1960 e 1990;
- Um recorte do acervo do Teatro Popular do Sesi-SP (Serviço Social da Indústria do Estado de São Paulo, Brasil) – TPS: Foi fundado em 1963, por Osmar Rodrigues Cruz. Uma grande parte dos trajes que fizeram parte das encenações realizadas foi armazenada na própria instituição, e encontra-se em condições não favoráveis à sua preservação. O recorte definido para investigação foram os trajes de espetáculos realizados entre 1963 e 1993 (gestão de Osmar Rodrigues Cruz).

Estudar os trajes de cena dos casos selecionados significa, a priori, estudar as relações de profissionalismo e amadorismo do teatro da cidade de São Paulo, na segunda metade do séc. XX. Os três casos apresentados, possuem de forma direta ou indireta raízes no trabalho do teatro amador. Encontrar um traje desse

período é muito significativo no contexto brasileiro, pois até mesmo a natureza do país ajuda a acelerar o processo de destruição do traje, uma vez que o calor e a umidade são alguns dos elementos que os atacam.

Ao conservar e preservar trajes de cena, a proposta é que parte da visualidade do espetáculo seja documentada como forma de recuperar, no presente, um espetáculo passado, fazendo referência às emoções e impressões experimentadas por uma plateia que pertenceu a outra época – que pode estar mais ou menos distante do presente, na linha do tempo. Soma-se a isso o fato de que tal registro pode dialogar e criar relações com a natureza efêmera própria do teatro.

Os trajes de cena podem ser admirados e pesquisados fora de cena, mas sua função principal é, e sempre será, a criação e execução de uma cena. Os trajes possuem, portanto, um meio expressivo que apresenta independência relativa da encenação teatral. E assim é, pois qualquer elemento visual continua a ter valor estético e significado artístico fora de cena, mas é só a partir da sua apresentação e utilização em cena que sua função se exerce em plenitude.

Durante a pesquisa optou-se por empregar o termo *traje de cena*, por acreditar-se que o traje de cena difere do traje convencional, de uso cotidiano – por exemplo, no que se refere à sua função artística. Sua estreia no palco acontece como elemento plástico de um espetáculo, em qualquer formato ou gênero: de rua, tradicional, performance, circo, circo-teatro, lírico, dramático, pós-dramático, improvisacional...

Quando um figurinista – ou o ator ou técnico que assume esta função – escolhe um traje, esse se transforma, como diria Tairov (Pavis, 2008, p.168), na segunda pele do ator, uma roupa em função do rito teatral. A sua origem pode ser muito distinta: o traje pode ter sido especialmente concebido para aquela apresentação, costurado por alguém que entende de teatro (ou não...); pode ter sido comprado em um brechó ou loja de roupas usadas; pode ter sido pego emprestado do guarda-roupas de alguém ou do próprio ator; pode ter sido usado em outro espetáculo [...] (Viana e Callas, 2010)

Durante palestra realizada no Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da USP, a figurinista Marie-Hélène Bouvet¹ considerou que o traje de cena é parte do que ela denominou “arquitetura do personagem”. É possível afirmar que cada traje preservado carrega marcas e registros dessa arquitetura.

Um traje de cena traz, além do nome de seu criador e idealizador, informações vitais sobre uma encenação. São elementos básicos para análise: cor, volume, textura, forma, movimento e peso. Para a figurinista Beth Filipecki (importante nome da televisão brasileira): “O traje (de cena) é mais do que uma foto. Ele apresenta um peso, uma estrutura e um movimento que lhe agregam valor”² O valor citado está relacionado ao status de documento adquirido pelo

1 Figurinista do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, em temporada na cidade de São Paulo com o espetáculo: *Os Naufragos da Louca Esperança* – Palestra realizada em 13.10.11.

2 Beth Filipecki, em entrevista realizada por Fausto Viana em 24 de abril de 2012, durante o II SIEP (Seminário Internacional de Pesquisa: Consumo, São Paulo, Brasil).

traje de cena quando este (muitas vezes acidentalmente) atravessa a história das representações teatrais.

O traje de cena, encarado sob a perspectiva do documento histórico, permite a identificação de outros elementos além dos considerados básicos (já citados anteriormente). É possível desdobrar os elementos básicos em outras informações sobre a história de cada traje. Pode-se investigar a origem, por meio de etiquetas pregadas à roupa, de um alfaiate ou de alguma boutique; uma casa teatral, um centro de aluguel de roupas. É possível avaliar sua qualidade – roupas caras, finas, básicas, improvisadas, tradicionais, inovadoras, de material inexplorado antes.

Os elementos e informações que surgem a partir da pesquisa e identificação dos elementos básicos carregados por trajes de cena preservados são o ponto de interesse deste trabalho. De fato, encaram-se os trajes de cena como documento da história do teatro. A questão principal – o porquê da conservação de trajes teatrais – foi aos poucos sendo demonstrada, durante a investigação e o trabalho prático dos casos apresentados.

O Acervo CAC/EAD: os trajes de Alfredo Mesquita

A análise do recorte do acervo CAC/EAD fez pensar nos principais critérios usados para se avaliar um traje e sua conservação. Aos elementos básicos de análise (já citados) foram somados outros que surgiram durante o trabalho prático no acervo. Modelagem, procedência, costuras, materiais, pinturas foram investigados para demonstrar o universo que um traje pode representar fora de cena, como herança cultural do teatro.

A análise do recorte demonstrou que o conjunto de trajes estudado carrega um potencial pedagógico que deve ser aproveitado dentro da própria instituição. Os trajes merecem um trabalho de catalogação para que possam receber melhores condições de acondicionamento e para que possam gerar conhecimentos e incitar reflexão dos figurinistas, cenógrafos, dramaturgos, diretores, professores e atores que se formam anualmente no CAC.

O recorte selecionado do acervo CAC/EAD traz exemplos de rara singularidade. Por exemplo, alguns trajes do espetáculo *Os Pássaros*, de Aristófanes realizado em 1950. Segundo o prof. Cláudio Lucchesi, da EAD, os trajes em questão foram originalmente confeccionados para um grupo amador, o Grupo de Teatro Experimental, dirigido pelo lendário Alfredo Mesquita. É pertinente lembrar que a EAD tem raízes formativas nesse grupo de teatro. Esse exemplo demonstra que um traje pode carregar elementos de trajetória e procedência relacionados ao modo de produção teatral da época e do contexto social em questão.

Outro exemplo que merece destaque é um traje para *Ubu Rei*, de 1958. Na época da representação, tratava-se da primeira vez que o texto de Alfred Jarry, considerado um marco da dramaturgia teatral, era encenado no Brasil. O traje em questão é, provavelmente, o único documento material deste marco da história do teatro que sobreviveu ao passar dos anos.



À esq., Traje de *Ubu Rei*, dirigido por Alfredo Mesquita em 1958. O traje sofreu alterações. À dir., traje do espetáculo *Na Vila Vitória*, 1965, usado pelos atores Alberto Guzik e Zanoni Ferrite para os personagens Amor e Temor de Deus. O traje foi reutilizado em *Os Priâmidas* (1967).

O traje do espetáculo *Na Vila Vitória*, criado em 1965 demonstra um caso muito presente no recorte estudado. Trata-se de um traje que foi utilizado em mais de um espetáculo. Essa prática era muito comum dentro da EAD, para reduzir custos da produção dos trajes. Vale lembrar que se trata de um conjunto de trajes de uma escola que possuía verbas limitadas para a produção de seus espetáculos.

O traje identificado demonstra que o próprio Alfredo Mesquita recorria ao acervo da Escola quando julgava necessário para as encenações dirigidas por ele. Todavia, aparentemente, os critérios para permissão de reaproveitamento e pequenas modificações nos trajes eram definidos pelo próprio diretor da EAD, que tinha muito apreço com os trajes do acervo.

Muitos dos itens sofreram modificações significativas e reformas posteriores à gestão de Alfredo Mesquita, que não seguiram um critério rígido que tivesse como objetivo a conservação da integridade dos trajes. É essencial ressaltar que, ao tratar de modificações em trajes teatrais, nenhuma regra pode ser generalizada e cada caso deve ser tratado de maneira particularizada.

O acervo do Teatro Lírico de Equipe (TLE)

É importante considerar que no acervo do TLE, por conta dos vários anos em condições inapropriadas de armazenamento e por terem sido lavados inadequadamente, alguns trajes, sofreram danos tais como: rompimento das fibras têxteis, rasgos nas costuras, mudança e transferência de cor, perda de botões e apliques. É o caso do vestido branco bordado manualmente, usado pela personagem Violeta Váleriy, a cortesã da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Trata-se de um dos casos mais frágeis, em termos de conservação dentre os trajes investigados.

Um exame mais minucioso do conjunto de trajes revelou que alguns deles foram executados e fornecidos pela Casa Teatral Temaghi, como por exemplo, os trajes do primeiro espetáculo realizado pelo grupo, *La Bohème*, de 1962 e das óperas *Carmen* e *Otello*, datadas de 1972.

A Casa Temaghi, fundada na década de 1920, por Amadeu Temaghi, atuou em São Paulo como um dos ícones do gênero de casas teatrais, com roupas autênticas de óperas italianas e produções exclusivas, até o ano de 1998. Os trajes da Casa Temaghi foram encaminhados para a Associação São Pedro Pró-Cultura Paulista – entidade civil de apoio ao Teatro –, que viabilizou junto à Secretaria de Estado da Cultura a criação de um espaço, preservado, abrindo-o à visitação permanente para grupos interessados ou por meio de exposições temáticas que aconteceram no Teatro São Pedro. Era o início do Centro de Memória da Ópera – o Museu do Figurino – montado pelo diretor do Teatro São Pedro em 2000, Fernando Calvozo. A instituição encerrou suas atividades em 2005, e o destino do acervo é incerto. Esse acervo apresenta relação direta com o acervo do TLE, pois alguns trajes utilizados em montagens do TLE devem estar no acervo da Casa Teatral Temaghi. É possível recuperar esse tipo de informação sobre o percurso dos trajes por meio das fotografias existentes no arquivo do TLE.

Os trajes do TLE são exemplos práticos das características que um traje carrega em si enquanto documento: a costura, o corte, etiquetas, interferências da moda, tecidos, opções dos figurinistas, relação do ator com o traje e diversas outras práticas de encenação.



À esq., Traje para *Tosca*, do TLE, ano desconhecido; À dir., Maria Callas, como a personagem Flórida, no segundo ato de *Tosca* em 1964 no Covent Garden, em Londres. (Foto: Victoria and Albert Museum).

Era muito comum naquela época do teatro paulista (década de 1950) que cada ator/atriz tivesse um guarda-roupas próprio, de acordo com o tipo que estava acostumado a representar.

Era tido como um bom ator, zeloso da sua profissão, aquele que não apenas tinha uma boa variedade de trajes que poderiam ser combinados entre si, mas que, principalmente, deveriam estar sempre muito bem conservados. (...) Atores gostavam de usar suas próprias roupas, pois sabiam o que lhes caía bem. (Andrade, 2010, p. 161)

Outra característica bastante forte das coleções profissionais de trajes de ópera pode ser percebida aqui: o traje convencionado para determinado papel. Assim, alguns trajes foram identificados a partir da comparação com trajes das grandes produções internacionais de ópera. É o caso do traje da Mimi, de *La Bohème*, muito semelhante em termos de corte e modelagem a um traje de uma montagem da mesma obra na Ópera de Paris e o traje de Flória, de *Tosca*, que se assemelha na cor, no corte e no material a um traje usado por Maria Callas, em 1964 para a mesma obra.

O acervo do Teatro Popular do SESI: os trajes de Osmar Rodrigues Cruz

Há uma lenda histórica, que faz parte do anedotário do prof. dr. Zecarlos de Andrade (Faculdade Paulista de Artes). Ele conta que trabalhar no Teatro Popular do Sesi (TPS), na época de Osmar Rodrigues Cruz, era um desafio: ninguém conseguiria gastar toda a verba destinada às montagens e atividades teatrais!

O Teatro Popular do Sesi foi muito reconhecido no Brasil, até a década de 1990, por produzir espetáculos teatrais com muita competência e esmero. Uma prova material disto é o traje de cena criado pela artista Ded Bourbonnais (1922-2005), que foi uma figurinista francesa que veio para o Brasil em 1952, com o grupo de teatro de estudantes da Sorbonne Théophiliens, permanecendo no país depois da temporada. Trabalhou com grandes grupos do teatro paulistano de sua época, como: o Teatro de Arena, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e realizou alguns trabalhos para o Teatro Popular do Sesi (TPS).

No acervo existem trajes assinados por ícones importantes do teatro brasileiro, tais como: Campello Neto, Clóvis Garcia, Ninette van Vüchelen, dentre outros...

Nesses casos, os trajes representam um testemunho material do processo criativo de seus artistas criadores e apresentam valor histórico inestimável.

O caso mais emblemático, considerando este aspecto, são os trajes criados por Flávio Império (1959-1985), que foi o cenógrafo e figurinista oficial do TPS até 1985, ano de seu falecimento. Inúmeras criações de cenografia e figurino para o TPS foram realizadas por ele, entre elas: *O Poeta da Vila e seus Amores*, em 1977; *A Falecida*, em 1979; *Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas*, em 1983; *O Rei do Riso*, em 1985.

A obra de Flávio Império é muito reconhecida no campo da arquitetura e da cenografia, porém existem escassos registros sobre os trajes de cena criados por ele. Com isso, os trajes preservados no acervo do TPS adquirem potencialidade por servirem como material empírico para uma possível reflexão sobre esse artista no campo da criação do traje de cena.



Trajes identificados como pertencentes ao espetáculo *O Poeta da Vila e seus Amores*, 1977. Figurinos de Flávio Império.

Conservar e recuperar trajes de cena da década de 1960 (o que também abarca os acervos do TLE e da EAD/CAC) é contar a história de uma época marcante do teatro paulistano, em que existia uma concentração de condições favoráveis ao fazer teatral, que deixou muitos frutos, heranças e lembranças para as gerações seguintes.

Esta pesquisa sobre trajes de cena e sua conservação não trouxe à tona apenas essas histórias. Trouxe diversas outras – algumas relatadas, outras não – que fazem parte da memória teatral paulistana e, por extensão, paulista e mesmo brasileira, já que o teatro de São Paulo – ainda que pese um pouco a vaidade paulistana – foi carro-chefe na condução das transformações teatrais no Brasil moderno. A pesquisa e seu objetivo principal não se restringiram apenas ao traje de cena enquanto objeto, mas também a todas as relações que se estabelecem em função dele.

Os trabalhos práticos sobre os casos estudados, no acervo CAC/EAD e no acervo do TPS, permitiram identificar e aplicar um conjunto de procedimentos que podem ser considerados padrão – principalmente, em termos de higienização e acondicionamento dos trajes. Os procedimentos são estes:

- Organização inicial: consiste na separação dos trajes a partir de critérios definidos a partir das condições físicas de cada acervo. Os trajes podem ser separados por tipo, cor, tamanho, espetáculo, etc. É a estruturação do local de trabalho para possibilitar a manipulação dos trajes. O ideal é estruturar um ambiente de trabalho e mantê-lo até a conclusão do mesmo.

- Avaliação das condições do conjunto e das peças individualmente, para fazer a escolha por um procedimento de limpeza: aspiração e/ou lavagem. Esta tomada de decisão deve ser cautelosa, pois muitos trajes não suportam ou aceitam lavagem e devem ser apenas higienizados pelo processo de aspiração.
- Registro e documentação do processo: o registro fotográfico é essencial, inclusive das etapas iniciais, anteriores à catalogação. Muitas vezes um pedaço de papel ou uma etiqueta podem ser fundamentais para a identificação de cada traje.
- Identificação mais apurada do traje: é o levantamento preliminar de cada traje para levantar pistas e caminhos para a sua identificação. Nesta etapa é importante verificar a existência de outros documentos que possam revelar informações sobre os trajes, tais como fotografias de espetáculos, programas, livros-ata, levantamentos anteriores, etc.
- Catalogação: classificação e inserção em um banco de dados seguida de abertura para pesquisa. A etapa de catalogação necessita de equipamentos de informática adequados (máquinas e programas), além de técnicos especializados para elaboração do banco de dados. O ideal é que se crie um banco de dados específico para cada acervo, pois isto pode facilitar a futura divulgação através de meios digitais e virtuais (internet).

Todavia, tais procedimentos foram trabalhados *a partir das condições específicas de cada conjunto de trajes*. É essencial que a singularidade de cada conjunto de trajes seja mantida e valorizada. Cada conjunto de trajes apresenta diagnóstico e potencialidades específicas e é a partir dessa condição que esta pesquisa procura contribuir para futuros trabalhos com outros conjuntos de trajes do teatro paulistano e brasileiro, que com certeza devem existir e aguardam ansiosamente em algum galpão ou guarda-roupas pela criação de uma instituição estruturada para receber e preservar trajes de cena e todas as lembranças e histórias carregadas por eles.

Não se trata de lamentar as mudanças ou a passagem de uma época. “Tempos idos que não voltam mais”, “o fim da arte teatral” e outras cantilenas... Não se pretende, por exemplo, dizer: “Oh, como o teatro era bom...” O teatro continua firme como instituição – em outros formatos, mas firme. Nem evolução, nem perda: apenas trajetória.

Esta pesquisa buscou formas de democratizar os documentos – trajes de cena. Segundo Michelle Kauffmann³, nas áreas de conservação e preservação, “o que importa não é construir todas as paredes, mas assegurar-se de que cada tijolo assentado chegará para as próximas gerações.” Se fizermos uso da mesma metáfora, esta pesquisa não “construiu todas as paredes” dos três casos estudados, mas assegurou-se de que o trabalho realizado seja democratizado e possa ser encontrado por futuros novos pesquisadores.

3 Mestre em história da moda e museologia e especializada em avaliação de moda pelo Fashion Institute of Technology (Nova York, EUA), durante palestra realizada no 7º. Colóquio de Moda (Maringá, Paraná, Brasil. set. 2011)

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Jose Carlos dos Santos. *O Teatro no Circo Brasileiro. Estudo de Caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*. Tese de Doutorado. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2010.
- ANDERSON, Barbara e Cletus. *Costume Design*. Orlando, Hartcourt, 1999.
- AZEVEDO, Elizabeth R. e VIANA, Fausto R. P. *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*. São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2006.
- CALLAS, Marcello G. *O Traje de Cena como Documento: Estudo de Casos de Acervos da Cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA/USP, 2012.
- _____. *Acervos de Trajes de Cena: O Caso do Teatro Popular do Sesi*. 7º Colóquio de Moda, 2011, Maringá, Rede Moda Paraná, 2011.
- CAMARGO, Robson Correa de. *Teatro Popular do Sesi - uma Trajetória entre o Patronato e as Massas*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA/USP, 1992.
- CNCS. *Centre National du Costume de Scène*. Publicação oficial do museu. Moulins-sur-Allier, CNCS, 2010.
- _____. *L'art du costume à la Comédie-Française*. Catálogo da exposição. Moulins-sur-Allier, CNCS, 2011.
- _____. *Christian Lacroix: Trajes de Cena*. Catálogo da exposição. São Paulo, CNCS, FAAP, 2009.
- CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo, Edusp, 2006.
- COSTA, Evanise Pascoa. *Princípios Básicos da Museologia*. Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, 2006.
- CRUZ, Osmar Rodrigues e Eugênia Rodrigues. *Osmar Rodrigues Cruz: uma Vida no Teatro*. São Paulo, Hucitec, 2001.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um Grã-Fino na Contramão*. São Paulo, Terceiro Nome, 2007.
- GUILLEMARD, Colette. *Les mots du Costume*. Paris, Éditions Belin, 1991.
- IPHAN. *Cartas Patrimoniais*. Brasília, Iphan, 1995.
- JACOB, Maria Marta et alii (coord.). *Na Cena Paulista, o Teatro Amador: Circuito Alternativo e Popular de Cultura (1927-1945)*. São Paulo, Ícone, 2008.
- KOBÉ, Gustave. *O Livro Completo da Ópera (1857-1918)*. Editado pelo Conde de Harewood; Clóvis Marques (Trad.) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. "O que é Teatro Amador?" In: *aParte XXI, Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*, nr. 4, 2º sem., 2011.
- MACHADO, Álvaro. *Teatro Popular do Sesi, 40 Anos: Produção Teatral e Formação de Público*. São Paulo, Sesi, 2004.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo, Ed. Senac, 2000.
- MARINHA, Serviço de Documentação da. *Manual de Higienização e Acondicionamento do Acervo Museológico do SDM*. Rio de Janeiro, SDM, 2006.
- MESQUITA, Alfredo. *EAD-48-68, Catálogo Comemorativo dos 20 Anos da Escola de*

Arte Dramática. Governo do Estado de São Paulo, Fundação Anchieta, 1985.

MONTEIRO, Lúcia. “História em Cabides”. In: *Veja São Paulo*, nr. 1716. set 2001.

MONKS, Aoife. *The Actor in Costume*. Londres, Palgrave Macmillan, 2010.

MUNIZ, Rosane; VIANA, Fausto R.P. “Muito Além de Teatro e Moda”. In: *Revista d’Obras*, v. 1, nr. 1, Estação das Letras, out 2007.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os Nus: o Figurino em Cena*. Rio de Janeiro, Senac, 2004.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções*. Seminário internacional. São Paulo, Museu Paulista da USP, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

RAMOS, Ana Carolina. *Os Trajes de Cena da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP: O Período do Dr. Alfredo Mesquita*. Relatório final de iniciação científica (não publicado). São Paulo, Fapesp, 2011.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. *Iniciação à Museologia*. Tradução, Lisboa, Universidade Aberta, 1993.

SÃO PAULO, Secretaria de Estado da Cultura. *EAD: Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita*. São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 1985.

SESI, Teatro Popular. *Teatro Popular do SESI: 25 Anos*. São Paulo, 1988.

_____. *Teatro Popular do SESI: 20 Anos*. São Paulo, 1983.

_____. *Teatro Popular do SESI: 15 Anos*. São Paulo, 1978.

SOARES, Bruno César B. “Entendendo o Ecomuseu: Uma Nova Forma de Pensar a Museologia”. In: *Jovem Museologia*, Unirio, v. 1, nr. 2. Rio de Janeiro, ago 2006.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo, Edusp, 1988.

VIANA, F.R.P.; MUNIZ, R. “A Originalidade de uma Artista mais que Brasileira: a Francesa Ded Bourbonnais”. In: *Diário das Escolas, Cenografia PQ2011*, Rio de Janeiro, Funarte, 2011.

_____.; CALLAS Marcello G. “Figurino dos Amadores: dos Fillodramáticos ao Teatro Lírico de Equipe”. In: *6º Colóquio de Moda, 2010*, 6º Colóquio de Moda, São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2010.

_____. *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. São Paulo, Estação das Letras, 2010 [a].

_____. *Elaboração e Viabilidade de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo*. Tese de doutorado. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2010 [b]. Disponível em <http://tramasdocafecomleite.wordpress.com>.

_____. *Antes que não Haja mais Pano para a Manga*. Relatório de pós-doutorado. São Paulo, Fapesp, 2009. Disponível em: <http://tramasdocafecomleite.wordpress.com>. Acesso em 13 set. 2009.

Página oficial do SESI SP: www.sesisp.org.br. Acesso em 13 fev. 2012.

Página oficial do Teatro Lírico de Equipe: www.tle.org.br. Acesso em 25 abr. 2010.

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro: enciclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em 26 nov. 2014

CATALOGAÇÃO DO ACERVO DE FIGURINOS DA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA

Renata Cardoso da Silva

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Apresentação

Esta comunicação apresenta o projeto O Estudo da Indumentária Associado ao Acervo de Figurinos da Escola de Teatro, desenvolvido na UFBA. O objetivo principal do projeto, que está vinculado ao Programa Permanecer (sisper.ufba.br/sisper/Welcome.do), tem sido criar um sistema de catalogação que contemple a multiplicidade de proveniências dos elementos encontrados na Rouparia – como o Acervo de Figurinos é conhecido entre a comunidade acadêmica da Escola de Teatro) – e que comporte o gerenciamento das frequentes aquisições.

Tal acervo tem se configurado como importante suporte na vida cotidiana da comunidade acadêmica. Na graduação, as três habilitações da Escola – interpretação, direção e licenciatura teatral – contam com o apoio do guarda-roupa tanto para aulas práticas, quanto para ensaios e, sobretudo, para a composição dos figurinos das mostras didáticas de fim de semestre. Também as turmas da pós-graduação o utilizam, ainda que em menor escala, e ainda os alunos do Curso Livre de Teatro, projeto de extensão permanente mantido pela Escola.

No início dos trabalhos, em 2009, os elementos pertencentes à Rouparia encontravam-se sem qualquer tipo de documentação ou registro. Todo material adquirido era incorporado ao guarda-roupa e imediatamente tornava-se disponível para empréstimo. As condições de acondicionamento das peças também não eram adequadas (e ainda não o são), devido à falta de espaço e de funcionário destinado especificamente para esta função.

Diante deste quadro, havia urgência em organizar o material já existente, e criar uma base de dados que permitisse complementação ao longo do tempo, à medida que novas peças fossem adquiridas. Tal trabalho significaria uma melhora expres-

siva na condução diária dos processos artísticos desenvolvidos na Escola, além de representar a preservação da memória da unidade acadêmica, visto que muitos dos elementos arquivados no Acervo são figurinos de espetáculos produzidos pela Escola, alguns pela Companhia de Teatro da UFBA¹, outros oriundos de montagens dirigidas por professores da unidade e apresentados em teatros da cidade, registros que se perderão no tempo se não forem conservados de maneira adequada.

A complexidade do projeto reside, especialmente, no fato do acervo ser composto por peças de naturezas diversas. Pode-se encontrar uma variedade de objetos que abrange de malas a calçados, passando por máscaras, perucas e bijuterias, além das vestimentas. Não era possível, por exemplo, selecionar os figurinos de acordo com todos os espetáculos a que pertenceram, para que cada espetáculo fosse tratado como um fundo individual (Azevedo e Viana, 2006, p. 52). A grande maioria dos elementos encontrados no guarda-roupa não tem informação de origem, ou mesmo forma de aquisição. Encontram-se uma infinidade de peças avulsas, que não podem ser agrupadas por obra artística, figurinista ou ano de produção, uma vez que tais informações são desconhecidas. Ao mesmo tempo, a Rouparia da Escola de Teatro recebe material novo com muita frequência.

Havia a necessidade de criar um sistema de gerenciamento que desse conta da catalogação de um acervo cujos elementos são de múltiplas naturezas, sem informação de origem e que pudesse ser constantemente atualizado com a aquisição de novas peças. Colocando-se essa ideia em perspectiva, ao gerar um modelo que contemplasse tais demandas, poderia ser possível adaptá-lo a outros acervos teatrais, que estivessem em condições similares à Rouparia.

Para executar o trabalho, foram selecionadas alunas bolsistas dos cursos de graduação, que cumpriram as seguintes etapas: organização inicial do acervo por tipo de elemento; registro fotográfico; desenvolvimento de modelo de ficha catalográfica; inserção de dados nas fichas; e, por fim, criação de modelo de número de identificação para cada peça, fase atual do projeto, ainda em andamento.

O Acervo

Este projeto é parte do Programa Permanecer – vinculado à Coordenadoria de Ações Afirmativas, Educação e Diversidade da Pró-Reitoria de Assistência Estudantil da UFBA –, cujo objetivo é assegurar a permanência bem sucedida de estudantes em vulnerabilidade socioeconômica. O Programa foi criado com recursos oriundos da política de descentralização orçamentária da SESU/MEC com aplicação destinada a bolsas de permanência. Atualmente conto com três bolsistas, que dedicam 16h semanais ao projeto, do qual sou coordenadora.

A primeira fase do trabalho consistiu em separar todo o material por tipo – roupas masculinas de roupas femininas, e, dentro desta divisão, vestidos, saias, blusas, cada qual com seus pares. O mesmo foi feito com objetos: sapatos, cintos, bolsas,

1 A Companhia de Teatro da UFBA, fundada em 1981, é formada por professores, técnicos, alunos estagiários e artistas convidados. É voltada basicamente à criação e produção de espetáculos.

bijuterias, perucas, máscaras, telefones, malas². Essa primeira organização foi fundamental para obter uma noção geral da abrangência do acervo, e traçar um planejamento relacionado à próxima etapa – o registro fotográfico dos itens. Nesta etapa foram usadas câmeras fotográficas digitais, manequins de costura, para suporte das roupas a serem fotografadas, e computador, para compilação dos registros obtidos.

Optou-se por começar a fotografar os trajes, por considerar que estas são as peças mais solicitadas para empréstimo – logo, ao planejar a reabertura do acervo, deveriam estar catalogadas prioritariamente. Ao mesmo tempo, criou-se um modelo de ficha catalográfica, em que os dados de cada vestimenta são inseridos, junto às fotos de frente, de costas e de detalhes, quando for o caso. Nas fichas procurou-se inserir o máximo de dados possíveis relacionados a cada item. Para elaborar as fichas, foram usados como parâmetro de estudo o trabalho desenvolvido por Maria Cristina Volpi Nacif, apresentado na comunicação “O Centro de Referência Têxtil/Vestuário – Relato de um Processo” (2010), e o texto de Isabel Alvarado Perales apresentado em ocasião do Seminário Internacional Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções (2006).

Número de inventário	
Localização	
Título	Vestido médio.
Foto	
Descrição	Vestido comprimento médio, mangas curtas. Decote canoa e pregas frontais no tronco. Aplicação de tecido roxo e pedras no decote, cintura, barra da manga e saia. Aplicação de bico de renda branco. Zipper para fechamento com 50 centímetros e 8 botões falsos forrados nas costas.
Material	Malha
Cor	Rosa com detalhe roxo.
Detalhe	
Descrição	Aplicação de tecido roxo com pedraria bordada e bico de renda branca.
Outros	-
Tamanho	M
Parte integrante de coleção ?	-
Quantidade total da coleção	-
Doador	-
Pode ser modificado?	Não
Disponível para empréstimo?	Sim

Proposta de ficha catalográfica desenvolvida pelas bolsistas do projeto.

Dando prosseguimento, buscou-se criar um sistema de catalogação para as vestimentas, que contemplasse a diversidade de elementos encontrados na Rouparia. Este é o momento atual do projeto. É preciso lembrar a existência de coleções completas, como figurinos de montagens teatrais, onde ainda é possível resgatar informações como espetáculo, diretor, figurinista, ano de apresentação e modo de

2 Está sendo estudado um modo mais eficiente de alocação de itens de cena não relacionados a figurinos, mas atualmente tais elementos se encontram incorporados ao acervo da Rouparia.

aquisição; mas a grande maioria do acervo é composta de vestimentas de todo tipo, sem qualquer informação de registro, nem ao menos a forma de aquisição.

Pode-se encontrar no Acervo doações individuais da própria comunidade acadêmica; doações de coleções completas ou semi-completas de figurinos feitas pela comunidade artística local (no caso de produções que encerram suas temporadas e doam seus figurinos); e a reintegração de material produzido pela própria Escola de Teatro – todos os semestres as turmas de interpretação e direção teatral realizam montagens cujos figurinos são produzidos com recursos da universidade, logo, finda a temporada, esse material permanece na universidade à disposição do corpo discente/docente.

Dessa maneira, o código identificador das peças está sendo criado de modo a contemplar cada item em relação à categoria, tipo e gênero, alocando-o em uma coleção, quando possível e/ou necessário. Após estudo e análise do acervo e suas peculiaridades, chegou-se ao seguinte modelo alfanumérico: XXX.X.0000, em que cada parte é separada por pontos.

As três primeiras letras, maiúsculas, representam o tipo de vestimenta, e para tanto são usadas as letras mais expressivas que indiquem o modelo de traje. Ex. camisa = CMS e vestido = VTD. Na sequência utiliza-se uma letra maiúscula para identificar o gênero, F para feminino, M para masculino e U para unissex. Assim, temos: VES.F representando um vestido feminino.

Os quatro algarismos são sequenciais e representam cada uma das peças que partilham desta mesma classificação. Complementando o exemplo acima, VES.F.0012 seria o décimo segundo vestido feminino. Ou ainda, CAL.M.0004 seria a quarta calça masculina.

Estuda-se ainda a possibilidade de inserção de outros critérios de diferenciação, como o caso de peças de um mesmo grupo de figurinos, ou trajes em multiplicidade (como vários soldados, ou vários marinheiros).

Está sendo criado um vocabulário controlado, à guisa de *thesaurus*, para que não haja conflitos de linguagem entre a equipe atual de bolsistas e para garantir a manutenção do trabalho por equipes futuras. Nesse sentido, os critérios e categorias estão sendo estabelecidos e é fundamental mantê-los na rotina do trabalho.

Este padrão está em fase de experimentação, sofrendo adaptações e passando por análises constantes, para posteriormente ser implantado. Tem-se a expectativa de que esse modelo se adeque a outros acervos teatrais, podendo ser adaptado às especificidades e necessidades que se apresentarem localmente.

Aspectos conclusivos

Já foi feito um primeiro contato com o CPD – Centro de Processamento de Dados – da UFBA, no sentido de elaborar uma plataforma digital para o acervo, capaz de executar tarefas como pesquisa, cruzamento de informações, reserva e empréstimo. Está prevista a criação e manutenção de um banco de imagens, assim como a manutenção do banco de dados que está sendo ordenado até o momento.

Atualmente, o acervo encontra-se fechado para a Comunidade Acadêmica, somente a equipe do projeto tem acesso aos elementos arquivados. A Escola de Teatro passa por obras físicas estruturais, e todo o conteúdo da Rouparia se encontra em um espaço provisório. Com o progresso das obras, haverá um ambiente mais amplo e adequado para o acondicionamento do material.

Uma vez instalados em local propício, planeja-se executar a limpeza e organização das vestimentas em araras, e retomar os empréstimos. Concomitantemente, será feita a catalogação dos objetos, que aos poucos passarão a fazer parte do banco de dados. Somente devem ser disponibilizados os objetos que possuam número de identificação e estejam inseridos de maneira regular na plataforma digital.

Precisam ser estabelecidos ainda os procedimentos de utilização do acervo, normas e padrões, além de treinamento de funcionário especificamente para essa função. Além do trabalho já previsto, há ainda a manutenção e conservação do que já foi executado, e inserção de material novo sempre que se fizer necessário. Uma tarefa que exige dedicação constante e renovada, para que os resultados já alcançados não se percam na poeira.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Rita. *Roupas e Tecidos: Notas sobre Cultura Material*. Disponível em http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/pdf_I_Seminario/GT3/rita.pdf. Acesso em 20.09.2010

AZEVEDO, Elizabeth R., VIANA, Fausto. *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*. São Paulo, ECA/USP, 2006.

CANDIDO, Maria Inês. *Documentação Museológica*. Disponível em appoi.museudoindio.gov.br/downloads/cadernodiretrizes_terceiraparte.pdf. Acesso em 20.09.2010.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática*. Trabalho apresentado no IV Fórum de Museus do Nordeste, Recife, 1991. Disponível em www.crnti.edu.uy/02cursos/ferrez.doc. Acesso em 21.09.2010

NACIF, Maria Cristina Volpi. “O Centro de Referência Têxtil/Vestuário – Relato de um Processo”. In: *Anais do 19º Encontro da Anpap*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, 2010, Bahia.

NEIRA, Luz García, VIANA, Fausto. “Princípios Gerais de Conservação Têxtil”. In: *Revista CPC*, São Paulo, n. 10, pp. 206-233, maio/out. 2010

PERALES, Isabel Alvarado. “Aspectos da Documentação: Coleção Têxtil e Vestuário”. In: TOLEDO DE PAULA, Teresa Cristina (ed.) *Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções*. São Paulo, Museu Paulista da USP, 2006.

TOLEDO DE PAULA, Teresa Cristina. “Conservação de têxteis históricos: uma biografia introdutória”. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, São Paulo, v.2, pp. 301-319, jan./dez. 1994.

A TRAJETÓRIA DOS PAPÉIS NO CDM TUCA

Ana Salles

Luiza Helena Novaes

Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA)

O TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo, fundado em 1965, tem indiscutível importância histórica.

Nascido durante a época mais atroz da ditadura militar, abriga desde o início, por conta da sua ligação com a universidade, diversos eventos de contestação política e cultural.

O projeto arquitetônico do TUCA foi criado pelo renomado arquiteto Benedito Calixto em consonância com o prédio da PUC-SP e, posteriormente reformado segundo projeto de Joaquim Guedes, que procurou reforçar o caráter popular eliminando mármore e vestígios de uma visão aristocrática da cultura.

O que justifica seu tombamento em 1998, porém, não são os aspectos estéticos, mas a importância histórica forjada pelo enfrentamento ao *status quo*, abrigando reuniões políticas da UNE (União Nacional dos Estudantes), SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), proibidas de ocorrer em outras localidades. Foram também memoráveis os shows de MPB e do Tropicalismo que criaram raízes em seu auditório. O incêndio ocorrido em 1984 confirma o significado e a força representativa deste espaço.

Essa história fez o TUCA ser merecedor de verbas do Ministério da Cultura, para sua reforma em 2003 e posteriormente para a implementação da infraestrutura do Centro de Documentação e Memória (CDM TUCA), em 2011. Também por seu papel histórico, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Imesp) apoiou o projeto de digitalização de parte da documentação.

Nesta comunicação pretendemos evidenciar o processo desenvolvido para a estruturação do acervo.

A estrutura permanente dedicada ao gerenciamento e guarda da memória do Teatro e do Grupo TUCA, será utilizada para viabilizar o acesso dos interessados aos documentos existentes que revelam parte significativa da memória do teatro universitário, da MPB e de movimentos políticos na cidade de São Paulo, desde os anos sessenta.

Tínhamos como objetivos específicos catalogar, acondicionar adequadamente os documentos em mobiliário especializado, criar o serviço de apoio para consulentes. Por outro lado, o objetivo do projeto de digitalização foi permitir, através dos serviços de gerenciamento eletrônico de documentos e certificação digital, a preservação e a disponibilização de documentos que fazem parte do acervo histórico do TUCA.

A primeira etapa foi a preparação do espaço, ou melhor, a adequação física da estrutura. A sala inicialmente prevista para o CDM TUCA mostrou-se pequena para abrigar o acervo, mesas para tratamento dos materiais e espaço de atendimento.

Pudemos ampliar a área prevista com a incorporação de mais uma sala, separando dois espaços: na sala já em funcionamento, arquivo e tratamento; na nova sala, consulta. A sala de consulta tem rampa e banheiro adequados para permitir perfeita acessibilidade a portadores de necessidades especiais.

A segunda etapa previa a ampliação de pessoal técnico para a realização das ações de conservação, de análise documentária e elaboração de quadro de arranjo do acervo, foram contratadas: uma documentalista com larga experiência e dois estagiários do curso de história e ciências sociais.

A etapa de digitalização contou com o trabalho da equipe da Imprensa Oficial. O escopo do projeto proposto consistia em realização de piloto, elaboração e aprovação do plano do projeto para a realização da digitalização de cartazes, fotografias, plantas arquitetônicas heliográficas e dossiês, totalizando 303.950 (trezentas e três mil, novecentas e cinquenta) imagens, em até seis meses, a partir do início do projeto, sendo um mês de planejamento e cinco de execução. Garantiu-se também o fornecimento do serviço de OCR automático (Reconhecimento Óptico de Caracteres) nos dossiês, bem como a emissão do certificado digital pessoa jurídica, com vistas ao gerenciamento de assinatura de arquivos digitais com certificado digital e aplicação de selo cronológico nos documentos dos dossiês.

Escopo do projeto

Tipo de Arquivo	Volume	Padrão Cor	Resolução	Formato	OCR
Cartaz Impresso Colorido	190	Colorido	300 DPI	JPEG	Não
Cartaz colorido com moldura	200	Colorido	300 DPI	JPEG	Não
Fotografias	1.500	Colorido	300 DPI	JPEG	Não
Plantas arquitetônicas heliográficas	400	Escala de Cinza	300 DPI	JPEG	Não
Dossiês	60 mil pp.	Colorido	300 DPI	PDF	Sim

Imagem 1: quantitativo realizado, fornecida pela Imesp pelo projeto GED TUCA (2010-2011).

Era mister, para que o projeto ocorresse de maneira prudente, levantarmos alguns pontos de atenção: a disponibilidade de recursos para organização, preparação e separação do acervo em lotes; agilidade para tomada de decisão; aprovação do projeto-piloto; aprovação do plano do projeto; recurso para acompanhamento e aprovação dos lotes entregues no prazo, de acordo com o cronograma do projeto.

Havia também alguns detalhes fora do escopo – não seria realizado restauro de documentos; não seria desenvolvida aplicação para busca por palavra-chave/assunto; não seria realizada implantação de *bureau* de digitalização nas dependências da Fundação; não seria executada guarda externa de documentos, nem haveria fornecimento de sistema para acesso às imagens entregues – embora a própria universidade já está pesquisando programas para a abertura de seus arquivos ao público no meio digital, e utilizaremos a plataforma *D-space* para o acondicionamento dos arquivos digitais que espelham parte do arquivo permanente da instituição.

Foi de extrema relevância para a execução do projeto já termos desenvolvido atividades de organização do acervo. Primeiramente realizamos a definição do primeiro nível do quadro de arranjo com a criação de dois fundos arquivísticos – Fundo TUCA e Fundo Grupo TUCA.

É preciso conhecer a estrutura organizacional da instituição para conhecer os documentos, como pensa Ester Caldas Bertoletti (2002, p. 13). Partilhamos desse tipo de iniciativa, e assim como a autora cita em seu *Como Fazer Reprografia*, acreditamos que boa parte dos acervos históricos são efetivamente ordenados quando necessitam ser formatados para a digitalização e as sinaléticas são produzidas. Por outro lado, as discussões produzidas acerca do projeto também nos levaram a crer na importância de separarmos um grupo de documentos que formavam em seu cerne um conjunto estruturado, como é o caso do Fundo Grupo TUCA, grupo teatral de universitários que trouxe para o TUCA também boa parte de sua organização, e com isso forjava relatórios, planejamentos entre outros documentos de caráter claramente administrativo e assim, conseguimos espelhar o próprio desenvolvimento desse germen de instituição.

Em fase posterior, foi necessária a seleção e agrupamento físico dos seguintes conjuntos de documentos: Cartazes, Fotografias, Plantas, Clippings, Relatórios e Agendas. Bem como o apontamento de código identificador em cada um dos documentos. Elaboração de fichas sinaléticas do conteúdo de cada conjunto com os seguintes itens (8.374 sinaléticas ao total):

- *Total de documentos do conjunto Cartazes: 355*
- *Total de documentos do conjunto Fotografias: 1.637*
- *Total de documentos do conjunto Plantas: 448*
- *Total de documentos do conjunto Clippings: 4.074*
- *Total de documentos do conjunto Relatórios e Agendas: 1.866*
- *Total de Dossiês: 1.125, com um total de 28.274 documentos*

Também, elaboramos fichas sinaléticas (fichas de rosto) do conteúdo de cada dossiê com os seguintes itens, para cada tipo de documento fomos elaborando

uma ficha sinalética, mas não cabe neste estudo esmiuçarmos o conteúdo particular de cada uma delas. São eles: *Fundo; Área; Grupo 1; Dossiê; Data; Conteúdo; Espécie; Nº de páginas; Verso; Quantidade de documentos; Quantidade de páginas.*

O quadro de arranjo do projeto de digitalização foi esboçado pela Imesp, preocupada em conseguir cumprir o prazo que obviamente foi prolongado pela pequena equipe do CDM TUCA (os mesmos participantes que redigiram o trabalho aqui exposto), bem como uma consultoria externa da empresa Memórias, e com apoio técnico do Cedec, Centro de Documentação Casemiro dos Reis da PUC-SP.

Realizamos também a análise do conteúdo da base de dados de registro topográfico para a definição de quadro de arranjo e plano de classificação dos documentos do Fundo TUCA.

A definição dos campos e das planilhas descritivas para a catalogação dos objetos digitais produzidos pela digitalização dos documentos originais que serão inseridos em ferramenta específica (D-Space) que disponibilizará os documentos no site do Centro de Documentação do TUCA. Que pode ser encontrado no site do próprio teatro. A equipe participa atualmente da Rede Memorial, preocupada em aumentar seus conhecimentos específicos na área e conseguir debater aspectos de extrema relevância para uma melhor elaboração dessa interface digital.

Compilamos os dados da análise documentária em banco de dados eletrônico, em ambiente local, ou seja, armazenado em computador localizado na sede do Centro de Memória do TUCA.

Outra estratégia foi a de utilizar plataformas que já existem e para isso facilitar a implementação do uso da base eletrônica Guia do Acervo, produzida e localizada no Cedec, modelada conforme a Norma Internacional Geral de Descrição Arquivística (ISAD-G) e a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (Nobrade), para fins de consulta pública ao acervo do TUCA. Nesse banco encontram-se compilados dados gerais sobre o arquivo do Teatro, sendo alguns deles: denominação do Fundo; histórico da instituição; descrição sumária dos conjuntos documentais; datas-limite, e condições de acesso aos documentos.

Consideramos que os objetivos permanentes previstos estão sendo atingidos no desenvolvimento dos trabalhos do CDM, tais como: divulgar a memória e o conhecimento produzido junto aos diversos públicos por meio de exposições e visitas monitoradas; desenvolver programas de pesquisa, em parceria com cursos da PUC-SP e de outras universidades e escolas de teatro, além de coletar novos materiais significativos junto aos artistas e ao público em geral.

Referências bibliográficas

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. CÂMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS ELETRÔNICOS. *Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de documentos*. Brasília, 2009.

_____. *Recomendação para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes*. Brasília, 2010.

BERTOLETTI, Esther Caldas. *Como Fazer Programas de Reprodução de Documentos de Arquivo*. São Paulo, Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002. (Projeto como fazer, 7)

NOVAES, Luiza Helena Novaes; FERNANDES, Simone Silva. “Arte e Memória: Preservação do Arquivo Permanente do Teatro da Universidade Católica (TUCA) da PUC-SP”. In: *Congresso de Arquivologia Mercosul, 7 – Anais*. Viña Del Mar, Chile, 2009.

NOVAES, Luiza. “Repetição, Arquivo e Construção da Identidade: Pesquisa Institucional para Gestão da Informação”. In: *Congresso Internacional de Informação – Anais*. Havana, 2008.

_____. *Centro de Documentação e Memória TUCA: uma Experiência Arquivística no Teatro*. Dissertação (MBA Gestão de Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2011.

O INÍCIO DA (RE)CONSTRUÇÃO DO ARQUIVO DO LUME

Laura de Campos França

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp

O Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) foi fundado em 1985 por Luis Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia com o intuito de ser um centro de pesquisa da arte do ator vinculado à universidade. No entanto, foi só nove anos depois de ter sido fundado que o Lume ganhou sede própria, numa chácara alugada pela Unicamp em Barão Geraldo. Durante o período que antecede a conquista da sede, o grupo usava um salão de igreja emprestado para os ensaios e treinamentos sendo que qualquer tipo de material que precisasse ser guardado (e aí se incluem documentos, fotografias etc.) era armazenado na casa dos atores. O Lume cresceu, novos atores-pesquisadores passaram a fazer parte de sua equipe, tornou-se conhecido nacional e internacionalmente, e acumulou uma enorme quantidade de material ao longo de sua história. A chácara em que se encontra sediado contém uma casa da década de cinquenta e uma sala para treinamentos e apresentações que havia sido a capela da antiga casa. Os espaços são úmidos e ainda alojam armários originais da casa, nos quais parte do material se encontra acondicionada. Este pequeno histórico serve para começar a esboçar como se encontram os arquivos do Lume hoje.

O Lume produziu e vem produzindo diversos espetáculos, cursos, eventos, livros, projetos acadêmicos e intercâmbios com artistas nacionais e internacionais. Tudo isso gerou documentos, materiais de divulgação, gravações em áudio e vídeo, figurinos, cenários e, portanto, a necessidade de que essas coisas fossem guardadas, tanto para uso corrente quanto para a preservação da memória do Núcleo.

Nos últimos catorze anos aproximadamente, há sempre um bolsista do curso de biblioteconomia da PUC Campinas que fica responsável pelo controle dos empréstimos da pequena biblioteca formada aqui. Por vezes houve a necessidade

de que a estagiária lidasse com outros materiais que não os de biblioteca. Em outros momentos, os próprios funcionários e atores-pesquisadores se encarregaram de organizar parte dos arquivos. Houve também um bolsista Fapesp de treinamento técnico (Warner Reis Júnior) que, entre 2007 e 2009, foi encarregado de organizar o arquivo fotográfico.

Todos esses esforços não foram capazes de abranger a totalidade do material existente no Núcleo, de modo que hoje um mesmo tipo de documento pode estar armazenado e organizado de várias maneiras diferentes.

Agora, em 2012, um novo esforço de organização do arquivo se iniciou. Foi formada uma equipe de três pessoas para tal tarefa: Regina Lucas, funcionária da Unicamp que atua há 27 anos na universidade; Vivian Helena da Silva, estagiária do curso de biblioteconomia da PUC Campinas e eu, Laura de Campos França, bolsista Fapesp TT3. A equipe é coordenada por Raquel Scotti Hirsion, atriz-pesquisadora do Lume. Nenhum dos membros desta equipe possui experiência nem conhecimentos específicos da área de arquivística.

Até o presente momento, os esforços da equipe se deram no sentido de entender que tipos de documentos são produzidos no Lume, qual o estado de conservação, se o modo de arquivamento foi adequado e quais métodos de classificação foram utilizados. Foi feita uma visita técnica ao AEL (Arquivo Edgar Leuenroth), que funciona na Unicamp. Também estamos lendo a bibliografia sugerida por profissionais da arquivística, como a coleção *Como Fazer* e o *No-brade*. Sendo parte da Unicamp, é possível que o Lume possa ter parte de seus arquivos permanentes enviados para o Siarq – Sistema de Arquivos da Unicamp –, onde seriam adequadamente arquivados, ou de onde nossa equipe receberia instruções para o trabalho possível de ser feito dentro das condições reais da sede em que se encontra. Até o momento não temos informações suficientes de como essa parceria e treinamento poderá se dar.

Os materiais encontrados em maior quantidade foram recortes de jornais (hemeroteca), álbuns fotográficos, DVDs e VHSs, cartões-postais e cartas enviados ao Lume, documentos administrativos, vinis e CDs, material de divulgação (programas, filipetas etc.), peças, relatórios trienais, documentos de Luis Otávio Burnier, entre outros.

Para exemplificar os modos de organização encontrados para um mesmo tipo de documento, tomemos como exemplo os materiais de divulgação. Foram considerados materiais de divulgação: cartazes, filipetas, programas, releases e fôlderes.

Estes materiais foram encontrados armazenados dos seguintes modos (e nos seguintes lugares):

- 2 pastas A1 com cartazes (na sala de arquivo).
- cartazes soltos enrolados (encontrado no maleiro as sala de arquivo).
- 3 gavetas de armário de metal com programas e filipetas (na sala de arquivo).
- 4 caixas de arquivo de papelão com material de divulgação furado e preso em pastas do tipo processo (encontrado no maleiro).

- 11 caixas de arquivo de papelão com material de divulgação solto (encontrado no maleiro).
- 1 caixa de papelão de outro formato que contém materiais variados de divulgação do espetáculo *Wolzen* (encontrado no maleiro).
- 20 caixas de arquivo papelão que contém documentos variados e um pouco de material de divulgação (encontrados no armário de madeira da sala de arquivo).

Toda essa variedade de organização e armazenamento para o mesmo tipo de material reflete a própria história dos documentos, que foram sendo alocados e organizados conforme necessidades pontuais dos atores, da equipe de produção e dos administradores do Lume.

Dentre as diversas maneiras de organizar os documentos encontramos principalmente duas: por ano e por montagem. Até 2009, a organização, quando havia, era majoritariamente por ano, mas o estagiário TT3 Warner Reis Júnior começou a reordenar os documentos por espetáculo, após uma consulta com uma especialista da arquivística. O trabalho, no entanto, ficou incompleto.

Dados os modos como se encontram os documentos, bem como as limitações da equipe no que tange à arquivística, ainda não há um arranjo definido. Temos algumas ideias como a de estabelecer dois fundos: um Fundo Luís Otávio Burnier e um Fundo Lume. Essa divisão foi escolhida porque de certa forma ela já existe entre os documentos armazenados no Lume. Há álbuns fotográficos, caixas de arquivo e gavetas inteiras já assinaladas como contendo material do fundador.

Dentro do Fundo Lume, pensamos que a melhor estratégia seria a de que os grupos fossem organizados em função dos espetáculos, conforme proposto por Warner Reis Júnior e durante nossa visita técnica ao AEL, pois isso facilitaria a pesquisa tanto para os membros e funcionários do Núcleo quanto para consulentes.

A atual equipe do arquivo procura registrar e descrever minimamente todos os passos do que tem sido feito: como o documento foi encontrado e como foi reordenado. Afinal, as classificações são inteligíveis apenas para aqueles que as constroem se não há descrição que aponte quais os critérios dessa classificação.

Mais uma vez, tomemos como exemplo o conjunto dos materiais de divulgação: os materiais encontrados soltos em caixas, sem qualquer critério de ordenação, foram separados primeiro por tipo de material (filipeta, programas feitos pelo Lume, programas de festivais, programas de SESC). Em seguida, dentro de cada tipo de material, os programas foram ordenados por montagem. Foram mantidos três exemplares e os excedentes colocados em caixas separadas, identificadas como excedentes de programas, excedentes de programas de festivais etc.

Essa maneira de ordenar foi pensada em função de ser mais orgânica para o modo de funcionamento do Lume, mas o apoio técnico do Siarq vai ser fundamental para determinar se o trabalho está sendo feito de maneira adequada.

Apesar da visita técnica e das leituras, creio que a maior dificuldade seja aplicar com segurança o que foi lido. Por se tratar de um arquivo teatral, cujas

idiosincrasias devem ser respeitadas, e pelas tentativas anteriores de organização é difícil saber o que pode ser reordenado e o que deve ser mantido do modo que foi primeiramente classificado em prol da organicidade do conjunto.

Referências bibliográficas

SILMAN, Naomi (org.). *Lume Teatro 25 anos*. Editora da Unicamp, Campinas, 2011. CERASOLI Jr., Umberto. *O Lume no Contexto do Teatro de Pesquisa do Século XX*. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NOBRADE. *Norma Brasileira de Descrição Arquivística*. In: <http://www.arquivista.org/arquivologia-online/conarq---nobrade---norma-brasileira-de-descricao-arquivistica>. Acessado em nov. 2014.

COLEÇÃO “COMO FAZER”. <https://sites.google.com/a/arquivista.org/arquivista/arquivologia-online>. Acessado em 11.07.2012).

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. *Nobrade, Norma Brasileira de Descrição Arquivística*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2006.

AZEVEDO, E. R. e VIANA, F. *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*. São Paulo, 2006.

CENTRO DE PESQUISA E MEMÓRIA DO TEATRO DO GALPÃO CINE HORTO: UMA EXPERIÊNCIA PIONEIRA DE PRESERVAÇÃO E DISSEMINAÇÃO DA MEMÓRIA TEATRAL EM MINAS GERAIS

Luciene Borges Ramos

Marcos Coletta

Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto

Introdução

A partir da década de 1970, com a difusão da história oral, que desenvolve pesquisas a partir da história de vida dos indivíduos, o tema da memória ganhou centralidade nas ciências humanas e sociais. No bojo das transformações sociais oriundas do desenvolvimento e disseminação em larga escala das TICs (tecnologias de informação e comunicação), que trazem novos formatos e suportes para o armazenamento de informação, facilitando o processo de preservação, a organização e o acesso aos dados armazenados, tem lugar uma verdadeira revolução na relação com a memória. Michael Pollak afirma que na contemporaneidade assiste-se a um interesse renovado pelo problema da memória e sua ligação com a identidade, o que pode ser facilmente observado pelo crescente número de publicações que têm abordado o tema. (Pollak, 1992, p. 201).

Criado na década de 1980, época em que as mudanças tecnológicas e o advento da Sociedade da Informação colocavam na ordem do dia palavras como informação, registro e preservação, desde seu primeiro espetáculo o Grupo Galpão preocupou-se em registrar suas atividades e constituir de uma trajetória duradoura e consistente. Os primeiros registros, feitos de forma amadora pela atriz Wanda Fernandes em caderninhos de notas adornados com muito esmero e afeto, armazenavam dados de cada apresentação: data, horário, local, número de espectadores, quantia arrecadada com o cachê ou ao “passar o chapéu”, condições climáticas, curiosidades, presenças ilustres e fatos inusitados. Com o passar do tempo, novos modos de registro foram incorporados ao cotidiano do Galpão, aguçando a consciência de que o registro permitiria, a um só passo, perpetuar uma arte tão efêmera e fugidia, construir a memória da companhia, e possibilitar a reflexão e o acesso de terceiros a processos, técnicas e riscos da criação artística.

Desta forma, ao longo de vinte anos de atividades, foram acumulados mais de 400 horas de gravação em vídeo, centenas de fotografias, textos dramáticos originais e adaptados, diários de montagem e dezenas de peças gráficas que guardavam a memória do Grupo Galpão. A grande demanda por acesso a esse acervo e a percepção de sua utilidade para outros artistas, estudantes e pesquisadores do teatro, tornaram mais forte a necessidade de organizá-lo. Hoje, completos os trinta anos do Grupo Galpão, esse acervo cresce continuamente.

O centro cultural Galpão Cine Horto foi inaugurado em 1998, quando o Galpão comemorava quinze anos de trajetória, oferecendo ao público da área cursos de reciclagem e formação de atores. Com o tempo, a instituição se consolidou, suas atividades cresceram e se diversificaram e hoje o centro cultural é uma referência nacional de espaço artístico e pedagógico, atuante em áreas como criação, formação, fomento, compartilhamento, formação de público, projetos socioculturais, pesquisa, informação, memória.

O hábito de registrar as atividades, já consolidado no Grupo Galpão, foi incorporado à rotina da nova casa desde sua abertura, o que gerou acúmulo de material documental e a demanda por uma rotina de registros sistemática, capaz de cobrir os diversos projetos do espaço. Ao mesmo tempo, os projetos desenvolvidos com artistas, grupos de teatro e pesquisadores da cidade, geravam continuamente demandas informacionais que necessitavam ser supridas pela casa.

Implantação do CPMT: organização, tratamento e disseminação da informação teatral

Teixeira Coelho (1986) ressalta que a preservação dos bens culturais é uma das responsabilidades de um centro de cultura, pois, através dessa ação está contribuindo para preservar a identidade da comunidade que frequenta o espaço. Seguindo essa premissa, e atendendo a um mosaico de demandas, internas e externas, por acesso ao acervo acumulado internamente pelo Grupo Galpão e pelo Galpão Cine Horto, que necessitava urgentemente ser organizado, inventariado, preservado e disseminado, o centro cultural inaugurou, em 19 de dezembro de 2005, o seu Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.

Durante o período de implantação, o foco das atividades foi a organização do acervo documental já existente e a reunião de documentos relativos aos projetos realizados. Também se trabalhou na profissionalização dos serviços e na organização e ampliação de uma biblioteca especializada em teatro. O CPMT foi inaugurado com um acervo de 500 títulos na biblioteca e cerca de 1.500 documentos textuais, hemerográficos, iconográficos e audiovisuais em processo contínuo de tratamento, que inclui levantamento, inventário, seleção, digitalização, indexação e catalogação em base de dados. Do ponto de vista da conservação, foram tomadas medidas para controle de temperatura e umidade, modernização dos equipamentos e estabelecimento de uma política de acesso ao acervo.

Todo o tempo levou-se em consideração a especificidade do acervo, seu caráter subjetivo e afetivo e a coletividade dos processos de criação que geraram

tais documentos e objetos, como textos dramáticos, trilhas sonoras, figurinos, maquetes de cenário, registros de ensaios e vivências criativas, etc.

Inicialmente, prevaleceram atividades de cunho informacional, como a organização da biblioteca, o processamento técnico, a edição anual da revista *Subtexto*, que já era publicada pelo Galpão Cine Horto, e outras publicações, que deram origem ao selo Edições CPMT. O selo editorial amplia seu catálogo a cada ano e desde 2010 tem lançado publicações de outros grupos e artistas, como é o caso do livro *Cena Invertida: Dramaturgias em Processo*, sobre a trajetória do grupo mineiro Teatro Invertido. Além de organizar a informação com tais publicações, o CPMT atua na sua ampla disseminação, realizando a distribuição nacional de seus títulos para escolas, universidades, centros culturais, grupos de teatro ou nos grandes eventos da área.

Outra importante ação de cunho informacional foi a criação do portal Primeiro Sinal (www.primeirosinal.com.br), em parceria com a PUC Minas e envolvendo professores e alunos dos cursos de ciências da informação, ciências da computação, sistemas de informação, comunicação social e história. O portal focaliza a reunião de informações consistentes e confiáveis sobre o teatro no Brasil, criando uma rede de pesquisa e intercâmbio entre artistas, grupos, pesquisadores e instituições de ensino teatral. Entre os diversos serviços que oferece estão: ferramenta de busca direcionada a sites de conteúdo como banco de teses, enciclopédias, e outros; artigos produzidos por especialistas de todo o Brasil; acesso a diversos periódicos e revistas de teatro do país; entrevistas em vídeo com importantes profissionais da área; um catálogo de grupos, escolas, espaços e associações teatrais em constante crescimento. Destacam-se as ações de memória subjacentes ao portal: o Banco de Imagens e a Galeria de Exposições Fotográficas, com as quais o CPMT atua no resgate, preservação e disseminação da memória iconográfica do teatro brasileiro. O trabalho realizado inclui levantamento, seleção, digitalização, identificação, processamento técnico e armazenamento das imagens, que depois são organizadas em exposições temáticas que ficam em cartaz no portal.

Em 2008, a vocação do CPMT para organizar e disseminar informações estendeu-se para a organização do I Seminário Memória e Informação nas Instituições, em parceria com a Remig (Rede Memória das Instituições de Minas Gerais). O grande compartilhamento de informações e experiências ocorrido no evento impulsionou, como desdobramento do processo de elaboração da revista *Subtexto*, o Seminário Subtexto em Diálogo, que busca ampliar o debate sobre questões pertinentes à pesquisa e à memória do teatro e gerar conteúdo para a revista. O Seminário cumpre o papel de incrementar o formato da revista, ampliar o alcance de suas ações e possibilitar uma participação mais efetiva do público da área nos processos reflexivos e criativos suscitados por esta publicação.

A memória teatral no bojo das ações desenvolvidas pelo CPMT

Enquanto priorizavam-se atividades de cunho informacional, até o ano de 2012 as ações de caráter memorial foram sendo desenvolvidas a reboque dos projetos da casa e perpassando os próprios projetos informacionais desenvolvi-

dos pelo CPMT. É o caso, por exemplo, da coleção Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto (séries “Oficinão” e “Pé na Rua”), publicada pelo selo Edições CPMT, que reúne a coletânea de textos dramáticos originais produzidos dentro os projetos de criação teatral para palco e rua desenvolvidos pela casa, ao lado de ensaios reflexivos sobre os processos de criação. A coleção, ao mesmo tempo em que valoriza e divulga a produção dramatúrgica mineira, cumpre o papel de preservar e disseminar a memória destes projetos.

As estratégias de preservação e valorização da memória teatral como cerne das atividades do CPMT inclui também a produção de exposições físicas que ocupam diversos espaços do centro cultural Galpão Cine Horto, como a exposição dos cartazes de todos os espetáculos criados pelo Grupo Galpão (1982-2012); a exposição memorial de cartazes de todas as edições de importantes projetos da casa como o *Oficinão*, o Festival de Cenas Curtas e o *Pé-na-Rua*; e a exposição permanente de figurinos, adereços e objetos pessoais da atriz Wanda Fernandes, pioneira na iniciativa de registrar a trajetória do grupo e falecida em 1994.

No campo da memória do Grupo Galpão, foi iniciado em 2009 pelo Núcleo de Pesquisa em Figurinos do Galpão Cine Horto trabalho de inventário do acervo dos figurinos do grupo. Estas atividades desdobraram-se no projeto Grupo Galpão: Memória Feita a Mão, agraciado com o Prêmio Pontos de Memória 2011 do Ibram. O projeto, que inclui um Ateliê Aberto para inventário e conservação do acervo de figurinos dos espetáculos *O Inspetor Geral*; *Partido*; e *Rua da Amargura*, encontra-se em fase de execução, em parceria com o Centro Cultural da UFMG. O Ateliê Aberto é simultaneamente processo e produto, dado seu caráter expositivo e envolve alunos dos cursos de design de moda, conservação e restauração de bens culturais móveis, museologia e teatro. Além do trabalho no ateliê, o projeto realiza a montagem de exposições físicas (no Galpão Cine Horto) e virtuais (no portal Primeiro Sinal) desse acervo.

Durante o ano de 2012, as ações promovidas pelo CPMT foram pautadas, sobretudo, na questão da memória do teatro. Uma vez que as ações informacionais já haviam ganhado consistência e tinham sua continuidade garantida, fazia-se necessário investir no fortalecimento das ações de caráter memorial, mantendo-se aquelas adjuntas aos projetos, mas formatando novas propostas, mais robustas e de maior alcance e visibilidade. No ano em que o Grupo Galpão comemora trinta anos de trajetória e o Galpão Cine Horto prepara-se para atingir quinze anos de atuação, fica evidente que

[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (Le Goff, 2003, p. 469)

Assim, paralelamente ao projeto Grupo Galpão: Memória Feita à Mão, a equipe do portal Primeiro Sinal dedica-se a ampliar seu escopo de ações de caráter memorial. Além do Banco de Imagens e da Galeria de Exposições Fotográficas, o portal atua no resgate da memória do teatro mineiro, com proposta

que inclui a realização de entrevistas com vinte pioneiros do teatro local de 1940 a 1980, que abordarão a trajetória artística pessoal, o cenário teatral local, a questão da formação e da profissionalização do artista de teatro, e as políticas públicas para a área. Tais entrevistas gerarão material para a seção Vídeos do portal, posteriormente serão compiladas em uma publicação virtual e também renderão material para exposições fotográficas inéditas no portal.

Assim, o CPMT pretende se verticalizar ainda mais em projetos de perfil memorial. A revista *Subtexto* também abordará o tema da memória circunscrita ao teatro no Brasil, divulgando ações vigentes e refletindo sobre suas conquistas e dificuldades. Esse ano deu-se início o processo de implantação do Centro de Documentação do Galpão Cine Horto e a edição do livro comemorativo dos quinze anos do centro cultural, que pretende descrever, analisar e refletir seus projetos e processos, tornando público o desenvolvimento de uma práxis de gestão e de ação cultural pautada na capacidade de criar e se reinventar.

Referências bibliográficas

- COELHO, Teixeira. *Usos da Cultura*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1987
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Edições Vértice, São Paulo, 1990.
- LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. 5ª. edição. Ed. Unicamp, Campinas, 2003, pp. 419-476.
- POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212

BUSCA POR UMA METODOLOGIA PARA A PRESERVAÇÃO DO ACERVO DE CENOGRAFIA E FIGURINO DO CURSO DE TEATRO DA UFOP

Bruna Christóforo
Jackeline Leandro Martins
Jairo Adriano Almeida do Nascimento
Marrione Warley da Silva
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

O desafio, o aprendizado e o caminho

A salvaguarda da cenografia e do figurino produzido pela faculdade de artes cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto está em fase inicial. O acervo recebe os figurinos e a cenografia advindos das produções dos próprios alunos para seus trabalhos finais de graduação e são disponibilizados tanto para novas montagens quanto para exercícios em sala de aula, em todos os períodos dos cursos de bacharelado e de licenciatura. Os acervos de cenografia e de figurino estão também disponíveis para todos os alunos devidamente matriculados nos cursos da UFOP, sendo mais solicitado pelos alunos do Departamento de Artes Cênicas.

A situação é complexa, o acervo se encontra em um estado precário, em um espaço “emprestado” de outro curso, sujeito à programação de reformas internas embora haja uma constante produção semestral de espetáculos vinculados aos trabalhos de conclusão de curso dos alunos de interpretação e direção teatral, ainda não se criou o hábito de se manter o acervo de cenografia e figurino produzidos pelas montagens. Não havia (e ainda não há) mecanismos eficazes de cobrança do aluno, já graduado, de devolução do material produzido.

Os acervos se encontram no prédio da Escola de Minas, no centro histórico de Ouro Preto, onde o curso de artes cênicas possui uma sala para apresentações, mas é distante do *campus*, onde se encontram as salas de aulas do Departamento de Artes Cênicas (Deart), o que dificulta o acesso e o transporte dos materiais para uso em aulas e ensaios. Além disso, a presença do acervo na Escola de Minas e não no Deart, nos deixa à mercê de programações alheias ao nosso departamento – atualmente, o local onde se encontra a cenografia está em reformas, impedindo a manutenção e a devida acomodação do acervo.

Antes de resolvermos o espaço final destinado ao acervo, nos propusemos à urgência da higienização, organização (ainda que mínima) e catalogação do acervo existente para empréstimo aos alunos e, para as novas produções, buscamos mecanismos eficazes para garantir o recebimento dos cenários e figurinos criados.

O início dessa etapa de revitalização dos acervos e suas atividades deu-se em junho de 2011. Temos, atualmente, um professor orientador, dois bolsistas e um estudante voluntário, responsáveis pela organização, conservação e empréstimo dos acervos. Nos deparamos com uma situação difícil e complexa, já que os acervos se encontravam (e ainda se encontram) em um estado precário e sem nenhuma infraestrutura – vários componentes desses acervos encontravam-se entulhados, em sacolas e/ou depositados diretamente no chão. Os figurinos estão na sala de um funcionário da Escola, que sempre nos pede que encarecidamente os retiremos de lá. Estamos tentando.

Separamos a indumentária por categorias de gênero e pelo tipo da peça. Exemplo: calças masculinas e femininas, blusas masculinas e femininas, vestidos, saias e “temáticos”. As peças foram dispostas, provisoriamente, em araras para se manter a ventilação adequada. Para proteger do pó e umidade, estão sendo utilizadas mantas plásticas; para permitir a ventilação, há aberturas no plástico. Optamos por ele devido à urgência da proteção e por ser o material disponível no momento. Capas de TNT e plástico (que permitirão tanto a visualização quanto o correto acondicionamento, com proteção de agentes externos e ventilação) serão providenciados. Assim como as vestimentas, os sapatos foram separados por gêneros (masculino e feminino) e também foram cobertos com uma manta. Os chapéus, perucas, bolsas e demais acessórios foram dispostos em caixas improvisadas, etiquetadas e colocadas em estante.

Cada figurino e acessório é identificado por um código que é grafado com caneta acrílica para tecidos na parte interna, para que não seja visto no uso habitual dos figurinos.

No catálogo, colocamos códigos com a descrição do figurino; por exemplo: "FIG.VEST. 001 – Vestido de crepe – Salmon – Alça fina – curto – detalhe em renda abaixo do busto".

Como a área destinada à cenografia encontra-se em reforma, impossibilitando a organização, fizemos uma primeira limpeza. Foi realizado um mutirão envolvendo os alunos do departamento de artes cênicas. O excesso de pó e o descuido no abrigo dos cenários dificulta bastante esse processo de manutenção. Foi necessário descartar vários itens que se encontravam em péssimas condições.

Após esta primeira e frágil organização, os acervos foram abertos para visita e empréstimo dos itens, já que esta demanda é imensa. O empréstimo se destina a diversas finalidades, como apresentações em sala de aula, trabalhos de conclusão de curso e apresentações de cenas ou espetáculos vinculados à instituição.

Para a realização do empréstimo, criamos um termo de compromisso que deve ser assinado pelo aluno, constando código do item, quantidade, data de

empréstimo, data de devolução, assinatura de um dos monitores e dados do aluno solicitante, como nome completo, número de matrícula, curso, período e telefone. O prazo de devolução é de sete dias, podendo ser renovado mediante comunicação do aluno ao monitor. Havia muita perda de material antes desta burocratização.

Para os alunos que estão em processo de trabalho de conclusão de curso (TCC) nas modalidades interpretação e direção teatral, a universidade disponibiliza uma verba para aquisição de figurino, cenário e divulgação de seus trabalhos finais. Estes alunos devem prestar contas do uso da verba cedida. Solicitamos que essa prestação de contas inclua a devolução dos materiais de cenografia, acessórios e figurinos executados, a serem mantidos nos acervos. Após a apresentação do TCC, o material fica ainda disponível durante um ano aos criadores, para temporadas de apresentação do mesmo espetáculo. Findo o prazo, o material torna-se disponível para empréstimo na universidade.

Buscamos, urgentemente, um método digital de catalogação do acervo, e também um sistema de “nada consta” para o sistema de empréstimos.

Os desafios são muitos, a meta é grande; para não nos perdemos, buscamos organizar o trabalho por etapas, sendo elas:

<i>Atividades Solicitadas</i>	<i>Andamento</i>
Catalogação das peças do figurino, e separação do que deve ser consertado e descartado.	Em andamento.
Realizar o projeto e o pedido da arara com prateleira para acessórios e proteção para os figurinos.	Aguardando espaço apropriado para sede do acervo para execução do projeto da arara.
Processo burocrático de empréstimo do figurino para os alunos.	Já foram elaborados dois formulários: um para TCC e outro de empréstimo para uso de material em cena: 1. No caso dos TCCs é feito um pedido, na Pró-Reitoria de Graduação, da lista dos alunos e orientadores. O empréstimo só será realizado mediante assinatura de autorização do professor orientador do trabalho. Em caso de não devolução e/ou dano não reparado, o diploma do aluno fica retido até os devidos ajustes. 2. No caso de uso em aulas, será necessário a assinatura do aluno solicitante e dos monitores em documento que descreve os materiais retirados, podendo o aluno permanecer com o material por 15 dias. Em caso de não devolução sem atualização do empréstimo, o aluno fica proibido de retirar mais materiais para uso.
Realizar lista mensal de materiais de uso constante para o desenvolvimento do trabalho pelos monitores no acervo – p. ex.: máscaras protetoras, materiais de limpeza, materiais de escritório.	Em andamento.

Realizar a higienização através de licitação de lavanderia para os figurinos uma vez por semestre, gasto por conta do Departamento.	Atualmente, o processo de limpeza é feito pelo próprio aluno que solicitou o material, o que pode ocasionar danos à peça.
Gerar uma forma de pagamento de multa por atraso e/ou não devolução dos materiais solicitados no acervo de figurino e acervo de cenário, assim como existe no sistema de bibliotecas.	Nesses casos o aluno fica impedido de solicitar material durante todo semestre posterior. Em caso de perda, o aluno deve repor o material.
Dialogar com a UFOP a necessidade de realocação dos acervos para espaços mais amplos e mais adequados às necessidades de guarda e manutenção desses materiais; solicitar a contratação de pessoal especializado para a manutenção e administração do acervo.	Em andamento.
Fomentar mecanismo de contato mais ativo entre os alunos do departamento com a administração dos acervos (monitores).	Em caráter experimental, foi criado um link na página de relacionamentos do Facebook (www.facebook.com/profile.php?id=100003110867849); esse link promove o contato entre os responsáveis pelos acervos e os alunos do departamento, bem como divulgações pertinentes relacionadas ao acervo. Também foi criado um e-mail de atendimento, que é administrado pelos monitores.
Elaborar formas de registro e arquivos dos documentos e espetáculos onde os materiais são/foram utilizados e também formatar processo de catalogação digital dos itens dos acervos;	Ainda não está em andamento, dependendo das etapas anteriores.

Pretendemos completar todo esse processo de revitalização e permanecer realizando a manutenção dos acervos. Para tanto, aguardamos uma posição favorável à construção dos espaços permanentes desses acervos.

Concluimos que há muito que ser feito, mas estamos otimistas com o que está sendo realizado, ainda sem infraestrutura e com o envolvimento não só dos bolsistas, mas também de todos os alunos do curso de graduação em artes cênicas.

BREVES CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS SOBRE A ORGANIZAÇÃO DE ARQUIVOS PRIVADOS NO CEDOC/FUNARTE A PARTIR DA APRESENTAÇÃO DO ARQUIVO FAMÍLIA VIANNA

Caroline Cantanhede

Fundação Nacional de Artes (Funarte)

O Arquivo Privado Família Oduvaldo Vianna consiste em um conjunto arquivístico familiar organizado segundo a origem dos documentos, ou seja, foram preservadas suas titularidades. Assim, do Cedoc estão os arquivos pessoais de Oduvaldo Vianna, Deocélia Vianna e de Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianninha. Preservar a procedência de cada documento, em vez de se optar por uma forma que os classificasse dentro dessa lógica familiar, consistiu em preservar as particularidades que envolvessem a ação de acumulação e a relação existente entre seus papéis e o titular. Este acervo é composto por uma grande variedade de documentos referentes, sobretudo, à produção intelectual de seus titulares. Seu conteúdo abrange cerca de cinquenta anos (1930-1984) de realizações nas áreas de teatro, rádio, televisão e cinema.

O patriarca da família, Oduvaldo Vianna (1892-1972) foi um dos mais ativos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, em 1917, além de ter tido relevante participação no teatro, como autor e diretor, no rádio, no cinema e na televisão. Suas obras para o teatro ultrapassam trinta títulos. *Vendedor de Ilusões* (1931), *Amor* (1933), *Feitiço* (1934) são apenas algumas delas. Exerceu, ainda, atividades como diretor e professor da Escola de Arte Dramática do Distrito Federal, atualmente Escola de Teatro Martins Penna, entre 1935 e 1939. Já Deocélia Vianna (1914-1987), com quem Oduvaldo casou-se em 1935, teve uma carreira muito bem sucedida e intimamente relacionada com o rádio, além ter escrito teleteatros e textos para fotonovelas.

Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) nos legou uma dramaturgia extremamente comprometida com a luta política, que caracteriza o momento da sua produção. Além de dramaturgos, seus pais também eram militantes do Partido

Comunista Brasileiro (PCB), o que certamente exerceu grande influência no seu posicionamento político futuro. Sua obra está impregnada por seu engajamento político e por seu ideal de politização da sociedade brasileira, por intermédio de uma dramaturgia revolucionária. Dentre suas principais proposições, sua prática teatral revela, no decorrer dos anos, desde uma perspectiva progressista e revolucionária em relação aos interesses nacionais até a resistência face aos desmandos dos anos de chumbo da ditadura (Patriota, 2004).

Acumular papéis é uma atividade inerente ao homem. Esses papéis são oriundos do seu agir no mundo: representam escolhas, ideias, atividades, práticas sociais e culturais – enfim, um sem número de impressões e percepções da realidade. Documentos de identidade, declarações de imposto de renda, contas de luz, água e telefone, anotações sobre disciplinas cursadas ou planos de trabalho, certidão de nascimento, cartões, listagens, notas fiscais, cartão de vacinação, monografia de final de curso, diário, agenda, fotografias, dissertação. Todos nós somos bem-sucedidos produtores de documentos.

Apesar de tais documentos serem tão diversos entre si, tanto na forma quanto na função, são dotados de um sentido de conjunto, apresentam vínculos uns com os outros, uma vez que foram gerados por ou para um indivíduo. É a procedência que os diferencia de outras coleções e que, da mesma forma, confere sua particularidade: para cada indivíduo, um conjunto de documentos resultante de suas atividades. Logo, para cada indivíduo, um arquivo. De acordo com Bellotto, arquivos pessoais são definidos como

[...] o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pessoas nas perspectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, arte e sociedade. (Bellotto, 2006, p. 266)

Embora todo ser humano seja produtor, ao longo de sua vida, de uma grande massa documental, os manuais de arquivologia salientam que a importância de um conjunto arquivístico decorre da atividade desempenhada por seus titulares, como se fossem dotados de uma autoridade histórica incontestada, baseada na sua relevância para a esfera pública (Heymann, 2009).

Heymann também defende que “pode ocorrer de uma biografia menos relevante originar um acervo que a ultrapasse em importância, abarcando acontecimentos, personagens e esferas de atuação com os quais o titular se relacionava indiretamente” (1997, p. 19). Isso nos permite dizer que não são somente as grandes personalidades que geram arquivos pessoais, pois pessoas que a princípio não possuem relevância para o senso comum, podem, de diferentes maneiras, produzir um acervo rico sobre o tempo e a sociedade em que viveram.

Além da perspectiva que restringe aos líderes políticos e/ou personalidades a prática do arquivamento de si, esses tratados reconhecem para a organização

de arquivos pessoais, os mesmo critérios norteadores da disciplina arquivística¹, utilizados para os arquivos de caráter institucional, principalmente os de organicidade e valor probatório.

Decerto que preservar a organicidade dos arquivos pessoais é imprescindível, uma vez que, caso isso não aconteça, o conjunto perderá sua principal atribuição. Daí a importância em se tratar arquivos pessoais como arquivos (Camargo, 2009), e não descrever os conteúdos dos registros documentais de forma isolada. Mas, por outro lado, conceber um arquivo pessoal segundo fins estritamente probatórios e assim acumulados durante uma dada trajetória pode induzir o pesquisador a uma correlação direta entre arquivo e biografia, o que nem sempre – na maioria dos casos – é factível.

Camargo salienta, segundo cânones arquivísticos, que os documentos componentes de um arquivo pessoal também são produzidos para atender determinadas funções. A sua existência decorre de certa atividade de seu produtor, e não consiste no objetivo final. Ele, assim, comprova uma atividade ou ação. Para a autora, portanto, cabe a quem organiza esse tipo de acervo, não perder de vista a estreita relação entre o documento e a atividade geradora.

Supor que todo arquivo, porque pessoal, tem uma dimensão autobiográfica, eivada de distorções e conscientemente produzida, é ignorar a condição probatória que emana das atividades *ménagères*. O contrário é verdadeiro: se o arquivo pessoal fosse atividade finalística, empenhada construção de determinada imagem, deixaria de ser arquivo (Camargo, 2009).

Desloquemos, por um instante, nossa atenção do momento em que o documento é gerado para a maneira como nós lidamos com os diversos registros que produzimos e acumulamos diariamente. Mas esse processo de acumulação não é um ato contínuo e ininterrupto, automático. Ao longo da nossa existência, reavaliamos a todo instante o que deve ser guardado e quais documentos podemos eliminar.

Enfim, porque fazemos triagens nos nossos papéis: guardamos alguns, jogamos fora outros; damos arrumações quando nos mudamos, antes de sairmos de férias. E quando não o fazemos, outros se encarregam de limpar as gavetas por nós. Essas triagens são guiadas por intenções sucessivas e às vezes contraditórias. (Artières, 1998.)

Se, por um lado, o documento deva ser analisado segundo o viés da imparcialidade, visto que decorre de uma demanda funcional e probatória, a sua manutenção dentro de um conjunto de outros documentos deve ser questionada ou, pelo menos, levada em consideração pelo pesquisador. De acordo com Heymann, o arquivo não representa necessariamente um meio de reconstituição pleno nas atividades desenvolvidas por seu titular, pois entre gerar e acumular documentos existe uma série de dinâmicas que se estabelecem ao longo da vida do indivíduo e que modulam os critérios que determinam o que é guardado (Heymann, 2005).

1 Segundo Luciana Duranti, as propriedades fundamentais dos arquivos consiste em: imparcialidade, autenticidade, naturalidade, inter-relacionamento e unicidade. Para maiores informações sobre esse assunto, ler seu artigo “Registros Documentais Contemporâneos como Provas de Ação” (1994).

Longe de desconsiderar as importantes contribuições de Camargo em relação ao tratamento dos arquivos privados, compartilhamos com Heymann que a “ideia de acumulação, ao introduzir a noção de intencionalidade, seria mais conveniente para pensar os arquivos pessoais, submetidos não às injunções dos procedimentos arquivísticos, mas aos desígnios do indivíduo” (Heymann, 2009, p. 50). Dessa forma, os arquivos pessoais não são repositórios fidedignos da trajetória individual, uma espécie de biografia materializada em documentos. Na verdade ela reflete as escolhas, conscientes ou não, de acumulação empreendida por seu titular.

O outro ponto que não pode ser desconsiderado consiste na dimensão coletiva na gestão desses arquivos, como no caso dos Vianna. Geralmente, após o falecimento dos titulares, os arquivos são preservados pelos filhos, netos, viúvas, os quais herdam os direitos sobre a documentação até optarem pela doação para uma instituição de guarda definitiva, arquivos ou centros de documentação especializados na área de atuação do titular.

A partir daí inicia-se a seleção, por parte dos doadores, do que seria relevante para o meio científico ou para a sociedade, quais documentos retratariam uma dimensão desconhecida, quais redimem o antepassado, quais ressaltam um aspecto já reconhecidamente louvável de suas personalidades, dentre tantas outras possibilidades de construção de uma determinada memória sobre aquele indivíduo gerador da documentação. Por fim, também a instituição emprega critérios seletivos, pois, por mais que respeite ou não ignore a ordem original dos documentos, ela precisa organizá-los segundo um processamento técnico que privilegie o acesso do pesquisador à potencialidade existente naquele *corpus* documental, não se deixando aprisionar ao sentido conferido pelo detentor ou seus descendentes.

Após tantas etapas, diferentes regimes de acumulação, seleções e classificações, é praticamente inviável compreender o arquivo pessoal como uma obra natural que represente a memória e história de vida de seu titular. Não que todo esse processo seja necessariamente consciente – embora sempre intencional, uma vez que é fruto de uma escolha: guardar ou descartar? –, mas nos remete às relações estabelecidas entre este e a documentação, as quais podem ser reformuladas a todo instante.

Não são apenas diferentes temporalidades que se expressam nos arquivos pessoais, marcando distintas formas de relação dos titulares com seus papéis ao longo do tempo: dimensões diversas dos próprios titulares podem ser perscrutadas na constituição dos arquivos pessoais quando analisados em uma perspectiva histórica. (Heymann, 2009, p. 52)

Dessa forma, ao lidarmos com fontes oriundas de arquivos pessoais, se faz necessário entendermos esses conjuntos documentais como uma construção social, fruto das escolhas de seus titulares e sucessores, impregnados de historicidade e dotados de intencionalidade. “os arquivos deveriam ser tomados, eles próprios, como objeto sociológico e histórico, permitindo revelar ideários políticos, projetos pessoais e processos sociais neles investidos” (Heymann, 2005, pp. 1-2).

Alertados por essas considerações, levantamos informações sobre a transferência da guarda do acervo da família Vianna do âmbito familiar/privado para o institucional/público.

A doação desse vasto arquivo ocorreu em duas etapas, ainda na década de 1980. Na primeira etapa, Maria Lúcia Lousada Marins doou ao Cedoc, em 1982, obras de seu marido Oduvaldo Vianna Filho, principalmente seus textos para televisão, como os programas *Grande Família*, *Caso Especial* e *Programa Bibi Ferreira*, além de textos teatrais e outros documentos, contabilizando aproximadamente cem títulos. Alguns anos depois, em 1987, Vinícius Vianna, filho de Vianninha, realizou uma segunda doação. Além de algumas obras de seu pai, essa doação continha uma coleção inédita e original de textos de Oduvaldo Vianna e Deocélia Vianna (cerca de 1.150 títulos), criados principalmente para rádio, e tantos outros documentos que dão ao conjunto documental da família Oduvaldo Vianna uma importância singular. Certamente, desse somatório, a maioria absoluta consiste em papéis do patriarca dos Vianna. Não que isto cause espanto, tendo em vista a impressionante produção de Oduvaldo: só para o rádio, escreveu 123 radionovelas, sem contar radioteatros unitários

Em duas ocasiões mais recentes, nos anos de 2006 e 2008, a viúva de Vianninha, Maria Lúcia, realizou duas pequenas doações contendo originais e cópias de textos, cartazes, programas e convites de peças teatrais, revistas e fotografias. Este material, por certo complementa e enriquece o conjunto já existente com mais informações sobre a trajetória e a produção de Oduvaldo Vianna Filho, mas, no entanto, traz consigo algumas problemáticas em torno de seu processamento. As constantes doações em parcelas dificultam a organização dos documentos, sendo também uma informação importante para os pesquisadores que se debruçam sobre o arquivo pessoal do dramaturgo.

O acervo da família compreende, em linhas gerais, textos diversos (teatro, radioteatro, radionovela, telenovelas, teleteatros, roteiros cinematográficos), fotografias, artigos de jornais, documentos pessoais, correspondências e notas de trabalho. No entanto, predominam documentos oriundos de sua produção intelectual, ou seja, é basicamente um arquivo de trabalho. Após ser devidamente organizado, o Arquivo Família Oduvaldo Vianna ocupa, ao todo, 150 caixas de documentos.

Este conteúdo foi disposto segundo três arranjos distintos, um para cada personalidade integrante do arquivo. Os arranjos são divididos em séries segundo as áreas de atuação de seus respectivos titulares, tais como rádio, teatro, televisão, cinema, além de documentos pessoais. Às séries, seguem-se as subséries, a fim de melhor disponibilizar as informações contidas no acervo.

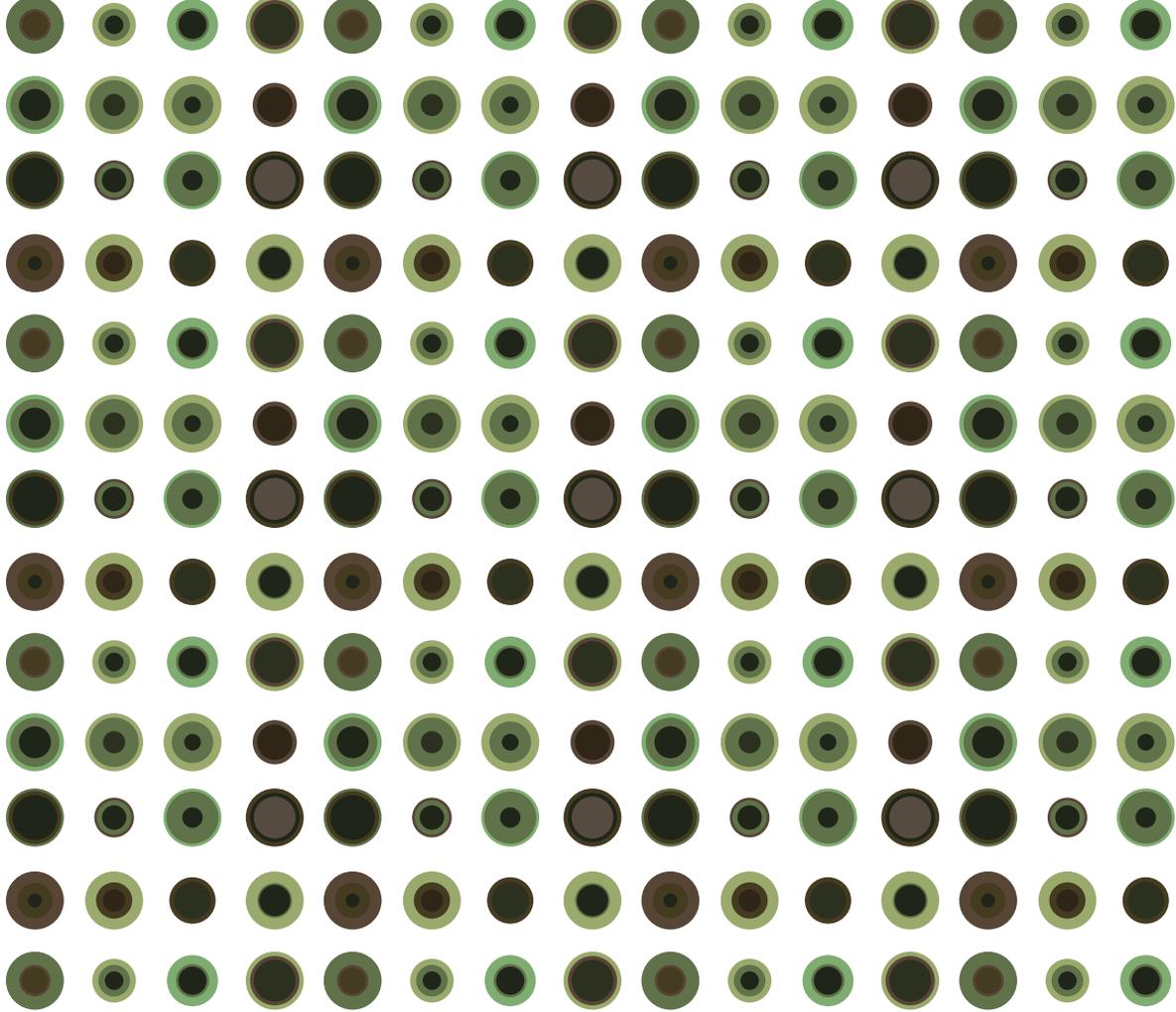
Referências bibliográficas

ARTIÉRES, Philippe. "Arquivar a Própria Vida". In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. II, n. 21, pp. 09-32, 1998.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Arquivos Permanentes. Tratamento Documental*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. “Arquivos Pessoais São Arquivos”. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XLV, n. 2, jul-dez 2009.
- DURANTI, Luciana. “Registros Documentais Contemporâneos como Provas de Ação”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994.
- HEYMANN, Luciana. “Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: uma Reflexão sobre Arquivos Pessoais e o Caso Filinto Müller”. In: *Revista Estudos Históricos*, vol. 10, n. 19, 1997.
- HEYMANN, Luciana. “De ‘Arquivo Pessoal’ a ‘Patrimônio Nacional’: Reflexões Acerca da Produção de ‘Legados’”. Rio de Janeiro, CPDOC, 2005. Trabalho apresentado no I Seminário Pronex Direitos e Cidadania apresentado no CPDOC/FGV. Rio de Janeiro, 2-4 de ago de 2005.
- HEYMANN, Luciana Quillet. “O Indivíduo Fora do Lugar”. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XLV, n. 2, jul-dez 2009.
- PATRIOTA, Rosângela. “História – Teatro – Política: Vianninha, 30 Anos Depois”. In: *Revista Fênix de História e Estudos Culturais*, vol. 1, ano 1, n.1, out/nov/dez 2004.

Título	<i>Anais do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais</i>
ISBN	978-85-62587-20-7
Organização	Elizabeth R. Azevedo
Projeto gráfico, diagramação e revisão de texto	Fábio Larsson
Revisão de provas	Gabriela Itocazo
Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Adobe Caslon (texto) ITC Franklin Gothic (títulos/intertítulos)
Papel	Cartão Supremo Duo Design 300 g/m ² (capa) Pólen Soft, 80 g/m ² (miolo)
Número de páginas	164
Tiragem	1.000 exemplares
CTP, impressão e acabamento	Mundial Gráfica



Esta publicação é o resultado do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais, realizado na ECA-USP entre 8 e 10 de agosto de 2012 pelo Laboratório de Informação e Memória do CAC – LIMCAC –, sob a coordenação da profa. dra. Elizabeth R. Azevedo.

O evento teve duração de três dias, nos quais foram apresentadas palestras e comunicações e realizadas visitas técnicas à Biblioteca do Museu Lasar Segall e ao Centro de Produções Francisco Ghiachieri do Teatro Municipal de São Paulo.

Os textos foram agrupados de acordo com sua origem no evento, ou seja, divididos entre palestras, visitas técnicas e comunicações.

Distribuição gratuita. Não pode ser comercializado.



ISBN 978-85-62587-20-7



9 788562 587207

