UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELO DIAS DE CARVALHO

**A constituição de coleções especializadas em artes cênicas:
do imaterial ao documental**

São Paulo
2009

MARCELO DIAS DE CARVALHO

**A constituição de coleções especializadas em artes cênicas:
do imaterial ao documental**

Dissertação apresentada a Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Ciência da
Informação

Área de Concentração: Cultura e Informação
Linha de Pesquisa: Mediação e Ação Cultural
Orientadora: Professora Dra. Maria Christina
Barbosa de Almeida

São Paulo
2009

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Carvalho, Marcelo Dias de

A constituição de coleções especializadas em artes cênicas:
do imaterial ao documental / Marcelo Dias de Carvalho. - - São Paulo : M.
D. de Carvalho, 2009.

160 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Informação/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Almeida, Maria Christina Barbosa de
Bibliografia

1. Patrimônio Cultural 2. Desenvolvimento de Coleções Especializadas
3. Artes Cênicas I. Carvalho, Marcelo Dias de II. Título

CDD – 22 ed. – 025.21

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marcelo Dias de Carvalho

A constituição de coleções especializadas em artes cênicas:
do imaterial ao documental

Dissertação apresentada a Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Ciência da
Informação

Área de Concentração: Cultura e Informação
Linha de Pesquisa: Mediação e Ação Cultural
Orientadora: Professora Dra. Maria Christina
Barbosa de Almeida

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a.) Dr(a.) Maria Christina Barbosa de Almeida (orientadora)

Assinatura: _____

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Prof(a.) Dr(a.): _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof(a.) Dr(a.): _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof(a.) Dr(a.): _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

À
minha família, por tudo

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e em especial, à Profa. Dra. Maria Christina Barbosa de Almeida, por apoiar, acompanhar e sobretudo acreditar.

À Profa. Johanna Smit e à pesquisadora e crítica de teatro Mariângela Alves de Lima, pelas pertinentes e atenciosas observações durante o Exame de Qualificação.

Ao Carlos B. Vieira, pelo afeto, generosidade, apoio e incentivo de sempre.

À Selma Cristina da Silva, pela amizade, carinho e compreensão em todos os momentos.

À Josiane Mozer e Maria da Luz Pinheiro, pela amizade, leitura atenta da versão preliminar e preciosas sugestões.

Ao Lúcio Menezes, pela amizade e incentivo.

Aos colegas do Itaú Cultural, em especial ao Eduardo Kataoka, Ricardo Bruno, Luis da Silva Mattos Filho, Thiago Schiavonne, Fernanda Brancatto e Cássia Hosni por toda a ajuda em vários momentos.

Ao Maurício Ricci, pela versão em inglês do resumo.

A Silvana Vieira, pela preciosa atenção na revisão do texto

E também amigos: Ana Roberta Mendonça, André Araújo, Carmen Perez, Cláudia Prado, Cristiane Batista, Fernanda Reis, Henrique Lima, Henrique Marcuso, Ivete Keiko, Maria Aparecida Bressani, Rodrigo Araújo e Tati Champna.

*“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.”*

Antonio Cícero

RESUMO

CARVALHO, Marcelo Dias de. **A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental.** 2009. 160 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

A pesquisa tem por objetivo refletir sobre a questão da documentação das artes cênicas e fornecer subsídios para a constituição de um patrimônio documental na área. Isso envolve a discussão de conceitos relacionados à natureza das artes cênicas e ao papel da documentação especializada, levando-se em conta o caráter efêmero e fugidio da encenação e a ausência de políticas, programas, metodologias e ações que estimulem a produção e a preservação de registros documentais na área. Discute-se o papel da documentação como bem artístico e cultural, assim como a noção de patrimônio cultural desde a sua origem até a contemporaneidade, quando as dimensões imaterial e documental da cultura passam a ser contempladas pelas políticas oficiais de patrimônio. Visando à formulação de políticas específicas para a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, por meio do desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas, apresenta-se aqui uma tipologia documental, elaborada a partir do levantamento e análise das metodologias de pesquisa mais comuns em artes cênicas, especificamente daquelas que têm como foco a encenação teatral. Essa tipologia mapeia, define e discute os diversos tipos de documentos passíveis de serem produzidos para e a partir de encenações. Esses conjuntos documentais estão reunidos de acordo com as fases de produção de um espetáculo cênico: processo de criação, encenação, repercussão, estudos e pesquisas, registros sistemáticos e produção executiva. A fim de comprovar a validade e efetividade dessa tipologia, buscou-se testá-la levantando-se exemplos em algumas coleções especializadas em artes cênicas no Brasil e no exterior. A tipologia, além de permitir elaborar diagnósticos das coleções existentes, mostrou-se adequada para orientar a formação e o desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas.

Palavras-Chave: Patrimônio Cultural; Patrimônio Documental; Patrimônio Documental das Artes Cênicas; Desenvolvimento de Coleções Especializadas; Coleções Especializadas em Artes Cênicas.

ABSTRACT

CARVALHO, Marcelo Dias de. *The constitution of performing arts collections: from intangible to documental*. 2009. 160 p. *Dissertation (Master)* – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The research aims to reflect on the question of documentation of performing arts and provide elements to the constitution of a documental heritage in that field. That involves the discussion of concepts related to the nature of performing arts and the role of specialized documentation, taking into account the ephemeral and fugacious nature of staging and the absence of policies, programmes, methodologies and actions that could stimulate the production and preservation of documental records in the field. The role of documentation as an artistic and cultural asset is discussed, as well as the notion of cultural heritage since its origin till present time, when intangible and documental dimensions of culture start to be comprehended by the official heritage policies. Having as a goal the formulation of specific policies for the constitution of a documental heritage of performing arts, by means of the development of performing arts collections, a documental typology is presented at this point, elaborated upon the study and analysis of the most common research methodologies in performing arts, specifically of those that have as a focus the theatrical staging. This typology maps out, defines and discusses the various types of document that can be produced for and upon staging. Those documental sets are grouped according to the production phases of a performing show: process of creation, staging, repercussion, study and research, systematic records and executive production. In order to prove the validity and effectiveness of that typology, it has tested by collecting examples from some performing arts collections in Brazil and abroad. The typology, besides enabling the elaboration of diagnoses on the existing collections, has proved adequate to guide the formation and development of performing arts collections.

Keywords: *Cultural Heritage; Documental Heritage; Performing Arts Documental Heritage; Development of Specialized Collections; Performing Arts Collections.*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Classificação do Sistema de Signos Teatrais.....	53
Tabela 2	Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas.....	55

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas
ANETH	Aux Nouvelles Écritures Théâtrales
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CDM	Centro de Documentação e Memória do Teatro Alfa
CNL	Le Centre National des Lettres
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPT	Centro de Pesquisas Teatrais
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
DDP-SP	Departamento de Divisões Públicas do Estado de São Paulo
ECA/USP	Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo
EDUSP	Editora da Universidade de São Paulo
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
FNPM	Fundação Nacional Pró-Memória
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IDART	Departamento de Informação e Documentação Artística
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Nacional
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MinC	Ministério da Cultura
PNPI	Programa Nacional de Patrimônio Imaterial
SACD	Société des Auters Compositeurs Dramatiques
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SESC	Serviço Social do Comércio
SIBMAS	Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. A NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL.....	7
2.1 A Unesco e a ampliação da noção de patrimônio cultural na contemporaneidade.....	12
2.1.1 <i>A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial</i>	14
2.2 A noção de patrimônio cultural no Brasil.....	15
2.3 A documentação como bem cultural.....	22
2.3.1 <i>A importância da documentação artística e cultural</i>	23
2.3.2 <i>Produção sistemática de documentação artística</i>	26
3. POR UM PATRIMÔNIO DOCUMENTAL PARA AS ARTES CÊNICAS.....	31
3.1 A natureza efêmera das artes cênicas e seus “vestígios” documentais.....	32
3.2 A importância da constituição de um patrimônio documental para as artes cênicas.....	37
3.3 A pesquisa em artes cênicas: diretrizes para a constituição de seu patrimônio documental..	40
4. O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DAS ARTES CÊNICAS.....	51
4.1 Processo de criação.....	54
4.1.1 <i>Texto dramático</i>	56
4.1.2 <i>Caderno de encenação</i>	60
4.1.3 <i>Croquis de cenário, adereço, figurino e maquiagem</i>	62
4.1.4 <i>Maquete de cenário</i>	66
4.1.5 <i>Plano de iluminação</i>	68
4.1.6 <i>Partitura musical</i>	71
4.1.7 <i>Roteiros de contrarregragem, iluminação, som e projeção</i>	73
4.1.8 <i>Publicações de apoio</i>	74
4.1.9 <i>Correspondências</i>	75
4.1.10 <i>Ata de reunião</i>	76

4.2 Encenação.....	77
4.2.1 <i>Telão de fundo</i>	78
4.2.2 <i>Objetos cênicos</i>	79
4.2.3 <i>Figurino e acessórios</i>	81
4.2.4 <i>Máscara</i>	85
4.2.5 <i>Boneco</i>	85
4.2.6 <i>Efeito sonoro</i>	87
4.2.7 <i>Projeção de vídeo</i>	88
4.2.8 <i>Equipamentos cênicos</i>	89
4.2.9 <i>Lugar teatral</i>	90
4.3 Divulgação.....	92
4.3.1 <i>Release e anúncio</i>	93
4.3.2 <i>Cartaz /folder/convite</i>	94
4.3.3 <i>Programa</i>	96
4.4 Repercussão.....	98
4.4.1 <i>Crítica</i>	98
4.4.2 <i>Produção jornalística</i>	100
4.4.3 <i>Documentário</i>	102
4.4.4 <i>Pesquisas de público</i>	103
4.5 Estudos e pesquisas.....	105
4.6 Registros sistemáticos.....	108
4.6.1 <i>Registro fotográfico</i>	110
4.6.2 <i>Registro sonoro</i>	114
4.6.3 <i>Registro em vídeo</i>	116
4.7 Produção executiva.....	121
4.8 Considerações relevantes sobre os tipos de documentos previstos	124
 5. COLEÇÕES ESPECIALIZADAS EM ARTES CÊNICAS	 127
5.1 A formação de coleções especializadas em artes cênicas.....	130
5.2 Tipos de coleções especializadas em artes cênicas.....	132

<i>5.2.1 Coleções especializadas em uma ou mais linguagem cênica.....</i>	<i>132</i>
<i>5.2.2 Coleções especializadas em artistas das artes cênicas.....</i>	<i>136</i>
<i>5.2.3 Coleções especializadas na história da instituição.....</i>	<i>138</i>
<i>5.2.4 Coleções especializadas em um ou mais tipos de documentos.....</i>	<i>140</i>
<i>5.2.5 Coleções especializadas em companhias ou grupos de artes cênicas.....</i>	<i>142</i>
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149

1. INTRODUÇÃO

São raras as instituições, tanto na área pública quanto privada, com ações e programas sistemáticos voltados para a produção, preservação e disseminação de artefatos e documentos relativos às encenações realizadas no Brasil, em que pesem a quantidade e a qualidade da nossa produção cênica.

Esse panorama é reforçado pela inexistência de políticas culturais que contemplem a produção e preservação de registros documentais relativos às encenações, bem como o desenvolvimento de coleções especializadas na área. A falta de metodologias e procedimentos que possam ser desenvolvidos e compartilhados entre instituições de preservação – arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus que mantêm e/ou produzem documentação sobre as encenações –, companhias de artes cênicas e profissionais de informação e das artes cênicas contribui para o agravamento desse quadro.

Dada a ausência de literatura sobre o assunto no Brasil, as poucas iniciativas desse tipo apóiam-se em procedimentos e metodologias próprias ou desenvolvidas em instituições de outros países. Estudos preliminares¹ demonstram que os poucos documentos preservados sobre a história das artes cênicas encontram-se, em geral, dispersos em coleções não especializadas, sem qualquer ação específica com vistas à constituição de um patrimônio documental para a área, em que a dimensão efêmera das obras cênicas seja devidamente levada em consideração.

Diante da ausência de pesquisas e discussões sobre o assunto, tanto no âmbito acadêmico quanto no meio profissional, a questão não ganhou, até o momento, a devida visibilidade, o que dificulta o processo de conscientização dos profissionais das áreas de informação e das artes cênicas para a importância da documentação e não estimula pesquisadores, documentalistas e historiadores a buscarem uma formação específica voltada à gestão de acervos especializados em artes cênicas.

¹ Para essa discussão, ver trabalho de conclusão de curso desenvolvido pelo autor: CARVALHO, Marcelo Dias de. *Por um patrimônio do teatro brasileiro*: algumas reflexões. São Paulo, 2003. (Trabalho de Conclusão de Curso) – Departamento de Biblioteconomia e Documentação. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

Apesar de ser esse o panorama encontrado no Brasil, vale destacar que alguns pesquisadores e historiadores chamam-nos a atenção para a insuficiência de fontes documentais sobre as encenações, entendendo que estas poderiam se constituir em subsídios relevantes para seus estudos e análises, como também aprofundar o tratamento do tema. É o caso, por exemplo, da história do teatro no Brasil, que, até algumas décadas atrás, estava mais focada na dramaturgia do que nas encenações.

Apesar da relevância e da diversidade de estudos e pesquisas desenvolvidos no campo das artes cênicas, desconhecem-se em nosso meio políticas, metodologias, projetos ou pesquisas sistemáticas, acadêmicas ou não, voltadas para a constituição de acervos especializados em artes cênicas, entendidos como parte do patrimônio cultural brasileiro. Uma reflexão sobre a criação e a organização de acervos documentais para a área das artes cênicas parece-nos bastante oportuna justamente neste momento em que o patrimônio imaterial e documental começa a ganhar importância no quadro das políticas de preservação do patrimônio no Brasil.

Nesse sentido, tanto a riqueza quanto a diversidade da produção cênica no Brasil justificam plenamente o esforço desta dissertação – ainda que tardio, considerando que muito dessa história já se perdeu –, cujo objetivo é chamar a atenção sobre a urgência de se constituir um legado das artes cênicas e de fornecer subsídios conceituais e metodológicos para viabilizar iniciativas em prol do desenvolvimento e diagnóstico de coleções especializadas na área, para a formação efetiva de um patrimônio documental das artes cênicas no Brasil.

Para que iniciativas desse tipo possam, de fato, ser empreendidas, o usual termo “encenação”, tal como costuma ser empregado para se referir a qualquer modalidade de obra cênica, mostrou-se apropriado nesta dissertação. Essa escolha justifica-se, em primeiro lugar, pelo fato de o conceito de encenação contemplar as diversas linguagens cênicas (o teatro, a dança, a ópera etc.), independentemente de suas especificidades, e, em segundo lugar, por admitir que qualquer espetáculo cênico, diante de sua imaterialidade e totalidade, possa efetivamente fazer parte das obras que compõem o patrimônio cultural e artístico do país.

Desse modo, revelou-se necessário investigar a trajetória das políticas oficiais voltadas para o patrimônio cultural e a evolução da noção de patrimônio ao longo da história, tanto nas políticas de abrangência universal, propostas pela Unesco por meio de seus documentos normativos, como nas

nacionais, que, sob a influência das Convenções Universais da Unesco, passam a contemplar também a dimensão imaterial da cultura.

No segundo capítulo, além de uma breve apresentação sobre a trajetória das políticas oficiais de patrimônio cultural, desde as suas origens até a contemporaneidade, discutem-se também as atuais políticas e programas dirigidos ao patrimônio cultural imaterial, assim como a questão da documentação artística como bem cultural e a pertinência de se constituir, com base na documentação e nos artefatos cênicos, um legado material, destinado a futuras gerações, das linguagens artísticas de natureza efêmera e imaterial, como é o caso das artes cênicas.

Para essa discussão, além da análise das Convenções da Unesco e das políticas e programas nacionais visando o patrimônio cultural, recorreu-se às reflexões de autores das áreas de História, História da Arte, Patrimônio e Ciência da Informação.

Um dos principais aspectos que distingue as artes cênicas de outras expressões artísticas é sua natureza efêmera e imaterial, já que a encenação tem sua existência vinculada ao tempo de apresentação, pois, ao terminar o espetáculo, extingue-se a obra. Isso significa também que as artes cênicas são linguagens essencialmente presenciais, pois, para se realizarem em sua plenitude, requerem, além de um tempo e um espaço circunscritos, a presença física dos artistas e espectadores. Desse modo, o único legado possível dessas manifestações são seus “vestígios”, isto é, documentos produzidos, intencionalmente ou não, antes, durante e depois do espetáculo cênico e que devem ser previstos na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas.

No terceiro capítulo, com base em reflexões de renomados historiadores e teóricos da área de artes cênicas, do Brasil e exterior, são apresentados e discutidos, por meio de uma perspectiva patrimonialista, tanto os conceitos que são próprios da área de artes cênicas como os relativos a sua documentação. As metodologias utilizadas por pesquisadores da área de artes cênicas foram estudadas e discutidas com o propósito de identificar as demandas informacionais desses pesquisadores e a importância da documentação em pesquisas que tenham a encenação como objeto de estudo.

Qualquer pesquisa que tenha a encenação como objeto de estudo privilegiado requer, para ser aprofundada, a consulta a conjuntos documentais, articulados em complementaridade, de modo a permitir alguma aproximação com espetáculos encenados, dada a inexistência da obra cênica. É

importante ressaltar que a constituição de um patrimônio documental para as artes cênicas em coleções especializadas só poderá se consolidar efetivamente a partir da reunião dos mais diferentes tipos e suportes documentais, de origens distintas.

Nesse sentido, no quarto capítulo, é proposta a *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*, em que os principais artefatos e tipos documentais relativos à encenação são mapeados, identificados e conceituados. Esses itens estão agrupados na tipologia em categorias, de acordo com os contextos que os originaram, ou seja, a partir das fases que constituem a produção de um espetáculo cênico (processo de criação, encenação, divulgação, repercussão, estudos e pesquisas, registros sistemáticos e produção executiva), com o propósito de contemplar, por meio da documentação, todos os elementos e aspectos que integram uma encenação.

Tanto para a elaboração da tipologia como para a identificação e definição dos artefatos e tipos documentais, recorreu-se à terminologia utilizada por teóricos, historiadores e documentalistas da área de artes cênicas.

As coleções especializadas em artes cênicas, diferentemente das coleções dedicadas a outros domínios artísticos, não contam com a obra de arte em si, pois a encenação, além de efêmera, é uma obra artística imaterial. Sendo assim, qualquer instituição patrimonialista que tenha a encenação como foco de suas coleções deve partir de uma política de desenvolvimento de coleções específica, em que uma variedade de artefatos e tipos documentais sejam devidamente previstos, com o propósito de contemplar, por meio da documentação, todos os elementos e aspectos que integram uma encenação.

Diante das especificidades que caracterizam as coleções da área, no quinto capítulo, além da noção de coleção especializada em artes cênicas, são analisados também os tipos e a abrangência das coleções encontradas no Brasil e no exterior, com o objetivo de verificar quais elementos e aspectos cênicos costumam ser privilegiados ou ignorados nas instituições.

A *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*, proposta no terceiro capítulo, serviu como base para a análise das coleções especializadas em artes cênicas, do mesmo modo que os conceitos da área de Ciência da Informação foram utilizados para a discussão.

Por último, nas considerações finais, são tecidas, a partir de uma abordagem mais reflexiva do que conclusiva, algumas impressões e recomendações que só se revelaram com este trabalho e que, longe de esgotarem a questão, apenas a colocam em evidência, para que ações efetivas e outros estudos possam ser efetivamente desenvolvidos a partir deste estudo sistemático sobre o tema do patrimônio documental das artes cênicas.

Sendo assim, diante da ausência de iniciativas em prol da constituição de um patrimônio documental das artes cênicas no país e até de um certo descaso pelo tema, espera-se que este trabalho, embora seja uma singela contribuição, sirva de estímulo e subsídio para a futura criação de programas e políticas voltados para o desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas.

Espera-se também que este trabalho sirva para sensibilizar e mobilizar profissionais das mais diferentes áreas, como gestores culturais, documentalistas, historiadores e teóricos das artes cênicas, para a urgência de se desenvolverem coleções especializadas, com serviços especializados, tanto para a formação de profissionais e artistas da área, como para tornar pública e acessível, a qualquer cidadão, a trajetória das artes cênicas no Brasil, que constitui parte significativa do patrimônio e da identidade cultural do país.

2. A NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL

É inerente às sociedades humanas, tanto no âmbito privado como no coletivo, a preservação de determinados objetos que traduzam, devido a sua capacidade simbólica, a noção de pertencimento e memória e sirvam de legado às gerações futuras.

Segundo Le Goff (1984b, p. 96), as sociedades, de um modo ou de outro, sempre produziram, com vistas às gerações futuras, “heranças do passado” por meio de “materiais da memória” sob a forma de monumentos¹. Os chamados monumentos eram obras que conseguiam traduzir, no imaginário coletivo, a ideia de pertencimento a um grupo social, isto é, a materialização de uma identidade coletiva a ser compartilhada no presente e relegada a gerações do futuro. Ainda, conforme Le Goff:

“O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” (LE GOFF, 1984b, p. 96)

A expressão “patrimônio cultural”, tal como a conhecemos hoje, é próxima da noção de monumento defendida por Le Goff. Foi empregada pela primeira vez na França, ainda no final do século XVII. Surgiu sob a forma de uma política pública, promovida pelo Estado francês, com dois propósitos: proteger os monumentos nacionais dos atos de vandalismo gerados pelo movimento revolucionário, que via neles os símbolos de poder do Antigo Regime, e, também, como um recurso estratégico para a construção e a consolidação de uma identidade nacional, a ser compartilhada de modo consensual pelo “povo francês”.

¹ Segundo Le Goff: “A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções principais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, donde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os actos escritos. (...). Mas desde a Antiguidade romana o *monumentum* tende a se especializar em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitectura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.” (LE GOFF, 1984b, p. 95).

De acordo com Fonseca (1997, p. 31), a arte e a história, com sua latente capacidade simbólica sobre o imaginário, passam a ser operadas de modo instrumental, a partir da Revolução Francesa, pelo novo governo republicano francês para a criação de uma identidade cultural e a legitimação de um projeto republicano de laicização:

“Essa relação social, mediada por bens, de base mais afetiva que racional e relacionada ao processo de construção de uma identidade coletiva – a identidade nacional – pressupõe um certo grau de consenso quanto ao valor atribuído a esses bens, que justifique, inclusive, o investimento na sua proteção. No caso dos patrimônios, essa capacidade de evocar a idéia de nação, decorreria da atribuição, a esses bens, de valores da ordem da cultura – basicamente histórico e o artístico. A noção de patrimônio é, portanto, datada, produzida, assim como a idéia de nação, no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa, e foi precedida, na civilização ocidental, pela ‘autonomização’ das noções de Arte e de História. O histórico e o artístico assumem, neste caso, uma dimensão instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação [...]” (FONSECA, 1997, p. 31)

De acordo com Ballart Hernández e Juan i Tresserras (2001, p. 42), as primeiras políticas patrimoniais do Estado francês surgem com o confisco das coleções do clero e da coroa, que dão origem aos primeiros museus nacionais de acesso público, tais como o Musée du Louvre e o Musée d’Histoire Nationale.

Influenciados pelo Estado francês, outros países passam a se organizar também sob a forma de Estado-nação e desenvolvem, a partir de suas trajetórias históricas e próprias, políticas patrimonialistas inspiradas nos ideais da Revolução Francesa, visando, sobretudo, a formação de uma identidade coletiva como fora empreendida pelo Estado francês.

Sendo assim, tanto a noção como a função do patrimônio têm-se ampliado ao longo dos anos de acordo com as especificidades políticas, sociais e culturais em vigor, em determinada época, nos países republicanos.

Segundo Primo (2006, p. 89), a partir do final do século XVIII e durante todo o século XIX, os Estados, sobretudo os europeus, sob influência do pensamento iluminista, atribuem outras funções ao patrimônio (civilizatória, educativa e, até mesmo, formação de mão-de-obra para as indústrias) e passam a destinar recursos para a criação e o desenvolvimento de instituições patrimonialistas – bibliotecas, arquivos e museus – como centros cívicos de formação, seja escolar ou profissionalizante:

“A razão para o Estado intervir na educação prendia-se ao fato de a educação ser entendida como um bem coletivo, que possibilitava a criação de condições mais favoráveis ao progresso econômico, por meio da qualificação da mão-de-obra. Assim, a intervenção do Estado na cultura cruzava-se com a missão de ‘educar’ e ‘civilizar’ os indivíduos. [...] Foi um período historicamente marcado pela criação de bibliotecas e museus públicos, arquivos e gabinetes de leitura abertos aos cidadãos.” (PRIMO, 2006, p. 89)

Nessa mesma perspectiva, Ballart Hernández e Juan i Tresserras (2001, p. 48) destacam o quanto o pensamento positivista, predominante em todo o século XIX nos países europeus, justifica a importância e o prestígio alcançados pelos museus na época, que passam a servir como instrumento socializador da elite e como instrumento científico a serviço do progresso. Essa função das instituições patrimonialistas se mantém até as primeiras décadas do século XX. Ainda de acordo com os autores:

“El impacto social del museo crece extraordinariamente a lo largo del siglo XIX con la ayuda de la gran capacidad de simbolización que atesora y el prestigio intelectual que se cosecha. Protegidos y financiados por los poderes públicos, los grandes museos reflejarán en sus fachadas sus atributos queriendo semejar verdaderas catedrales laicas del saber.” (BALLAIART HERNÁNDEZ; JUAN I TRESSERRAS, 2001, p. 48)

Os autores destacam também que, nas primeiras décadas do século XX, os países europeus passam por um intenso desenvolvimento urbano e industrial, a partir de um projeto modernizador em que o patrimônio fica em segundo plano. Apesar disso, dão início a um processo efetivo de inventário e catalogação dos bens que formam o seu patrimônio cultural.

A Primeira Guerra Mundial não poupa o patrimônio cultural, e uma de suas consequências na época foi ter mobilizado os governos a desenvolverem uma legislação própria para a salvaguarda e proteção dos bens culturais de seus respectivos países. De outra parte, cabe lembrar que o colonialismo europeu sobre os países africanos e americanos, iniciado séculos antes, contribuiu decisivamente para formação e ampliação de diversas coleções europeias, com os artefatos e obras de arte retiradas dos países colonizados.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, as atividades de conservação e preservação se profissionalizam, revelando uma preocupação maior dos Estados europeus em destinar recursos humanos e financeiros para a preservação do patrimônio, em decorrência de uma noção mais ampla de

patrimônio, que contempla o seu uso social e educativo, por meio de ações de empréstimo de obras para grandes exposições itinerantes, visitas escolares e a criação de setores educativos em museus.

Por outro lado, durante a primeira metade do século XX, o patrimônio passa a ser utilizado pelos regimes totalitários de alguns países como um recurso eficaz de adestramento e mobilização em prol de propósitos políticos e ideológicos (BALLART HERNÁNDEZ; JUAN I TRESSERRAS, 2001, p. 56).

Enquanto alguns museus europeus servem a propósitos de mobilização ideológica e, mesmo assim, mantêm-se elitistas, nos Estados Unidos os museus criados no século XX surgem com base em conceitos mais democráticos, apresentando inovações no campo didático e no de gestão. Começam a se preocupar com seus públicos e desenvolvem as primeiras pesquisas de opinião.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, a cultura e, conseqüentemente, o patrimônio cultural são articulados numa perspectiva mais ampla e integradora, pois o direito à cultura e a justiça social passam a ser demandas emergentes de diversos países. Segundo Primo:

“Uma nova geração de direitos fundamentais da esfera econômica e social (como o direito ao trabalho, à habitação, à educação e ao descanso) juntou-se aos direitos civis e políticos (como o direito à liberdade, à participação nas decisões políticas, à integridade física e moral), os quais passaram a ser intrínsecos aos indivíduos.” (PRIMO, 2006, p. 90)

A partir dessa perspectiva, mais democrática e, por isso, mais abrangente, os bens culturais que formam o patrimônio cultural passam a incluir os mais diferentes tipos de artefatos² (móveis ou imóveis), que são considerados transmissores de “mensagens culturais” e servem como “permanentes testemunhos dos feitos da civilização” (BALLART HERNÁNDEZ; JUAN I TRESSERRAS, 2001, p. 13). Ainda conforme os autores:

“La materialidad y durabilidad propia de los objetos [...] los hace buenos agentes transmisores de mensajes a través del tiempo, puesto que las trazas de hechos de civilización, de datos de contenido cultural, permanecen inscritos en esos objetos de forma indeleble por un lapso más o menos largo, apareciendo nítidamente ante el observador atento, instruido y capaz de discriminar. Se trata de darse cuenta, quizás a simple vista, de los signos y señales inscritos en los objetos, quizás sólo después de una atenta observación y un riguroso análisis, para ahondar luego en su

² A noção de artefato para os bens culturais que formam o patrimônio cultural é defendida também por Lemos. Para o autor “[...] a palavra artefato talvez devesse ser a única empregada no caso [do patrimônio cultural e histórico], tanto designando um machado de pedra polida como um foguete interplanetário ou uma igreja, ou a própria cidade em volta dessa igreja.” (LEMOS, 2006, p. 10).

interpretación. La idea de que alguna cosa ha sucedido entre el tiempo del objeto y nuestro tiempo, o de una manera más abstracta, las nociones de continuidad y cambio, contraste o falta de contraste, o identificación entre pasado y presente, se dibujaran con gruesos caracteres gracias al objeto.” (BALLART HERNÁNDEZ; JUAN I TRESSERRAS, 2001, p. 13)

No entanto, vale destacar que, por mais abrangente que se pretendam, os bens culturais que formam o patrimônio artístico e histórico de um país são restritivos e parciais sob o ponto de vista da memória coletiva, ou seja, devem ser entendidos como parte dos bens culturais representativos de uma dada sociedade e de um dado tempo, principalmente quando se encontram institucionalizados; devem ser entendidos apenas como “materiais da memória” (LE GOFF, 1984b, p. 95).

Há que considerar que tanto a seleção dos bens culturais que compõem o patrimônio artístico e cultural, como os discursos que são gerados sobre eles estiveram, e sempre estarão, vulneráveis a interesses de ordem ideológica, política ou religiosa, servindo para a inculcação de valores em prol de efetiva coerção social, por meio da manipulação semântica tanto desses bens quanto da própria memória coletiva. Segundo Le Goff:

“A memória colectiva foi posta em jogo de forma importante na luta de forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória colectiva.” (LE GOFF, 1984a, p. 13)

Segundo Meneses (1992, p. 19), a memória coletiva, em sua dimensão e totalidade, jamais é consensual e, tal como a cultura, é fluida e dinâmica. Por essa razão, o autor considera inútil qualquer tentativa de sua apreensão por meio de artefatos, pois “[...] ao se ignorar o caráter dinâmico da memória, desenvolve-se também a tendência vulgar de reduzi-la objetivamente a seus produtos”. (MENESES, 1992, p. 19). E ainda:

“[...] nem há como considerar que sua substância é redutível a um pacote de recordações, já previsto e acabado. Ao inverso, ela é um processo permanente de construção e reconstrução [...]. O esforço ingente com que costumam investir grupos e sociedades, para fixá-la e assegurar-lhe estabilidade, é, por si só, indício de seu caráter fluído e mutável.” (MENESES, 1992, p. 10)

Nesse sentido, há uma clara distinção entre memória e patrimônio, pois os artefatos mantidos em instituições patrimonialistas, justamente por serem selecionados a partir dos mais variados

critérios, podem, no máximo, ser denominados materiais da memória, que por sua vez jamais poderá ser apreendida, seja pelos artefatos ou pelas instituições patrimonialistas que os abrigam, por mais abrangentes que pretendem ser.

Sendo assim, a advertência de Fonseca (1997, p. 38) sobre a potencialidade do patrimônio como um meio de comunicação social, portador de um discurso³, é relevante. Segundo a autora, tal discurso, a partir de uma perspectiva democrática, deve ser previsto, discutido, aprovado e tornado público pelas políticas de patrimônio cultural:

“(...) no caso do patrimônio não basta, portanto, selecionar e proteger criteriosamente um conjunto de bens. É preciso que haja sujeitos dispostos e capazes de funcionarem como interlocutores dessa forma de comunicação social, seja para aceitá-la tal como é proposta, seja para contestá-la, seja para transformá-la.” (FONSECA, 1997, p. 38)

Se, por um lado, o patrimônio cultural no contexto contemporâneo é cada vez mais reconhecido como um efetivo meio de comunicação social, a ser utilizado para a promoção e coesão social, por outro, sua vulnerabilidade, sobretudo em situações de conflito, passa a ser motivo de preocupação entre as nações, impulsionando, a partir da segunda metade do século XX, a criação de políticas de âmbito mundial para a sua proteção e preservação.

2.1 A Unesco e ampliação da noção de patrimônio cultural na contemporaneidade

A partir do final da Segunda Guerra Mundial, o patrimônio cultural adquire um novo sentido e passa a ser entendido, assim como a cultura de um modo geral, como um aspecto determinante para a promoção da paz e do entendimento entre os povos.

Essa nova concepção mais ampla e democrática de patrimônio cultural, voltada para a proteção e a democratização do patrimônio cultural e da ciência, em âmbito universal, começa a ser difundida em 1946, com a fundação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a

³ Para uma discussão sobre os discursos implícitos ou explícitos de ordem política, ideológica ou de valores operados pelas políticas oficiais de patrimônio cultural do Brasil, ver: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Ministério da Cultura. Iphan. 2002, 147 p.

Cultura – Unesco⁴, por meio de suas *Convenções Universais* que constituem documentos normativos, elaborados pelos Estados-membros, entre eles o Brasil, para orientar a criação de políticas locais para a promoção e a democratização das artes, da cultura e da ciência, de modo a servir como base e referência para a formulação de políticas e ações culturais em diversos países.

As primeiras convenções criadas e difundidas pela Unesco surgem na década de 1950: a *Convenção Universal do Direito de Autor*⁵, de 1952, voltada para a proteção dos direitos autorais sobre as obras artísticas, científicas e literárias, e a *Convenção de Haia para a Proteção de Bens Culturais no Caso de Conflito Armado*⁶.

Na década de 1970, devido à hegemonia soviética e americana e uma iminente ameaça de guerra nuclear, a Unesco elabora mais duas convenções: a *Convenção sobre a Proibição do Tráfico Ilícito de Bens Culturais*⁷, em 1970, e a *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*⁸, em 1972. Essa convenção amplia a noção de patrimônio, que passa incluir também os bens naturais – ou seja, além de uma dimensão cultural, a noção de patrimônio passa a contemplar uma dimensão ecológica.

As consequências e o impacto da globalização nas dinâmicas culturais que caracterizam o início do século XXI impulsionam a Unesco a consolidar a *Declaração Universal sobre a Diversidade*

⁴ Instituição de abrangência internacional, sediada na cidade de Paris, França, cuja missão está pautada na promoção dos direitos humanos e das liberdades proclamadas na Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, no Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, de 1966, e no Pacto dos Direitos Civis e Políticos, de 1966. Atua em várias áreas, inclusive no âmbito cultural, e se propõe a apoiar: a preservação e o respeito à diversidade cultural e o desenvolvimento de um mundo mais interativo e interdependente. Suas prioridades na área cultural são: a promoção da diversidade cultural, com especial ênfase ao patrimônio material e imaterial; as políticas culturais e o diálogo e entendimento entre as culturas e entre as crenças religiosas; as indústrias culturais e expressões artísticas. (tradução livre do espanhol). Ver:

UNESCO. *Sus grandes ámbitos de actuación y sus prioridades*. Disponível em:

<http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=6406&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

Acesso: 20 dez. 2008

⁵ UNESCO. *Universal copyright convention as revised at Paris on 24 July 1971*, with Appendix Declaration relating to Article XVII and Resolution concerning Article XI.

Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15241&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

Acesso: 20 dez. 2008.

⁶ _____. *Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict with regulations for the execution of the convention*. Disponível em:

<http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

Acesso: 20 dez. 2008

⁷ _____. *Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais*. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001606/160638POR.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008

⁸ _____. *Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural*. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008

*Cultural*⁹, em 2001, e mais duas outras convenções universais: a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*¹⁰, de 2003, e a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*¹¹, de 2005. Essas convenções contribuem para firmar o conceito de diversidade cultural e, conseqüentemente, ampliar a noção de patrimônio cultural.

2.1.1 A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

Para a Unesco, até o final do século XX, a noção de cultura restringia-se aos bens culturais de natureza material, ou seja, somente as obras de importância histórica e artística, de natureza móvel e imóvel, que, ao serem reconhecidas como parte do patrimônio cultural, deviam ser protegidas e preservadas pelas políticas públicas de cultura.

No entanto, a noção de cultura, assim como a de patrimônio cultural, foi-se ampliando paulatinamente nos documentos normativos da Unesco a ponto de privilegiar, sobretudo nas três últimas convenções, a noção de diversidade cultural decorrente do conceito antropológico de cultura. No artigo 7 da *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, por exemplo, o patrimônio é definido como “fonte de criatividade” da diversidade cultural:

“Toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas suas formas, deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas.” (UNESCO, 2001, p. 7)

É com a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, de 2003, que a Unesco passa a contemplar também os bens de natureza imaterial em suas políticas preservacionistas para que, além dos artefatos, os saberes, as expressões e as técnicas, dentre outros elementos intangíveis, pudessem ser previstos como parte do patrimônio cultural.

⁹ _____. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008

¹⁰ _____. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008

¹¹ _____. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001497/149742POR.pdf>>.

Acesso: 20 dez. 2008

Nota-se, portanto, que, com o devido reconhecimento aos aspectos etnográficos e antropológicos, a noção de patrimônio cultural amplia-se consideravelmente para incluir, além dos bens artísticos e históricos, manifestações culturais não institucionalizadas e até então não previstas em políticas culturais. De acordo com Pelegrini e Funari (2008, p. 62):

“A despeito da análise dos avanços e retrocessos no processo de reconhecimento da pluralidade cultural, nunca é demais lembrar que a aceção de patrimônio intangível assentou-se na idéia de que esse patrimônio se constitui de um conjunto de formas de cultura tradicional e popular ou folclórica, ou seja, ‘as obras coletivas’ que emanavam de uma cultura e se fundamentam nas tradições transmitidas oralmente ou a partir de expressões gestuais que podem sofrer modificações no decorrer do tempo por meio de processos de recriação coletiva.” (PELEGRINI; FUNARI, 2008, p. 62)

É sob esse viés nitidamente antropológico que a Unesco define o patrimônio cultural imaterial, conforme citação que se segue, extraída do artigo 2 da *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*:

“as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (...). (...) se manifesta em particular nos seguintes campos:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais.” (UNESCO, 2003)

2.2 A noção de patrimônio cultural no Brasil

Com nítida influência da França, a primeira política cultural no Brasil surge na década de 1930. Ao contemplar o patrimônio cultural, visava à consolidação do Estado Novo, e à construção de uma identidade nacional. De acordo com Fonseca (1997, p. 104) é “a partir do Estado Novo, com a instalação, mais que de um novo governo, de uma nova ordem política, econômica e social, o ideário do patrimônio passou a ser integrado ao projeto de construção da nação pelo Estado”.

A ação do Estado em torno do patrimônio cultural se efetiva com a criação, em 1936, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e com o Decreto-Lei n. 25, de 1937¹²:

“Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” (BRASIL, 1937).

Do mesmo modo que em outros países, a política patrimonialista no Brasil, exercida pelo recém criado Sphan, concentra-se, de acordo com a sua estrutura organizacional, no estudo e tombamento, conservação e restauração das obras de natureza móvel e imóvel, de valor histórico e artístico (FONSECA, 1997, p. 106).

A primeira política de patrimônio, segundo Gonçalves (2002, p. 67), que vigorou até o final da década de 1970, foi implantada pelo Sphan sob a direção do intelectual modernista Rodrigo Melo Franco de Andrade e restringiu-se aos bens arquitetônicos de valor artístico e histórico. De acordo com o autor:

“Ao longo de várias décadas, o Sphan tem sido associado aos discursos modernistas em arte e arquitetura. (...) caracterizou-se por ser não apenas uma instituição de preservação histórica, mas também uma instituição de pesquisa na área de história da arte e da arquitetura brasileira. Desse modo, desempenhou um importante papel na institucionalização dessas disciplinas, na medida em que sustentou pesquisas e garantiu a publicação de seus resultados.” (GONÇALVES, 2002, p. 67-68)

É somente a partir da década de 1980, quando o Sphan passa a ser dirigido por Aloísio Magalhães, que a noção de patrimônio cultural deixa de se restringir aos bens culturais de natureza arquitetônica e se amplia para outras esferas da cultura brasileira.

Essa concepção mais ampla e mais democrática de patrimônio cultural parte da distinção e articulação dos conceitos de “bem patrimonial”, “bem cultural” e “referência cultural”. É partir dessa distinção entre bem patrimonial e bem cultural que Gonçalves identifica o modo como Aloísio Magalhães amplia a noção de bem cultural nas políticas culturais no Brasil. Segundo o autor:

¹² BRASIL. *Decreto-Lei n. 25*, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Consultar em: IPHAN. *Legislação*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=284>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

“Os ‘bens patrimoniais’ no discurso de Aloísio fazem parte de uma categoria mais ampla: ‘os bens culturais’. A concepção tradicional de um ‘patrimônio histórico e artístico’ usado pelo Sphan por várias décadas é substituída por uma concepção de ‘bens culturais’ que cobriria diversas espécies de objetos e atividades.” (GONÇALVES, 2002, p. 73)

É, no entanto, com o conceito de “bens culturais” que Aloísio Magalhães amplia a noção de patrimônio cultural no Brasil, com o propósito de criar políticas públicas para a cultura mais abrangentes. Segundo ele:

“(...) o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista. Aos primeiros deve-se garantir a proteção que merecem e a possibilidade de difusão que os torne amplamente conhecidos. Deles podem provir as referências para a compreensão de nossa trajetória como cultura e os indicadores para uma projeção no futuro. Quanto aos segundos, basta assegurar-lhes a liberdade de expressão e os recursos necessários à sua melhor concretização.” (MAGALHÃES, 1997, p. 60)

Enquanto a Unesco inclui a dimensão antropológica de cultura somente em 2003, por meio da *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, Aloísio, durante a sua gestão, incorpora a cultura popular à noção de bens culturais. É com ele que a noção de patrimônio no Brasil efetivamente se amplia. Segundo o próprio Aloísio Magalhães:

“(...) existe vasta gama de bens – precedentes sobretudo no fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação de políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte.” (MAGALHÃES, 1997, p. 60)

Vale ressaltar que o conceito antropológico de cultura operado por Aloísio tem sua origem, conforme Gonçalves (2002, p. 70), no conceito de patrimônio proposto por Mário de Andrade, cujo anteprojeto¹³, como ficou conhecido, traz uma concepção de patrimônio muito avançada e ampla para a época e considerada, ainda hoje, de extrema pertinência e atualidade.

¹³ Em 1933, Mário de Andrade apresentou por meio do Decreto n. 22.928 de 12 de julho de 1933, um anteprojeto de sua autoria, voltado para a proteção do patrimônio cultural. Entretanto, sua proposta é preterida pelo Decreto n. 25, de 30 de novembro de 1937, que passou a vigorar e deu origem ao Sphan. De acordo com Fonseca (1997, p. 108): “Sem dúvida, no seu anteprojeto Mário de Andrade (...) desenvolveu uma concepção de patrimônio extremamente avançada para seu tempo, que em que alguns pontos antecipa, inclusive, os preceitos

Influenciado pelo anteprojeto de Mário de Andrade, Aloísio propõe uma nova política para o patrimônio cultural no Brasil por meio da criação, em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, posteriormente integrado ao Sphan. Desse modo, ao invés de se privilegiar a proteção e a restauração dos monumentos segundo seu valor artístico e histórico, como fora a ação do Sphan até então, a noção de patrimônio adotada pelo CNRC buscava, além de superar a dicotomia entre erudito e popular, destacar os aspectos econômicos, em prol do desenvolvimento das manifestações culturais do Brasil. Segundo Fonseca (1997, p. 178):

“O CNRC se propunha, entre outros objetivos, a reelaborar essa dicotomia (erudito/popular) e a conferir um *status* de patrimônio histórico artístico nacional à produção dos contextos populares e das etnias indígena e afro-brasileira. Na mesma linha, o projeto do CNRC (que foi assumido pela FNPM [Fundação Nacional Pró-Memória]) queria dar um novo sentido à política de preservação. Não se tratava mais de apenas preservar materialmente monumentos e sítios em que se reconheciam valores históricos e artísticos que justificavam o investimento em sua conservação pela sua mera presença e visibilidade. (...). Nos anos 70, a tarefa de preservação passou a assumir novas funções para além da esfera estritamente cultural. (...) procurava-se revelar nos bens culturais sua dimensão de produtores de valor econômico, seja diretamente, como matéria-prima para a atividade turística, seja indiretamente, como ‘referência’ para a busca de soluções adequadas ao processo de desenvolvimento brasileiro.” (FONSECA, 1997, p. 178-9)

É de acordo com a proposta citada acima que o CNRC, ao adotar um conceito mais ampliado de cultura, desenvolveu, sobretudo entre os anos de 1975 e 1979, seus projetos culturais. Segundo Gonçalves (2002, p. 74): “Quatro principais áreas eram cobertas por esses projetos: 1. Artesanato; 2. Levantamentos Socioculturais; 3. História da Tecnologia e da Ciência no Brasil; Levantamento de Documentação sobre o Brasil”.

Nesse sentido, vale ressaltar que foi a proposta e a atuação do CNRC, incorporado ao Sphan em 1979, que pautaram as políticas oficiais de patrimônio cultural durante a gestão de Aloísio Magalhães até 1982, em que prevaleceu uma noção de patrimônio calcada na identificação das manifestações culturais populares e de seu potencial para o desenvolvimento econômico e social, relegando para segundo plano os bens culturais de natureza artística.

da Carta de Veneza, de 1964. Ao reunir num mesmo conceito – arte – manifestações eruditas e populares, Mário de Andrade afirma o caráter ao mesmo tempo particular/ nacional e universal da arte autêntica, ou seja, a que merece proteção.” Ver:

ANDRADE, Mário. Decreto n. 22.928, de 12 de julho de 1933, sobre a defesa do patrimônio artístico. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. ***Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória***. Brasília: MEC/Sphan, 1980. p. 89-106.

A passagem do período ditatorial para o democrático interfere decisivamente na atuação do Estado nas questões voltadas para patrimônio, iniciadas com a gestão de Aloíso Magalhães no Sphan. No entanto, cabe destacar que a década de 1980 é um período marcado pelo recuo do Estado na área cultural, o que gera vulnerabilidade do setor. É nesse contexto, em 1985, que o Ministério da Cultura é criado e extinto abruptamente, poucos anos depois, em 1990, junto com outros órgãos federais de cultura, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação Nacional Pró-Memória, a Embrafilme, dentre outros. Enquanto isso, o Sphan passa por constantes reformulações. (CALABRE, 2005, p. 16).

Porém, na década de 1990, o setor cultural volta a ser contemplado pelo Estado, com a recriação, em 1992, do Ministério da Cultura – MinC. Em 1994, algumas instituições foram recriadas e vinculadas ao MinC, tais como a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação Biblioteca Nacional (FBN), a Fundação Cultural Palmares (FCP) e o Sphan, que é renomeado como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

O recém-recriado Ministério da Cultura, em uma atuação mais liberal, desencadeia algumas mudanças determinantes para o patrimônio e o setor cultural de um modo geral: a criação das leis de incentivo à cultura, que permitem o investimento de recursos privados por meio da dedução de impostos, servindo como mais uma fonte de recursos para a viabilização de projetos culturais; a adoção dos documentos normativos propostos pela Unesco para a formulação de políticas culturais; e uma maior profissionalização do setor cultural devido à necessidade de se buscarem recursos tanto nas instâncias governamentais como no setor privado.

No entanto, é com a Constituição de 1988 que, oficialmente, a noção do patrimônio é ampliada: que temas como os direitos culturais e a cultura popular são mencionados ao lado da questão de proteção ao patrimônio histórico cultural e da promoção da cultura brasileira. Segundo Fonseca:

“(...) os artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988 constituíram um inegável avanço, no sentido de tratar a questão cultural de forma mais abrangente e matizada. A noção de patrimônio cultural foi ampliada, os direitos culturais foram mencionados (embora não explicitados, o que dificulta a compreensão de uma noção nova) e a sociedade surgiu ao lado do Estado como sua parceira na promoção e na proteção da cultura. Outro indicador do lugar da cultura no texto constitucional foi a inclusão, no artigo relativo às ações populares (art. 5º.), da proteção ao ‘patrimônio cultural’.” (FONSECA, 1997, p. 156)

É, portanto, nesse momento que as políticas culturais voltadas para o patrimônio cultural começam a ser desenvolvidas pelo Iphan¹⁴, que, além de contar com recursos do MinC, passa a fazer parcerias com a iniciativa privada para realização de seus projetos, cada vez mais alinhados às diretrizes e normas propostas pela Unesco.

Em seu portal, o Iphan informa a sua atuação, voltada ao tombamento, preservação e gestão do patrimônio cultural material¹⁵, que:

“(...) com base em legislações específicas é composto por um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza nos quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas. Eles estão divididos em bens imóveis como os núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; e móveis como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.” (IPHAN, 2009)

No que diz respeito ao patrimônio imaterial, o Iphan, alinhado ao conceito defendido pela Unesco¹⁶, volta-se para o *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial*, para a constituição do *Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)* e para desenvolvimento do *Plano de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial*, ações previstas no *Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI)*, instituído pelo Decreto n. 3.551 de 4 de agosto de 2000¹⁷, que “viabiliza projetos de

¹⁴ Para o Iphan, o patrimônio cultural no Brasil: “(...) obedece a um princípio normativo, atualmente contemplado pelo artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil, que define patrimônio cultural a partir de suas formas de expressão; de seus modos de criar, fazer e viver; das criações científicas, artísticas e tecnológicas; das obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; e dos conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.” Ver:

IPHAN. *A instituição*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 13 jan. 2009.

¹⁵ No portal do Iphan estão relacionadas todas as ações da instituição voltadas para o patrimônio cultural material. Ver:

IPHAN. *Patrimônio Material*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12297&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 13 jan. 2009.

¹⁶ A definição de patrimônio imaterial adotada pelo Iphan é a mesma definida pela Unesco, de acordo com o portal do Iphan: A Unesco define como patrimônio cultural imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”. Ver:

IPHAN. *Patrimônio Imaterial*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 13 jan. 2009.

¹⁷ O Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências. Ver em:

identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural.”

Ao privilegiarem uma perspectiva antropológica, visando a devida proteção de manifestações culturais altamente vulneráveis no contexto de globalização, tanto a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* da Unesco quanto o *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* do Iphan, embora não façam qualquer menção explícita às expressões artísticas de natureza imaterial como as artes cênicas, permitem que estas sejam também previstas, ainda que de modo implícito, pois as artes em geral, além de gerarem um sentimento de identidade e continuidade, podem contribuir efetivamente para a promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Nota-se que, mesmo ao ampliar a noção de patrimônio cultural com base em um conceito antropológico de cultura, tanto as políticas culturais nacionais como as de abrangência universal tendem a privilegiar apenas a dimensão etnográfica das manifestações culturais de natureza imaterial.

Desse modo, qualquer tentativa de se constituir um patrimônio das artes cênicas, a partir das políticas de patrimônio imaterial vigentes, mostra-se inviável. Por mais que as manifestações artísticas como o teatro, a dança e a ópera tenham sua dimensão antropológica, elas também são expressões artísticas dotadas de uma linguagem estética própria – aspectos que não estão previstos nem nos documentos normativos da Unesco, nem nos programas nacionais de patrimônio imaterial.

Ao se constatar a ausência de políticas patrimonialistas que contemplem especificamente as artes cênicas, mostra-se urgente a criação de programas para a área em que sejam contemplados seus aspectos imateriais, artísticos e estéticos.

Vale ressaltar que as políticas voltadas para o patrimônio cultural, sobretudo no âmbito artístico, tendem a se restringir aos bens artísticos de natureza material, móvel e imóvel. Nesse sentido, uma obra de arte só é prevista como parte do patrimônio caso se apresente sob a forma de um artefato material, fixo e durável, e, por isso, passível de preservação, para que as gerações, tanto do presente como do futuro, possam não somente ter acesso a ela, mas usufruir da experiência direta e sensorial advinda desse contato.

No caso das artes cênicas, justamente por sua natureza imaterial, o mesmo princípio – válido para outros domínios artísticos – não pode ser aplicado. Sendo assim, a institucionalização de um patrimônio para as artes cênicas deve contemplar necessariamente a seleção, o tratamento e a preservação de documentos e artefatos produzidos para e a partir das encenações. Ou seja, um patrimônio para as artes cênicas naturalmente não pode ser constituído pela obra cênica em si, mas por documentos e artefatos produzidos em torno das encenações.

Desse modo, numa perspectiva patrimonialista, são esses documentos e artefatos que, devidamente tratados e preservados em coleções especializadas de acesso público, devem ser considerados os bens culturais das artes cênicas. Devido à sua materialidade e possibilidade de preservação, tanto os artefatos como os documentos servem como um inestimável legado da área para futuras gerações, constituindo-se, portanto, em um patrimônio documental das artes cênicas.

2.3 A documentação como bem cultural

Se, por um lado, a definição ampla de documento como “qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa” (BELLOTTO, 1991, p. 14), em que, apenas a sua potencialidade informacional é destacada, por outro, a noção de documento enquanto bem cultural agrega também aspectos de vital importância para a compreensão dos fenômenos artísticos e culturais.

Cada vez mais a documentação adquire o seu devido valor em instituições artísticas e culturais como museus e arquivos de filmes, por exemplo, que, ao lado da coleção de obras de arte, têm formado um outro tipo de acervo, com documentos e publicações sobre as obras da coleção, os artistas nela representados, a própria coleção e a história da instituição.

Segundo Almeida (1998, p. 123-125), não é raro encontrar, em museus de artes visuais, acervos com documentos de várias naturezas e origens: fundos documentais de artistas com esboços e relatos impressos sobre processos de criação artística; documentação sobre o processo de aquisição e registro de obras da coleção; documentos administrativos sobre a história da instituição; documentos

sobre as ações e políticas da instituição; resultado de pesquisas feitas a partir do acervo; suportes impressos de divulgação, publicações nos mais diversos formatos sobre movimentos artísticos, artistas e exposições etc. Arquivos, bibliotecas e centros de documentação desenvolvidos em museus e outras instituições patrimonialistas ainda têm uma atuação paralela e desvinculada da coleção de obras e das demais ações promovidas pela instituição, mas começam a ser reconhecidos como setores importantes. Prova disso são os inúmeros projetos de organização da memória institucional que têm sido desenvolvidos e disseminados em nosso país.

A valorização, nos últimos anos, desses acervos documentais decorre, sobretudo, das três principais missões concebidas pelos grandes museus, como destaca Almeida:

“a educacional, voltada para o público em geral, a da pesquisa científica e da disseminação da informação a respeito dos objetos sob a sua guarda. O conceito de “cuidar” eventualmente incluía atividades de documentação, mas só recentemente a documentação passou fazer parte do código de ética de museólogos.” (ALMEIDA, 1998, p. 132)

2.3.1 A importância da documentação artística e cultural

O valor da documentação é fundamental inclusive para uma melhor compreensão das obras de arte em si e do contexto em que foram produzidas. Desse modo, mesmo os bens culturais de natureza material que formam o patrimônio artístico não se restringem às obras de arte em si. Incluem também a documentação, ou seja, os documentos que integram ou complementam a obra de arte.

Abrangem os mais diversos tipos de registros produzidos pelos próprios artistas, por especialistas da área, por pesquisadores, que, além de serem portadores de informações técnicas, históricas e estéticas, estão impregnados de pontos de vista a respeito da obra de arte, como destaca Carvalho e Almeida:

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

relevante para artistas, historiadores e teóricos de arte ou para o público em geral.” (CARVALHO; ALMEIDA, 2005, p. 173)

Segundo Almeida, são múltiplas as funções da documentação na obra de arte:

“além de representar visualmente [o obra], o documento tem, em relação à obra de arte, outras funções (...): ajudar a identificá-la, contextualizá-la e interpretá-la. Pode também registrar, visualmente ou não, o processo de elaboração da obra ou a sua exposição ao público e a reação desse público face à obra.” (ALMEIDA, 1998, p. 316)

Por trazer informações implícitas ou explícitas sobre um determinado contexto socio-cultural, o documento, enquanto bem cultural, é também uma fonte histórica, pois revela o imaginário e os valores da sociedade e de quem os produziu, bem como os valores em voga do momento histórico em que a documentação foi produzida. De acordo com Le Goff:

“o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de poder que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória colectiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente (...).” (LE GOFF, 1984b, p. 102)

A materialidade e a trajetória do suporte documental são também aspectos relevantes. Os documentos são, antes de qualquer coisa, objetos físicos, não meramente conteúdos ou abstrações, mas artefatos com uma trajetória própria, pois as coisas, enquanto objetos, “estão imersas na vida social e suas contingências, também podem contar com uma biografia” (MENESES, 2005, p. 7). No campo da antropologia, por exemplo, há pesquisas voltadas à análise do suporte fotográfico, não apenas em relação a seu conteúdo informacional, mas também à sua materialidade e trajetória. Conforme Edwards:

“(...) photographs have inextricably linked meanings as images and meanings as objects: an indissoluble, yet ambiguous, melding of image and form, both of which are direct products of intention. (...) it is not merely, but that its forms, enhanced by its presentational forms, are central to the function of photographs as socially salient objects and that these material forms exist in dialogue with the image itself to make meaning.

Thus our understanding of photographic representations is not merely of visual recognition or semiotic but the visual experiences are mediated thought the material nature and material performances in the formats and presentations of visual images.” (EDWARDS, 2002, p. 67)

A documentação artística pode inclusive adquirir, em alguns casos e com o passar do tempo, o valor de obra artística. Isso pode ocorrer quando a obra em si deixa de existir ou quando é imaterial em sua essência, ou, ainda, quando o documento ganha autonomia estética e autoral em relação à obra documentada.

Na década de 1990, por exemplo, foi realizada, no Museu de Arte Contemporânea da USP, a exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos*¹⁸, sobre arte conceitual da década de 1970, que apresentou os documentos do arquivo da instituição – fotos, desenhos, cartões-postais, projetos de instalação, xerox, *off-sets*, vídeos e filmes, livros, cartazes, convites e diferentes cartões ou impressos ilustrados.

De acordo com Cristina Freire, curadora da exposição, a importância de arquivos com documentação artística é fundamental para uma melhor compreensão da produção artística da época: “Se hoje podemos reconstituir parte da história da arte dos 60 e 70 de maneira mais completa, é também graças à preservação dos arquivos de arte conceitual integrados por publicações aparentemente efêmeras (...)” (MORENO, 1999, p. 20).

A produção artística conceitual das décadas de 1960 e 1970, cujo foco estava mais voltado ao processo artístico do que à apresentação final na condição de “obra de arte”, revela que a documentação de todo o processo, sobretudo o de criação, é essencial para a compreensão da obra como um todo. Particularmente no caso da arte conceitual, em que a documentação é parte integrante da obra de arte, ou seja, os documentos-registros, em si, possuem valor artístico. De acordo com Freire:

“Os meios de reprodução apontam para a arte como processo de realização, mais do que produto acabado e autônomo. Como projeto-processo as obras trazem intrinsecamente à sua proposição uma relação de indissolubilidade entre obra e documento. Assim, as fotografias, resultantes de ações e performances revelam uma relação de unicidade entre documento e obra.” (FREIRE, [2000], [p.4])

¹⁸ Além da exposição, a curadora publicou também sua pesquisa sobre arte conceitual, feita a partir do Arquivo do MAC USP. Ver: FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC USP/Iluminuras, 1999. 197 p.

Diante do valor histórico e artístico de certos documentos, órgãos nacionais e internacionais têm se dedicado à elaboração de políticas voltadas exclusivamente para o reconhecimento, a proteção e a promoção do patrimônio documental¹⁹.

2.3.2 *Produção sistemática de documentação artística*

O desenvolvimento tecnológico desempenha um papel importante na criação artística e na produção de sua documentação. Além de permitir a geração dos mais diversos suportes documentais com baixo custo, tem possibilitado, cada vez mais, o registro de aspectos técnicos e estéticos relacionados à produção da obra de arte, cuja captação era, até então, impossível. Esses registros são fundamentais para a história e crítica das artes e para a compreensão de suas características estéticas e técnicas.

Diante do potencial das novas técnicas e tecnologias, aumenta, entre pesquisadores e mesmo entre os próprios artistas, a necessidade de se desenvolverem metodologias voltadas para a produção de registros sistemáticos com a finalidade de documentar fiel e sistematicamente as artes.

A música, por exemplo, com o desenvolvimento do registro fonográfico, passou a contar com suportes que permitem a duplicação de registros sonoros. Concertos e canções são gravados em estúdio ou ao vivo em suportes sonoros, com ampla capacidade de reprodutibilidade e difusão,

¹⁹ Por patrimônio documental, a Unesco compreende os suportes: móveis; consistentes em signos/códigos, sons e/ou imagens; conserváveis; reprodutíveis e transportáveis e fruto de um processo de documentação deliberado, como peças textuais (manuscritos, livros, periódicos, cartões etc.); peças não textuais (desenhos, gravuras, mapas ou partituras); peças audiovisuais (filmes, discos, fotografias etc.) e documentos virtuais (sites de Internet). Em 1992 a Unesco instituiu o Programa Memória do Mundo (*Memory of the World Register*), voltado para a salvaguarda do patrimônio documental, cujos objetivos são: facilitar a preservação do patrimônio documental mundial a partir de técnicas adequadas; facilitar o acesso universal ao patrimônio documental e criar uma maior consciência em todo o mundo da existência e importância do patrimônio documental. (tradução livre do original em espanhol). Ver:

EDMONSON, Ray (coord.). *Memoria del mundo*: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. (ed. rev.). Paris: Unesco, 2002. 71 p. Disponível em:

<http://www.cultura.gov.br/upload/Dou%2005-11-2007%20portaria%20p15_11944642.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2008.

No Brasil, em 2004, o Ministério da Cultura, por meio da Portaria n. 259, de 2 de setembro de 2004, cria o *Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco*, que “tem como objetivo assegurar a preservação de documentos e conjuntos documentais de importância mundial, de natureza arquivística ou bibliográfica, por meio de seu registro na lista do patrimônio documental da humanidade, democratizar o acesso a esses documentos e conscientizar sobre a sua importância”. Ver:

BRASIL. *Portaria n. 61*, de 31 de outubro de 2002, que aprova o regulamento do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO. Disponível em:

<http://www.cultura.gov.br/upload/Dou%2005-11-2007%20portaria%20p15_11944642.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2008.

sobretudo massiva, por meio das redes radiodifusoras. Os registros sonoros integrados às partituras formam parte da documentação artística sobre música. São artefatos passíveis de preservação, acesso e disseminação.

No Brasil, a primeira iniciativa, subsidiada por políticas públicas, para a produção sistemática de registros documentais sobre manifestações culturais efêmeras foi empreendida, na década de 1930, pelo escritor Mário de Andrade, por meio da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, com o objetivo de registrar as manifestações folclóricas do Brasil. Surge então, no país, a primeira metodologia voltada para a produção sistemática de documentação.

A equipe da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, criada e coordenada por Mário de Andrade, viajou durante o ano de 1938 para coletar, registrar e documentar manifestações folclóricas do norte e nordeste brasileiro. De acordo com Toni:

“(...) pode-se afirmar que a função do grupo era registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema devia ser abordado de tal forma, que através dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com seus cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futuro, estudá-lo mediante a recomposição de todos os seus elementos.” (TONI, [200-], p. 3)

Toda a documentação produzida e recolhida pela Missão teve como objetivo tanto a constituição de fontes de pesquisa, quanto a publicação dos seus resultados. Apesar de todo o empenho dos pesquisadores e do próprio de Mário de Andrade no desenvolvimento de uma metodologia complexa, na coleta de objetos e informações e na produção de documentos, o projeto não teve continuidade.

A documentação produzida pela Missão das Pesquisas Folclóricas deu origem à Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo e encontra-se preservada, à disposição de qualquer interessado, no Arquivo Multimeios da mesma instituição.

Nota-se, portanto, que, de modo mais amplo que as atuais políticas voltadas para o patrimônio imaterial, o anteprojeto de Mário de Andrade²⁰, em sua concepção original, ao se voltar para o mapeamento da música e da dança, contempla, além das manifestações folclóricas e populares,

²⁰ Ver nota 13 desse capítulo, p. 17.

gêneros artísticos de natureza imaterial. Desse modo, o anteprojeto cobria de modo abrangente, tanto a dimensão antropológica quanto a estética das manifestações culturais.

No âmbito das artes de natureza imaterial e efêmera, como as artes cênicas, as novas possibilidades tecnológicas de se registrarem sistematicamente as encenações, sobretudo por meios audiovisuais, foram de vital importância. Até a popularização do vídeo, nos anos de 1980, a produção de documentação artística restringia-se principalmente ao uso da fotografia, que reproduzia e ajudava a contextualizar a obra artística. Atualmente, têm surgido metodologias e técnicas específicas voltadas para o registro audiovisual das manifestações artísticas imateriais, que permitem a produção de registros documentais que se constituem em bens culturais fixos e duráveis, a serem legados para futuras gerações.

Há que considerar, porém, que, como qualquer documento, o registro é produto de um determinado contexto histórico, produzido a partir de uma tecnologia de captação disponível numa determinada época e por um profissional com valores estéticos e ideológicos próprios. Portanto, não há como subtrair a carga de subjetividade estética e ética, implícita ou explícita, inscrita no documento, nem tampouco as influências tecnológicas e históricas de sua produção e materialidade.

Por outro lado, a iniciativa de discutir, compartilhar e tornar públicas as técnicas e metodologias de registro documental é indispensável para que os valores, o olhar e a tecnologia do tempo de sua produção não sejam simplesmente aceitos, mas justificados e contextualizados. Desse modo, todo registro documental é, portanto, uma interpretação a respeito da obra de arte, como adverte Lima:

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

Embora o registro sistemático seja sempre um registro subjetivo, o limite entre a reprodução e a interpretação não é explícito. Valores estéticos, éticos, morais, sociais e subjetivos sempre estão em jogo, desde a produção do documento até a sua organização e preservação em coleções. Além disso, outros aspectos relativos às tecnologias de registro, ou até mesmo à materialidade do suporte, revelam

o quanto esse tipo de documento é produto de um determinado contexto sociocultural e, por isso, parcial. Consequentemente, em qualquer registro, certos elementos são, intencionalmente ou não, privilegiados ou ignorados, por mais fiel à realidade que pretendam ser, o que não invalida a sua importância como parte do patrimônio cultural de um determinado país.

Apesar da evolução da noção de patrimônio cultural nos últimos anos, quando tanto as manifestações de natureza imaterial quanto a documentação em si passaram a ser contempladas com políticas oficiais de patrimônio, nota-se que ainda não foram devidamente levados em conta programas e metodologias voltadas à proteção e produção de registros documentais relacionados às linguagens artísticas de natureza imaterial, a serem preservados em coleções especializadas.

Outro aspecto, não menos importante, refere-se ao modo como as manifestações culturais são previstas pelas políticas e programas de patrimônio imaterial. Ao contemplarem manifestações culturais como a dança, o teatro e a música a partir de valores tradicionais, folclóricos ou populares, em que a dimensão antropológica ou etnográfica é preponderante, por mais abrangentes que pretendam ser, as políticas de patrimônio imaterial tendem, intencionalmente ou não, a excluir as manifestações notadamente relacionadas às linguagens artísticas de natureza imaterial, em que a dimensão estética se sobrepõe à etnográfica.

Nesse sentido, a ideia de promover políticas para a criação e manutenção de coleções especializadas em artes cênicas apresenta-se como um recurso viável e indispensável para a criação de um patrimônio documental para esse segmento artístico.

Do mesmo modo, as metodologias desenvolvidas no campo da antropologia visual podem ser adaptadas, tanto para a produção de registros documentais sistemáticos de manifestações culturais como para obras cênicas de natureza imaterial. Há que considerar, portanto, que enquanto os registros antropológicos e etnográficos buscam documentar o modo como uma determinada formação sociocultural se expressa por meio da cultura, os registros de encenações devem privilegiar, também, elementos estéticos que não costumam ser objetos de análise dos estudos etnográficos.

Entretanto, toda a documentação proveniente das manifestações culturais e artísticas de natureza imaterial deve ser reunida em acervos ou coleções de instituições patrimonialistas, de acesso

público, e devidamente preservada e tratada, a fim de servir como fonte de pesquisas em diversas áreas do conhecimento e um efetivo legado material para futuras gerações.

Por fim, é importante destacar a necessidade de maior participação e mobilização, por parte dos profissionais da área de Ciência da Informação, na formulação de políticas patrimonialistas para a produção e preservação de documentos de valor artístico e cultural em arquivos, museus e bibliotecas, de forma a garantir o reconhecimento da importância histórica e cultural desses acervos, que constituem parte significativa do patrimônio cultural brasileiro – e, conseqüentemente, sua valorização nas ações culturais empreendidas pelo Estado e pela sociedade civil.

3. POR UM PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DAS ARTES CÊNICAS

As linguagens artísticas de natureza imaterial – entre as quais se incluem a arte teatral e demais artes cênicas – apresentam uma característica crucial e paradoxal no que se refere à sua inclusão junto aos bens culturais que formam o patrimônio: são manifestações efêmeras e presenciais, ou seja, sua essência é fugidia e provisória, pois esvanecem ao final de cada apresentação.

Desse modo, é apenas por meio de alguns “vestígios”, a saber, os documentos gerados para e a partir das encenações, que é possível se constituir um legado material passível de preservação. Esses documentos, preservados, produzidos e organizados por meio de metodologias específicas, possibilitam “aproximações” com encenações ocorridas, muito embora não viabilizem a reconstituição total do espetáculo que, por sua própria natureza, é irreconstituível.

Sem desconsiderar as limitações que a documentação cênica possa apresentar diante da impossibilidade da apreensão total da encenação, não se pode ignorar sua importância para diversos propósitos (acadêmicos, profissionais, didáticos, culturais etc.) e em diferentes áreas do conhecimento.

Um patrimônio documental para as artes cênicas pressupõe, necessariamente, a constituição de acervos ou coleções especializadas de acesso público, mantidos em instituições patrimonialistas – arquivos, bibliotecas, centros de documentação ou museus – que desenvolvam políticas e metodologias específicas para a produção, seleção, tratamento e preservação de documentos relativos às encenações. Esses acervos ou coleções devem também contar com ações de divulgação e políticas e serviços de atendimento que estimulem seu uso.

Dadas as especificidades e complexidades que envolvem tal iniciativa, nota-se que, no Brasil, não se conhecem metodologias, programas e políticas específicas que contemplem a constituição de um patrimônio documental para as artes cênicas.

Nesse sentido, as metodologias de pesquisa mais comuns, desenvolvidas por pesquisadores da área de artes cênicas, mais precisamente da arte teatral, para análise de obras cênicas, são indispensáveis e devem ser consideradas na elaboração de políticas de desenvolvimento de coleção e dos procedimentos voltados ao tratamento técnico, tanto nas instituições públicas quanto nas

companhias, grupos e salas de espetáculo. Essas metodologias podem, também, orientar a criação de serviços a serem oferecidos ao público pelas instituições patrimonialistas. Essa sistematização exige uma discussão mais aprofundada sobre o que vem a ser documentação cênica e sobre os possíveis usos dessas fontes de informação.

3.1 A natureza efêmera das artes cênicas e seus “vestígios” documentais

Devido a suas condições de expressão, as artes cênicas não permitem qualquer forma de retenção integral de seus aspectos essenciais para efeito de preservação, isto é, a essência da encenação é imaterial. As artes cênicas são manifestações artísticas presenciais, que se realizam em um determinado espaço circunscrito durante um determinado tempo, ocasião em que os artistas – no caso, atores, bailarinos, cantores, mímicos etc. – apresentam-se para um determinado grupo de espectadores.

Nesse sentido, a definição de artes cênicas, cunhada por Pavis (1999, p. 27) como “artes da cena”, revela, de antemão, o caráter imaterial, performático e presencial das expressões artísticas que a compõem, principalmente quando tal definição é aproximada de seu equivalente em inglês (*performing arts*):

“As artes da cena estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico. O equivalente em inglês (*performing arts*) dá bem a idéia fundamental destas artes da cena: elas são ‘performadas’, criadas diretamente, *hic et nunc*, para um público que assiste (a) a representação: o teatro falado, cantado, dançado ou mimado (gestual), o balé, a pantomima, a ópera são os exemplos mais conhecidos. Pouco importa a forma do palco e a relação palco-platéia (relação teatral); o que conta é a imediatidade da comunicação com o público por intermédio dos *performers* (atores, dançarinos, cantores, músicos etc.).” (PAVIS, 1999, p. 27)

Embora cada expressão artística cênica mantenha alguma especificidade estética e estrutural em relação às demais, vale ressaltar que a produção cênica contemporânea tem-se mostrado frequentemente híbrida: as fronteiras das diversas linguagens se mostram cada vez mais difusas e nem sempre há predominância de uma linguagem artística sobre outras. Em produções contemporâneas, por exemplo, não raro se encontram encenações que mesclam uma ou mais artes da cena, ou em que

aspectos que são próprios do teatro, da dança, do circo e da ópera estejam integrados a uma única encenação. Pavis (2005, p. xviii), atento ao aspecto híbrido das encenações contemporâneas, prefere articular a noção de encenação a deter-se a uma linguagem artística específica das artes cênicas (teatro, dança, mímica etc.) em sua proposta de análise de espetáculos. O teórico francês assim se refere à diversidade dos espetáculos contemporâneos:

“(…). Não é mais possível reagrupá-los sob um mesmo rótulo, mesmo sendo um tão complacente como ‘artes do espetáculo’, ‘artes cênicas’ ou ‘artes do espetáculo vivo’. Está preocupado tanto o teatro de texto (que encena um texto preexistente) como o teatro gestual, a dança, a mímica, a ópera, o *Tanztheater* (dança-teatro) ou a performance: exemplos de manifestações espetaculares que são produções artísticas e estéticas (...). A encenação não é mais concebida aqui como a transposição de um texto em uma representação, mas como a produção cênica na qual um *autor* (o encenador) obteve toda a *autoridade* e toda *autorização* para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo.” PAVIS (2005, p. xviii)

Ainda que o termo encenação seja o adequado para se referir às produções cênicas de um modo geral, sobretudo as contemporâneas, a constituição de um patrimônio documental voltado para as artes cênicas deve levar em conta as especificidades que são próprias de cada arte cênica para sua efetividade. No que se refere a uma vulnerável singularidade da arte teatral no contexto contemporâneo, Pavis (1999, p. 25-26) prefere propor uma delimitação mais ampla a uma definição, em que a arte do ator se destaca em relação aos demais aspectos que integram a arte teatral e que, de algum modo, podem estar presentes também em outras artes cênicas:

“Se a questão da essência e da especificidade da arte teatral sempre tem algo de idealista e metafísico bem distante da realidade das práticas teatrais, pode-se pelo menos enumerar, para nossa tradição ocidental, alguns traços característicos dessa arte, desde os gregos aos nossos dias. A noção *arte* difere da de artesanato, de técnica ou de ritual: o teatro, mesmo que tenha à disposição várias técnicas (da interpretação, da cenografia, etc.) e que sempre possua uma parte de ações prescritas e imutáveis, ultrapassa o âmbito de cada um de seus componentes. Ele sempre apresenta uma cena (ou a representação mimética de uma ação) graças a atores que encarnam ou mostram personagens para um público num tempo e num lugar mais ou menos organizado para recebê-lo. Um texto (ou uma ação), um corpo de ator, uma cena, um espectador: esta parece ser a cadeia obrigatória de toda a comunicação teatral. Cada elo desta cadeia assume, contudo, formas muito diversas: o texto é às vezes substituído por um estilo de jogo não-literário, mesmo que se trate, aí, de um texto social também fixo e legível: o corpo do ator perde seu valor de presença humana quando o encenador faz dele uma *super-marionete*, ou quando é substituído por um objeto ou um dispositivo cênico figurado pela cenografia; o palco não tem que ser aquele de um edifício teatral construído especificamente para a representação de peças: uma praça pública, um barracão ou qualquer outro lugar adaptado prestam-se perfeitamente à atividade teatral: quanto ao espectador, é impossível eliminá-lo totalmente sem transformar a arte teatral num jogo dramático do qual cada um participa, num rito que não tem necessidade

de nenhum olhar exterior para realizar-se, ou numa ‘atividade de capela’, um ‘auto-teatro’ totalmente fechados em si mesmo sem abertura crítica para a sociedade.” (PAVIS, 199, 25-26)

Considerando que o termo “encenação” é comumente articulado em qualquer uma das diferentes linguagens artísticas que integram as artes cênicas, ele se torna imperativo na constituição de um patrimônio documental para as artes cênicas, em sua acepção mais abrangente.

Desse modo, é possível afirmar que o termo “encenação”, comum e usual para caracterizar a obra de qualquer das artes cênicas, deve ser considerado, inclusive, na constituição de um patrimônio documental, pois, ao mesmo tempo que serve para se referir às mais diversas obras cênicas, em toda a sua diversidade e possíveis hibridismos, pode também se referir, sem nenhum equívoco semântico, a uma única arte cênica específica, como a arte teatral.

A encenação como aspecto central das artes cênicas surge, mais precisamente, com a arte teatral na Europa. Segundo Roubine (1998, p. 14), é a partir da segunda metade do século XIX que se dá um novo período da arte teatral, “em que a encenação firma-se como arte autônoma” (ROUBINE, 1998, p. 14). Ainda segundo o teórico francês:

“A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática teatral em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador e o ator.” (ROUBINE, 1998, p. 24)

No entanto, o conceito de encenação, proposto por Veinstein¹ (1955, p.7 apud PAVIS, 1999, p. 122) e apresentado por Pavis, aproxima-se da essência e da natureza efêmera das artes cênicas, aspecto decisivo e crucial a ser considerado na constituição de seu patrimônio documental. Segundo Veinstein:

“Numa ampla acepção, o termo *encenação* designa o conjunto de meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática”. (PAVIS, 1999, p. 122)

Os aspectos determinantes de efemeridade e presencialidade, que caracterizam as artes cênicas em geral, entre elas a arte teatral, são apontados também por diversos outros pesquisadores. Para Veinstein (1983, p. 22), o teatro como obra de arte supõe, necessariamente, uma reunião de pessoas,

¹ VEISTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flummarion. 1955.

artistas e públicos, num determinado tempo e em um determinado espaço. Conforme Lord (1997, p. i), a essência desse tipo de manifestação artística é fugidia e só pode ser mantida e compartilhada durante a sua execução, envolvendo os artistas que dela fazem parte e certo número de pessoas que a presencia. Segundo Grandjean (1997, p. 7), a representação cênica, isto é, sua expressão artística, depende da interação dos artistas com o público e desaparece a cada noite, quando a cortina se fecha. Essa é também a visão de Benton (1997, p. 25), para quem a representação teatral, comunicação fugaz e única entre o intérprete e o espectador, existe apenas no instante do presente, momento decisivo em que ela acontece.

Numa perspectiva poética, embora pontual, Berthold – reconhecida historiadora do teatro mundial – refere-se da seguinte maneira à efemeridade da encenação teatral:

“O mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estátua possuem existência concreta, uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado.” (BERTHOLD, 2001, p. xi)

Lima, pesquisadora e crítica de teatro brasileiro, além de destacar o aspecto fugidio e presencial das artes cênicas, revela o quanto a arte teatral aproxima-se da concepção de cultura imaterial, articulada pelo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Para Lima:

“O fato de compreendermos hoje a arte cênica como um fenômeno que, para completar-se, clama pela presença de ator e público, permite-nos reconhecer o teatro onde não sabíamos que existia – nos ritos sagrados e profanos das civilizações iletradas, nas formações espetaculares da sociedade de consumo. Amplia, nesse sentido, a idéia de teatro. [...]” (LIMA, 2002, p. 34)

Não é por acaso que pesquisadores e teóricos destacam, com relativa frequência, a efemeridade das artes cênicas, pois, ao contrário de estudiosos de outras manifestações artísticas, necessitam recorrer obrigatoriamente a fontes de pesquisas externas à obra de arte em si.

Diante da impossibilidade da apreensão total dos elementos que integram qualquer encenação, somada à sua indisponibilidade enquanto objeto de estudo, o que resta das encenações, seja para pesquisadores, profissionais do teatro, ou mesmo para interessados em geral, são apenas alguns documentos e artefatos.

A obra cênica não se confunde com o que dela pode ser reproduzido ou representado sob a forma de documentos ou de seus artefatos. No entanto, para os teóricos e pesquisadores da área, a documentação cênica, justamente por sua materialidade, é o único recurso possível de preservação e passível de análise. Por essa razão referem-se, direta ou indiretamente, a essa diversidade de documentos como “traços”, “vestígios”, “rastros”, “resíduos”, “sobras” ou “restos” materiais das encenações cênicas.

Segundo Veinstein, as fontes documentais provenientes das encenações são “traços que subsistem” (1983, p. 67); Pavis (1999, p. 108), numa concepção crítica, afirma que a documentação não é “mais do que um rastro muito tênue – no sentido literal e figurado – da representação”; Greiner, pesquisadora de dança contemporânea, corrobora que “a proposta de arquivar dança significa documentar os resíduos das obras” (GREINER, 2002, p. 38). No entanto, Lima discute com mais precisão, e até mesmo com certa ironia, tal concepção. Segundo a pesquisadora:

“[...] nos desilude sobre a nossa capacidade de capturar esse ato inscrito no espaço e no tempo, inevitavelmente consubstanciado na presença. O fato de queremos [sic] registrar alguma coisa, que, por sua natureza, não sobrevive em outro suporte, é, acredito, um dos dilemas que os documentalistas, historiadores e, de um modo geral, teóricos da arte cênica experimentam de modo mais agudo que os artistas. A tarefa documental é coletar restos. Também para esses males podemos invocar a panacéia universal da herança grega. Não saberemos jamais como aqueles textos zelosamente compilados por espectadores contemporâneos soavam em língua que não é mais falada, corporificavam-se em indivíduos, ressoavam, ampliados pelas máscaras e coturnos, no espaço dos anfiteatros mediterrâneos. Seu sentido espetacular perdeu-se, é para sempre irrecuperável. E no entanto, de uns poucos textos preservados – vestígios, restos, sobras de peças e relatos parciais extraídos da memória dos espectadores – vejamos só o que fez a imaginação dos pósteros!” (LIMA, 2002, p. 34)

Nesse sentido, é possível afirmar que a documentação cênica constitui-se de artefatos, isto é, suportes materiais passíveis de preservação, que podem ser documentos ou objetos produzidos para e a partir da encenação. Deve-se ressaltar que tais artefatos não permitem uma reconstituição integral, fiel ou idêntica da encenação – pois os elementos humanos que a constituem (vozes, gestos, odores, fluidos, incluindo as mais variadas expressões e reações, não só dos artistas, mas dos espectadores também) jamais poderão ser retidos e sempre se diluem ao final de cada apresentação.

Assumir que a obra cênica desaparece ao final de cada apresentação e que dela restam apenas alguns *vestígios* é um princípio fundamental que deve orientar qualquer ação voltada à formação e desenvolvimento de um patrimônio documental das artes cênicas.

3.2 A importância da constituição de um patrimônio documental para as artes cênicas

Embora sejam reconhecíveis as dificuldades e limitações que as artes cênicas apresentam para a constituição de seu patrimônio documental, faz-se necessário ressaltar não só a pertinência, mas também a urgência de tal iniciativa.

Um patrimônio documental para as artes cênicas, ao ser consolidado, por meio de diversos artefatos, em instituições patrimonialistas de acesso público – arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus –, assegura, a qualquer cidadão, o direito e a possibilidade de acesso, fruição e conhecimento desse legado. Desde que constituído com base em critérios transparentes, esse patrimônio fornecerá subsídios para o conhecimento das artes cênicas, seja numa perspectiva histórica ou estética, e desempenhará papel relevante na formação profissional de artistas, teóricos e técnicos das artes cênicas.

Conforme Veinstein (1983, p. 10), as artes cênicas, mais que as outras artes, apresentam uma ligação muito estreita entre teoria e prática. Para o teórico, esse elo se confirma pelo desenvolvimento considerável das artes cênicas, no que se refere à pesquisa e à experimentação, pela contribuição direta de artistas, técnicos e teóricos em prol de um objetivo comum.

Diferentemente de outras linguagens artísticas, as manifestações cênicas, justamente por sua natureza multidisciplinar, são aquelas que, em geral, se fundem com uma variedade de expressões artísticas para a sua realização, como bem observa Eco (1977² apud LOSNED AHL, 1990) em relação ao teatro:

² ECO, Umberto. Semiotics of theatrical performance. *The Drama Review*: TDR, v. 21, n. 1, mar. 1977. p. 107-117.

“Theatre (...) among the various arts, the one in which the whole of human experience is co-involved, the very place in which complete ‘*son et lumière*’ events take place, in which human bodies, artefacts, music, literary expressions (and therefore literature, painting, music, architecture and so on) are in play at the same moment.” (ECO, 1977 apud LOSNEDAHL, 1990)

Sobre esse aspecto, Veinstein (1983, p. 21) afirma que o teatro, do mesmo modo que as outras manifestações cênicas, reúne, para a sua realização, diversos meios de expressão artística, tais como literatura, música, coreografia, artes plásticas e arquitetura. Destaca, também, o emprego de técnicas distintas: as que são próprias das artes cênicas (técnicas vocais, gestuais, coreográficas, circenses, de interpretação etc.) e as técnicas de som, de iluminação, de concepção e construção de cenários e figurinos que, integradas, formam a “obra” artística cênica, isto é, a encenação.

Sendo assim, é possível inferir o quanto as encenações podem ser, direta ou indiretamente, objeto de estudo de outras áreas artísticas, como a literatura, as artes visuais, a música, a moda, a arquitetura etc. e, até mesmo, de outras áreas do conhecimento, como a engenharia e a arquitetura. Coelho Netto (in: GUINSBURG: COELHO NETTO; CARDOSO, 2003, p. 12) destacam a capacidade do teatro de incorporar as diferentes linguagens artísticas, ordenando-as e combinando-as em um conjunto ou, como preferem, em “um sistema” com um novo significado, que é a obra cênica:

“O teatro é, efetivamente, uma mistura de outras linguagens; isso não implica, no entanto, que o teatro não tenha uma *maneira específica* de relacionar essas artes, essas linguagens, de modo a que, diante de uma determinada informação estética, se reconheça estar diante de algo que se denomina *teatro* e não diante de algo, X, que é gestualidade *mais* cenografia *mais* arte da indumentária etc. Efetivamente, o teatro tem um *sistema* de ordenação e combinação dessas várias linguagens, e esse sistema funciona, pois *sempre* se reconhece um *teatro* quando se está diante de um; tem um sistema de combinar essas várias linguagens distintas de modo a anular cada uma delas e propor uma visão de conjunto onde nenhuma se destaca de modo especial.” (COELHO NETTO in GUINSBURG; COELHO NETTO; CARDOSO, 2003, p. 12)

As artes cênicas, por serem híbridas e coletivas, reúnem, necessariamente, artistas e técnicos de diferentes áreas e com formações distintas para a criação de uma única encenação. Nesse sentido, é notável, na história das artes cênicas, inclusive no Brasil, a contribuição de artistas e profissionais de diferentes campos de atuação para a concepção e produção de elementos que integram uma obra cênica, tais como escritores (textos dramáticos), artistas visuais (cenários, figurinos, máscaras e cartazes), cineastas (projeções), músicos (trilhas sonoras), arquitetos (cenários, adereços, iluminação e

figurinos), estilistas (figurinos), como também engenheiros (iluminação e sonoplastia), maquiadores (maquiagem), cabeleireiros (penteados) e historiadores (reconstituição de época), entre outros.

As artes cênicas servem também aos estudos no campo da Antropologia, pois, conforme Veinstein (1983, p. 21), seja por meio dos seus temas ou de suas técnicas, elas lidam, direta ou indiretamente, com as noções de diversidade cultural. Por um lado, tratam de temas comuns a qualquer cultura, tal como a condição humana e seus dilemas psicológicos, sociológicos e metafísicos. Por outro lado, a evolução das artes cênicas está intimamente ligada à trajetória das outras artes, como também das ideias, sentimentos e valores próprios do seu meio social. Além disso, abrangem situações, ideias, sentimentos e valores de diferentes épocas e nos mais remotos países.

As artes cênicas permitem abordagens de caráter sociológico, pois traduzem ou revelam aspectos ideológicos e políticos do tempo e contexto de sua encenação. De acordo com Veinstein (1983, p. 21), por serem consideradas uma forma de comunicação e se constituírem como arte coletiva, as artes cênicas podem ser tratadas sob diferentes perspectivas sociológicas, quais sejam: simplesmente como cena, como divertimento, como meio de evasão, como recurso pedagógico, ou até mesmo como instrumento de propaganda ideológica, política e religiosa.

Embora isso não seja muito comum em nosso meio, as artes cênicas podem ser objeto de estudo privilegiado, também, no campo dos Estudos Culturais, justamente por sua capacidade de lidar, das mais variadas formas, com o imaginário social, bem como com as representações sociais vigentes em determinado contexto sociocultural.

Ainda no que se refere aos aspectos culturais, os espetáculos cênicos apresentam e muitas vezes discutem, direta ou indiretamente, valores morais e estéticos de determinado ambiente social e tempo histórico, bem como a diversidade de valores de cada indivíduo. Por outro lado, os espetáculos revelam, por meio da interpretação dos artistas e dos aparatos de cena, de forma implícita ou até mesmo inconscientemente, o modo como o grupo, dentro do ambiente social ou do momento histórico em que a encenação é apresentada, articula e ressignifica suas relações sociais, emocionais e afetivas. Isso significa que, além dos valores, as encenações teatrais são portadoras de dois conjuntos de intenções: aquelas propostas pelo texto dramático, ou roteiro da encenação, e aquelas propostas pelo encenador, numa perspectiva crítica.

Esses conjuntos de intenções tanto podem ser incorporados pelo grupo como podem ser apresentados criticamente, podendo variar de época para época, assim como de uma cultura para outra, mesmo quando encenadas a partir de um mesmo texto dramático.

O mesmo texto, no caso do teatro, ou a mesma concepção ou tema, no caso da dança, por exemplo, permite os mais diversos tratamentos de abordagens, condicionados por valores e vieses culturais que refletem momentos históricos. Do mesmo modo, uma mesma encenação está aberta a diferentes leituras por parte dos espectadores. A própria aceitação ou rejeição de um espetáculo, por parte de um determinado público, em um contexto histórico ou social específico, também apresenta elementos significativos para estudos nas áreas da história da cultura, da antropologia e da política.

A documentação das artes cênicas tem a capacidade de reunir todas essas camadas de “vestígios” das encenações, como a repercussão junto ao público, e propor novas reflexões. A riqueza das artes cênicas como objeto de estudo dos diferentes campos das artes e das Ciências Humanas, como um todo, reforça a importância de um patrimônio documental para elas, não apenas para se conhecer ou refletir sobre sua história, mas também para ajudar a compreender fenômenos psicossociais, artísticos, sociais, políticos e econômicos, a partir de uma perspectiva cultural, em sua acepção mais ampla.

3.3 A pesquisa em artes cênicas: diretrizes para a constituição de seu patrimônio documental

A identificação dos principais tipos de documentos cênicos, que sejam passíveis de preservação e sirvam seguramente como fontes de informação, requer, necessariamente, alguma aproximação com o universo e os procedimentos de pesquisa da área de artes cênicas, que devem ser considerados inclusive no desenvolvimento de diretrizes para a constituição de seu patrimônio documental.

Nesse sentido, é de extrema relevância identificar as principais metodologias de pesquisa utilizadas no campo das artes cênicas, sobretudo as que tenham como principal objeto de estudo a arte teatral, com o propósito de compreender como a encenação teatral costuma ser explorada a partir de seus vestígios, isto é, de suas fontes documentais. Embora a arte teatral, do ponto de vista metodológico, seja privilegiada nesta dissertação, vale lembrar que a constituição de um patrimônio

documental das artes cênicas, desenvolvido a partir dessa perspectiva, deve servir apenas como um “fio condutor” para a sua consolidação e efetivação. Como foi discutido acima, tal patrimônio pode e deve servir a diferentes áreas do conhecimento e a diversas finalidades.

No Brasil, somente a partir da década de 30 do século XX, a encenação passou a ser considerada aspecto central das artes cênicas e objeto de estudo, inclusive na área teatral. De acordo com Lima (1999, p. 18):

“Desde o final dos anos 30, com o grupo ‘Os Comediantes’ e, nos anos 40, com o Teatro Brasileiro de Comédia, cumpriram-se as etapas de atualização do nosso teatro com os princípios de unidade artística da obra cênica. Texto, interpretação e visualidade – este último ainda expresso com frequência pela palavra *décor* – são postos em consonância por uma intensa atividade remodeladora que age simultaneamente sobre os conceitos e técnicas.” (LIMA, 1999, p. 18)

Até então, as produções teatrais e a pesquisa partiam sempre do texto dramático, ou seja, a dramaturgia era o elemento central tanto das montagens como das análises e críticas teatrais. Era muito comum atribuir-se ao dramaturgo a montagem dos espetáculos e a escritores ou intelectuais do campo literário a função da crítica. Por essas razões, a história do teatro no Brasil foi constituída a partir da dramaturgia, o que justifica as diversas lacunas presentes nos registros históricos dessa arte em nosso país, sob a perspectiva da encenação. Pode-se observar que no Brasil, por exemplo, a história do teatro é traçada, em geral, a partir da história da dramaturgia.

No próprio campo das artes cênicas, mais precisamente no âmbito da arte teatral, pesquisadores e teóricos da área têm buscado, cada vez mais, uma superação da história e da análise das artes cênicas sob o viés exclusivo da literatura dramática.

De acordo com o Pavis, a encenação teatral, em seu sentido autoral, não deve ter como núcleo o texto dramático – e tampouco o dramaturgo como autoridade. Segundo Pavis (2005, p. xviii), “a encenação não é mais concebida [...] como a transposição de um texto em uma representação, mas como uma produção cênica na qual um autor (o encenador) obteve toda a *autoridade* e toda a *autorização* para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo”.

Dessa forma, numa perspectiva mais contemporânea, ainda que o texto dramático seja um dos elementos preponderantes da encenação, ou que o contexto cultural ou determinada época sejam previstos pelo texto dramático e devam ser postos em cena, há que considerar que a encenação reflete, sempre, valores e aspectos estéticos, históricos, culturais, antropológicos etc. do tempo e do contexto de sua encenação.

No que se refere especificamente ao teatro brasileiro, Rabeti chama a atenção para o “império do textocentrismo” que tem caracterizado a história e produção do teatro no Brasil. Para a pesquisadora:

“Se é necessário perceber determinantes históricas conjunturais para o problema, há que levar em conta as proposições e formas peculiares empreendidas pelo projeto renovador do teatro brasileiro diante dessa questão, pois trata-se de projeto que quase sempre, ou ao menos em sua versão predominante e vitoriosa, se apegou mais ao espírito do texto que à materialidade e à corporeidade da cena espetacular, especialmente as mais comprometidas com danças e *performances* festivas e ou rituais, ou ainda com o teatro cômico denominado popular, em particular o experimentado pela comediografia carioca, revisteira, ligeira e comercial, das primeiras décadas do século XX, cuja dramaturgia hibridizada e subalterna aos ditames da cena, por exemplo, só em estações historiográficas mais recentes passou a constituir efetivo objeto de pesquisa, aguardando ainda sua compreensão como ‘capítulo’ de fato componente da história do teatro brasileiro.” (RABETTI, 2006, p. 34-35)

Numa perspectiva próxima, Brandão (2006, p. 112) reconhece que, no âmbito da pesquisa teatral, ainda prevalece, restritivamente, a dramaturgia como objeto de estudo central, ao invés da encenação em sua dimensão mais ampla, e localiza as razões disso na história do teatro ocidental. Conforme a autora:

“Com frequência as pesquisas teatrais se voltam para a dramaturgia e tratam do texto como se ele fosse um território natural da literatura, situação que omite parte essencial da identidade do objeto de estudo, precisamente a sua fluidez. O *primado ingênuo da literatura* revela muito do contorno da própria história da pesquisa em artes cênicas no mundo ocidental. Em larga medida, no interior da academia européia, teatro tornou-se sinônimo de literatura dramática graças a uma forma de leitura específica do texto da *Poética* [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 112)

Nesse sentido, a expressão “estudos teatrais”, proposta por Pavis (1999, p. 150), parece adequada justamente por abarcar a variedade de elementos significativos próprios da encenação teatral, opondo-se intencionalmente a uma abordagem mais restrita, a do texto dramático como foco de análise. Segundo o autor:

“Os estudos teatrais [...] afirmam-se de imediato contra a literatura (e, portanto, o drama escrito) para colocar a sua diferença radical: sua pertinência ao mundo da cena, da representação, das artes do espetáculo. Seu objeto não é portanto – ou não é simplesmente – o texto dramático, mas todas as práticas artísticas que podem intervir no uso da cena e do ator, quer dizer, todas as artes e técnicas das quais uma época dispõe [...]” (PAVIS, 1999, p. 150)

Entre os teóricos e pesquisadores que se dedicam aos estudos teatrais, não há consenso sobre qual o melhor método para análise de encenações, sejam aquelas encenadas no passado ou as que ainda estão em cartaz, no presente. Diferentes vertentes são defendidas ou refutadas entre os pesquisadores. Porém, no que se refere à constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, todas as abordagens disponíveis devem ser consideradas, pois cada uma, a seu modo, se propõe a investigar, a partir do seu instrumental metodológico, os diversos elementos que compõem uma encenação.

Pavis (2005, p. 3) lembra que, mesmo antes do surgimento da análise semiológica das encenações, a análise dramatúrgica já se propunha, de algum modo, a investigar alguns elementos da encenação. Segundo o autor, “a tradição da análise dramatúrgica remonta a Diderot e a Lessing (*Sobre a Poesia Dramática*, 1758, a *Dramaturgia de Hamburgo*, 1767), em que encontramos notáveis descrições do modo de representar do ator ou dos efeitos cênicos”. Pavis (2005, p. 4) observa que, no século XX, antes do surgimento da semiologia teatral, Brecht “apenas retoma uma tradição já antiga e confirmada pela tradição alemã do *Dramaturg* [...] a que hoje denominamos dramaturgista. Ele propõe análises dramatúrgicas sobre o teatro de sua época ou sobre as encenações que são revelações muito esclarecedoras sobre o conceito de encenação”. Enquanto isso, na França, críticos como Roland Barthes e Bernard Dort “partem de mecanismos ideológicos e estéticos da encenação” (PAVIS, 2005, p. 5).

A semiologia articula a noção de teatro a partir da encenação que, para Kowzan, pode ser um recurso para a análise dos espetáculos. Segundo o teórico, “a arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. [...]. Tudo é signo da representação teatral” (KOWZAN in GUINSBURG; COELHO NETTO; CARDOSO, 2003, p. 97-98).

Pavis (2005, p. 5-6) aponta dois tipos de análise que utilizam a semiologia como recurso metodológico: a análise-reportagem e análise-reconstituição. O objetivo da primeira é “captar o espetáculo por dentro, no calor da ação, de restituir o detalhe e a força dos acontecimentos, de ter a experiência daquilo que toca o espectador no momento da representação [...]”.

A “análise-reconstituição”, por sua vez, propõe “reconstituições históricas das encenações do passado”. Conforme Pavis, esse tipo de análise pressupõe, necessariamente, a utilização da documentação:

“Sempre efetuada *post festum*, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação assim como os enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis (registro de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador).” (PAVIS, 2005, p. 6)

A posição de Pavis (2005, p. 6) em relação à “análise-reconstituição” é, em geral, crítica, devido à dificuldade “de explorar todos esses documentos de maneira a restituir uma parte da experiência estética que foi aquela do público”. Em relação às encenações do passado, afirma que “quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não conservamos dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo” (PAVIS, 2005, p.6). O autor mostra-se, assim, contrário a uma abordagem de “reconstituição histórica” (PAVIS, 2005, p. xix), isto é, a partir de uma perspectiva histórica sobre as encenações do passado, e afirma que “só há análise, no sentido estrito, se o analista assistiu pessoalmente à representação, ‘ao vivo’, em tempo e lugar reais, sem o filtro deformante de registros ou testemunhos. Nisso a análise se distingue de *reconstituição* de espetáculos do passado” (PAVIS, 2005, p. xix).

O autor critica o uso da documentação cênica como recurso de reconstituição na análise de encenações:

“[...] reconstituir artificialmente a representação a partir de alguns substitutos ou mesmo resíduos do ato teatral: fotos, registros audiovisuais discursos, de antecipação dos criadores (notas, projetos, declarações de intenção ou entrevistas após a estréia). É preciso distinguir com cuidado o que é da ordem das intenções ou das declarações dos artistas, e o que é resultado artístico, o produto final entregue ao público, o único que deveria reter a nossa atenção. Não se deve confundir o estudo de enunciados de intenção (documentos, anunciando um projeto de forma de plano, comentário, entrevista etc.), o paratexto (ou conjuntos de textos em torno do texto dramático, sobretudo as indicações cênicas), as gravações mecânicas da representação (som, imagem, vídeo ou filme), a anotação efetuada tecnicamente

após a representação, a análise semiológica dos signos e dos ramais de vetores, a interpretação hermenêutica da obra e os discursos críticos que se seguem à sua apresentação.” (PAVIS, 2005, p. 16)

Embora pesquisadores provenientes de outras áreas, como a história e a arqueologia, adotem, como Pavis, o termo “reconstituição”³ para as pesquisas sobre encenações do passado, o termo *aproximações*, proposto por Carvalho e Almeida (2005, p. 180), nos parece ser o mais adequado, pois, ao mesmo tempo em que admite a impossibilidade de reconstituição da experiência estética e imaterial da encenação, reconhece o papel, ainda que limitado, da documentação ao permitir, apenas, algumas “aproximações com os espetáculos do passado” (CARVALHO; ALMEIDA, 2005, p. 180).

Numa perspectiva próxima, em defesa do uso de fontes documentais para as pesquisas na área de artes cênicas, a pesquisadora de teatro Brandão afirma:

“A pesquisa teatral é sempre documental, nunca é monumental [...]. Mesmo quando fazemos pesquisa sobre o teatro que nos cerca, ainda em cartaz, este objeto deixará de existir e iremos sempre, em algum momento, trabalhar em sua ausência, vivenciando o que se poderia chamar de *dilema referencial* [...] o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos. Há, portanto, uma triangulação da informação, digamos assim; será preciso recorrer a registros da obra para buscar analisá-la, em lugar de lidar com obra em si, e a tensão será a do valor de veracidade atribuído aos documentos considerados [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 111)

No entanto, Pavis (2005, p. 18) propõe o *modelo narratológico*, que, segundo ele, pode servir como um dos tipos de análise possíveis para a encenação, pois “distingue os componentes e explicita a dinâmica da fábula e dos eventos cênicos”. O autor entende, porém, que tal análise “não deve se fundamentar unicamente sobre o texto, mas sobre a cena; ele não deve ser nem universal demais, nem calcado demais em cada caso particular” (PAVIS, 2005, p. 18).

Pavis propõe também outras abordagens de análise, baseadas em metodologias desenvolvidas nos campos da Antropologia e Sociologia, em que a experiência ao vivo e direta do espectador em relação à obra cênica é imprescindível. A *teoria produtivo-receptiva*, por exemplo, procura “dividir o trabalho de pôr em formas e signos entre as instâncias produtiva e receptiva; supõe que umas não podem ignorar as outras, mas que trapaceiam e instauram estratégias e pistas mais ou menos

³ Dentre as metodologias voltadas para a “reconstituição” de encenações teatrais, vale destacar a proposta de ‘arqueologia teatral’ (*theatre archaeology*) feita pelo arqueólogo Mike Pearson. Ver em: PEARSON, Mike. Theatre/Archaeology. *The Drama Review*, v. 38, n. 44, 1994. p. 133-161.

praticáveis” (PAVIS, 2005, p. 22). O modelo, segundo o teórico, mostra-se eficiente, pois “evita que se volte a cair no debate da intencionalidade do artista produtor e da subjetividade do espectador receptor [...]” (PAVIS, 2005, p. 22).

No entanto, o modelo da *sociossemiótica* é relevante, na perspectiva de Pavis (2005, p. 23), pois se trata de uma “semiologia atenta às questões ideológicas, à maneira como os signos estão ancorados e constituídos por todo um contexto socioeconômico cultural”. A abordagem pelo viés da *antropologia cultural* é, também, defendida por Pavis, por “englobar a dimensão cultural e relacional da representação” (PAVIS, 2005, p. 23).

Pavis defende ainda uma análise do espetáculo produzida a partir da *fenomenologia*, que, para ele, “dá uma imagem dos processos cênicos que é ao mesmo tempo uma teoria da ação da apropriação do espetáculo, pelo perceptor [...]” (2005, p. 24).

A *teoria dos vetores*, último modelo de análise proposto por Pavis (2005, p. 24-25), é por ele definida não apenas como um “passeio relativamente flechado, pela flecha do desejo [...], mas também por aquela que traça o percurso no espetáculo em função dos vetores”. Ainda segundo o autor, seria a visão de “uma rede aberta, mas coerente, [que] nos permitirá, no detalhar dos componentes do espetáculo e dos métodos de investigação, levar em consideração a necessária renovação das teorias, mesmo mantendo a armadura da vetorização”, em que “a semiologia permanece como uma disciplina”; porém, “no sentido de uma regra moral e metodológica” a que se recorre “para observar o funcionamento da representação teatral”, para que se enriqueça “sem perder o seu rigor – como um estudo dos mecanismos da necessidade (sociológica) e do desejo (psicanalítico) na perspectiva de uma antropologia do ator e do espectador” (Pavis, 2005, p. 25).

Por outro lado, Veinstein (1983, p. 14-17) propõe a investigação das artes cênicas para além do arcabouço conceitual e metodológico da História e salienta a importância de se produzirem pesquisas também a partir da abordagem de outras áreas das Ciências Humanas, tais como a Filosofia, a Psicologia, a Estética e a Sociologia.

Vale ressaltar que as metodologias descritas por Pavis requerem que o autor da análise tenha necessariamente assistido à encenação, na posição de espectador. Por essa razão, as mesmas metodologias não servem para análise de encenações do passado, embora as impressões produzidas a

partir das metodologias defendidas por Pavis, quando registradas em algum suporte (impresso, eletrônico, audiovisual etc.), possam constituir um documento cênico: ali estão descritas determinadas impressões, sob um determinado ponto de vista, de um determinado espectador, sobre uma determinada encenação, apresentada em um determinado tempo e espaço.

Entretanto, no caso do Brasil, pesquisadores da área reconhecem que a história das artes cênicas no país encontra-se profundamente comprometida, em primeiro lugar, pela insuficiência de metodologias que consagrem a encenação, em seu sentido mais amplo, e não a dramaturgia, como elemento primordial de análise, e, em segundo lugar, pela ausência de documentos representativos da trajetória da encenação teatral no Brasil. De acordo com Brandão:

“A História do Teatro Brasileiro disponível na realidade não apresenta a densidade ou identidade conceitual nítida, por tradição; ela se insere em larga medida nas categorias de *relato cronológico*, *inventário dramatúrgico*, *vivência pessoal* ou *crônica impressionista*, com frequência misturando procedimentos de cada uma, e estes enquadramentos denunciam nitidamente proposições metodológicas em si discutíveis.” (BRANDÃO, 2006, p. 115)

Nesse sentido, revela-se uma corrente de pesquisadores que defendem a necessidade e urgência no desenvolvimento de uma abordagem em torno da produção cênica no Brasil, a partir da História. Ainda segundo a pesquisadora:

“Na medida em que se considere o teatro como uma prática temporal, portanto um campo privilegiado dos estudos históricos, os métodos de pesquisa devem ser formulados e estruturados em sintonia com a dinâmica específica da História.” (BRANDÃO, 2006, p. 116)

Ao considerar-se a necessidade dos pesquisadores do teatro brasileiro em consolidar um método de pesquisa a partir dos estudos históricos, torna-se possível destacar a importância de um patrimônio documental das artes cênicas, devidamente organizado e disponível em acervos especializados.

Conforme Brandão:

“[...] a metodologia de pesquisa necessita recorrer a vestígios de múltipla natureza – tanto os documentos escritos, quanto os documentos imagens ou tridimensionais – além de considerar a visão dos contemporâneos, recorrendo à História Oral, que, neste caso, deve surgir como um método ou técnica e não exatamente uma disciplina.” (BRANDÃO, 2006, p. 117)

A importância da documentação cênica para o desenvolvimento de pesquisas em torno da trajetória do teatro no Brasil, a partir de uma abordagem histórica, é compartilhada também por Rabetti:

“[...] para o historiador de teatro, a cena não se comporta apenas como objeto do ‘passado’. Sua perspectiva de discutir uma historicidade dos fatos teatrais projeta-se também em direção à cena presente, a experiências que se encontram em ato de construção. E é de fato que este exercício de busca de categorias históricas na cena em apresentação, e que pode condensar faixas temporais diversas, leva à possibilidade de estabelecimento de novas referências para a seleção de fonte documentais, dos vestígios mais evidentes dos elementos de que se compõem a obra, elementos que, estando ainda em atuação, se tornam fortemente indutores: documentos que resistem à fixação de uma distância crítica a partir da qual o historiador pretenderia apenas informar-se atraem o historiador para a experimentação e se disponibilizam para um tratamento recriador.” (RABETTI, 2006, p. 39)

Independentemente das correntes metodológicas disponíveis para a análise de encenações, nota-se, de um modo geral, entre os teóricos e pesquisadores de artes cênicas, o reconhecimento da importância e da necessidade de se recorrer à documentação para estudos de encenações, sobretudo as do passado. Ainda que, para alguns, a documentação não seja a fonte principal de investigação, todos reconhecem que se trata de um recurso indispensável para a compreensão dos elementos cênicos não só do passado, mas também do presente.

Alguns registros, preservados por acaso ou não, seja por seu valor afetivo ou mesmo como obras de arte de outra natureza, podem contribuir, a partir de alguns recursos metodológicos específicos, para o desenvolvimento de uma história da encenação teatral, de tempos remotos.

Devido à habilidade metodológica de alguns pesquisadores, aproximações com antigas encenações são feitas com base em alguns vestígios, muitas vezes preservados acidentalmente.

Na Europa têm sido produzidos estudos sobre encenações da Antiguidade. Leclercq (1992), ao se referir à história do teatro europeu, afirma que até mesmo estudos e teorias sobre encenações teatrais de épocas mais distintas são produzidos a partir de alguns “traços”. Lembra que indícios de espetáculos teatrais representados na Antiguidade grega são encontrados em construções teatrais erguidas no século I a.C., em obras escultóricas, nos baixo-relevos, nas cerâmicas e no que restou das peças dramáticas representadas na época. Já os rastros deixados pelas encenações teatrais da Idade Média encontram-se registrados em gravuras e testemunhos escritos. Mais tarde, de acordo com o

desenvolvimento tecnológico dos registros escritos, são produzidos e preservados outros tipos de suportes: críticas impressas, livros etc.

A pesquisadora Hecker (1990), ao traçar o desenvolvimento das técnicas de interpretação de atores teatrais na Europa desde o século XV, encontrou, em textos teatrais, cartas, manuscritos, manuais, cadernos de encenação, revistas, almanaques, desenhos, gravuras etc., dados que revelam, com riqueza de detalhes, o modo como os atores representavam em vários períodos da história do teatro europeu.

Do mesmo modo, o pesquisador Ulrich (1990), ao investigar a produção teatral da Alemanha no século XIX, relata ter encontrado, em almanaques e anuários publicados na época, diversas informações sobre os espetáculos teatrais encenados.

Nota-se, portanto, que, de um modo geral, independentemente das metodologias e dos objetivos empreendidos por pesquisadores de artes cênicas, todos, de algum modo, fazem uso de diversas fontes documentais, de diferentes origens e suportes, para a investigação de encenações do passado. Ou seja, qualquer tentativa de aproximação ou produção de conhecimento em torno de encenações do passado requer, obrigatoriamente, a consulta de diferentes tipos de registros documentais devidamente preservados e acessíveis.

Vale ressaltar, também, que qualquer pesquisa que contemple a cena como objeto de estudo privilegiado, mais do que lidar com uma reunião de conjuntos documentais diversificados, deve articulá-los em complementaridade. Consequentemente, a própria pesquisa tende a produzir outras fontes documentais a partir dos resultados, com novas informações e impressões a respeito das encenações, complementando e atualizando o patrimônio documental das artes cênicas.

4. O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DAS ARTES CÊNICAS

Devido à natureza imaterial da encenação, a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas só é possível a partir da reunião de diferentes tipos e suportes documentais, originários de do espetáculo cênico.

A diversidade de tipos e suportes documentais que podem, inclusive, ser previstos em acervos especializados em artes cênicas, ampliou-se gradativamente ao longo do século XX, sobretudo a partir da década de 1950, com a popularização e o aperfeiçoamento técnico dos equipamentos para registro, como a fotografia e o vídeo.

É nesse período também, em paralelo ao desenvolvimento tecnológico, que países da Europa e América do Norte passam a conceber as manifestações cênicas, como o teatro, a dança, o circo, a ópera etc., como parte do seu patrimônio cultural e a estimular, por meio de ações e políticas, a criação e o desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas.

Alguns pesquisadores de artes cênicas, a partir de suas necessidades de investigação e dos seus procedimentos metodológicos de análise, têm tentado, intencionalmente ou não, descrever e agrupar em categorias a variedade de suportes documentais gerados a partir ou diretamente das encenações. Alguns estudiosos, mesmo quando não se referem à documentação, criam, em suas próprias pesquisas, categorias sobre os diferentes elementos ou fases que dão origem a uma encenação.

A pesquisadora Brandão (2006, p. 117), por exemplo, de um modo bem sucinto, refere-se a três grandes classes de documentos necessários para as pesquisas históricas sobre encenações: “documentos escritos, documentos imagens e tridimensionais”. Nota-se que o formato do suporte é o critério dessa classificação.

Pavis, apesar do seu ceticismo em relação ao potencial informacional da documentação cênica, define duas grandes categorias para a documentação teatral: *documentos brutos* e *documentos anexos* [grifo meu]:

“Os *documentos brutos* (figurinos, cenografia, objetos etc.) são mais apreciados por fetichistas do que por pesquisadores e computadores. Os *documentos anexos*,

tais como as fontes pictóricas, arquitetônicas ou lúdicas da representação, pertencem ao domínio ilimitado da arte e da cultura [...]” (PAVIS, 1999, p. 108) [grifo meu].

Em relação à *análise-reconstituição*, Pavis (2005, p. 16) propõe um outro tipo de classificação para os documentos, definido por ele como: “substitutos ou mesmo resíduos do ato teatral”, que incluem “fotos, registros audiovisuais, discursos de antecipação dos criadores (notas, projetos, declarações de intenção ou entrevistas após a estréia)”. Essa classificação inclui três grandes conjuntos de documentos: os *enunciados de intenção*, definidos por ele como “documentos anunciando um projeto em forma de plano, comentário, entrevista etc.”; os *paratextos*, referindo-se ao “conjunto de textos em torno do texto dramático, sobretudo as indicações cênicas”; e as *gravações mecânicas de representação*, ou seja, “som, imagem, vídeo ou filme”.

A partir do ponto de vista de uma outra área, visando a reconstituição de encenações, o arqueólogo Pearson (1994, p. 148-149) propõe uma classificação em que os documentos cênicos são agrupados de acordo com o momento de sua produção no contexto da encenação, ou seja, *antes*, *durante* e *depois* da encenação.

A proposta de Veinstein (1983, p. 89), teórico sensível à importância da documentação cênica como fonte de informação e de seu valor como bem cultural, é mais complexa e abrangente. Segundo esse pesquisador, os documentos e objetos úteis ao estudo e à prática do teatro são de natureza e origem diversas. De acordo com sua proposta, é possível estabelecer três tipos de classificação: a primeira em *função de sua natureza*, ou seja, agrupados com base no formato e materialidade do suporte documental; a segunda, a partir dos documentos *de sua origem*, em que prevalece o contexto de produção do documento; e por último, por meio *das potencialidades do seu uso*, em que a função de uso do documento tende a sobressair. Ainda que o autor subdivida a última classificação em três categorias (*documentos e objetos úteis ao conhecimento da prática teatral*, *documentos úteis à prática teatral* e *documentos úteis ao conhecimento de certos aspectos do teatro*), uma classificação feita somente a partir das potencialidades de uso mostra-se muito restrita, pois tanto as metodologias de pesquisa como as necessidades em torno da documentação, de um modo geral, podem ser as mais variadas possíveis.

No que se refere às classificações produzidas não mais a partir da documentação em si, mas dos elementos de análise, vale destacar a *Classificação do Sistema de Signos Teatrais* (Tabela 1) proposta por Tadeusz Kowzan, que categoriza os elementos mais comuns de análise cênica a partir de uma perspectiva semiológica que pode servir, inclusive, para o mapeamento e classificação de documentos cênicos. Segundo Kowzan (in GUINSBURG; COELHO NETTO; CARDOSO, 2003, p. 117), a classificação se propõe a “[...] conciliar, numa certa medida, os objetivos teóricos e os objetivos práticos a fim de servir a uma pesquisa semiológica mais aprofundada e ao mesmo tempo dar um instrumento provisório à análise científica do espetáculo teatral”.

Tabela 1 - Classificação do Sistema de Signos Teatrais

1. Palavra 2. Tom	Texto Pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (Ator)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimento	Expressão Corporal		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (Ator)
6. Maquiagem 7. Penteados 8. Vestuário	Aparências Exteriores do Ator			Espaço	
9. Acessório 10. Cenário 11. Iluminação	Aspecto do Lugar Cênico	Exterior ao Ator		Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12. Música 13. Ruído	Efeitos sonoros não- articulados		Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (fora do ator)

Fonte: KOWZAN, Tadeusz. *Os signos teatrais no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo*¹.

¹ In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 117.

A partir das classificações mencionadas acima, proposta por teóricos da área de artes cênicas para a análise de espetáculos, desenvolvemos a *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas* (Tabela 2), com o propósito de reunir a diversidade de artefatos documentais produzidos a partir, em função e em decorrência de um espetáculo cênico.

Com base na obra cênica, a tipologia estrutura-se em sete categorias, em que estão previstos os tipos de documentos mais comuns produzidos durante as fases que caracterizam a produção de uma encenação (processo de criação, encenação, divulgação e produção executiva) e os documentos que são frutos de análises e estudos a respeito da obra cênica (repercussão, estudos e pesquisas), incluindo os registros da encenação e de seus elementos (registros sistemáticos).

Desse modo, a tipologia se constitui por meio de categorias que, por sua vez, permitem que os documentos sejam agrupados não apenas de acordo com a sua natureza material e funcionalidade original, mas também, em conformidade com o contexto, com o propósito de sua produção e de sua proveniência.

Ao serem agrupados em categorias, os artefatos documentais formam conjuntos orgânicos em permanente complementaridade com os demais. Os documentos que, isolados, têm um significado específico, quando reunidos revelam os diferentes aspectos que caracterizam uma encenação.

4.1 Processo de criação

Ao considerarmos que o processo de criação refere-se às atividades de concepção, de experimentos e decisões de todos os aspectos e elementos que resultarão na encenação a ser levada a público, a documentação que pode ser reunida nessa categoria são de natureza, origem e tipo diversos.

No que diz respeito à arte teatral, é nessa fase, a de produção da encenação, que se experimenta e define grande parte dos elementos que vão dar origem à obra cênica: direção, texto dramático, elenco, cenografia, figurino, maquiagem, penteado, iluminação, trilha sonora, projeções, marcações de cena, referências artísticas, entre outros elementos que podem ser incluídos ou excluídos, de acordo

Tabela 2 – Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas

<i>Processo de criação</i>	<i>Encenação</i>	<i>Divulgação</i>	<i>Repercussão</i>	<i>Estudos e Pesquisas</i>	<i>Registros Sistemáticos</i>	<i>Produção Executiva</i>
<p>Textos Dramáticos</p> <p>Cadernos de Encenação</p> <p>Croquis (cenários, figurinos, objetos de cena e maquiagem)</p> <p>Maquetes de Cenários</p> <p>Planos de Iluminação</p> <p>Partituras Musicais</p> <p>Roteiros (contrarregagem, iluminação, efeitos de som e projeção)</p> <p>Publicações de Apoio (impressas, eletrônicas e digitais)</p> <p>Correspondências</p> <p>Atas de Reunião</p>	<p>Telões de Fundo</p> <p>Objetos Cênicos</p> <p>Figurinos e Acessórios</p> <p>Máscaras</p> <p>Bonecos</p> <p>Efeitos Sonoros</p> <p>Projeções de Vídeo</p> <p>Equipamentos de Cena</p> <p>Lugares Teatrais</p>	<p>Releases e Anúncios (impressos, eletrônicos e digitais)</p> <p>Cartazes/Folders/Convites</p> <p>Programas</p>	<p>Críticas (impressas, eletrônicas e digitais)</p> <p>Produção Jornalística (impressa, eletrônica e digital)</p> <p>Documentários</p> <p>Pesquisas de Público</p>	<p>Monografias Acadêmicas</p> <p>Artigos</p> <p>Anais de Congressos</p>	<p>Registros Fotográficos (encenação, artistas, figurinos, cenários etc.)</p> <p>Registros em Áudio (encenação, entrevistas com artistas, equipe técnica e público etc.)</p> <p>Registros em Vídeo (encenação, entrevistas com artistas, equipe técnica e público etc.)</p>	<p>Documentos de Gestão (projetos, relatórios, prestações de contas, folhas de pagamento, borderôs, livros fiscais, currículos de artistas e técnicos etc.)</p> <p>Documentos Jurídicos (contratos, pareceres, autorizações, alvarás, cessão de direitos autorais, convênios, parcerias, editais etc.)</p> <p>Documentos Arquitetônicos (plantas, mapas e maquetes etc.)</p>

com as escolhas do encenador e/ou da companhia.

Do ponto de vista da história e estética das artes cênicas, trata-se de uma fase indispensável a ser considerada na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, pois diz respeito aos aspectos estéticos e formais experimentados, testados e definidos durante o processo de criação, a que o público, pesquisadores, artistas e técnicos das artes cênicas – por mais que tenham tido a experiência direta com o espetáculo encenado, ou seja, a obra cênica – jamais terão acesso, senão por meio dos documentos do processo de criação.

Com o crescente enfoque dado aos aspectos da encenação teatral em pesquisas historiográficas, alguns encenadores e pesquisadores têm se preocupado com a qualidade desse tipo de registro².

Sendo assim, faz-se necessário identificar que aspectos referentes ao processo de criação devem ser registrados e preservados em sua materialidade de forma a transmitir informações precisas sobre essa fase de produção da encenação e/ou testemunhar esse processo.

É necessário definir e identificar, do modo mais abrangente possível, as fontes informacionais que podem surgir ou ser desenvolvidas durante o processo de criação na arte teatral: texto dramático; caderno de encenação; publicações de apoio; croquis de cenário, figurino, maquiagem e penteado; mapas de cenário e iluminação; maquete de cenários; partituras musicais; roteiros de cenário, de iluminação, de projeção, de trilha sonora e de efeitos sonoros; como também correspondências e atas de reunião. Pode-se notar que, nessa fase, prevalece a produção de suportes bibliográficos e audiovisuais.

4.1.1 Texto dramático

As definições relativas aos elementos que integram as artes cênicas, e consequentemente seus documentos, de um modo geral, não são consensuais, pois variam de acordo com a época e até mesmo

² Na Alemanha, por exemplo, o diretor de teatro Frank Castort, em parceria com documentalistas, desenvolveu uma metodologia para documentar o processo de concepção do espetáculo *Das Trunkene Schiff* encenado no Volksbühne Theatre, em Berlim, Alemanha, em 1988, que resultou na seguinte publicação: REICHEL, Ralph. *Documentation of the production “Das Trunkene Schiff”*. Ver:

MACH-MEYERHOFER, Konstanze. Problems of describing acting in theatrical and musical productions in the GDR. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 18., 1990, Estocolmo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_31.html> . Acesso em: 25 jul. 2002.

No Brasil, vale destacar a iniciativa da Companhia Teatro Vertigem que costuma registrar os processos de criação de suas encenações e publicá-los posteriormente. Ver:

TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

com o gênero ou estilo cênico. A própria definição de texto dramático, segundo Pavis (1999, p. 405), é problemática, pois segundo o autor: “Todo texto é teatralizável a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado”. A partir de uma perspectiva que é própria da produção contemporânea, segue o autor: “[...] todo o texto ‘comum’ pode se tornar dramático a partir do momento em que é posto em cena, de modo que o critério de distinção não é textual e, sim, pragmático [...]” (PAVIS, 1999, 405).

Embora o autor tenha partido de uma concepção contemporânea de texto dramático, não se pode ignorar que a literatura dramática já ocupou, e ocupa em alguns casos, um aspecto determinante na história da arte teatral, sobretudo. Até o teatro moderno, o texto dramático era o principal elemento de uma encenação teatral. Sendo assim, numa acepção mais ampla, o texto dramático, para fins documentais, poderia ser definido a partir do que Pavis chama de texto principal: “O texto a ser dito (aquele dos atores) é muitas vezes introduzido pelas indicações cênicas (ou didascálias), texto composto pelo dramaturgo, até mesmo pelo encenador” (PAVIS, 1999, 405).

Nesse sentido, podem ser considerados textos dramáticos os originais, as traduções, as versões, as adaptações, ou seja, qualquer documento escrito destinado à encenação teatral. Em geral, apresentam-se em formatos impressos e/ou eletrônicos e podem ser também manuscritos, datilografados, fotocopiados de publicações ou preservados em arquivos eletrônicos.

O texto dramático é a fonte documental da arte teatral mais comumente preservada em instituições como arquivos e bibliotecas, tanto no Brasil como em outros países, por diversas razões: pela centralidade da dramaturgia na história da arte teatral; por se tratar de um suporte bibliográfico que pode ser facilmente catalogado, indexado e preservado; por permitir reprodução com baixo custo, seja em formato impresso ou digital; por ser encontrado em publicações bibliográficas; e por ser, de acordo com a legislação ainda vigente, um documento legal que costuma ser arquivado para controle de direitos autorais e/ou censura, ou em instituições de segurança nacional e de classe³.

³ No Brasil, para título de exemplo, vale destacar o arquivo de textos dramáticos e outros documentos de encenações teatrais mantido pelo Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP), durante os períodos ditatoriais da Era Vargas (1930-1945) e do Regime Militar (1964-1970). Com o final da ditadura militar e a extinção do DDP, o arquivo relativo às peças teatrais, por alguma razão, ficou

No Brasil, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT⁴, instituição de classe voltada para a proteção dos direitos autores de teatro, é, mesmo diante de todas as suas dificuldades, a maior responsável pela preservação e disseminação de textos dramáticos de autores nacionais. Quando são publicados por uma editora, os textos dramáticos são, do mesmo modo que todas as outras publicações, catalogados e preservados na Biblioteca Nacional, de acordo com a legislação de depósito legal vigente no país.

No entanto, vale ressaltar que ainda são poucas as peças publicadas em grande tiragem, o que revela o baixo interesse do setor editorial em publicar esse gênero. Em resumo, existem poucos textos desse tipo publicados no Brasil e não há projetos sistemáticos de tratamento e disseminação da dramaturgia produzida no Brasil. Até mesmo os textos encenados que, muitas vezes, agregam um esforço de tradução e adaptação, acabam, após a temporada, perdidos ou dispersos.

Na França, por exemplo, têm sido implantadas iniciativas voltadas para a produção, difusão, publicação e preservação de textos dramáticos, sobretudo no que se refere à dramaturgia contemporânea (bolsas, auxílio para criação, residências), que são geralmente subvencionadas pelo Le Centre National des Lettres – CNL, pela *Fondation Beaumarchais*, ligada à Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques – SACD, e pelo próprio Ministério da Cultura da França (BILLARD, 1992). E, também, instituições com programas específicos em prol da dramaturgia contemporânea dos países francófonos, como é o caso da Aux Nouvelles Écritures Théâtrales - ANETH⁵.

a cargo do professor e crítico de teatro Miroel Silveira, na Universidade de São Paulo, sob os seus cuidados. Após a sua morte, o arquivo ficou sob a custódia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ver:

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. *Arquivo Miroel Silveira*. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/ams>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

⁴ A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) foi fundada em 1917, com o propósito de zelar pelos direitos autorais dos dramaturgos brasileiros. Dentre suas ações, desenvolveu um acervo com mais de 40.000 textos dramáticos. Devido a problemas de ordem administrativa, a instituição e o acervo de peças dramáticas têm corrido sérios riscos. No entanto, em 2008, a instituição, sob a direção de Orlando Miranda, conseguiu um patrocínio da Petrobrás no valor de R\$ 897.000,00 para a recuperação e digitalização de seu acervo de textos dramáticos e revistas, com o propósito de recuperar a instituição, inclusive como um centro cultural. Ver: **SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS**. Disponível em: <<http://www.sbat.com.br/>>. Acesso em 23 fev. 2008.

SÁ, Fátima. Sob nova direção. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 176, dez. 2007. p. 12-14.

⁵ Instituição francesa que tem por missão a difusão e a divulgação da dramaturgia contemporânea da França e dos países francófonos, por meio de várias ações (projetos de difusão e divulgação de textos dramáticos, de encontros sobre literatura dramática, premiação de textos contemporâneos etc.) assim como a atualização de um acervo especializado com mais de 5.000 títulos de textos dramáticos. Ver:

AUX NOUVELLES ÉCRITURES THEATRALES. Disponível em: <<http://www.aneth.net>>. Acesso em: 18 mai. 2006.

No Brasil, são poucas e esparsas as iniciativas de preservação, tratamento e disseminação do texto dramático. As atividades, geralmente, limitam-se à catalogação e indexação dos textos mantidos em bibliotecas e arquivos, como é o caso da Biblioteca Nacional⁶ (Rio de Janeiro-RJ). Por outro lado, outras instituições que têm em seu acervo documentos relacionados às artes cênicas, vêm desenvolvendo bancos de dados para catalogação de seus textos dramáticos, como é o caso do Centro de Documentação da Funarte (Rio de Janeiro-RJ)⁷ e da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall (São Paulo-SP)⁸.

Vale destacar que, antes do advento da Internet, foi desenvolvida em formato impresso a *Bibliografia da Dramaturgia Brasileira*⁹, um levantamento de todas as peças dramáticas infanto-juvenis disponíveis em bibliotecas de acesso público. A publicação, amplamente utilizada, foi produzida, durante a década de 1980, por documentalistas da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall.

Com os atuais recursos tecnológicos, outras instituições vêm desenvolvendo banco de dados específicos para textos dramáticos, como é o caso da Base de Dados de Textos Teatrais¹⁰ mantida pela Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP (São Paulo-SP) e do Banco de Peças Teatrais da Biblioteca do Centro Cultural São Paulo¹¹ (São Paulo-SP). Uma outra iniciativa de destaque é a Biblioteca Digital de Peças Teatrais Sandro Polloni¹², mantida pela Biblioteca Central da Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia-MG); além da base de dados

⁶ A Biblioteca Nacional não dispõe de um catálogo específico para as peças teatrais. Os textos dramáticos podem ser encontrados no catálogo geral, junto de outras fontes bibliográficas.

⁷ No catálogo, além de textos dramáticos, é possível recuperar outros documentos sobre a produção teatral brasileira. Ver em:

FUNARTE. *Centro de Documentação*. Disponível em:

<<http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/cedoc/cedoc.php>>. Acesso em: 10 fev. 2008.

⁸ Ver em:

MUSEU LASAR SEGALL. Biblioteca Jenny Klabin Segall. *Catálogo online*. Disponível em:

<<http://www.museusegall.org.br/1sFetchText.asp?sMenu=L005&Ordem=1>>. Acesso em: 02 fev. 2008.

⁹ Ver: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes; MUSEU Lasar Segall. Biblioteca Jenny Klabin Segall. *Bibliografia da dramaturgia Brasileira*: teatro infanto-juvenil. São Paulo: ECA-USP/Biblioteca Jenny Klabin Segall, 1981-1983. 2 v.

¹⁰ Ver em: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes. *Base de Dados de Textos Teatrais*. Disponível em: <<http://www.rebeca.eca.usp.br/teatro/search.htm>>. Acesso em: 08 ago. 2008.

¹¹ Ver em: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Banco de Peças Teatrais*. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/bpt/bpt.ASP>>. Acesso em: 08 ago. 2008.

¹² Ver em: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Biblioteca Central. *Biblioteca Digital de Peças Teatrais Sandro Polloni*. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br>>. Acesso em: 10 mar. 2008.

em formato USMARC, com campos específicos para textos dramáticos, são disponibilizados, também, textos dramáticos na íntegra (domínio público e autorizados pelo autor) em formato digital.

Outro aspecto, não menos importante, a ser considerado por coleções especializadas em artes cênicas, refere-se à importância de se preservarem textos dramáticos, em formato impresso, com marcas e anotações das mais diversas origens, desde as feitas pelos próprios dramaturgos, encenadores, atores e outros artistas da encenação, como as notas, rasuras e cortes feitos por órgãos de censura. Trata-se de uma fonte de informação indispensável para pesquisas em diversas áreas, como História, Crítica Genética etc.

4.1.2 Caderno de encenação

Para Pavis (1999, p. 37), caderno de encenação, também denominado “cadernos de notas”¹³, consiste em:

“Livro ou caderno que contém as anotações de uma encenação, efetuadas muitas vezes pelo diretor de cena a partir das notas do encenador e contendo, em particular, os deslocamentos dos atores, as pausas, as intervenções de sonoplastia, os movimentos de luz e qualquer outro sistema de descrição ou de notação, gráfico ou informático, usado para memorizar o espetáculo.” (PAVIS, 1999, p. 37)

O autor francês, embora pareça avesso às análises de encenações do passado, chama-nos a atenção para a importância dessa fonte documental para pesquisadores de artes cênicas. Segundo Pavis (1999, p. 37), o caderno de encenação “é um documento essencial para a retomada de uma encenação ou para pesquisadores, mesmo que este documento não seja a encenação, mas apenas anotações mais ou menos exaustivas que não constituem necessariamente o sistema de encenação”.

Em outra obra, o mesmo autor destaca a importância de alguns cadernos de encenações para a história das artes cênicas, produzidos pelos principais encenadores do século XX:

“Certamente, os Regiebüchner brechtianos (documentação preparada por Brecht na sequência de suas encenações e para uso de futuros encenadores de suas peças), os cadernos de encenação de um Stanislávski, de um Reinhardt, de um Copeau, ou as anotações de Beckett são brilhantes exceções que confirmam a regra de uma produção efêmera e sem vestígios. Nos casos acima, o caderno não somente acompanha a encenação, mas constituem sua chave, ou até mesmo seu substituto

¹³ No campo da dança e do teatro musical, os registros e as notas escritas referentes aos movimentos e às sequências coreográficas são chamados de caderno de notação.

(Craig e Stanislávski prepararam cadernos para obras nunca realizadas depois). A precisão e a inteligência desses cadernos são tais que independem quase da obra cênica e são criações plenas, e não notas, esboços e comentários.” (PAVIS, 2005, p. 36)

Desse modo, os cadernos de encenação são documentos de fundamental importância em pesquisas que visam aproximações com espetáculos teatrais do passado. Esse tipo de documento, produzido geralmente por encenadores, ensaiadores e atores, costuma conter informações, exaustivas ou não, sobre a encenação, posição e deslocamento dos atores, composição de cenas, entrada e saída de efeitos de luz e som etc. Essas anotações não se restringem a apontamentos escritos; é possível encontrar também esboços de cenários e desenhos sobre movimentação de atores.

Quando se trata de estudos analíticos a respeito de uma determinada obra cênica, Pavis nos adverte que esse tipo de fonte de informação, sem o uso de outros documentos, não é suficiente e tampouco fala por si. Para ele: “Quando o pesquisador dispõe, além disso, de documentos sobre a realização (gravações, testemunhos, lembranças pessoais), tem às vezes tendência em considerar seu trabalho como terminado, supérfluo, como esses documentos falassem por si” (PAVIS, 2005, p. 36).

No entanto, como lembra Christout (1992) as anotações dos cadernos de encenação são, na maioria das vezes, feitas de modo informal e não sistemático, em papéis soltos, rascunhos ou até mesmo nas margens e nos espaços em branco do texto dramático original utilizado durante o processo de ensaio.

Christout (1992) observa também que, por serem produzidos informalmente, esses registros, apesar de sua grande importância documental, não costumam ser preservados e, por isso, são muito raros ou se perdem. Os próprios artistas costumam não reconhecer o valor dessa fonte de informação para posteriores estudos e análises; segundo Pavis (2005, p. 3), “os cadernos de encenação, em geral, não são acessíveis ao espectador comum, mas que o teatro ou equipe artística decidiu preparar por razões diversas, sem se preocupar em influenciar um futuro leitor”.

Por outro lado, com o crescente enfoque dado aos aspectos da encenação teatral em pesquisas sobre a história do teatro, alguns encenadores e pesquisadores têm se preocupado com a produção e a qualidade desse tipo de registro. No entanto, ainda é raro encontrar cadernos de encenação em

instituições como museus, bibliotecas ou arquivos. É o tipo de documento que costuma ser preservado, quando o é, por aqueles que o produziram, isto é, encenadores, diretores ou atores¹⁴.

4.1.3 Croquis de cenário, adereço, figurino e maquiagem

A elaboração de croquis, desenhos ou esboços relativos ao projeto de cenografia, figurino e maquiagem integra o processo de criação da encenação e abrange particularmente a concepção plástica dos elementos cênicos a ser apresentada em público durante a encenação propriamente dita.

Em geral, são produzidos por encenadores, cenógrafos, figurinistas e maquiadores. Os esboços, como também podem ser chamados os croquis, quando produzidos pelo encenador, podem ser encontrados nos cadernos de encenação. No entanto, quando são feitos por outros profissionais e artistas, apresentam-se, na maioria dos casos, em portfólios ou em folhas avulsas.

Os croquis são, de maneira geral, desenhos feitos para a aprovação do encenador ou diretor, e demais profissionais envolvidos no processo de criação, e para a confecção dos elementos materiais da encenação.

Nos croquis ou desenhos, é possível encontrar informações precisas e variadas sobre as escolhas de ordem estética (estilos) e técnica (materiais) e sobre os elementos materiais da encenação, incluindo dados sobre os personagens e os próprios atores¹⁵.

Os croquis de cenário, adereços, figurino e maquiagem são fontes informacionais significativas, sobretudo quando confrontados com outros tipos de documentos preservados, como os registros sistemáticos: fotografias de cenário, adereços, figurinos e maquiagem; vídeo ou áudio com depoimento dos artistas ou profissionais responsáveis pela concepção e produção desses elementos

¹⁴ Vale destacar a pesquisa de doutorado de Silvia Fernandes sobre a produção de Gerald Thomaz, em que os cadernos de encenação do encenador foram fontes de informação fundamentais para a pesquisadora. Algumas páginas desses cadernos foram reproduzidas na tese da pesquisadora e na publicação que depois se produziu a partir dela. Ver: FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 339 p. (Estudos, 149).

¹⁵ Para exemplo do uso de croquis de cenários e figurinos em pesquisas, vale destacar o artigo de Mariângela Alves de Lima a respeito da obra do cenógrafo Flávio Império. Ver: LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGUER, Amélia Império (Orgs.). *Flávio Império: teatro e artes plásticas*. São Paulo: Edusp, 1999. 276 p. (Artistas Brasileiros, 13).

cênicos; vídeo da encenação, em que todos esses elementos estão a serviço da obra cênica; bem como mostra dos materiais utilizados na fabricação desses elementos.

De acordo com o figurinista Luiz Rossi, “a necessidade de recuperar e conservar os desenhos de figurinos ou de outros profissionais é urgente e imprescindível para melhor aperfeiçoamento dos trabalhos produzidos e técnicas em peças de teatro” (ROSSI apud BARRETO et al., 1994, p. 17).

Os documentos relativos aos processos de concepção plástica do espetáculo (cenografia, figurinos, máscaras, adereços e maquiagem) são, em geral, de natureza iconográfica e constituem fonte significativa para pesquisas e ações que buscam aproximações com encenações realizadas, pois “contam um pouco sobre o processo de produção dessa obra [teatral]” (LIMA, 1985, p. 17).

No entanto, no Brasil, mais exatamente na cidade de São Paulo, é raro encontrar esse tipo de documentação em instituições de acesso público. A raridade de croquis ou desenhos de cenários, figurinos, adereços e maquiagem relativos à história das artes cênicas em coleções especializadas, dada a importância dessa documentação, é apontada por Lima (1999, p. 20) ao se referir às históricas encenações realizadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC):

“Tudo o que se fazia na cena européia – e com menor freqüência na cena norte-americana – desfilou exemplarmente pelo teatro da Major Diogo [Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)], oferecendo uma espécie de mostruário de possíveis soluções cenográficas. Embora apenas a documentação fotográfica desse trabalho tenha sobrevivido – desapareceram os preciosos vestígios de pré-produção consignados em plantas e esboços – ela é suficiente para indicar uma complexidade de soluções e uma originalidade adequadas para reeducar toda uma geração de espectadores e artistas.” (LIMA, 1999, p. 20)

A contribuição de vários artistas plásticos na concepção de cenários, figurinos, adereços e até mesmo da maquiagem, em toda a história do teatro mundial, é um aspecto relevante não só para a história do teatro, mas também para a história da arte, já que estilos e aspectos de ordem estética se fundem para compor o espetáculo teatral. Segundo a pesquisadora, os croquis “são também obras de artes visuais independentes, evidenciado a apropriação de outras expressões artísticas pela arte teatral” (LIMA, 1985, p. 17).

Nesse sentido, vale lembrar, a título de exemplo, a contribuição de artistas consagrados de outros domínios artísticos na concepção de cenários, figurinos e adereços, como é o caso do poeta Vladimir Mayakovsky, que foi o criador dos desenhos para os figurinos de sua peça *Mistério Bufo*,

que estreou em 1918, na então Pertogrado, sob a direção de Vsevolod Meyerhold¹⁶; do pintor Picasso, convidado a desenhar o cenário e os figurinos para o balé *Parade*¹⁷; do escultor Alberto Giacometti, que a pedido de Samuel Beckett fez o cenário para *Esperando Godot* em 1961¹⁸; do estilista Yves Saint Laurent, que foi o artista responsável pelos cenários e figurinos de vários encenadores, como Edmond Rostand, Marguerite Duras ou Jean Cocteau¹⁹.

No Brasil, artistas de outras expressões artísticas têm contribuído com as artes cênicas, entre eles, a arquiteta Lina Bo Bardi²⁰, que criou cenários e figurinos para diversas peças, como *Na Selva da Cidade*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1961, no Teatro Oficina (São Paulo-SP), e a *Ópera de Três Tostões*, de Bertolt Brecht, encenada em 1960 no Teatro Castro Alves (Salvador-BA); o pintor Lasar Segall²¹, responsável pelo desenho do cenário e figurinos do balé *O Mandarin Maravilhoso*, encomendado pelo coreógrafo húngaro Aurélio Milloss, diretor artístico do Balé do IV Centenário de São Paulo.

Há, também, ocasiões em que artistas e estilistas são convidados por encenadores e companhias para conceberem cenários e/ou figurinos de suas encenações. É o caso da atriz e performer Denise Stoklos, que já convidou vários artistas para a criação de elementos cênicos para seus espetáculos, como em *Desmedéia*, de 1994, que contou com o figurino do estilista Alexandre Herchcovitch; em *Mais Pesado que o Ar: Santos Dumont*, de 1996, que teve o cenário assinado pela artista plástica Regina Silveira; em *Louise Bourgeois: Faço, Desfaço, Refaço*, de 2000, onde a atriz e performer, ao

¹⁶ Desenho sob a custódia do Acervo do Mayakovsky do State Museum de Moscou, Rússia. Reproduzido em: **PIAUÍ**, Rio de Janeiro, n. 16, ano 2. jan. 2008. p. 52-53.

¹⁷ Ver em: MARCHETTI-LECA, Pascal. Picasso, o criador absoluto. **História Viva**, n. 6, abr. 2004. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/picasso_o_criador_absoluto_imprimir.html>. Acesso em: 20 jun. 2006.

¹⁸ Ver em: ALVES, Rita. Grandes Mestres. **Diário do Comércio**, Recife. Especial. Disponível em: <http://www.dcomercio.com.br/especiais/criancas_famosas/>. Acesso em: 20 jan. 2008.

¹⁹ Ver em: GARCIA, Claudia. Saint Laurent: vida e carreira. In: **Almanaque Folha**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/saintlaurent_historia.htm>. Acesso em 20 jan. 2008

²⁰ Ver em: INSTITUTO LINA BO BARDI. **Lina Bo Bardi**: projetos e realização. Disponível em: <<http://www.institutobardi.com.br/lina/realizacoes/index.html>>. Acesso em 20 jan. 2008.

²¹ Os croquis e desenhos de cenários e figurinos feitos por Lasar Segall estão preservados no Museu Lasar Segall, que em 2003 realizou uma exposição com essa documentação, durante a comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo. Ver em:

MUSEU LASAR SEGALL. Biblioteca Jenny Klabin Segall. **O Mandarin Maravilhoso**: exposição. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/lsFetchItem.asp?sMenu=L003&sTipo=5&sItem=32>>. Acesso em: 20. jan. 2008.

conceber uma encenação em homenagem à artista francesa, encomendou à própria Louise Bourgeois a criação do cenário e da trilha musical²².

Apesar da importância desses documentos, os esboços, desenhos, croquis e maquetes, quando devidamente preservados, encontram-se, na maioria das vezes, em poder dos artistas, cenógrafos, figurinistas e maquiadores, ou em coleções de museus de artes visuais, exigindo dos pesquisadores uma busca penosa junto a pessoas e instituições de documentos e materiais dispersos. Mesmo quando são preservados em instituições, encontra-se, frequentemente, muita dificuldade em localizar o material por falta de tratamento e organização adequados.

Os profissionais e artistas da área demonstram certa preocupação com a preservação desses documentos e o acesso a eles. Segundo o figurinista e cenógrafo Luiz Rossi:

“O que dificulta o trabalho destes profissionais é não existir um espaço físico onde se concentre a produção desses documentos. Os figurinistas guardam seus trabalhos, quando guardam, onde existir um lugar disponível. Seja em sua casa, no seu ateliê ou em galpões alugados.” (ROSSI apud BARRETO et al., 1994, p. 17)

O cenógrafo chama a atenção sobre o destino incerto de tal documentação, especialmente quando mantida em poder dos próprios artistas e profissionais:

“Quando estes profissionais morrem [cenógrafos e figurinistas], são seus familiares que passam a controlar esses trabalhos. Consequentemente, todos esses documentos não são armazenados de maneira apropriada e acabam simplesmente descartados. A realidade é que como esses profissionais não têm como guardar todos os seus desenhos, muito desse material já se perdeu. Um exemplo da situação é o falecimento [...] do figurinista Murilo Sova. Toda sua produção está em poder da família, que não sabe o que fazer com ela. Daí a necessidade de um arquivo dos desenhos de figurino.” (ROSSI apud BARRETO et al., 1994, p. 17)²³

Até o momento, não há na cidade de São Paulo uma instituição reconhecidamente responsável pela salvaguarda, preservação e tratamento dessa documentação. O cenógrafo Luiz Rossi, em seu depoimento de 1994, sugere: “Se existisse um arquivo, cada um ia mandando seus trabalhos para esse lugar e uma pessoa os organizaria” (ROSSI apud BARRETO et al., 1994, p. 17). Ainda segundo o cenógrafo: “Quando os profissionais necessitam de informações sobre como um figurinista resolveu

²² Ver em: STOKLOS, Denise: **Trabalhos**. Disponível em: <<http://denisestoklos.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2008

²³ O depoimento de Luiz Rossi foi registrado em 1994; no entanto, ainda não se sabe qual foi o destino dado aos croquis e desenhos do figurinista Murilo Sova.

tal problema na composição de um figurino, não há onde pesquisar” (ROSSI apud BARRETO et al., 1994, p. 17).

Surgiram no Brasil algumas iniciativas nesse sentido, geralmente em torno de algum artista ou companhia, como é o caso da Sociedade Cultural Flávio Império, responsável pelo levantamento, catalogação e divulgação da obra do cenógrafo e figurinista. O projeto, iniciado em 1987, contou com o patrocínio do Instituto Lina Bo Bardi, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); e com a participação de estudantes e professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e o apoio do Instituto de Estudos Brasileiros, da mesma universidade (IEB/USP).

Nos últimos anos, mais precisamente a partir de 2000, com a estabilidade das companhias que passaram a contar com sede própria, entre elas, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Galpão do Folias, parte dessa documentação começou a ser preservada pela própria companhia²⁴.

4.1.4 Maquete de cenário

No campo da Arquitetura, onde foi desenvolvida, a maquete é definida como “representação em três dimensões e em escala do projeto arquitetônico, a parte dele ou do terreno a ser construído, para auxiliar na visualização da obra a ser realizada ou na escolha da solução a ser adotada no projeto” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 369). No entanto, de modo bem similar, para o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), a maquete de cenário “é o cenário numa escala reduzida, tal qual vai aparecer no palco quando da encenação. Muito útil para a visualidade do projeto e para as marcações que serão feitas pelo diretor” (Inacen, s.d., p. 8).

Em geral, as maquetes são produzidas por cenógrafos, com algum domínio das técnicas arquitetônicas, ou mesmo por arquitetos, como parte do projeto de cenografia de uma encenação.

²⁴ No entanto, algumas companhias não desenvolvem tal prática. Em visita técnica ao Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), do Sesc Consolação (São Paulo), sob a coordenação do encenador Antunes Filho, esse aspecto foi confirmado. A figurinista Rosângela Maria Ribeiro, responsável pelo acervo de figurinos, em entrevista concedida ao pesquisador em agosto de 2008, afirmou que os croquis e desenhos de cenários, figurinos e adereços são preservados pelos cenógrafos, figurinistas e iluminadores, compondo, portanto, o portfólio pessoal de cada artista. Se essas fontes de pesquisa fossem arquivadas no CPT ou mesmo no Sesc, por exemplo, não ficariam dispersas.

Vale ressaltar, também, que a produção de maquetes não é um procedimento constante nas encenações, e, quando são confeccionadas, ficam em geral sob a guarda dos cenógrafos ou encenadores, dificultando o acesso a essa fonte de informação.

Ainda que não seja comum a custódia de maquetes de cenários em instituições patrimonialistas, é uma fonte de informação importante para a consolidação de um patrimônio documental das artes cênicas. Segundo Veinstein (1983, p. 96), as maquetes de cenário servem a diversas finalidades de investigação, tais como: prática teatral (construção e informação), estudos teóricos das artes cênicas (história, estética), pesquisa experimental (teórica ou prática) e formação de profissionais para a área de cenografia.

Para Veinstein (1983, p. 96), alguns estudos específicos no campo das artes cênicas podem e devem fazer uso de maquetes de cenários – como os voltados para os aspectos da cenografia, da arquitetura do edifício teatral – e são úteis também para a melhor compreensão de alguns dispositivos cênicos como iluminação, sonoplastia, maquinaria, adereços, bem como a movimentação de atores.

Veinstein (1983, p. 97) também aponta, a partir dos objetivos de sua produção, quatro tipos de maquetes que devem ser previstas e identificadas: as produzidas em torno de uma pesquisa de cunho experimental, quer seja para teste, quer seja para o ensino; as maquetes de trabalho, produzidas durante a preparação de uma encenação, para teste de alguns dispositivos; as construídas para a realização efetiva do cenário e da encenação; e as construídas para registro de eventuais projetos, que visam a “reconstituições” de encenações do passado.

No que se refere à identificação e preservação das maquetes de cenários mantidas em instituições patrimonialistas, outros aspectos indispensáveis são apontados por Veinstein (1983, p. 98), como a coleta de todas as informações concernentes à arquitetura do edifício ou ao espaço da encenação (plantas, dimensões) e a identificação do tipo de maquete preservada, se é de realização, reconstituição, trabalho ou experimentação.

No entanto, por ser um suporte tridimensional, é o único da categoria do processo de criação que não se apresenta em formato impresso, embora possam ser preservados também os registros fotográficos dessas maquetes com propósitos documentais. Consequentemente é raro encontrar maquetes em arquivos ou bibliotecas, pois requerem condições e técnicas especiais de tratamento,

armazenamento e preservação. Desse modo, poderiam ser preservadas, ao menos, em museus de artes cênicas; no entanto, há que se considerar que são mais raros ainda os museus, sobretudo no Brasil, voltados para as artes cênicas, daí a grande dispersão e dificuldade de acesso a essa fonte de informação.

As maquetes de cenários, embora sejam pouco preservadas, podem ser vistas em eventos dedicados à arte cenográfica, como a célebre The Prague Quadrennial (Quadrienal de Praga)²⁵, onde são discutidas e expostas maquetes e outros elementos relativos à cenografia.

No Brasil, eventualmente há exposições individuais ou coletivas em torno da produção de algum cenógrafo²⁶, o que revela o quanto esse tipo de fonte continua mantido em acervos particulares, isto é, por seus criadores, inviabilizando um acesso mais amplo. Vale ressaltar que não há nenhuma instituição no país (museu, arquivo, biblioteca ou centro de documentação) que contemple, em sua política de desenvolvimento, a aquisição sistemática de maquetes de cenário, nem salas de espetáculo ou companhias com políticas de preservação desse artefato.

4.1.5 Plano de iluminação

A iluminação de uma encenação é um dispositivo cênico, que não permite sua apreensão total em nenhum suporte documental. Veisntein (1983, p. 121) refere-se à luz como um dos elementos mais inacessíveis de uma encenação.

Cabe ressaltar que, mesmo em registros sistemáticos audiovisuais, a iluminação cênica sofre alterações, pois a gravação em vídeo requer técnicas e equipamentos específicos de iluminação, ou seja, é preciso considerar que a iluminação cênica é feita para a percepção do olhar humano, enquanto

²⁵ The Prague Quadrennial (Quadrienal de Praga) é mundialmente reconhecida como o principal evento internacional voltado para a cenografia, realizado desde 1987 em Praga, na República Tcheca. Ver: **THE PRAGUE QUADRENNIAL**. Disponível em: <<http://www.pq.cz>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

²⁶ Na cidade de São Paulo, são realizadas esporadicamente exposições individuais em torno da obra de cenógrafos renomados. Para título de exemplo, vale destacar duas delas, que também originaram publicações. Em *Flávio Império em Cena*, dedicada ao cenógrafo Flávio Império e realizada em 1997, no Sesc Pompeia, com a curadoria de Gláucia Amaral, foram expostos 600 desenhos de cenários, figurinos e plantas, maquetes animadas, figurinos e 300 fotos. Ver catálogo produzido a partir da exposição: TONI, Claudia (Coord.). *Flávio Império em Cena*. São Paulo: Sesc, 1997. 128 p. Em *Auleum: a quarta parede*, exposição sobre a trajetória do cenógrafo José de Anchieta, realizada em 2002, na Casa das Caldeiras, foram expostas maquetes e 280 desenhos de cenários e figurinos da coleção particular do cenógrafo. Vale destacar que a exposição surgiu em decorrência do lançamento de seu livro, de mesmo título. Ver: COSTA, José de Anchieta. *Auleum: cenografias e figurinos*. São Paulo: A Books, 2002. 248 p.

a iluminação para o vídeo ou cinema é produzida a partir da perspectiva do “olhar da câmera”. Assim como as falas e os gestos dos atores, a iluminação é um dos elementos imateriais da encenação.

Além da sua função “de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator e maquiagem)” (PAVIS, 2005, p. 179), a iluminação tem assumido cada vez maior relevância nas encenações contemporâneas, ou seja, “ocupa um lugar chave na representação” e confere a todos esses elementos visuais “certa atmosfera” (PAVIS, 2005, p. 179).

A iluminação, em geral, é concebida por um profissional especializado, ou seja, por um iluminador – ou, como se pode encontrar nas fichas técnicas de algumas encenações, o designer de luz. Não se trata de um trabalho estritamente técnico: “[...] o iluminador é aquele que faz a luz para um espetáculo de teatro. Diferentemente do eletricitista, o iluminador cria efeitos de luz, próprios e necessários à climatização do espetáculo. Muitas vezes o iluminador trabalha próximo do cenógrafo” (Inacen, s.d., p. 8).

Do mesmo modo, Pavis ressaltava vários aspectos relevantes sobre a função da luz na encenação:

“A luz intervém no espetáculo; ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: iluminar ou comentar uma cena, isolar um ator ou um elemento de cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos, etc. Situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciativos da encenação, pois comenta toda a encenação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso. [...]” (PAVIS, 1999, p. 202).

O plano de iluminação, também conhecido como mapa de luz, “que os ingleses chama de *light design*, o desenho, ou melhor: a encenação da luz, maneira específica a essa produção cênica de fazer intervir luzes e sombras” (PAVIS, 2005, p. 179), fornece, com certo detalhamento, informações precisas sobre a concepção e o uso da iluminação em uma determinada encenação.

Ainda assim, nenhum tipo de documento isolado relativo à iluminação de um espetáculo teatral se mostra suficiente devido às limitações de registro que esse aspecto apresenta. Porém, o plano de luz, com informações técnicas (filtros de cores, lâmpadas, posição e tipos de refletores utilizados para o espetáculo), junto com outros documentos, como o roteiro de iluminação (com indicações das intervenções, bem como da intensidade da iluminação para cada cena da encenação), plantas de palco

e do edifício teatral, incluindo os equipamentos de luz, são extremamente significativos para uma melhor compreensão do uso e impacto da luz nas encenações.

Todos esses documentos devem ser contemplados em coleções especializadas em artes cênicas. Veinstein (1983, p. 121) lembra ser comum encontrar, em arquivos e centros de documentação, registros e notações relativas ao plano de iluminação produzidos, sem nenhum padrão técnico, por encenadores, iluminadores e cenógrafos, o que dificulta uma análise mais precisa das soluções técnicas e estéticas em torno da iluminação concebida para determinada encenação.

Por essa razão, Veinstein (1983, p. 121) ressalta a importância de se desenvolverem e compartilharem padrões para o registro do plano de iluminação, para efeitos de documentação²⁷. Além de considerar a iluminação, em toda sua complexidade e em seus diferentes aspectos, tal metodologia deveria prever procedimentos padronizados para a produção e preservação de registros.

Em que pese o reconhecimento da importância do plano de luz, bem como de outros documentos relacionados à iluminação cênica, trata-se de documento raramente preservado por encenadores, cenógrafos e iluminadores e raramente encontrado em coleções especializadas em artes cênicas. No entanto, constitui uma fonte de informação importante para a compreensão dos dispositivos cênicos de uma encenação, da qual a iluminação é parte fundamental, como também para a análise das escolhas e soluções, sejam elas técnicas ou estéticas, concebidas para a encenação.

Os planos de iluminação, quando devidamente registrados e preservados, são extremamente úteis, também, para a análise do desenvolvimento da linguagem cênica, a partir de seus dispositivos, e para a formação de profissionais e artistas, principalmente encenadores, cenógrafos, iluminadores e técnicos, que lidam, direta ou indiretamente, com a iluminação cênica, pois, nesse meio, é escassa a literatura técnica sobre o assunto e são raros os programas de formação especializada.

²⁷ Durante a década de 1960, Veinstein desenvolveu com engenheiros e documentalistas uma normalização, de ordem técnica, voltada para o registro da iluminação cênica, em seus diversos aspectos (projeto, roteiro com intervenções de luz, terminologia, equipamentos utilizados, efeitos, intensidade e cores empregados na encenação). Ver: VEINSTEIN, André. L'éclairage scénique et ses procédés de notation. In: _____. *Théâtre: étude, enseignement – éléments de méthodologie*. Paris: Arts du spectacle, 1983. p. 121-127.

4.1.6 Partitura musical

Ao lado das artes visuais, a música é uma linguagem artística preponderante em algumas linguagens cênicas, como é o caso da ópera, do circo e da dança. No que se refere especificamente à arte teatral, é no teatro musical, como o próprio gênero sugere, que há forte predomínio da música na encenação. Segundo Pavis, a música de cena pode ser definida como:

“Música usada na encenação de um espetáculo, seja ela especialmente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação. Às vezes a composição musical assume uma tal importância que relega o texto a segundo plano e se torna uma forma musical inteira (ópera, entreato musical, abertura, final) [...]” (PAVIS, 1999, p. 254-255)

Embora a música não seja um dos elementos preponderantes em outros gêneros teatrais, o seu uso é muito comum e serve a diversos propósitos cênicos ou até mesmo musicais, como assinala Pavis: “a música dá uma atmosfera emocional que ilumina o gesto e o jogo do ator; inversamente, o gesto ou dança podem ‘abrir’ a música [...]” (PAVIS, 1999, p 256).

O autor destaca ainda dois modos que se costuma utilizar para veicular a música de cena em uma encenação teatral: “música produzida e motivada pela ficção”, quando “uma personagem canta ou toca um instrumento”, e “música produzida exteriormente ao universo dramático (abrindo ou fechando um ato, por exemplo)” (PAVIS, 199, p. 255).

Ainda segundo ele, é possível identificar as funções mais comuns da música de cena: “ilustração e criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática”; “estruturação da encenação”; “efeitos de contraponto, quando a música sublinha ironicamente um momento do texto ou da atuação”; “efeitos de reconhecimento, quando se cria uma melodia, ou um refrão”; “substituição total do texto: música popular [...] ou dança teatro”. A música de cena pode servir ainda como “técnica cinematográfica da música para uma ambientação e uma série de sequências com mudanças relativas de melodia” (PAVIS, 1999, p. 255).

No entanto, não se deve confundir música de cena com sonoplastia ou efeitos sonoros, que é “uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não [...]” (PAVIS, 1999, p. 357).

Se reconhecemos a música de cena como um dos elementos constitutivos das encenações, ela deve estar documentada nas coleções especializadas em artes cênicas e, para tanto, devem ser previstos procedimentos visando o seu registro e sua preservação em suporte material.

No que se refere apenas aos documentos produzidos ou gerados durante e/ou a partir do processo de criação, podemos incluir a partitura musical, definida por Sadie (1992, p. 702), como “forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical”, sobretudo quando a música é composta visando determinada obra cênica. Entretanto, as músicas já compostas – selecionadas ou utilizadas durante o processo de criação – devem ser previstas na categoria de publicações de apoio e, também, em registros sistemáticos, quando são executadas ou cantadas durante os ensaios.

Vale ressaltar que a partitura musical isolada não é a música em si posta em cena. Isso significa que esse tipo de documento deve ser complementado, para sua análise, com outros documentos relativos à encenação, como os roteiros de som e os registros sistemáticos de áudio ou vídeo que permitem entender a função e o uso da música na encenação propriamente dita.

No âmbito da arte teatral, em especial na produção contemporânea, a partitura é o tipo de documento raramente produzido ou concebido. Por outro lado, em encenações teatrais mais antigas, era muito comum que a música de cena fosse concebida por meio de uma partitura, produzida por um compositor convidado para ser executada ao vivo.

Ainda que seja um documento de grande relevância em coleções especializadas em artes cênicas, as partituras musicais concebidas para encenações, sobretudo as teatrais, não costumam ser encontradas nesses acervos e, tampouco, são citadas como um tipo de documento relevante para a compreensão da arte teatral²⁸. Talvez, dentre todas as razões possíveis a serem devidamente identificadas e confirmadas, podemos destacar que, por se tratar de uma obra musical, é muito comum destinar a sua preservação a acervos especializados em música; e o mais provável ainda é que

²⁸ Durante a revisão de literatura, a partitura musical não foi citada por nenhum autor ou pesquisador, com exceção da crítica de teatro Mariângela Alves de Lima, que durante o exame de qualificação nos chamou a atenção para a importância e a raridade desse tipo documento.

compositores e músicos mantenham suas partituras em seu acervo pessoal, impedindo o acesso público, mais amplo.

No entanto, além de servir para a compreensão da música de cena e da encenação teatral, de um modo geral, a partitura musical é de indispensável relevância para a formação de músicos, compositores e outros artistas das artes cênicas (encenadores e atores), como também para a história da música.

4.1.7 Roteiros de contrarregragem, iluminação, som e projeção

Em geral, os roteiros, sejam eles de contrarregragem, de iluminação, de som ou de projeção, apresentam-se sob a forma de notações ou indicações. São concebidos para que os técnicos responsáveis pela contrarregragem, pela operação de luz, de som e das projeções apresentadas em cena tenham em mão todas as soluções e decisões concebidas pelos cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, cineastas, com o aval e consentimento do encenador. Em outras palavras, os roteiros são documentos que têm por objetivo principal orientar a equipe técnica, com a maior acuidade possível, sobre o modo como os elementos visuais e sonoros que integram uma encenação devem ser articulados no espaço e no tempo da sua apresentação.

Os roteiros costumam ser elaborados coletivamente durante o processo de criação, na maioria das vezes durante os ensaios. Nessa ocasião, o encenador, ao lado de cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, técnicos e do próprio elenco, definem a ocasião e a intensidade de como esses elementos devem ser integrados na encenação.

No entanto, para cada elemento visual e sonoro, é produzido um roteiro específico, em que são previstos e privilegiados os aspectos técnicos e estéticos de cada elemento. Desse modo, os roteiros de contrarregragem trazem indicações não só sobre os adereços que integram a encenação, mas também sobre o momento exato em que eles devem ser introduzidos ou retirados. Os roteiros de iluminação, mais complexos, devem indicar não apenas a disposição, as cores e a finalidade de cada refletor na encenação, mas também em que momentos e em qual intensidade determinados refletores devem ser ligados. Os roteiros de som, além de trazerem informações técnicas sobre a disposição das caixas acústicas e dos efeitos de som, devem indicar ainda em quais momentos estes serão introduzidos e

suprimidos da encenação. Os roteiros de projeção, por sua vez, além das informações técnicas sobre equipamentos, comuns a todos os roteiros, devem indicar o momento em que determinada projeção deve aparecer e desaparecer da encenação.

Como, em geral, os roteiros técnicos são produzidos apenas para atender às necessidades operacionais da equipe técnica, trata-se de apontamentos meramente informais, sem qualquer pretensão documental. Apesar de constituírem fontes de informação importantes para uma melhor compreensão dos elementos visuais (cenografia, adereços, iluminação e projeções) e sonoros (trilha sonora e sonoplastia) de uma encenação, justamente por sua informalidade, não costumam ser encontrados em coleções especializadas de artes cênicas. Quando não são descartados ao final da temporada do espetáculo – o que é muito comum –, são “guardados” sem nenhum critério pela própria equipe técnica – o que é muito raro. Isso dificulta, a outros profissionais da área ou pesquisadores, a obtenção de informações detalhadas ou inteligíveis sobre o uso dos elementos técnicos em determinada encenação.

Ao serem confrontados com outros documentos, como planos de luz, croquis de cenários e cadernos de encenação, os roteiros técnicos revelam decisões estéticas e técnicas pertinentes, permitindo uma melhor compreensão desses dispositivos na encenação. Dessa forma, se devidamente documentados, poderiam contribuir para a formação de profissionais e técnicos especializados em cenografia, iluminação e sonoplastia.

4.1.8 Publicações de apoio

Trata-se do conjunto de documentos impressos (livros, revistas, jornais etc.) ou audiovisuais (fitas cassete, DVDs, CDs etc.) utilizados durante o processo de criação, cuja função é fornecer informações, dar subsídios ou ajudar a formar o repertório dos artistas e profissionais envolvidos na encenação.

Muitas coleções especializadas em artes cênicas têm origem em bibliotecas e fundos de arquivos pessoais de artistas, onde é possível encontrar grande quantidade de publicações de apoio. No entanto, tal conjunto pouco informa sobre o modo como o acervo foi utilizado pelos artistas em suas escolhas técnicas e estéticas. Nesse sentido, os apontamentos do dramaturgista – profissional da arte teatral que

tem por responsabilidade o levantamento e a indicação de publicações para os artistas durante o processo de criação – também devem ser considerados, junto com as publicações de apoio, como fonte de informação efetiva sobre as referências, sobretudo as de ordem teórica e estética, utilizadas no processo de criação.

Numa perspectiva ideal, as publicações de apoio deveriam ser mantidas pela biblioteca da companhia ou na sala de espetáculos onde a encenação é apresentada. Entretanto, como são poucas as companhias com sede própria, e raras são aquelas que contam com uma biblioteca, algumas práticas alternativas mostram-se viáveis, como a criação de uma lista com as referências bibliográficas das publicações consultadas pelo encenador e demais artistas. Por meio desse registro documental, pesquisadores e outros profissionais teriam acesso às influências e informações utilizadas pela companhia durante a concepção de determinada encenação, em sua totalidade.

4.1.9 Correspondências

Nos acervos especializados em artes cênicas, mais especificamente nos fundos de arquivo pessoais, é comum encontrar as correspondências emitidas e recebidas pelos artistas e demais profissionais da área.

Assim como outros documentos, como fotografias, cadernos de encenação e croquis, os artistas e profissionais de artes cênicas costumam guardar suas correspondências – embora, nesse caso, mais por razões afetivas, ou em função dos seus processos criativos, do que por uma preocupação ou objetivo sistemático. Desse modo, são arquivadas sem qualquer critério de catalogação ou armazenamento, dificultando não apenas sua identificação, mas também sua preservação e acesso.

Cabe lembrar que grande parte das coleções especializadas em artes cênicas, em todo o mundo, teve origem na aquisição, mediante doação ou compra, de bibliotecas e arquivos pessoais de artistas por instituições patrimonialistas, o que permite que toda essa documentação mantida em acervo privado seja devidamente armazenada, catalogada, preservada e acessível.

Em geral, as correspondências constituem um tipo de documento de grande potencial informativo, pois, além de informações sobre processos de criação, revelam as redes de contatos e

influências dos artistas, suas inquietações sobre decisões técnicas ou estéticas, como também a influência direta e indireta que porventura receberam de outros artistas e intelectuais.

Do mesmo modo que ocorre em pesquisas sobre o processo de criação de outras linguagens artísticas, como é o caso da crítica genética na literatura, as correspondências dos artistas e profissionais da área de artes cênicas são de extrema importância para estudos históricos e estéticos.

4.1.10 Ata de reuniões

Ao contrário do caderno de encenação e das correspondências, que tratam em sua maioria de apontamentos individuais, sem qualquer critério específico, as atas de reunião, justamente por constituírem um registro sistemático de diferentes pontos de vista sobre determinado tema, podem ser consideradas fontes de informação pertinentes sobre o processo de criação.

Além de conter informações sobre o desenvolvimento do processo de criação, as atas de reuniões prestam-se à investigação dos diferentes aspectos que estavam em jogo na fase de produção das encenações, sejam eles de natureza estética, técnica ou até mesmo financeira. Permitem também identificar sob quais argumentos e justificativas determinadas decisões e escolhas foram adotadas na encenação levada ao público, assim como as escolhas e propostas que foram abandonadas, substituídas ou aperfeiçoadas durante o processo.

Há que ressaltar, porém, que não é o tipo de documento que se costuma ser produzido pelas companhias de artes cênicas; muitas vezes, as atas são produzidas para uso imediato, sem nenhuma finalidade documental, daí serem raras em coleções especializadas da área.

No entanto, a produção de atas de reunião como parte da documentação relativa ao processo de criação deveria ser estimulada entre as companhias, sobretudo aquelas que concebem suas encenações a partir de processos colaborativos e aquelas que contam com dramaturgistas. Estes, de acordo com suas atribuições mais comuns no processo de criação, poderiam ser os responsáveis pelo registro escrito e sistemático das reuniões.

4.2 Encenação

Os suportes agrupados nesta categoria são aqueles que fizeram, efetivamente, parte da encenação, isto é, abrangem os elementos materiais passíveis de preservação que integraram a encenação, na presença dos artistas e do público. Consistem em telões de fundo, objetos de cena, figurinos e máscaras, além dos equipamentos técnicos utilizados em espetáculos teatrais.

Dentre todos os elementos de uma encenação, os artefatos de cena, ou seja, os objetos tridimensionais postos em cena, são os únicos que necessariamente se apresentam sob a forma material. Para Pavis (1999, p. 235), a partir de uma perspectiva semiológica, “materiais cênicos são os signos usados pela representação em sua dimensão de significante, a saber, em sua materialidade”.

O cenário, devido a sua escala original, é de difícil preservação em sua forma original; por essa razão, só é possível pesquisá-lo por meio de maquetes, croquis cenográficos e fotos. Já os artefatos de cena, por fazerem parte de uma encenação teatral em um espaço cênico, quando confrontados com documentos e materiais de outras categorias, permitem não apenas uma aproximação concreta e sensorial com espetáculos de tempos passados como revelam aspectos técnicos e estéticos não só da arte teatral, mas de outras expressões artísticas, tais como as artes visuais e a moda, por exemplo. Por esse motivo, prestam-se também aos estudos de outras áreas do conhecimento como a história da cultura, da moda e de outros aspectos tecnológicos, o que justifica a sua importância como parte de um patrimônio documental das artes cênicas.

Diferentemente dos demais documentos reunidos em outras categorias, os artefatos de cena, requerem tratamento e preservação específicos, desenvolvidos, sobretudo pela área de museologia.

Esses artefatos podem ser exibidos em exposições e em programas de ação educativa para públicos diversos. Alguns museus de teatro do mundo mantêm exposições permanentes e temporárias dos objetos utilizados em encenações teatrais do passado.

De acordo com o desenvolvimento estético e técnico da arte teatral, desde os seus primórdios até a contemporaneidade, é possível destacar os principais materiais cênicos, comumente encontrados em encenações a serem previstos e considerados na constituição de um patrimônio documental das artes

cênicas, como os telões cenográficos, adereços, figurinos, máscaras, trilhas sonoras e efeitos sonoros gravados, projeções fixas ou animadas gravadas, refletores, maquinarias, bonecos e perucas.

4.2.1 *Telão de fundo*

Embora seja cada vez mais raro, sobretudo nas encenações teatrais contemporâneas, o telão de fundo foi um elemento muito comum na arte teatral durante muitos anos, mais precisamente até o teatro naturalista. Pavis (1999, p. 42) além de esboçar certa definição para telão de fundo, chama a atenção para a necessidade de se distinguir cenário de telão de fundo: “Na consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio. Ora, isto é apenas uma estética particular, a do naturalismo do século XIX – e uma opção artística muito estreita”. Entretanto, vale ressaltar que os telões ainda são utilizados com frequência, até hoje, em encenações de outras artes cênicas (ópera, dança e concertos de música).

Conforme o glossário preparado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN, s.d., p. 10), o telão de fundo é definido tecnicamente como “pano com pintura (armado ou não) que nos teatros pende adiante do pano-de-boca”.

No teatro realista, os telões de fundo constituíam um dos principais recursos cenográficos, amplamente utilizado por companhias de teatro, inclusive no Brasil. Era concebido por artistas plásticos e confeccionado por pintores-cenógrafos como Antônio Vieira Paim, que em depoimento concedido a Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas destaca o trabalho desses profissionais:

“Em São Paulo [...] trabalhavam Rômulo Lombardi, Henrique Manzo, Juvenal Prado e o autor deste depoimento. Gostaria de ressaltar as qualidades das obras que realizaram [...]. Cada qual se dedicava a uma especialidade: casa de campo, ambientes modestos, salões, galerias, varandas, jardins de inverno, etc. Quanto a mim, preferia os ambientes de estilo, isto é, nesse sentido pintei alguns para várias companhias. [...]” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 102).

Por se tratar de um elemento de grande escala, aspecto que limita sua preservação e mesmo exposição, dificilmente o telão de fundo é preservado pelas casas de espetáculos ou mesmo pelas companhias de teatro após o fim da temporada, salvo quando a companhia tem como projeto a remontagem da encenação. Em geral, são descartados ou customizados em outras montagens.

Os telões de fundo dificilmente são armazenados em coleções especializadas de artes cênicas, o que não invalida ações de armazenamento, tratamento técnico, preservação e exposição, por diversas razões, dentre elas, o fato de tratar-se de um elemento que caracteriza, na arte teatral, uma estética visual muito comum no teatro naturalista.

Dadas às dificuldades de armazenamento e preservação que os telões apresentam, seu registro sistemático em formato fotográfico revela-se uma ação indispensável a ser prevista em coleções especializadas de artes cênicas, servindo com uma fonte de informação precisa sobre os aspectos materiais de uma determinada encenação.

4.2.2 *Objetos cênicos*

Ainda que o termo adereço seja o mais usual para referir-se aos artefatos cênicos que integram ou complementam o cenário e outros elementos plásticos de uma encenação, há um cuidado entre os teóricos da área de artes cênicas ao referir-se a esse tipo de artefato como objetos cênicos. De acordo com Pavis:

“Por objeto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo ator. Tal termo tende a substituir o termo adereço, por demais ligado à idéia de um utensílio secundário que pertence ao personagem. O objeto não somente não é adereço, mas se coloca no centro e no coração da representação ao sugerir que ele está por trás do cenário do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo.” (PAVIS, 2005, p. 174).

No entanto, vale ressaltar que há uma significativa variedade de objetos que podem integrar uma encenação, como bem destaca Pavis (2005, p. 177) em relação à importância dos objetos para a análise de espetáculos: “Não existe uma categorização pronta para os inúmeros objetos encontrados em cena. Podemos, no máximo, descrever as formas, numerar os materiais, distinguir função utilitária e uso estético”.

Desse modo, no que se refere especificamente aos objetos de cena – como parte do patrimônio documental das artes cênicas –, faz-se necessário, mais do que descrevê-los à exaustão, destacar as principais categorias de objetos, de acordo com a classificação proposta por Pavis (2005, p. 175): um elemento natural não trabalhado pelo homem (areia); formas não figurativas (cubos ou praticáveis); aqueles cuja materialidade legível é a dos objetos que estão vinculados a sua materialidade individual

tanto quanto a pertinência social a um grupo (objetos típicos em montagens brechtianas); objetos reciclados, aqueles que são tomados de empréstimo à realidade e utilizados de maneira estética em um novo ambiente; e os objetos concretos, criados para o espetáculo, pois adquirem traços emprestados aos objetos reais, mas adaptados às necessidades da encenação.

Geralmente, os objetos de cena são criados, junto com a cenografia, por cenógrafos ou encenadores, com exceção do mobiliário e outros objetos cotidianos comuns no teatro naturalista, cuja produção e funcionalidade fazem parte do cotidiano ou de um contexto sociocultural específico, em que sua significação e funcionalidade são reportados também para a encenação.

No que se refere especificamente à importância desses suportes para a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, é possível afirmar que a preservação de objetos cênicos se justifica em alguns casos, sobretudo naqueles em que são criados e produzidos por cenógrafos ou encenadores. É o caso também dos objetos recicláveis, utilizados principalmente no teatro de objetos, definido no *Dicionário do Teatro Brasileiro* como “um teatro em que os protagonistas são objetos tomados do cotidiano, sejam eles artesanais, industriais ou naturais, isto é, sem interferência formal em suas estruturas” (GUINSBURG; FARIA e LIMA (Orgs.), 2006, p. 213), justamente “por tomar os objetos tais como são”.

Dada a dificuldade de se encontrarem objetos de cena em coleções especializadas, sobretudo em museus de teatro – em que se espera uma desejável infraestrutura de preservação, tratamento e exposição –, nota-se que eles não costumam ser devidamente previstos em coleções de artes cênicas. Entretanto, não se pode ignorar a pertinência desses artefatos para a compreensão não só de aspectos plásticos de determinada encenação, mas também de outros elementos que dizem respeito aos próprios objetos de cena, como técnicas de produção, funcionalidade e até mesmo características estéticas, relevantes para estudos em diversas áreas do conhecimento, além das artes cênicas, como arquitetura, design, antropologia e história.

Outro aspecto importante refere-se à pertinência dos objetos de cena como informações sobre estética teatral. Losnedhal (1990) nos revela, por exemplo, como os adereços de cena podem servir

como fontes de informação para a compreensão da arte de ator²⁹. Para a pesquisadora, os objetos de cena informam, não exatamente sobre o trabalho do ator em si, mas sobre o contexto de sua atuação, a partir das características materiais e simbólicas dos artefatos, incluindo o seu manuseio e sua significação no contexto da própria encenação e das relações sociais que estão representadas na cena.

4.2.3 Figurino e acessórios

Também conhecidos como costumes, os figurinos são, na definição ampla proposta por Del Nero (199?, p.10), “as roupas usadas pelos atores”. Ainda de acordo com o cenógrafo, “são os elementos mais antigos do teatro; mais velhos que os cenários, e mais novos que as máscaras” (DEL NERO, 199?, p. 10). Assim como os objetos de cena, os figurinos são, “ao mesmo tempo, significante (pura materialidade) e significado (elemento integrante a um sistema de signos)” (PAVIS, 2005, p. 164).

Como um dos elementos mais antigos e constantes na arte teatral, o figurino de teatro tem adquirido níveis diferentes de significação e funcionalidade durante sua história, como bem observa Pavis:

“O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos.” (PAVIS, 1999, p. 168)

Com o propósito de destacar a importância do figurino como um dos principais e significativos elementos da encenação, Pavis propõe uma definição de figurino mais adequada a sua funcionalidade estética na encenação, qual seja: “o figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator” (PAVIS, 2005, p. 165). Nesse sentido, é possível agrupar na categoria de figurino outros acessórios, tendo em vista a observação do autor francês do

²⁹ Para destacar a importância dos objetos de cena como fontes de informação sobre a arte do ator, a pesquisadora norueguesa parte de dois objetos de cena, um pudim e um queijo produzidos a partir de uma modelagem de massa, usados no teatro em Bergen, na Noruega, durante o final do século XVIII. Ver: LOSNEDAHN, Kari Gaarder. What my stage-props convey about the art of acting. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 18., 1990, Estocolmo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_16.html> . Acesso em: 23 jul. 2002.

que vem a ser figurino: “Não é tão fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postiços, as joias, os acessórios ou a maquiagem” (PAVIS, 2005, p. 163).

Para o teórico francês, assim como o cenário, os figurinos, como parte dos elementos plásticos da cena, revelam por meio de sua materialidade e significado informações sobre a estética teatral e até mesmo antropológicas:

“O signo sensível do figurino é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra. Todas as variações são pertinentes: datação aproximativa, homogeneidade ou defasagens voluntárias, diversidade, riqueza ou pobreza dos materiais.” (PAVIS, 1999, p. 169)

Tendo em vista a importância do figurino como parte essencial de um patrimônio documental das artes cênicas – não como objeto de fetiche, mas como uma fonte de informação indispensável para a compreensão da evolução dessas artes –, vale destacar as funções mais comuns do figurino apontadas por Pavis (2005, p. 164): “a caracterização do meio social (meio social, época, estilo, preferências individuais); a localização dramática para as circunstâncias da ação; a identificação ou o disfarce da personagem; a localização do *gestus* global do espetáculo (...)” (PAVIS, 2005, p. 164).

Por outro lado, Joannis (1994), pesquisadora da Bibliothèque Nationale de Paris, ressalta que o espetáculo considerado como um todo é um evento artístico, mas o figurino visto isoladamente pode ser considerado como uma obra de arte autônoma, levando-se em conta características como unicidade, forma criativa e estética. O figurino resulta da criação do artista e da técnica do costureiro.

Partindo de uma abordagem patrimonial para as artes cênicas, a pesquisadora reconhece o figurino como objeto de estudo, justamente por suas características singulares e como parte constituinte da encenação, servindo como fonte de informação em diversas áreas do conhecimento: a arte, a arqueologia, a etnografia, a história e a moda.

A relevância do figurino como fonte de informação para estudos no campo da arqueologia, por exemplo, se deve a diversas razões. Além de informações sobre o ator que o vestiu, como tamanho e estatura, ele permite outros tipos de análise, como identificar determinada classe social e/ou período

histórico, assim como elementos próprios de sua materialidade e confecção – tecidos, estampas e outros materiais e técnicas utilizados para sua fabricação.

A autora ressalta ainda que o espetáculo é um fenômeno cultural; consequentemente, os figurinos estão inseridos na moda e, sendo assim, fazem parte da história e seguem as flutuações do gosto e das tendências do seu tempo. Trazem ainda a habitual controvérsia entre a pesquisa da autenticidade e o desejo de escapar da realidade, o que justifica a influência do traje da cidade sobre o figurino e vice-versa.

Ao assinalar a importância do figurino como fonte de informação em diferentes campos do conhecimento, Joannis (1994) destaca a importância de se analisar o figurino de forma integrada a outros documentos, como desenhos e/ou croquis, com a finalidade, por exemplo, analisar melhor o tratamento das cores, os bordados ou artifícios utilizados, como a pintura sobre tecido etc.

Nesse sentido, os figurinos podem se configurar em objetos etnográficos, dado que o método de pesquisa da área se caracteriza por uma coleta global, em que as informações, materiais e objetos não têm qualquer significação senão quando estão reunidos e documentados. Nessa perspectiva, outros tipos de documentos importantes são destacados por Joannis (1994), tais como: fotografias, programas, artigos de imprensa, testemunhos escritos e orais sobre o figurino, no que se refere a sua fabricação e uso.

Embora a potencialidade do figurino como objeto de estudo seja mais do que justificável, sua preservação e armazenamento encontram alguns obstáculos. Joannis (1994) lembra que, muito frequentemente, os figurinos são reaproveitados e customizados em outras encenações, quando não destruídos³⁰.

Outros aspectos a considerar na preservação de figurinos dizem respeito a sua fragilidade material e ao espaço que ocupam para sua armazenagem, o que obriga as coleções a desenvolverem políticas e critérios precisos de aquisição.

³⁰ Para título de exemplo, cabe destacar a situação dos figurinos mantidos pelo Centro de Pesquisa Teatral do Sesc-SP, coordenado pelo encenador Antunes Filho; em visita técnica ao CPT em 2007, foi possível verificar que alguns figurinos que fizeram parte do repertório da companhia encontram-se indevidamente preservados, sem nenhuma infraestrutura ou política de armazenamento e conservação. Em seu depoimento, Rosângela Ribeiro, responsável pela equipe de figurinos, afirma que, por questões orçamentárias, alguns figurinos são utilizados e customizados em outras produções.

Devido à necessidade de recursos específicos (profissionais especializados, condições especiais de armazenamento e preservação), são poucas as instituições cênicas que se dedicam a manter figurinos em suas coleções.

Nesse sentido, vale destacar algumas iniciativas exemplares como o Département des Arts du Spectacle, da Bibliothèque Nationale de France, que tem como política para a sua coleção a aquisição sistemática de figurinos desde a década de 1960.

Não há também, na literatura da área, nenhuma menção direta aos acessórios usados pelos atores, que, como elementos integrantes do figurino, deveriam igualmente ser contemplados na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, sobretudo no que diz respeito a perucas, adornos e produtos de maquiagem.

Em 2004, em decorrência da exposição *Traje e Cena: o figurino das renovações cênicas do século XX*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo com parte dos figurinos de sua coleção, foi desenvolvido o projeto *Traje em Cena: catalogação de figurinos teatrais no Theatro Mvnicipal de São Paulo*, com o objetivo de salvar o acervo de figurinos, até então armazenado sem qualquer tratamento técnico e sem condições adequadas de preservação (AZEVEDO; VIANA, 2006).

A equipe coordenada pelo Prof. Dr. Fausto Viana e pela Profa. Dra. Elizabeth R. Azevedo, ambos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, dedicou-se a higienizar, catalogar e armazenar, em condições razoáveis, a partir dos recursos disponíveis para o projeto, “cerca de 18.000 peças de vestuário formando cerca de 5.000 trajes completos. (...) em sua grande maioria, trajes de óperas, acumulados ao longo de mais de cinquenta anos. O mais antigo data de 1940, da ópera *Aída*, de Verdi” (AZEVEDO; VIANA, 2006, p. 6). Note-se que a coleção está instalada em um outro bairro, fora das dependências do teatro. Além do trabalho de recuperação e tratamento dos figurinos, a equipe organizou um breve manual³¹ para a conservação e catalogação de figurinos, publicação muito útil para instituições e profissionais que atuam em coleções de figurinos e artes cênicas em geral.

³¹ Ver: AZEVEDO, Elizabeth R; VIANA, Fausto. *Breve manual de conservação de trajes teatrais*. São Paulo: Traje em Cena, 2006.

4.2.4 Máscara

Ainda que esteja incluída na categoria de acessórios, a máscara tem sua especificidade nas artes cênicas, sobretudo na arte teatral. Segundo Del Nero (199?, p. 17), trata-se de “um adereço que cobre a face do ator, dando-lhe o rosto esculpido da personagem”. No que se refere a suas propriedades técnicas e materiais, a máscara, na definição do glossário do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), é uma “reprodução estilizada ou não do rosto humano ou animal, esculpida ou montada em barro, madeira, cortiça, isopor, massas diversas etc. guarnecida de textura, cores etc. com que os atores cobrem o rosto ou parte dele na caracterização de seu personagem. (...)” (INACEN,s.d., p. 9).

Considerando a presença da máscara em gêneros teatrais como a *commedia dell’art*, em alguns gêneros do teatro oriental e em manifestações populares, bem como seu ressurgimento no teatro contemporâneo (AMARAL, 1991, p. 25), vários são as razões para integrá-las a um patrimônio documental das artes cênicas.

Diversos aspectos devem ser observados na sua preservação: os materiais e técnicas utilizados em sua produção, a diversidade de estilos, o contexto de produção, as origens e os modelos. Além de servirem como fonte de informação para pesquisas que privilegiam as artes cênicas, seja para estudos teóricos ou mesmo para a formação de artistas e profissionais, as máscaras são fontes valiosas também para investigações no campo da etnografia e antropologia. Aliás, talvez, seja mais fácil encontrar máscaras, sobretudo aquelas são usadas em encenações, em coleções de antropologia e/ou etnografia do que em coleções especializadas em artes cênicas³².

4.2.5 Boneco

Embora seja comum considerar marionete e boneco como sinônimos, a pesquisadora Ana Maria Amaral (2006, p. 63)³³, no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, esclarece: “Ultimamente, existe no Brasil a tendência de se reservar esse termo [marionete] apenas para os bonecos manipulados pelos fios”

³² Durante a pesquisa não foi encontrada nenhuma instituição ou reflexão que mantivesse máscaras em coleções especializadas de artes cênicas, nem tampouco qualquer citação que se referisse às máscaras como fontes de informação.

³³ AMARAL, Ana Maria. Bonecos (Teatro de). In: GUINSBURG, José; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Sesc/Perspectiva. 2006, p. 63.

(AMARAL in GUINSBURG; FARIA; LIMA (Coord.), 2006, p. 178). Ainda segundo a pesquisadora, o termo boneco “é usado para designar um objeto que, representando a figura humana, é dramaticamente animado diante de um público” (AMARAL, 1991, p. 69).

No Brasil, por exemplo, de acordo com o levantamento de Amaral (1991), praticam-se diferentes estilos e técnicas de manipulação, como fantoches ou bonecos de luva, marionetes, bonecos de vara, bonecos de samba, marotes, bonecos gigantes, bunkarus, formas animadas e mãos animadas.

Tanto a confecção dos bonecos como sua manipulação requer preparo técnico e artístico, ou seja, uma formação especializada. No entanto, inexistem no Brasil cursos profissionalizantes para a formação de bonequeiros, como são conhecidos os artistas que produzem e manipulam bonecos. De acordo com Conceição Risière, enquanto na Europa há cursos superiores de teatro de bonecos, no Brasil não há um curso formal (apud MUNDO ANIMADO, 2009, p. 20). A ausência de pesquisas sobre o tema também é confirmada por Risière, que assinala a escassez de bibliografia sobre o assunto no país.

Desse modo, ao serem contemplados como objetos integrantes do patrimônio documental das artes cênicas, previstos em coleções especializadas, os bonecos podem contribuir decisivamente para a formação de artistas bonequeiros, tanto no que concerne a sua confecção quanto sua manipulação, como também estimular o mapeamento dessa produção e a criação de encenações de teatro de bonecos.

Nesse sentido, é exemplar a iniciativa do Giramundo, grupo de teatro de bonecos de Minas Gerais, que em 2001 criou um museu dedicado à história da companhia e do teatro de bonecos no Brasil. O Museu Giramundo, como é conhecida a instituição, dedica-se a documentar a história da companhia por meio de bonecos, projetos cenográficos, fotografias, croquis de bonecos, registros de vídeo e de áudio, incluindo artes gráficas. Além de oferecer exposições ao público em geral, o museu serve como suporte para os cursos da Escola Giramundo, a única instituição voltada, ainda que informalmente, à formação de artistas bonequeiros³⁴.

³⁴ Para mais informações sobre a coleção e atuação do Museu Giramundo ver: **MUSEU GIRAMUNDO**. Disponível em: <<http://www.giramundo.org/museu/apresenta.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2009

4.2.6 *Efeito sonoro*

Em geral, os termos sonoplastia, trilha sonora e efeitos sonoros são os mais utilizados entre artistas cênicos para se referirem, na concepção de Pavis (2005, p. 130), à música de cena.

Por música de cena, o teórico francês entende, recorrendo ao pesquisador Nicolas Frize (apud Pavis, 2005, p. 130,), todas as mensagens sonoras, emitidas durante a encenação, que chegam ao espectador. Segundo Frize:

“É preciso chamar música o conjunto de todos os elementos e fontes sonoras: os sons, os ruídos, o meio ambiente, os textos (falados e cantados), a música gravada (irradiada por alto-falante) etc. A música deve, pois, ser entendida mais amplamente no sentido de soma organizada e, se possível, voluntária, das mensagens sonoras que chegam ao ouvido do auditor.” (FRIZE³⁵, apud PAVIS, 2005, p. 130).

No entanto, é importante distinguir os efeitos sonoros, ou sonoplastia, da trilha musical ou da música de cena propriamente dita. Nesse sentido, ao reconhecer os efeitos sonoros, Pavis observa que a sonoplastia costuma ser produzida em estúdios. Segundo ele:

“A sonoplastia raramente é produzida em cena pelo ator; é executada nos bastidores pelos técnicos usando todo tipo de máquina: hoje com frequência ela é gravada previamente de acordo com as necessidades específicas do encenador e é transmitida por caixas de som distribuídas pelo espaço público.” (PAVIS, 1999, p. 367)

Sendo assim, as gravações são os únicos meios passíveis de preservação e, por isso, os únicos que podem fazer parte de um patrimônio documental das artes cênicas.

É preciso considerar ainda que se trata de um elemento imaterial da encenação. Do mesmo modo que os gestos e a voz dos atores, a música, a trilha ou a sonoplastia, quando são produzidas ao vivo pelos artistas (atores ou músicos), só podem ser retidas a partir do registro sistemático, ou seja, por meio da gravação integral da encenação, em áudio ou em vídeo.

Nesse sentido, vale ressaltar que apenas as encenações que fazem, ou fizeram, uso de pré-gravações para a sonoplastia permitem que os suportes usados durante o espetáculo, no caso fitas, discos de vinil, CDs etc., sejam preservados em coleções especializadas de artes cênicas. Portanto,

³⁵ FRIZE, Nicolas. La musique au théâtre. In: PIGEON, J. (ed.). **Une esthétique de l'ambiguïté**. Lyon: Les Cahiers du Soleil. 1993, p. 53

somente as encenações produzidas a partir do século XX, quando o uso de equipamentos de som começou a fazer parte das salas de teatro para emissão de sons pré-gravados.

As encenações em que os efeitos sonoros foram executados ao vivo requerem, na ausência de registros sistemáticos da encenação integral em áudio ou vídeo, a preservação dos objetos utilizados para emissão dos sons e de outros documentos complementares, de forma a transmitir uma ideia do que foi a sonoplastia da encenação.

Nas encenações em que os efeitos sonoros foram pré-gravados para ser reproduzidos durante a encenação, além da preservação das gravações, outros documentos, como os roteiros de som e os equipamentos utilizados para a reprodução, mostram-se essenciais para a compreensão dos elementos sonoros que fizeram parte da encenação.

Ainda que seja muito comum o uso de pré-gravações em encenações, como no teatro e na dança, é raro encontrar em coleções de artes cênicas a trilha sonora ou a sonoplastia gravada em qualquer suporte de áudio, tal como foi usada pelo operador de som durante a encenação. Por outro lado, trata-se de uma fonte de informação muito importante para músicos, encenadores, sonoplastas e historiadores das artes cênicas e deve ser prevista em qualquer coleção que tenha por objetivo a preservação dos elementos materiais da encenação.

4.2.7 *Projeção de vídeo*

A projeção de vídeo é um elemento que só recentemente passou a fazer parte das encenações contemporâneas. Do mesmo que a música de cena e os efeitos sonoros, as projeções são pré-gravadas fora do tempo e, muitas vezes, do local da encenação. Em geral, são slides, arquivos eletrônicos, filmes e vídeos pré-gravados para serem projetados ou exibidos no espaço cênico, durante a encenação.

Para Pavis (1999, p. 308), o termo projeção pode ser utilizado no contexto da encenação “quando se projetam em cena textos, imagens fixas ou vídeos, injeta-se no corpo vivo e presente da representação materiais sob a forma de imagens. (...). Desde os primórdios do cinema, projetaram-se em cena fragmentos de filmes (...)”.

Geralmente, as projeções são produzidas por cineastas e *videomakers* com o acompanhamento do encenador e outros artistas da encenação, aliando-se a linguagem cinematográfica à linguagem cênica. Assim como a sonoplastia e a trilha sonora, as projeções costumam ser pré-gravadas em película, videocassete ou DVD e contam com um operador que as executam, de acordo com indicações prévias do encenador ou cenógrafo, no momento exato, durante a encenação.

Mesmo tratando-se de um elemento recente nas encenações contemporâneas, é preciso considerar as projeções como parte do patrimônio documental das artes cênicas, por meio dos suportes em que elas estão registradas (películas, videocassetes e DVDs). Do mesmo modo que outros elementos da encenação, o próprio roteiro de projeção utilizado pelo operador, além dos roteiros de filmagem e edição do vídeo, bem como outras informações sobre a produção do audiovisual, devem ser previstos em coleções especializadas das artes cênicas.

Vale destacar que, mesmo nos casos em que a encenação tenha sido gravada integralmente em vídeo, durante a encenação do espetáculo, as projeções devem ser preservadas, pois a gravação sobre a gravação, ou seja, o registro em vídeo da projeção, jamais permitirá a retenção da qualidade do vídeo projetado, do modo como foi visto pelos espectadores da encenação, ao vivo.

4.2.8 Equipamentos cênicos

Ao contrário dos elementos materiais que dão forma à encenação, a maquinaria e os equipamentos são os elementos que contribuem, direta ou indiretamente, para a criação do acontecimento cênico por meio de artifícios, como os equipamentos de iluminação (refletores, mesas de luz e som, dispositivos mecânicos utilizados na cenografia etc.).

Trata-se, sobretudo, de elementos que permanecem ou são montados na sala de espetáculo, servindo a diferentes encenações. Para Pavis, o aspecto de sua artificialidade e ilusão é o que melhor define a maquinaria cênica. Segundo o autor, “a maquinaria cênica porta necessariamente a marca da materialidade do teatro, de seu caráter construtor ou desconstrutor e da artificialidade da ilusão e das fantasias que ela induz” (PAVIS, 1999, p. 232).

Além de ser parte indissociável da encenação, os equipamentos cênicos devem integrar o patrimônio das artes cênicas pelas seguintes razões: revelam o *modus operandi* da cenografia e dos

demais dispositivos técnicos que envolvem a produção de um determinado período e informam como determinados gêneros e estilos, ao longo da história da encenação, dispunham e operavam os recursos técnicos disponíveis até então.

Tais equipamentos permitem saber como as encenações eram iluminadas e com quais recursos; como a cenografia era projetada e operada durante a apresentação da encenação a partir da infraestrutura disponível; e, ainda, de que modo a maquinaria influenciou, direta ou indiretamente, o estilo e a estética, não apenas no âmbito da cenografia ou da iluminação, mas também de determinados gêneros e estilos³⁶.

Em que pese a importância da maquinaria cênica como parte do patrimônio das artes cênicas, é importante ressaltar que esses equipamentos não têm grande serventia e perdem sentido se deslocados do ambiente para os quais foram projetados ou usados. Sendo assim, melhor do que conservá-los isoladamente seria mantê-los em seu lugar de origem, ou seja, eles podem ser previstos em coleções especializadas alocadas em edifícios teatrais, servindo assim efetivamente como fonte de informação para pesquisadores ou auxiliar na formação de artistas e técnicos de cenografia, iluminação e som.

4.2.9 Lugar teatral

O espaço teatral é a denominação genérica do lugar onde se reúnem atores e público para a realização da encenação. Há várias designações para espaço teatral, e, ainda que não haja consenso sobre elas, as denominações defendidas pelos teóricos da área de artes cênicas em muito se assemelham e às vezes até se complementam. Pavis (1999, p. 138), por exemplo, prefere adotar a denominação espaço teatral, que segundo ele é um:

“Termo que substitui frequentemente, hoje, teatro. Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, mercados etc. –, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral.” (PAVIS, 1999, p. 138)

³⁶ Ao analisar os estilos teatrais ao longo da história do teatro, Berthold, renomada pesquisadora de teatro, analisa também a maquinaria dos teatros. Sobre o teatro barroco, por exemplo, há um subcapítulo onde são discutidos os bastidores deslizantes e a maquinaria de palco desse período. Ver: BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 335-338.

Por outro lado, sob uma perspectiva mais próxima da arquitetura, do que vem a ser o lugar da representação, o teórico francês emprega a expressão lugar teatral, de certa forma considerando também o edifício teatral, sendo este lugar, segundo ele:

“o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade, ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação onde a encenação escolheu se instalar, local específico não transferível para um teatro ou outro lugar. No lugar institucionalmente teatral, serão observados a disposição dos espaços internos (palco, platéia, espaços vazios, camarins etc.) e externos (terraço, hall e pátio de entrada).” (PAVIS, 2005, p. 142)

No entanto, no que se refere especificamente aos espaços institucionalizados e projetados especificamente para a atividade cênica, o conceito de edifício teatral, proposto por José C. Serroni no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, parece também adequado para se referir às construções teatrais:

“(...) também podemos pensar em teatro como o edifício, o espaço onde assistimos às mais variadas manifestações de teatro de prosa, música, dança, ópera ou eventos de natureza múltipla. O edifício teatral é uma arquitetura organizada para receber o público e os componentes do espetáculo. É o espaço construído especialmente para atender à apresentação de espetáculos.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Coord.), 2006, p. 121).

Do ponto de vista do patrimônio das artes cênicas, o edifício teatral mostra-se o lugar mais adequado para abrigar uma coleção especializada em artes cênicas, pois permite que se veja *in loco* como se articulou, ou ainda podem se articular, todos os elementos de uma encenação.

A partir do edifício teatral, é possível compreender não só como as encenações eram apresentadas, mas também toda a maquinaria utilizada, os espaços ocupados pelos artistas e pelo público, os estilos e gêneros apresentados, e até mesmo conferir *in loco* detalhes e aspectos das encenações registrados em diferentes tipos de documentos escritos, iconográficos e em vídeo.

Outro aspecto não menos importante diz respeito à organização do espaço destinado ao público na plateia e também à relação do edifício com o entorno, isto é, sua relação com a história e os costumes do local onde foi instalado, desde a sua fundação.

Segundo Meiszies (1994), ao se referir ao Museu de Teatro de Düsseldorf³⁷, na Alemanha, o visitante deve ser capaz de constituir várias experiências com as construções teatrais, desde o seu

³⁷ Museu de teatro criado no final da década de 1940, no antigo edifício teatral Düsseldorf Modeltheatre, fundado no século XIX em Düsseldorf na Alemanha. Ver:

exterior, isto é, o seu entorno, a sua posição na cidade, até o seu interior. E, além disso, sob um ponto de vista histórico, reconhecer as transformações ocorridas na cidade, a partir da localização do teatro e demais construções.

Ainda segundo a pesquisadora alemã, é possível reconhecer também as possibilidades técnicas que a arquitetura do teatro dispõe para o desenvolvimento dos cenários e fazer uma análise das condições de alguns elementos técnicos do teatro desde a sua fundação (iluminação, cortinas, bastidores, projetos de cenários etc.).

Entretanto, para que esse tipo de informação seja possível, é importante que outros documentos, além daqueles relativos à própria encenação, sejam preservados e previstos como parte do patrimônio das artes cênicas, como plantas, projetos, relatórios desde a criação do edifício e de suas eventuais reformas. Essas informações adicionais sobre estilos arquitetônicos e materiais utilizados na construção do edifício são importantes não só para o patrimônio documental das artes cênicas, mas também para o patrimônio arquitetônico.

4.3 Divulgação

Os documentos relativos à divulgação da encenação, previstos nessa categoria, são aqueles produzidos com o propósito de divulgar a encenação, ou seja, atrair público ou informar os espectadores sobre a encenação.

Para tal finalidade, os documentos de divulgação trazem textos, fotografias e/ou comentários. Em geral, são produzidos na estreia das encenações e têm enfoque publicitário, expressando aspectos positivos e atraentes do evento e da companhia.

Também chamados de material de divulgação, são produzidos geralmente por jornalistas, assessores de imprensa, artistas gráficos e, no caso de produções com baixo orçamento, pelos próprios

MEISZIES, Winrich. A theatre-historiography as socio-cultural research and documentation. Some ideas for a permanent exhibition of the Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Lisboa. *Anais eletrônicos...*. Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94>>. Acesso em: 18 jul. 2002.

artistas da companhia, diante da inviabilidade de se contratarem profissionais especializados para sua produção e distribuição.

É possível agrupar nessa categoria: programas das encenações, cartazes, *releases* produzidos para a imprensa, diferentes tipos de anúncios (impressos, eletrônicos e digitais), assim como convites e bilhetes.

Embora seja uma fonte de informação parcial sobre a encenação, em que intencionalmente são omitidos seus aspectos negativos com o objetivo de enaltecer o espetáculo, trata-se, no entanto, de uma fonte importante, pois fornece informações textuais e iconográficas relevantes sobre a encenação, como a ficha técnica, o local, a hora e os dias da encenação. As peças publicitárias, por exemplo, costumam ter fotografias, vinhetas e textos sobre o espetáculo e os artistas da companhia, basicamente sobre os encenadores e atores.

Os documentos de divulgação, ao lado daqueles que fazem parte da categoria de repercussão, são os mais comuns em coleções especializadas de artes cênicas, justamente pelo baixo custo de sua aquisição, manuseio, tratamento e conservação. Trata-se, sobretudo, de documentos de natureza arquivística.

4.3.1 Release e anúncio

Os *releases* e os anúncios consistem em textos e imagens produzidos a partir de uma abordagem jornalística e publicitária, com o propósito de promover e divulgar determinada encenação. Em geral, são preparados por jornalistas e/ou assessores de imprensa.

Como todo material de divulgação, os releases e anúncios, devido ao propósito e à parcialidade de suas informações, buscam, antes de qualquer coisa, seduzir o público, mais do que de fato informá-lo sobre a encenação. Como bem observa Pavis (2005, p. 36):

“Trata-se (...) de um documento muitas vezes prévio ao término da encenação, preparado por um(a) assessor(a) de imprensa, visando a preparar o público e a atrair os jornalistas para a pré-estreia. Mistura de compilações diversas, de documentos xerocados e de notas inéditas dos artistas, o material de divulgação quer mais seduzir (“venha me ver”) que convencer (“eis o que é dito”). Para as produções maiores, que envolvem grandes despesas, esse material poderá fornecer aos jornalistas, aos responsáveis por comunidades ou aos professores a informação que com certeza eles deverão levar em conta e que a imprensa não deixará aliás de retomar sistematicamente em suas matérias.” (PAVIS, 2005, p. 35)

Do mesmo modo que as assessorias de imprensa preparam seus *releases* para serem distribuídos em jornais e revistas, elas reúnem todos os anúncios, matérias e notas divulgadas sobre a encenação pela mídia impressa (jornais, revistas, etc.), eletrônica (rádios e TVs) e digital (sites, blogs etc.) para avaliação do impacto da assessoria de imprensa junto à mídia, gerando dossiês conhecidos como *clippings*. Isso talvez justifique a abundância desse tipo de documento em coleções especializadas em artes cênicas.

De acordo com suas finalidades, o *release* impresso, quando se apresenta por meio de um texto promocional, costuma trazer fotografias³⁸ e informações textuais sobre a encenação, os artistas e a companhia; os *releases* audiovisuais, por sua vez, apresentam pequenos trechos gravados do espetáculo e, em alguns casos, acrescentam-se entrevistas e depoimentos dos artistas envolvidos na encenação – em geral, com os encenadores e atores que gozam de prestígio na mídia.

Os anúncios, vinhetas e chamadas (impressas e audiovisuais), no caso, os produtos finais de uma campanha publicitária, são elaborados por jornalistas e para ser veiculados em meios de comunicação (mídia impressa, eletrônica e digital) a partir dos *releases* e demais materiais de divulgação fornecidos pela assessoria de imprensa ou pela produção da encenação.

Desse modo, nota-se que os *releases* e os anúncios são documentos distintos, porém complementares. Por serem facilmente adquiridos, devem ser previstos em coleções especializadas em artes cênicas, pois trazem, ainda que de modo parcial, informações pertinentes sobre a encenação.

4.3.2 Cartaz/Folder/Convite

O valor dos cartazes e de outras peças gráficas como folders, convites e bilhetes pode se estender para além de sua função publicitária. Em alguns casos, podem ser considerados como peças de arte gráfica, ou seja, uma obra de arte autônoma, de acordo com a definição de Serpa (1980, p. 10) a respeito do cartaz de teatro:

³⁸ As fotografias e os trechos gravados em vídeo que integram os *releases* e anúncios jamais devem ser confundidos com os registros sistemáticos (fotográfico e audiovisual), devido ao objetivo de sua produção. Enquanto os primeiros visam a promoção do espetáculo, os segundos buscam, a partir de metodologias específicas, registrar as encenações com finalidades patrimoniais.

“Considerando o cartaz teatral, impresso em pequeno número de exemplares e dedicado a um objetivo preciso – que é o de colocar, visualmente, para um público limitado, o espetáculo que irá se desenvolver em determinado local – e o papel dos museus e exposições contemporâneas na valorização artística desta forma de arte, vale assinalar uma função da imagem visual no cartaz teatral. Um dado importante é que já não é tanto um convite a esta atividade específica – ir ver a peça – todavia, são notadas, pelo público, na medida em que este já foi ver a peça que eles evocam e encontram neles uma lembrança, um valor, apreciando-os, por isso, como obras de arte.” (SERPA, 1980, p. 10)

No caso das artes cênicas, além da sua função publicitária, o cartaz tem uma importância específica: a de representar, por meio das artes gráficas, a encenação em imagem e texto. Sendo assim, trata-se de um documento importante para o patrimônio documental das artes cênicas, pois de acordo com Ferrara et al. (19??, p. 9):

“O cartaz de teatro, embora não seja o único veículo de informação empregado para esse fim, transformou-se ao longo da história num importante instrumento competitivo para a conquista de seu público, mas também num excepcional documento em função de suas qualificações artísticas que o tornam, de um certo modo, uma obra em si mesma, independente de sua aplicação temática. É de todos aquele que mais resiste ao tempo, exatamente por se tratar [sic] de composições de qualidade, esteticamente agradáveis, de conotações semânticas e icônicas, cuja leitura torna possível reconstruir a memória do teatro e acompanhar sua evolução.” (FERRARA et al., 19??, p. 9)

No entanto, mais do que uma fonte de informação sobre a encenação, trata-se de uma fonte de informação singular e de grande pertinência para o estudo da história das artes gráficas e, também, de sua relação com as artes cênicas. Ferrara (et al., 19??, p. 9) nos chama a atenção para os aspectos próprios das artes gráficas intrínsecos no cartaz de teatro. Segundo o pesquisador: “entendê-lo [o cartaz de teatro], ainda, significa relacioná-lo com a própria descoberta dos processos de impressão sobre o papel, seu principal suporte, ou seja, ligá-lo ao advento e ao desenvolvimento das técnicas em artes gráficas” (FERRARA, et al., 19??, p. 9). Do mesmo modo que na cenografia e na criação de figurinos, artistas gráficos e visuais costumam ser convidados a produzir cartazes de encenações³⁹.

³⁹ Ao longo da história do teatro brasileiro, é notória a contribuição de artistas gráficos e plásticos na criação de cartazes para encenações, como é o caso, por exemplo, de Elifas Andreato para a peça *O Último dos Nukupyrus*, com direção de Luiz Mendonça, encenada no Teatro Rival na cidade do Rio de Janeiro-RJ; de Ziraldo para a peça *Ensina-me a viver*, com direção de Domingos Oliveira, encenada em 1981 no Teatro Sesc-Anchieta em São Paulo-SP; de Juarez Machado para a peça *À Direita do Presidente*, com direção de Álvaro Guimarães, encenada no Teatro Glória, em 1980, no Rio de Janeiro-RJ, entre outros. Para conhecer a produção de cartazes de teatro no Brasil ver: FERRARA, José Armando et al. (Coord.). *O cartaz no teatro*. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 19-?, 158 p.

Por outro lado, o cartaz, como fonte de informação sobre a história das artes cênicas, apresenta limitações. Lima, pesquisadora de artes cênicas, num tom menos entusiasta, identifica as restrições do cartaz como fonte de informação para pesquisas em artes cênicas. De acordo com a pesquisadora: “na documentação da linguagem de cena, o cartaz tem uma função episódica, porque entra apenas para auxiliar a veiculação do espetáculo (...). Entretanto, como arte gráfica, o cartaz é uma interpretação e uma recriação da obra teatral” (LIMA, 1985, p. 17).

Os convites e folders, por sua vez, tendem a ser uma versão em escala reduzida do cartaz, o primeiro com menos informações (data, local e horário do espetáculo) que o segundo, que geralmente traz também um texto promocional.

Os bilhetes trazem ainda menos informações: nome da encenação, direção, local, preço e lugar na plateia. Ainda que seja pouco valorizado do ponto de vista gráfico, suas informações são muito úteis, a considerar, por exemplo, que é o único documento que costuma informar o preço do ingresso e identificar as datas de apresentação. Em alguns casos, também, permite saber a quantidade de ingressos emitida por encenação.

Os cartazes e demais peças gráficas, como convites, folders e bilhetes, por serem produzidos em grande tiragem para ampla distribuição, não oferecem grandes dificuldades de aquisição e, por essa razão, são os documentos que podem ser encontrados em maior quantidade e facilidade nas coleções de todo o mundo, inclusive no Brasil⁴⁰.

4.3.3 Programa

Ao contrário dos demais documentos relativos à divulgação da encenação, os programas são aqueles que, sob o ponto de vista da documentação em artes cênicas, oferecem maior quantidade de informações sobre a encenação. São de grande utilidade não só para espectadores, mas também para pesquisadores de um modo geral.

O objetivo principal do programa é levar ao espectador informações sobre a companhia, bem como, o motivo e a pertinência das escolhas (de ordem estética, técnicas, sociais etc.) do encenador e

⁴⁰ Em São Paulo, o Arquivo Multimídia do Centro Cultural São Paulo é a principal instituição dedicada a aquisição, tratamento e preservação de peças gráficas, principalmente cartazes, de espetáculos encenados em São Paulo. É considerado pelos pesquisadores da área como a principal coleção de cartazes de teatro da cidade.

demais artistas para a montagem da encenação. Sua função é situar e preparar o espectador para o espetáculo, pois é distribuído ou vendido ao público antes do início da encenação.

Na maioria dos casos, os programas são produzidos pela produção da encenação ou por uma assessoria de imprensa e trazem a ficha técnica e algumas fotografias da montagem. Conforme Pavis (2005, p. 35), costumam oferecer também outras informações como: “intertexto da peça ou do espetáculo” (textos ou fontes artísticas); “vestígios das discussões que precederam a criação” (entrevistas com artistas e celebridades); “referências a outras encenações da obra ou do encenador”; “citações de estudos universitários sobre a peça”; “texto escolhido ou integral da peça, com destaque para as didascálias do autor”; e “todas as demais relíquias do espetáculo” (fotos, trechos, exageses etc.).

Sobre qualidade dos intertextos disponíveis nos programas, de caráter “explicativo” sobre a encenação, vale ressaltar o tom crítico do teórico francês Pavis (2005, p. 35) sobre esse aspecto:

“Hoje os programas contêm frequentemente muito mais do que o nome dos produtores e dos atores; sua ambição ultrapassa as necessidades de informação mínima, eles avançam na compreensão do espectador. (...). A recepção será, pois, preparada – devemos dizer facilitada? – por um conhecimento imposto do pano de fundo, por um resumo de intriga, ou mesmo uma reflexão do encenador sobre a obra montada.” (PAVIS, 2005, p. 35)

Embora os programas cada vez mais se limitem a trazer a ficha técnica e algumas fotografias da encenação, dedicando grande parte de seu conteúdo à publicidade e aos logotipos das empresas patrocinadoras, como aponta Grandjean (1997, p. 12), trata-se de uma fonte de informação segura para se levantarem aspectos relativos à produção executiva, mais precisamente sobre a origem dos recursos financeiros (patrocínio, mecenato, apoio etc.) que viabilizaram a encenação.

Devido à facilidade de aquisição, tratamento técnico e preservação dos programas de espetáculos, não seria exagero arriscar que esse tipo de documento é o que se encontra em maior quantidade em acervos especializados em artes cênicas. Vale ressaltar que, apesar de conterem informações importantes e pertinentes a respeito da encenação, os programas não contemplam muitos outros aspectos que são valiosos para as artes cênicas. Por essa razão, um acervo contendo apenas programas de encenações não se caracteriza como uma coleção especializada em artes cênicas; a mera reunião de programas, por si só, não representa o patrimônio documental das artes cênicas.

4.4 Repercussão

Os documentos de repercussão são aqueles produzidos, em sua maioria, por críticos, teóricos e pesquisadores de teatro e de outras áreas das ciências humanas em que a arte teatral seja objeto de estudo.

Ao contrário dos outros tipos de documentos, os de repercussão não são produzidos para o espetáculo; trata-se, sobretudo, de impressões ou estudos desenvolvidos após a encenação e por ela motivados. Em geral, possibilitam certo distanciamento do espetáculo e podem recorrer a outras fontes primárias sobre a encenação e a outros pontos de vista críticos.

Assim como em outras expressões artísticas em torno das quais esse tipo de documento é produzido, os documentos ditos de repercussão servem como fontes importantes para pesquisas. Seu conteúdo revela também valores ideológicos, escolhas estéticas, vieses históricos e culturais de seus autores, implícita ou explicitamente, seja por meio das metodologias e correntes teóricas ou até mesmo dos valores estéticos da época em que foram produzidos.

Ao lado dos documentos de divulgação meramente informativos, tais como cartazes e folders, os de repercussão são frequentemente encontrados em coleções especializadas de artes cênicas. Ambos estão entre as fontes de informação mais procuradas pelo público não especializado ou como etapa inicial de estudos mais aprofundados sobre encenações, ao lado dos textos dramáticos, no caso da arte teatral.

Consideram-se documentos de repercussão de uma determinada encenação: as críticas produzidas para a mídia (impressa, eletrônica ou digital) e as entrevistas e depoimentos da equipe da encenação, do público em geral ou dos especialistas – incluindo documentário, reportagens e resultados de avaliações quantitativas e qualitativas desenvolvidas a partir da encenação.

4.4.1 Crítica

A crítica é uma das principais fontes de informações para pesquisadores de artes cênicas, justamente por ser produzida por jornalistas especializados ou teóricos que, de fato, assistiram ao espetáculo, ou seja, tiveram um contato direto com ele durante o momento de sua encenação.

Mais do que um registro sobre as impressões da encenação, a crítica tem uma função valorativa, isto é, a de julgar a qualidade da encenação, registrando as opiniões do próprio crítico ou do jornalista que a produziu. Como bem observa Pavis (1999, p. 81) a respeito da função da crítica teatral:

“Tipo de crítica geralmente feita por jornalistas que tem por objetivo reagir imediatamente a uma encenação e relatá-la na imprensa ou nos meios de comunicação audiovisuais. O desejo de informação pelo menos é tão importante quanto a função incitativa ou dissuasiva da mensagem: trata-se de acompanhar a atualidade e de apontar que espetáculos pode ser/ou devem ser vistos, ao dar a opinião de um crítico que é, aliás, mais representativo de seus leitores que de suas próprias opiniões estéticas ou ideológicas.” (PAVIS, 1999, p. 81)

A crítica, de certo modo, além de revelar a aceitação ou rejeição de um espetáculo, traz informações descritivas sobre os elementos cênicos que o formam, incluindo os atores e demais elementos da encenação. No entanto, tanto as descrições quanto a análise crítica em si sempre são feitas a partir de certa visão estética e ideológica, implícita ou explícita, do crítico ou do jornalista, que, por sua vez, também faz parte de um determinado contexto sociocultural, localizado historicamente e geograficamente – daí o caráter parcial da crítica como fonte de informação sobre encenações.

Entretanto, a função da crítica como fonte de informação refere-se à análise produzida pelo crítico e jornalista a respeito dos elementos da encenação e seus artistas, servindo originalmente a dois propósitos: “O discurso crítico varia então da informação jornalística sobre o local e a data da representação ao estudo erudito de um aspecto da atividade teatral numa revista especializada” (Pavis, 1999, p. 150).

Em geral, as críticas sempre foram produzidas para serem veiculadas em meios de comunicação de massa impressos, sobretudo jornais e revistas⁴¹. Posteriormente, e em menor escala, em rádio e TV, e, mais recentemente, na Internet.

⁴¹ No Brasil, a crítica, sobretudo a de encenações teatrais, teve, entre as décadas de 1940 e 1970, grande destaque e prestígio. Críticas e outras reflexões de fundamental importância para a compreensão do desenvolvimento das artes cênicas do país foram escritas por renomados intelectuais, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, e eram publicadas nos suplementos culturais dos principais jornais diários nacionais, como *O Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*.

As críticas, tidas como relevantes fontes de informação para a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, são encontradas em grande quantidade em coleções especializadas de artes cênicas, tanto em suportes impressos como eletrônicos e digitais.

A preservação e a coleta sistemática de críticas por coleções especializadas em artes cênicas são indispensáveis, por permitirem, além do acesso direto ao documento, a possibilidade de publicar antologias críticas de determinada época, companhia, artista ou, até mesmo, da produção crítica de um determinado teórico. Nota-se, no entanto, que as poucas antologias críticas publicadas no Brasil valem-se de acervos pessoais de artistas e de arquivos de jornais. São poucas as publicações desse tipo produzidas a partir de acervos especializados em artes cênicas⁴².

Para ilustrar a importância da crítica, vale destacar a iniciativa da Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) e da Academia Paulista de História em reeditar, em fac-símile, os 22 números, publicados em 1860, da *Revista Dramática*⁴³, reconhecido como o primeiro periódico voltado para a crítica e reflexão da arte dramática. Editado por Pessanha Pova, estudante da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, o periódico tornou-se uma importante fonte de informação para historiadores e teóricos sobre a produção cênica do período.

4.4.2 Produção jornalística

Diferentemente dos estudos acadêmicos, produzidos e dirigidos a um público restrito – formado, em geral, por pesquisadores e profissionais da área –, a produção jornalística, justamente por sua natureza massiva, é voltada para um público muito mais amplo.

⁴² Vale mencionar a iniciativa da Biblioteca Jenny Klabin Segall em publicar a série *Nossos Autores Através da Crítica*, entre as décadas de 1980 e 1990, dedicada a organizar e disseminar, em média tiragem, parte de sua coleção de críticas. Ver:

MUSEU LASAR SEGALL. Biblioteca Jenny Klabin Segall. *Nossos autores através da crítica*. São Paulo: Museu Lasar Segall/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 19-- , 6v.

⁴³ Segundo nota bibliográfica da pesquisadora Ana Maria de Almeida Camargo, existem apenas três coleções completas da *Revista Dramática*: na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Mário de Andrade. Nota-se, portanto, que não é possível encontrar a coleção completa e original em nenhuma coleção especializada em artes cênicas. Ver:

REVISTA DRAMÁTICA: São Paulo-1860. ed. fac-similar. São Paulo: Edusp/Academia Paulista de História, 2007. p. 29-30.

A produção jornalística a respeito das artes cênicas inclui diferentes produtos, como reportagens, ensaios e entrevistas sobre encenações, aspectos das artes cênicas e personalidades artísticas, veiculados em mídias impressas (jornais, revistas etc.), eletrônicas (rádio e TV) e digitais (sites, blogs, boletins etc.)

Tendo em vista um público heterogêneo, a produção jornalística sobre artes cênicas costuma ser encontrada em cadernos ou seções de cultura de jornais e revistas impressos. Vale ressaltar que, enquanto a crítica é geralmente produzida por um jornalista especializado ou um teórico da área, a reportagem ou matéria pode ser feita por um jornalista não especializado e se caracteriza pela reunião de diferentes informações e depoimentos que são organizados e estruturados, a partir de normas de redação editoriais, em um texto jornalístico, seja ele impresso, eletrônico ou digital.

A matéria ou reportagem jornalística – seja sobre a encenação, sobre os artistas ou sobre qualquer outro aspecto das artes cênicas –, enquanto documento de repercussão a ser previsto em coleções especializadas de artes cênicas, tem sua importância se, também, for levada em conta a sua origem, isto é, em qual mídia foi veiculada (impressa, eletrônica ou digital) e em qual programa e instituição de comunicação foi produzida e propagada. Trata-se de dados elementares para uma compreensão mais crítica dos seus conteúdos informacionais.

No caso das entrevistas, o mesmo princípio se aplica. É possível encontrar entrevistas com artistas e técnicos de teatro em mídias impressas, eletrônicas e digitais, para veículos e programas de diferentes abordagens.

Em acervos especializados de artes cênicas, é muito comum encontrar entrevistas, reportagens e matérias veiculadas em mídias impressas, devido à facilidade de se adquirirem jornais e revistas. Entretanto, são raras as instituições que contemplem esse tipo de fonte em formatos eletrônicos, embora algumas TVs educativas venham editando e comercializando seus programas e entrevistas em formatos acessíveis como o DVD⁴⁴.

⁴⁴ A título de exemplo, vale citar a iniciativa da TV Cultura que produz o programa *Roda Viva*, dedicado a entrevistar personalidades da política, da ciência e das artes. No caso das artes cênicas, artistas com José Celso Martinez Correa, Antunes Filho, Denise Stocklos, Plínio Marcos, entre outros, já foram entrevistados no programa, e as entrevistas encontram-se disponíveis, em formato DVD, para comercialização. Ver: FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. *Cultura Marcas*. Disponível em: <<http://www.culturamarcas.com.br/culturamarcas/navigation.asp?CatId=74696&ParentCatId=74068>>.

Outro aspecto que merece ser destacado refere-se ao advento recente de sites como o YouTube, que disponibiliza, a partir da iniciativa dos próprios usuários, uma variedade de programas e entrevistas veiculados por canais de televisão⁴⁵, embora haja sérias implicações legais relativas aos direitos autorais para uso dessas imagens.

Tanto as entrevistas como as matérias e reportagens veiculadas em mídias digitais, por serem de fácil acesso, aquisição e reprodução, costumam ser uma fonte de informação muito utilizada por pesquisadores. Porém, mais do que sua aquisição, os acervos especializados em artes cênicas devem se voltar essencialmente para o mapeamento e a sistematização dessas fontes, quando disponíveis na Internet.

Embora não se possa ignorar a linguagem jornalística nem editorial desse tipo de documento, trata-se de uma fonte de informação importante, por revelar não apenas pontos de vista sobre a encenação, mas outras informações próprias do universo jornalístico, em que a natureza e os objetivos do veículo e da própria empresa jornalística são determinantes.

4.4.3 Documentário

Enquanto a produção jornalística, justamente por suas características, é feita em contexto midiático específico, seja um editorial ou um programa de rádio ou TV, o documentário, mesmo quando se trata de uma produção televisiva, possui uma linguagem própria e tende a ser mais autoral, ou seja, é produzido por um diretor ou realizador de cinema e vídeo.

Ao se levar em conta o formato tradicional de um documentário – produto audiovisual, devidamente editado, com entrevistas, imagens captadas para sua finalidade e imagens de origem arquivística (fotografias e/ou trechos de outras fontes audiovisuais) – e sua singularidade formal, que, por si só, revela um ponto de vista específico do realizador ou diretor, expresso a partir de sua linguagem e formato, é possível destacá-lo como um inestimável documento de repercussão, a ser

Acesso em: 20 jan. 2009.

⁴⁵ No YouTube, os próprios usuários postam imagens das mais diversas proveniências, como vídeos caseiros e programas de TV. Ver:

YOUTUBE BROADCAST. . Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

previsto na constituição de um patrimônio das artes cênicas, sobretudo se for produzido a partir de uma encenação específica.

No entanto, vale diferenciar o documentário do registro sistemático de uma encenação ou de um teleteatro, ainda que em seu conteúdo estejam inseridos trechos de encenações e/ou entrevistas com os artistas. O documentário é uma obra artística autônoma autoral, realizada por um diretor de cinema ou vídeo, seja sobre uma encenação, um aspecto das artes cênicas ou até mesmo um ou mais artistas.

É importante destacar que, para a realização de filmes documentários, o uso de fontes documentais é relevante. No que se refere às artes cênicas, o papel das coleções especializadas nessa área é fundamental, pois além de fornecer fontes de informação – sejam textuais, iconográficas ou audiovisuais – podem ser, também, depositárias de documentários finalizados, que, por sua vez, constituem novos documentos da coleção. Infelizmente, no Brasil, ainda são raros os documentários que tratam das artes cênicas, em todos os seus aspectos. Até o momento, apenas algumas TVs educativas têm-se dedicado à produção e exibição de documentários sobre artistas e companhias de artes cênicas⁴⁶.

4.4.4 Pesquisas de público

Além dos documentos de repercussão provenientes da crítica especializada, dos estudos acadêmicos e da mídia jornalística, existe a possibilidade de se produzirem pesquisas de público com o objetivo de investigar a recepção dos espectadores a uma determinada encenação. Geralmente, esse tipo de pesquisa é feito por meio de questionários, quando visa resultados mais quantitativos, ou por meio de entrevistas, quando se buscam resultados qualitativos.

Pavis (1999, p. 316) destaca que os questionários são utilizados frequentemente para coletar informações sobre os espectadores de uma encenação. Ao utilizar o termo “questionário”, Pavis refere-se, na verdade, ao instrumento utilizado para coleta de dados, que, ao ser aplicado junto ao

⁴⁶ Em abril de 2008, a Rede SESCTV, emissora de TV educativa, dedicou parte de sua programação à exibição de documentários de sua produção sobre artes cênicas, com filmes sobre o encenador Antunes Filho, o cenógrafo J.C Serroni, o Grupo Parlapatões, entre outros. Ver: ARTE DRAMÁTICA EM FOCO. *Revista SESCTV*, São Paulo, abril/2008. p. 4-5.

público, fornece informações sobre o perfil dos espectadores ou sobre os aspectos relativos à recepção de uma encenação.

Desse modo, ao invés da denominação “questionário” proposta por Pavis, o termo “pesquisa de público” mostra-se mais adequado, por contemplar, além dos instrumentos – sejam questionários ou roteiros de entrevista –, as análises, os relatórios e os resultados gerados por esse tipo de investigação⁴⁷.

Ao se referir aos questionários, o autor apresenta diferentes tipos de abordagens de pesquisas de públicos possíveis, como as sociológicas, que, por meio de um questionário distribuído aos espectadores antes do início da encenação, obtêm dados a respeito de:

“(...) generalidades sobre educação, renda, língua materna, e depois procura determinar seus hábitos culturais: periodicidade de frequência, o que se sabe a respeito da companhia, desse espetáculo em particular, opiniões sobre o programa, sobre os atores, a receptividade, os diversos tipos de espetáculos e de atividade cultural. Esses dados fornecem uma imagem bastante precisa do público de determinado teatro ou cidade.” (PAVIS, 1999, p. 316)

Ainda de acordo com o autor, outras abordagens podem ser feitas em pesquisas de público, como as *psicológicas e ideológicas*, que visam “a avaliação da percepção do espaço e da emoção sentida pelo público durante o espetáculo e sua percepção das personagens (PAVIS, 1999, p. 316); as *socioestéticas*, que podem ser feitas a partir de questionários de múltipla escolha, com respostas abertas, ou mesmo por meio de entrevistas semi-estruturadas, gravadas em vídeo, em alguns casos, com o propósito de identificar “as motivações, aspirações e opiniões frente ao fato teatral (...)” (GOURDON⁴⁸ apud Pavis, 1999, p. 316); as de natureza *ideológica-estéticas*, em que os questionários “são elaborados em função de uma determinada encenação e visam reconstituir o modo pelo qual os espectadores constroem sua significação” (PAVIS, 1999, p. 316).

Há ainda outros tipos de pesquisas que podem ser feitas com e sobre o público. Embora as pesquisas de público não sejam comuns no Brasil, dada a sua pertinência como fonte de informação,

⁴⁷ É possível notar que Pavis, ao adotar o termo “questionário”, tende a se aproximar do que chamamos de pesquisa de público. Quando discute a função dos questionários sociológicos, o autor refere-se, na verdade, ao objetivo final da coleta dos dados, como podemos perceber na citação que segue: “Temos, assim, A. Bourassa, que, em sua *pesquisa* sobre a função social do teatral (...) distribui ao público um questionário antes da representação” (PAVIS, 1999, p. 316).

⁴⁸ GOURDON, A.-M. *Théâtre, public, réception*. Paris: CNRS, 1982.

elas devem ser previstas em coleções especializadas em artes cênicas, acompanhadas dos respectivos relatórios, dos questionários preenchidos e/ou das entrevistas gravadas, a fim de que os pesquisadores possam ter acesso tanto aos resultados como aos dados, tais como foram coletados⁴⁹.

4.5 Estudos e pesquisas

As pesquisas e estudos relativos às artes cênicas são produzidos quase que exclusivamente no âmbito universitário, geralmente vinculados a programas de pós-graduação, pesquisas de mestrado, doutorado, livre-docência e pós-doutorado. Como observa Pavis sobre o contexto francês, em se tratando dos estudos teatrais, essa situação não ocorre apenas no Brasil: “Quase não existem estudiosos independentes, eruditos que dedicam sua vida ao estudo do teatro; a pesquisa ocorre nas universidades a partir do mestrado e do doutorado e nas academias de ciência (...)” (PAVIS, 1999, p. 292).

Nesse sentido, ao considerar que grande parte da pesquisa nessa área é produzida exclusivamente por acadêmicos, por meio de um viés científico, alguns temas costumam se destacar em pesquisas de pós-graduação, entre eles: a estética das artes cênicas, as relações entre artes cênicas e educação, trajetórias de artistas e companhias, técnicas e gêneros cênicos. Dada a importância dessas reflexões para o desenvolvimento estético e técnico das artes cênicas, justifica-se, portanto, a sua pertinência em coleções especializadas em artes cênicas.

Além das monografias acadêmicas, resultado de pesquisas para a obtenção de titulações na pós-graduação (mestrado, doutorado e livre-docência), há também pesquisas e/ou estudos de casos produzidos sob o formato de artigos, elaborados por pesquisadores acadêmicos ou mesmo por profissionais da área, que são geralmente publicados em revistas especializadas ou apresentados em

⁴⁹ No que se refere especificamente às pesquisas sobre análise de espetáculos, Pavis propõe e discute alguns modelos de questionários (Questionário Ubersfeld, Questionário Helbo e Questionário Pavis). Ver: PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 30-34. (Estudos, v. 196)

congressos da área, com o objetivo de compartilhar dados, metodologias, técnicas etc. com outros pesquisadores, artistas e profissionais da área.

Para Pavis (1999, p. 81), o espaço dedicado à crítica das artes cênicas em veículos de comunicação tem se tornado cada vez menor e interferido cada vez menos na recepção do espetáculo; em contrapartida, tanto as monografias como os artigos produzidos, em sua maior parte, nas universidades tornaram-se, na atualidade, as fontes de informação de repercussão mais importantes para a compreensão de vários aspectos e técnicas das artes cênicas, como também de sua trajetória ao longo da história.

Entretanto, Pavis observa que as distinções entre crítica e pesquisas de caráter acadêmico tendem a se diluir cada vez mais, levando-se em conta que tanto o crítico como o pesquisador, seja este da academia ou não, têm procedimentos comuns de distanciamento e análise em relação ao espetáculo. Para Pavis (1999, p. 81), “apesar das dificuldades das condições de exercício, não se deveria separar radicalmente a atividade do crítico dramático da de um autor de um artigo de publicação especializada (revista de teatro) ou mesmo de um estudo mais documental de tipo universitário”.

Sendo assim, mais do que discutir o tipo e a procedência do estudo ou análise, no que diz respeito à constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, deve-se priorizar o mapeamento e a aquisição de pesquisas que tenham como objeto de estudo a encenação, sejam as monografias acadêmicas ou os artigos de revistas especializadas, incluindo anais de congressos.

Nesse sentido, com o propósito de tornar os estudos mais acessíveis, sobretudo os produzidos na academia, algumas editoras universitárias têm se dedicado à publicação de monografias sob o formato de livro⁵⁰. Entretanto, são poucas as editoras voltadas para a publicação de livros sobre artes cênicas no Brasil⁵¹.

⁵⁰ Vale destacar a iniciativa da Editora Perspectiva de São Paulo-SP que, sob a direção do teórico de teatro Jacó Guinsburg, é a grande responsável pela edição e publicação de várias monografias sobre artes cênicas produzidas em departamentos de pós-graduação do país.

⁵¹ No que se refere especificamente à arte teatral, em 2005, o jornal português *Cenaberta* fez um levantamento das editoras lusófonas que publicam livros sobre a arte teatral. Na ocasião, foram identificadas oito editoras brasileiras com títulos sobre a arte teatral em seus catálogos: Hamdam Editora (Belo Horizonte-MG), Editora Hucitec (São Paulo-SP), Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro-RJ), Editora Paz e Terra (São Paulo-SP), Editora Peixoto Neto (Belo Horizonte-MG), Editora Perspectiva (São Paulo), Grupo Editorial Record (Rio de Janeiro-RJ) e Editora Senac de São Paulo (São Paulo-SP). Ver:

Se a grande maioria de monografias produzidas em cursos pós-graduação não costuma contar com facilidades de publicação, as revistas especializadas, ainda que sejam, em tese, mais fáceis de produzir, têm circulação restrita, pois são geralmente concebidas em departamentos universitários, companhias de artes cênicas e associações⁵² que, devido a limitações orçamentárias, enfrentam problemas de produção e distribuição. O mesmo ocorre com os anais de congressos, que por se tratar de literatura cinzenta, salvo nos casos em que são publicados, têm sua produção e distribuição ainda mais restritas⁵³.

Diante de todas as dificuldades de acesso aos estudos sobre as artes cênicas, instituições e pesquisadores têm recorrido à Internet. As bibliotecas digitais de teses e dissertações desenvolvidas por grande parte das universidades brasileiras mostram-se indispensáveis para o acesso integral às monografias sobre artes cênicas produzidas em programas de pós-graduação⁵⁴. O mesmo tem ocorrido com as revistas especializadas, que, além da tradicional versão impressa, são editadas também em versão digital para serem disponibilizadas na Internet⁵⁵. Embora a Internet seja o meio ideal para

CENABERTA (destacável), Coimbra, n. 4, abr. 2005. p. 2-4.

⁵² Segundo o mesmo jornal português, em 2005 foram mapeados 10 títulos de revistas brasileiras voltadas para a arte teatral: quatro produzidas em universidades, a saber: *O Percevejo* (Unirio/Rio de Janeiro-RJ), *Repertório de Teatro & Dança* (UFBA/Salvador-BA), *Sala Preta* (ECA-USP/São Paulo-SP) e *Urdimento* (UFSC/Florianópolis-SC); cinco produzidas por companhias de teatro – *Camarim* (Cooperativa Paulista de Teatro/São Paulo-SP), *Folhetim* (grupo Teatro do Pequeno Gesto/Rio de Janeiro-RJ), *Vintém* (Companhia do Latão/São Paulo-SP), *Subtexto* (Grupo Galpão/Belo Horizonte-MG) e *Cadernos do Folias* (Grupo Folias d'Arte/São Paulo-SP); e uma por uma associação, a *Revista de Teatro da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais-SBAT/Rio de Janeiro-RJ). Ver:

CENABERTA (destacável), Coimbra, n. 4, abr. 2005. p. 2-4.

⁵³ No Brasil, por exemplo, a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace) publica os *papers* apresentados em seus congressos por meio da *Série Memória ABRACE*, em parceria com editoras como a 7 Letras, do Rio de Janeiro-RJ, disponibilizada em formato digital em seu portal. Ver: ABRACE. *Memória*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20Xdigital.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

⁵⁴ Em 2006, foi inaugurada pelo Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia (IBICT) a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), que reúne em sua interface diversas bases de dados de teses e dissertações de instituições de ensino e pesquisa do Brasil, permitindo o acesso gratuito e integral às monografias de pós-graduação defendidas nas universidades brasileiras. Ver:

IBICT. *Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)*. Disponível em: <<http://bdttd2.ibict.br>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

⁵⁵ Atenta a esse fenômeno a Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall, em São Paulo, lançou em seu site um projeto exemplar. A instituição criou a Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, em que é possível acessar o conteúdo completo de diversas revistas especializadas nessas artes. Além de disponibilizar, em formato pdf, a coleção de periódicos da área que não são mais editados, biblioteca oferece também links para a versão digital de revistas nacionais e estrangeiras sobre artes cênicas, disponíveis na rede. Ver:

MUSEU LASAR SEGALL. Biblioteca Jenny Klabin Segall. *Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo*. Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>. Acesso em: 2 dez. 2008.

publicação de *papers* apresentados em congressos e seminários, ainda são raras as iniciativas no âmbito das artes cênicas no Brasil⁵⁶.

Sendo assim, no que diz respeito à constituição de coleções especializadas em artes cênicas, os documentos previstos na categoria de repercussão distinguem-se dos da categoria de estudos. Enquanto os da primeira categoria, como por exemplo a crítica, são produzidos logo após a encenação, a partir de objetivos estritamente jornalísticos em que prevalece a divulgação e/ou recomendação da encenação, os estudos, por outro lado, embora alguns privilegiem também uma abordagem crítica, são produzidos a partir de metodologias e referenciais teóricos mais elaborados. Além disso, são raras as monografias, os artigos de periódicos especializados e os *papers* apresentados em congressos com foco em apenas uma encenação.

4.6 Registros sistemáticos

O desenvolvimento tecnológico iniciado na segunda metade do século XIX teve um notável impacto sobre a percepção estética e histórica das sociedades, refletindo-se diretamente na produção artística (BENJAMIN, 1985, p. 166).

Nas artes, esse novo contexto emerge com a invenção do cinema e da fotografia, que atingem, direta ou indiretamente, todas as expressões artísticas, que se lançam em novas propostas técnicas e estéticas.

O mesmo ocorre com as artes cênicas, com o surgimento do cinema e demais linguagens audiovisuais. A encenação teatral, por sua vez, passa a ter cada vez mais autonomia em relação à peça dramática; conseqüentemente, novos dispositivos de registro passam a ser utilizados para a produção de documentos e objetos sobre as artes cênicas.

⁵⁶ Durante a pesquisa não foi encontrada nenhuma iniciativa brasileira nesse sentido. No exterior, vale destacar a *Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle* (Sibmas), que publica os anais apresentados em seus congressos bienais. Entretanto, a instituição disponibiliza *papers* integrais apenas de algumas edições; as demais trazem apenas os resumos dos *papers*. Ver: SIBMAS. **Index de tous les communications présentées aux Congrès SIBMAS 1959-2004**. Disponível em : <<http://www.sibmas.org/Francais/IndexIL.html#L>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

Com isso, a história das artes cênicas pôde ampliar suas fontes documentais, ao contar com testemunhos integrados que permitiram maiores aproximações com os elementos da encenação, tal como era apresentada ao público. A possibilidade de se registrar o jogo cênico e o desempenho dos atores em fotografias, em suportes sonoros e, posteriormente, em vídeo permitiram um certo grau de fidelidade na captação do acontecimento real. A fotografia e o vídeo, por exemplo, possibilitam:

“acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. (...) pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. (...) a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original.” (BENJAMIN, 1985, p. 168).

Até meados do século XIX, os registros relativos à movimentação e interpretação dos atores em espetáculos encenados só podiam ser encontrados em anotações, desenhos e esboços feitos em cadernos de encenação e nos textos críticos. Por serem registros descritivos, revelam uma visão estética e histórica – próprias do período em foram produzidos – que, na maioria das vezes, não permite uma aproximação mais reflexiva e atualizada de alguns aspectos da encenação, nem tampouco qualquer análise direta da interpretação e movimentação dos atores.

Com as novas possibilidades de registro, as encenações passam a ser documentadas intencionalmente, com dois objetivos distintos: divulgação e registro sistemático. Essa distinção é importante porque os procedimentos e objetivos intrínsecos na produção desses registros são determinantes para identificar a que categoria de fonte de informação eles pertencem, no que se refere à análise de encenações.

Os registros produzidos para divulgação geralmente são feitos para promover as encenações, com o único propósito de atrair público; como vimos, costumam ser feitos por profissionais da imprensa. Em geral, privilegiam apenas alguns elementos cênicos: um ou mais atores, certos efeitos cenográficos ou algum outro aspecto de apelo comercial. Por outro lado, são úteis para estudos sobre o imaginário e outros elementos estéticos preponderantes em determinado contexto social, já que de algum modo revelam os valores vigentes da época e do contexto em que a encenação foi apresentada. No caso dos registros sistemáticos, certos elementos e aspectos cênicos são intencionalmente registrados visando propósitos investigativos. São produzidos com metodologias específicas, que

variam conforme o tipo de registro (fotográfico, sonoro ou audiovisual), com a intervenção e a participação de pesquisadores, documentalistas, encenadores e outros profissionais.

Vale ressaltar que o aperfeiçoamento tecnológico dos equipamentos de captação de imagem e som, somado ao desenvolvimento estético das artes cênicas, tem exigido a criação de metodologias específicas para o registro sistemático de encenações.

Até algumas décadas atrás, a fotografia e o registro sonoro eram muito utilizados para o registro de uma encenação. O vídeo, atualmente, é o meio mais utilizado, pois, além de incorporar som e imagem em movimento, os equipamentos se tornam cada vez mais acessíveis e a qualidade do registro é cada vez melhor.

Apesar de toda a polêmica levantada por artistas de teatro e pesquisadores em torno da pertinência e fidelidade desses registros, tidos como “simulacros das artes cênicas”, verifica-se que houve, mesmo em nosso país, um aumento considerável de iniciativas voltadas ao registro audiovisual, na maioria das vezes com o propósito de registrar a trajetória de um grupo ou de uma companhia teatral, ou até mesmo de encenações.

4.6.1 Registro fotográfico

O teatro presta-se, naturalmente, à fotografia, pois é uma arte “fotogênica”, porém exige o desenvolvimento de metodologias específicas para seu registro e de fotógrafos especializados em fotografia de teatro (PAVIS, 1999, p. 176).

Dentre todos os documentos a serem previstos na constituição de um patrimônio das artes cênicas, destaca-se a fotografia, não só por se tratar de uma fonte de informação, mas, sobretudo, por um dos testemunhos iconográficos mais fiéis e reais do evento e dos elementos cênicos.

A importância da fotografia enquanto fonte de informação para a análise da encenação em seus mais variados aspectos é defendida por diversos teóricos, como Pavis (1999, p. 37). Segundo ele: “O interesse das fotografias para a análise é evidente já que é o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre uma obra de arte”.

Na própria história da fotografia de teatro, é possível identificar três tipos de imagens fotográficas, que às vezes se fundem, outras vezes se confundem: as de divulgação, as artísticas e as documentais. Sendo assim, de acordo com Pavis (1999, p. 177), é preciso saber, de antemão, “os fins buscados pelo artista e pela instituição que ele tem por trás de si” para identificar o tipo e as possibilidades das fotografias de encenações cênicas.

Nesse sentido, para se identificarem as fotografias com propósitos de divulgação, a serem inseridas entre os documentos de repercussão, o objetivo de sua produção é revelador, pois de acordo com Pavis (1999, p. 177): “Com muita frequência, o fotógrafo trabalha para uma agência à qual a imprensa encomendará, de imediato ou mais tarde, um [sic] mais fotos para um jornal (...). A função, nesse caso, é puramente comunicativa.”.

A fotografia de teatro, produzida a partir da segunda metade do século XIX⁵⁷, por exemplo, não visava nenhum propósito documental; servia apenas para a divulgação do espetáculo e a promoção dos atores, sem qualquer referência direta à encenação (PAVIS, 1999, p. 177).

No caso do teatro brasileiro, são raras as imagens fotográficas desse período, e as poucas que existem, consistem, em geral, em poses de atores para a fotografia, desvinculadas de qualquer elemento da encenação teatral⁵⁸.

Até então, mesmo as fotografias de cena para efeito de documentação eram produzidas durante os ensaios, ou as cenas eram montadas exclusivamente para a sessão de fotos, com uso de iluminação apropriada. Esse procedimento é próprio das imagens produzidas para divulgação, que não são feitas no desenrolar da encenação, mas em ambientação artificial.

As fotografias artísticas, por sua vez, têm a encenação apenas como objeto, em que os aspectos estéticos da linguagem fotográfica e o estilo do fotógrafo se sobressaem em relação ao tema fotografado, como observa Pavis (1999, p.177): “Destaca-se então uma estética que é a do objeto

⁵⁷ Até o aparecimento da fotografia, as fontes documentais iconográficas relativas às artes cênicas se constituíam em desenhos, pinturas e gravuras, amplamente utilizadas por pesquisadores e historiadores. Para essa discussão ver:

PAUSCH, Oskar. Collecting Nestroy. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_14.html>. Acesso em: 13 jul. 2008.

⁵⁸ Conforme depoimento da pesquisadora e crítica de teatro Sílvia Fernandes, em entrevista concedida ao autor em setembro de 2002.

fotografado, mas que é, sobretudo, a estética do fotógrafo”. Nesse sentido, as fotografias artísticas são as que, de certo modo, mais se aproximam das documentais. Cabe lembrar, porém, que as fotografias de divulgação também têm seu valor documental, sobretudo na ausência de outros registros sistemáticos em torno da encenação.

Entretanto, a fotografia de cunho documental, produzida para fins patrimoniais, requer metodologias e técnicas específicas de registro e deve, necessariamente, servir para:

- “– a identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes, de tudo que suporta ser fixado pelo olho da objetiva;
- a precisão trazida para um detalhe ou um momento fugaz quase imperceptível a olho nu;
- a captação de relações bilaterais entre, por exemplo, o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquilagem etc.;
- a reportagem sobre toda atividade teatral, em torno do espetáculo propriamente dito (...).” (PAVIS, 2005, p. 37)

No entanto, vale frisar que as fotografias artísticas, de divulgação e até mesmo as produzidas para fins de documentação são interpretações do fotógrafo sobre a encenação; não há imparcialidade, como sustenta Lima (1985, p. 15):

“Há em cada fotograma além da criação individual do ator, do cenógrafo e do diretor, a impressão causada sobre o fotógrafo. Este seleciona um ângulo, uma expressão facial, um objeto de cena ou instantes da criação dramática que considera emblemática do conjunto do espetáculo. Dessa forma, o documento é um recorte assinado pelo artista documentador que trabalha com o fragmentado e com o instantâneo em contraste com a duração e a fluidez do espetáculo.” (LIMA, 1985, p. 15)

O reconhecimento da contribuição interpretativa, ou da interferência, do fotógrafo sobre a encenação, durante o processo de documentação do espetáculo, e até mesmo da própria fotografia, enquanto uma obra artística autônoma, também é compartilhado por outros pesquisadores. (LECLERCQ, 1996, p. 2; PAVIS, 1999, p. 178; VEINSTEIN, 1983, p. 95).

A fotografia de teatro permite múltiplas leituras, e é possível criar ensaios fotográficos a partir do espetáculo sem nenhum objetivo documental, isto é, a encenação como assunto a ser fotografado e a imagem fotográfica como obra de arte autônoma.

Para Veinstein (1983, p. 94) a imagem fotográfica, na condição de documento teatral, é de grande importância porque contém diversas informações iconográficas e é um tipo de material que permite manipulação, ampliação, reprodução, podendo se apresentar em vários tamanhos.

Além da própria encenação, dos gestos dos atores e da reação dos espectadores, outros elementos podem, e devem, ser documentados por meio dos registros fotográficos, tais como a cenografia, os adereços, os figurinos, as máscaras, os objetos de cena etc.

Somente nas últimas décadas, com o aperfeiçoamento técnico das câmeras fotográficas e o desenvolvimento de metodologias específicas de documentação, os espetáculos passaram a ser fotografados durante a apresentação e com a presença do público, na tentativa de captar, com maior fidelidade possível, os diferentes elementos cênicos que constituem a encenação, como os gestos e expressões dos artistas em cena e até mesmo a reação do público durante a representação.

Dentre os documentos que permitem algum contato com espetáculos encenados, a fotografia é o tipo de registro sistemático mais encontrado em várias coleções de especializadas em artes cênicas.

As fotos, geralmente, costumam preservadas, num primeiro momento, por atores, familiares e fãs, não na condição de documentos cênicos, mas de objetos de recordação e até de fetiche, o que justifica a sobrevivência quase casual de algumas fotos com significativa importância para a memória teatral. Para Lima (1985, p. 16), “a fotografia é a oportunidade histórica de fixar a imagem transitória das gerações de artistas e de determinadas formas de arte”.

No entanto, devido a sua especificidade, a fotografia de espetáculos cênicos serviu e ainda serve a vários propósitos, superando, inclusive, a sua importância documental, o que tem gerado amplas discussões entre fotógrafos e pesquisadores de teatro.

“O teatro imobilizado no fotograma (...) deslocado do tablado e da convivência com o público não é mais teatro. É um sinal de uma obra de arte, um desenho imortalizado que permite reviver, supor e por vezes recriar no futuro, obras de outra natureza.

Entretanto o sinal, essa figura impressa sobre um suporte tridimensional, conserva em estado latente uma informação histórica e uma experiência estética.” (LIMA, 1985, p. 15)

A fotografia de cena tem sido, cada vez mais, tema de publicações⁵⁹ e exposições⁶⁰, o que evidencia sua importância como registro sistemático e mesmo como obra de arte.

Quanto ao valor da fotografia, Veinstein (1983, p. 95) aponta certa preocupação por parte de alguns pesquisadores de teatro no que se refere à necessária distinção entre uma “bela fotografia” – significativa do ponto de vista estético, válida, inclusive, como obra de arte independente, produzida a partir do espetáculo – e de um “bom documento” fotográfico.

Tendo em vista suas limitações, o uso da documentação fotográfica também requer, em geral, o uso de outras fontes, pois, além de ser uma imagem estática, em que a movimentação dos atores jamais poderá ser apreendida, assim como a técnica fotográfica varia de uma época para outra – no passado, por exemplo, as fotografias de cena só eram produzidas em preto e branco.

4.6.2 *Registro sonoro*

Enquanto os registros de sonoplastia e efeitos sonoros são documentos previstos na categoria de encenação, os registros sonoros propriamente ditos consistem em gravações em áudio das encenações teatrais, produzidas com o propósito de documentar essencialmente os ruídos, os sons e as vozes dos artistas durante o momento da encenação.

Com a popularização e acessibilidade do registro em vídeo, os registros sonoros tendem a não ser mais produzidos. Além disso, vale ressaltar que, na produção teatral das últimas décadas, têm prevalecido elementos plásticos, coreográficos, gestuais, de interpretação e movimentação de atores

⁵⁹ Entre os títulos lançados no Brasil, cabe destacar:

MARCONDES, Tânia; VARGAS, Maria Thereza (Orgs.). *Foto em cena*: Fredi Kleemann. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991 (livro dedicado à produção fotográfica de Fredi Kleemann sobre o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC).

LIMA, Mariângela Alves de (Org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: IOESP/CCSP, 1985. 288 p. (o livro conta com fotografias de personalidades e cenas representativas do teatro paulista, feitas por vários fotógrafos).

LUÍSI, Emidio. *O palco de Antunes*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1999. (o catálogo reúne imagens do fotógrafo Emidio Luísi das peças encenadas pelo Grupo Macunaíma de São Paulo-SP).

PINHEIRO, Lenise. *Fotografia de palco*. São Paulo: Sesc/Senac, 2008. (o livro reúne imagens produzidas pela fotógrafa sobre a cena teatral contemporânea de São Paulo-SP).

BÓGEA, Inês (Org.). *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac&Naif, 2003. (a publicação reúne um ensaio fotográfico do bailarino Kazuo Ohno feita por Emidio Luísi, durante a apresentação do artista japonês em São Paulo-SP).

⁶⁰ Na cidade de São Paulo, são cada vez mais comuns exposições com fotografias de teatro. Em março de 2009, por exemplo, havia duas mostras voltadas para a fotografia de teatro: *Fotografias de Fredi Kleemann*, com curadoria de Ana Rebouças, trouxe fotografias de cenas e artistas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e ficou em exposição no Centro Cultural São Paulo entre fev. e abr. 2009; *Fotografia de palco*, exposição de fotos de Lenise Pinheiro publicadas no livro homônimo (ver nota acima), apresentada no Sesc Avenida Paulista, de 25 jan. 2009 a 29 mar. 2009.

em detrimento do texto e da fala dos atores. Nesse contexto, o registro sonoro parece pouco efetivo na constituição de um patrimônio para as artes cênicas, ressaltando-se ser o teatro uma arte visual por excelência. O registro sonoro tem sua utilidade, mas torna-se pouco relevante se comparado aos mais recentes recursos de registro em vídeo, de fácil manuseio e custo.

Embora hoje pareça absurdo o registro de uma encenação exclusivamente por meio da gravação sonora, há algumas décadas, o registro sonoro era um dos únicos meios empregados por pesquisadores, encenadores e documentalistas para registrar a produção teatral. Na ocasião, o registro dos espetáculos em vídeo ou película se mostrava inviável, pois, além do alto custo, exigia condições técnicas adequadas, tanto para sua gravação como para sua exibição.

Verifica-se que, no período em que a arte teatral se mantinha fortemente vinculada ao texto dramático, esse tipo de gravação era mais frequente: os registros sonoros eram produzidos ao lado da documentação fotográfica, e ambos complementavam o texto dramático. Com o uso simultâneo desses três tipos de documentação, os pesquisadores tentavam criar aproximações com o que havia sido a encenação e, ao mesmo tempo, produziam novas impressões, novos documentos, como novos olhares críticos⁶¹.

Os registros audiovisuais são valiosas fontes de informação também para pesquisas na área da fonética e da linguística. Por meio das falas dos atores em suas interpretações, é possível analisar as técnicas vocais e as impositões empregadas na encenação, que tendem a se alterar ao longo da história do teatro, já que a sociedade expressa e articula o seu idioma⁶² de acordo com o contexto da época.

Segundo Grandjean (1990), na ausência de registros em vídeo sobre determinadas encenações e personalidades, alguns museus, como o Teatermusset i Hofteatret, museu de teatro de Copenhague, “expõem” os registros sonoros em mostras de teatro, junto com outros artefatos (croquis, fotografias, figurinos etc.).

⁶¹ Essas considerações foram baseadas no depoimento da pesquisadora e crítica de teatro Sílvia Fernandes, em entrevista concedida ao autor em setembro de 2002.

⁶² Conforme depoimento da pesquisadora e crítica de teatro Mariângela Alves de Lima, em entrevista concedida ao autor em agosto de 2002.

Devido às restrições de recursos, sobretudo orçamentários, para a produção de registros sistemáticos, os registros das principais encenações teatrais apresentadas na cidade de São Paulo durante as décadas de 70 e 80, de indiscutível relevância histórica, foram feitos em gravações sonoras, com metodologias e técnicas específicas, pelos pesquisadores do antigo Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, atual Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

4.6.3 Registro em vídeo

A arte teatral e o cinema, em seus primórdios, eram linguagens artísticas muito próximas. Acreditava-se, no início do século XX, que o cinema, pouco a pouco, viria a extinguir o teatro.

Entretanto, com o decorrer dos anos e o desenvolvimento de ambas as artes, verificou-se que tanto o cinema como o teatro e demais artes cênicas são expressões artísticas singulares, com características e linguagens estéticas próprias e distintas.

Atualmente, as artes cênicas e as linguagens audiovisuais voltam a se encontrar, porém, com propósitos distintos: as encenações são gravadas para veiculação em TV e cinema e, também, para efeito de registros sistemáticos, ou seja, para fins documentais.

Independentemente do propósito desse tipo de registro, ao contrário da fotografia, os vídeos ou filmes de teatro, sejam eles registros sistemáticos ou produtos audiovisuais, não podem ser considerados obras de artes isoladas. Como observa Bazin (1991, p. 123-61), o teatro filmado não pode ser considerado cinema, assim como a linguagem teatral não pode ser apreendida pelo espaço plano da tela⁶³.

De acordo com Alexandrescu (1994) e Hansen-Løve (2004, p. 130), as coberturas televisivas que buscam reconstituir a encenação no estúdio, ou registrá-la ao vivo no espaço cênico, são, na verdade, “transposições” da linguagem cênica para a linguagem audiovisual – processo no qual vários aspectos e elementos estéticos essenciais às artes cênicas se perdem.

⁶³ Em um interessante ensaio, Bazin discorre sobre a distinção estética entre a arte teatral e a arte cinematográfica, destacando também a diferença entre o teatro filmado e as adaptações de textos dramáticos para o cinema. Para essa discussão ver:
BAZIN, Andre. Teatro e Cinema. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 123-61.

Nesse sentido, Leclercq (1994) observa que, tal como a fotografia, o vídeo e o filme de teatro também passaram a revelar, com mais frequência, um olhar subjetivo – e, consequentemente, histórico e esteticamente localizado – da encenação, evidente tanto nos ângulos escolhidos como nos recursos de planos utilizados e, sobretudo, na edição do material bruto captado.

A autora destaca ainda que, devido aos propósitos comerciais e de audiência das produtoras de vídeo e emissoras de TVs, recursos técnicos e estéticos do vídeo, como o *close* e a edição, são utilizados mais para enaltecer atores ou destacar cenas de impacto emocional do que para revelar elementos cênicos essenciais para a compreensão da encenação como um todo (LECLERCQ, 1994).

No Brasil, algumas experiências desse tipo foram feitas por meio de teleteatros⁶⁴: “a encenação de uma peça teatral transmitida pela televisão” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 285). Ainda de acordo com os autores, há teleteatros produzidos *in loco*, em que “a transmissão de uma peça teatral pode ser ao vivo, diretamente do teatro onde a representação acontece”, e os produzidos em estúdio, em que “a gravação em *videotape* possibilita sua exibição posterior e o registro da montagem” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 285).

No Brasil, predominou o teleteatro produzido em estúdio, primeiramente pela TV Tupi⁶⁵, na década de 50, e mais tarde pela TV Cultura de São Paulo-SP, durante a década de 1970, sob a direção do encenador Antunes Filho. Embora sejam programas amplamente reconhecidos pela história da TV brasileira, Alves (2002, p. 76), considera que essas adaptações “subjugaram” esteticamente as encenações no espaço da tela e dos estúdios, com resultados insatisfatórios tanto para TV quanto para o teatro.

Desde 2006, a TV Cultura exhibe, uma vez por semana, o programa *Direções: por um novo caminho da teledramaturgia*, dedicado à transposição da linguagem teatral para a televisão, no qual encenadores dirigem, dramaturgos elaboram o roteiro e atores de teatro representam no programa, porém sem a participação do público.

⁶⁴ Outras expressões cênicas também costumam se vincular às linguagens audiovisuais, como é caso da dança, por meio da videodança, e de concertos e óperas que são produzidos para serem veiculados na televisão ou no cinema.

⁶⁵ Desde a sua fundação, em 1952, até 1967, a TV Tupi, produziu e veiculou dois programas dedicados ao teleteatro, o *TV Vanguarda* e a *TV Comédia*. Ver: GUINSBURG, José; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Sesc/ Perspectiva. 2006. p. 287-289.

Emissoras de televisão e produtoras de vídeo, em parceria com encenadores e companhias de teatro, também passaram a gravar encenações ao vivo, durante a representação do espetáculo e com a presença do público, para serem veiculadas em TV ou comercializadas como um produto audiovisual⁶⁶.

Dentre das possibilidades técnicas disponíveis para o registro sistemático de encenações, o vídeo mostra-se hoje o meio mais adequado e completo, consagrando-se, portanto, como o tipo de documento privilegiado a ser previsto na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, de acordo, inclusive, com os teóricos da área. Para Pavis (2005, p. 37): “O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som”. Segundo Benton (1997, p. 27), de todos os documentos relativos às artes cênicas, os registros em vídeo ou filme das encenações são os únicos que podem mostrar como os atores se movimentam através do espaço cênico durante o tempo da encenação e como interagem com o público, sem, no entanto, substituir a experiência cênica.

No entanto, é somente a partir da década de 1970 que registros sistemáticos em vídeo começam a ser produzidos em maior quantidade. Devido à popularização e ao aperfeiçoamento dos equipamentos de vídeo, tanto companhias cênicas como instituições patrimonialistas passaram a produzir, com menor custo e melhor qualidade de som e imagem, registros em vídeo de suas encenações.

⁶⁶ No Brasil, emissoras de TV e produtoras de vídeo tem se voltado cada vez mais ao registro de encenações para veiculação e comercialização. Em 2002, a TV Cultura, por meio da Fundação Padre Anchieta e do Canal Arte, produziram a série *Teatro na TV*, dirigida por Antonio Carlos Rebescos, composta de dez encenações teatrais, gravadas durante sua apresentação original, ao vivo e com a presença do público, com o objetivo de criar o máximo de aproximação com a experiência teatral. Ver:

ALVES, Rogério Eduardo. A serviço do palco. **Bravo!**, n. 57, jun. 2002 p. 76.

Antonio Carlos Rebescos também dirige a série *O Mundo da Dança*, dedicada a registrar em vídeo encenações de dança apresentadas em salas de espetáculo de São Paulo, para serem veiculadas na Rede Sesc/Senac de Televisão. Do mesmo modo, produtoras como a Europa Filmes e a Globo Vídeo também criaram, em 2003, uma série voltada para a gravação de espetáculos teatrais encenados no país, para comercialização em formato DVD. Na ocasião foram lançados os registros dos seguintes espetáculos: *Sete Minutos*, de Antonio Fagundes; *Pessoas Invisíveis*, da Companhia Armazém; e *Terça Insana*. Ver:

BRASIL, Ubiratan. A onda do teatro filmado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 2003. Caderno 2. Disponível em:

<<http://www.estado.estadao.com.br/servicos/imprimir.html?deonde=/editoriais/2003/09/16/cad029.html>>.

Acesso em: 12 jan. 2004.

De acordo com Benton (1997, p. 26), ao contrário dos teleteatros e dos registros feitos para veiculação em TVs e distribuição comercial, os registros sistemáticos produzidos para efeitos documentais são de outra natureza; buscam, acima de tudo, uma gravação fiel e detalhada da encenação, que possa reter, dentro do possível, a estrutura cênica adotada pelo espetáculo para sua encenação ao vivo.

A gravação sistemática de espetáculos para arquivos e instituições patrimonialistas deve ser feita com metodologias específicas para esse fim, desenvolvidas por pesquisadores documentalistas em parceria com técnicos e profissionais de filmagem⁶⁷.

Além da encenação em si, é possível registrar, para fins documentais, partes do processo de criação, como os ensaios, assim como entrevistas com encenadores, artistas, equipe técnica e, ainda, a reação do público.

De acordo com Benton (1997, p. 26), o registro sistemático em vídeo de encenações, além de ser o tipo de documento que permite uma satisfatória aproximação com espetáculos de tempos passados, sobretudo quando comparado a outros tipos de documentos e artefatos, serve também a outros propósitos, como a prática e o ensino da arte teatral, a formação de profissionais de teatro e a pesquisa em várias áreas das ciências humanas.

Dada a importância desse tipo de registro para o patrimônio documental das artes cênicas, algumas instituições se especializaram na produção e preservação de vídeos sobre encenações teatrais, como é o caso do National Video Archive of Stage Performance do Theatre Museum, em Londres, e do Theatre on Film and Tape, mantido pela New York Public Library nos Estados Unidos, que contam com expressivos acervos.

⁶⁷ Alguns pesquisadores, como Margareth Benton, propuseram metodologias para o registro em vídeo de encenações cênicas para fins documentais. Ver:

BENTON, Margareth. A plain guide to video-recording performance. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. *Anais eletrônicos...* Disponível em :

<http://thatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_25.html> Acesso em: 16 abr. 2002.

Na área da dança, mais do que na arte teatral, foram desenvolvidos guias e procedimentos para o registro sistemático de encenações. Ver:

LEVINE, Mindly N. (Ed.) *The Collaborative Editing Project do document dance*: an initiative of Dance Division The New York Public Library for the Performing Arts. New York: The New York Library/Astor, Lenox and Tilden Foundation, 2001.

SMIGEL, Libby. *Documeting dance*: a practical guide. Washington: The Dance Heritage Coalition, 2006.

Embora as instituições dedicadas ao patrimônio documental das artes cênicas concordem sobre a relevância da produção e preservação desse tipo de registro, ainda é baixa a produção de registros sistemáticos em vídeo de encenações teatrais com o propósito exclusivo de documentação⁶⁸. Isso se deve aos altos custos que esse tipo de produção costuma envolver, tais como equipamentos e contratação de profissionais especializados, indispensáveis durante o processo de gravação e edição.

A escassez de recursos, sobretudo financeiros, somada ao aumento progressivo do número de encenações em cartaz, tem exigido que as instituições desenvolvam critérios para a seleção de espetáculos a serem gravados, como é feito no National Video Archive of Stage Performance⁶⁹.

Esse tipo de seleção pode ser controverso e polêmico, pois arrisca-se a excluir encenações significativas para a história do teatro, o que é inevitável. Por essa razão, a elaboração de critérios de seleção das encenações a serem registrados em vídeo exige, de acordo com Benton (1994), a participação de vários profissionais de diversas áreas.

O National Video Archive of Stage Performance do Theatre Museum de Londres, por exemplo, tem como critério selecionar encenações que se destacam por excelência artística, inovação, sucesso comercial, representatividade em um gênero, participação de artistas representativos (encenadores, cenógrafos ou atores) ou por serem a primeira produção de um novo trabalho (BENTON, 1994).

Uma desvantagem apresentada pelo registro audiovisual é a diversidade de formatos, que pode comprometer a sua exibição e reprodução futuras, devido à evolução dos equipamentos e ao desaparecimento dos modelos mais antigos. Além disso, os suportes audiovisuais são frágeis e, mesmo em condições ideais de preservação, tendem a durar pouco.

O desenvolvimento dos equipamentos audiovisuais, atualmente em formato digital, foi decisivo para o aumento de registros em vídeo de encenações teatrais. Esses equipamentos têm menor

⁶⁸ No Brasil, ainda não há nenhuma instituição, pública ou privada, dedicada ao registro em vídeo da produção cênica corrente. No entanto, algumas companhias, isoladamente, têm procurado registrar suas encenações. É o caso, por exemplo, do Teatro Oficina, que obteve patrocínio da Petrobrás para o registro em vídeo de quatro espetáculos do seu repertório (*Bacantes*, *Boca de Ouro*, *Cacilda!* e *Ham-let*), totalizando 18 horas de material gravado, lançado em março de 2009 em formato DVD, pela Academia de Filmes e pela Trama Produções. Ver: RAMOS, Luiz Fernando. Registros em vídeo do Oficina são legados à história do teatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200916.htm>>. Acesso: 11 mar. 2009

⁶⁹ Para a discussão sobre os critérios de seleção dos espetáculos a serem registrados em vídeo, ver: BENTON, Margareth. Op cit. (2002), nota 62 desse capítulo, p. 119.

custo, requerem menos intervenções durante a apresentação e apresentam melhores resultados de definição. E seus registros podem ser preservados, exibidos e reformatados em diversos suportes (servidores, DVDs etc).

Os problemas com a captação de efeitos de som e iluminação, por sua vez, têm diminuído com o desenvolvimento de equipamentos digitais, que nem sequer necessitam de iluminação especial durante o processo de filmagem.

4.7 Produção executiva

Enquanto os documentos relativos às categorias anteriores tratam essencialmente dos aspectos estéticos da encenação e são provenientes do processo de produção (processo de criação e encenação) ou produzidos intencionalmente (divulgação, repercussão, estudos e registros sistemáticos), os documentos relativos à produção executiva são de ordem administrativa. Assim sendo, originam-se não de escolhas estéticas, mas dos trâmites administrativos e legais necessários para a produção e apresentação de uma encenação.

No entanto, vale ressaltar que a documentação administrativa não é produzida a partir da encenação, mas, na maioria das vezes, pelas companhias cênicas e até mesmos pelas próprias salas de espetáculo. Nesse sentido, os documentos relativos às companhias ou às salas de espetáculos podem servir como documentos complementares à encenação, considerando-se que as encenações são produtos de uma companhia e/ou uma sala de espetáculos.

Portanto, os critérios norteadores para a seleção dos documentos administrativos a integrarem uma coleção especializada em artes cênicas não devem ser os de ordem estética, como ocorre com os documentos previstos nas outras categorias. A seleção e o tratamento dos documentos administrativos devem se fundamentar nos princípios e normas próprias da área de arquivologia, que determinarão a passagem de sua condição administrativa para a histórica, que é como deve ser considerada a documentação proveniente da produção executiva de encenação. Ao se referir aos documentos

governamentais de arquivos públicos, Bellotto (1991, p. 5) explica como os documentos administrativos tornam-se documentos históricos:

“A distância entre a administração e a história, no que concerne aos documentos, é, pois, apenas uma questão de tempo. Isto equivale a dizer que os arquivos administrativos guardam os documentos produzidos ou recebidos por cada uma das unidades governamentais durante o exercício de suas funções e que vão sendo guardados orgânica e cumulativamente, à medida que se cumprem as finalidades pelas quais foram criados. Estes documentos são, na realidade, os mesmos de que se valerão os historiadores, posteriormente, ao colherem dados referentes ao passado, já no recinto dos arquivos permanentes.” (BELLOTTO, 1991, p. 5)

Para a compreensão dessa passagem do documento de sua função original administrativa para sua condição histórica, é preciso, segundo a autora, que se leve em consideração o ciclo vital dos documentos, composto por três idades:

“A primeira é a dos arquivos correntes, nos quais se abrigam os documentos durante o seu uso funcional, administrativo, jurídico, seu trâmite legal, sua utilização ligada às razões pelas quais foram criados. Sua permanência neste tipo de arquivo depende de sua tipologia/função, mas pode ser generalizada em um ano (...).

A segunda fase, a do arquivo intermediário, é aquela em que os papéis já ultrapassaram seu prazo de validade jurídico-administrativa, mas ainda podem ser utilizados pelo produtor. Nesta fase é que os documentos serão submetidos às tabelas de temporalidade, que determinam os prazos de vigência e de vida dos papéis, segundo sua tipologia função. (...).

Abre-se a terceira idade, aos 25 ou 30 anos (...), contados a partir da data de produção do documento ou o fim de sua tramitação. A operação denominada ‘recolhimento’ conduz os papéis a um local de preservação definitiva, os arquivos permanentes.” (BELLOTTO, 1991, p.5-6)

De acordo com os conceitos arquivísticos, os documentos administrativos de encenações constituem arquivos, ou seja, “conjuntos documentais gerados por empresas, instituições educacionais esportivas, artísticas etc.” (BELLOTTO, 1991, p. 164). Ainda de acordo com a arquivologia, a documentação administrativa, quando não é produzida por uma instituição governamental, como é o caso dos documentos relativos à produção executiva de uma encenação, são denominados documentos primários e isolados, definidos por Bellotto como:

“documento primário isolado produzido ou recebido por entidade não-governamental ou pessoa física, documento que, tendo perdido seus liames orgânicos com o meio onde foi gerado, acabou por tornar-se elemento de coleção (pública ou privada) ou mesmo objeto de guarda/posse única de um particular (pessoa física ou jurídica) ou de uma entidade pública.” (BELLOTTO, 1991, p. 166).

Conforme a caracterização de documentação administrativa dotada de valor histórico, defendida pela arquivologia, é possível agrupar nessa categoria uma diversidade de documentos provenientes das atividades de gestão, não apenas da encenação, mas também da companhia responsável pelo espetáculo, ou até mesmo da entidade jurídica que responde pela produção da encenação. Desse modo, o critério para seleção e preservação desse tipo de documento não poderá ser apenas o da encenação, mas deve contemplar também todos os aspectos e atividades de ordem administrativa e legal que são necessários para a produção e realização de um espetáculo cênico.

Sendo assim, é preciso ter como critério norteador o contexto da produção e guarda desses documentos, pois não é a encenação em si que emite ou recebe documentos. Considerando que sempre é uma pessoa jurídica (instituição cultural, produtora, companhia ou cooperativa) ou uma pessoa física (produtor ou administrador) que responde pela produção executiva de uma encenação, são os documentos gerados por essas instituições ou profissionais que deverão ser previstos em coleções especializadas em artes cênicas.

Ao pensar a encenação como o resultado de um trabalho de produção, em que há um ou mais responsáveis, sejam eles pessoas jurídicas ou físicas, é possível prever, a partir de certos aspectos da produção executiva, alguns tipos de documentos: os provenientes da gestão (projetos, relatórios, prestações de contas, folhas de pagamento, borderôs, livros fiscais, currículos de artistas e técnicos etc.); os de natureza jurídica (contratos, pareceres, autorizações, alvarás, cessão de direitos autorais, convênios, parcerias, editais etc); e os relativos aos aspectos arquitetônicos do local onde a encenação se apresentou (plantas, mapas, normas e maquetes etc.), que, por sua vez, apresentam as possibilidades e limitações técnicas e de segurança, necessárias para a montagem da encenação e recepção do público.

Os documentos administrativos, além de serem fundamentais para se compreender a produção executiva de uma encenação, são de extrema importância para pesquisas sobre a história e gestão de determinada instituição ou companhia, revelando, implícita ou explicitamente, o modo como se efetivavam as políticas culturais vigentes na ocasião. No entanto, eles raramente são preservados pelos

próprios produtores ou companhias, o que constitui uma das razões para estarem tão ausentes em coleções especializadas em artes cênicas.

Há que considerar também certo descaso, por parte dos artistas de um modo geral, em relação aos aspectos administrativos e legais necessários à realização de uma encenação. Do mesmo modo, são raros os pesquisadores e, conseqüentemente, as pesquisas dedicadas aos aspectos de gestão e produção de encenações, de companhias ou de instituições culturais voltadas para as artes cênicas.

Entretanto, Veinstein (1983, p. 91) observa que os documentos úteis ao conhecimento de certas características do teatro podem servir para analisar os aspectos sociológicos, econômicos, administrativos, políticos e profissionais, dentre outros. Ainda que de modo irônico, Pavis (2005, p. 248) também se refere a isso ao discutir os tipos de análise de natureza sociológica que podem ser produzidos em torno de uma determinada encenação:

“A sociologia qualitativa incluirá com certeza em suas estatísticas a dos custos de produção. Inútil lembrar que as finanças são o nervo da guerra, tanto no teatro como fora dele. Podemos também ver e analisar um espetáculo, pensando em seu custo: nas subvenções que recebeu, nas despesas exorbitantes para cenografia, nos salários elevados dos famosos (...).” (PAVIS, 2005, p. 248-249)

Nota-se, portanto, que a documentação administrativa, sobretudo quando confrontada com documentos de outras categorias, é de fundamental importância, para pesquisas que tenham como objeto de estudo não os aspectos estéticos de uma encenação, mas os de sua gestão e condições de produção, que são próprios das áreas de gestão cultural, economia e sociologia.

4.8 Considerações relevantes sobre os tipos de documentos previstos

Um conjunto de documentos só se torna patrimônio a partir de séries documentais e de sua complementaridade com documentos de diferentes categorias. Segundo Veinstein (1983, p. 92), para análise de um determinado aspecto das artes cênicas, é preciso recorrer necessariamente a uma série complementar de documentos. Os documentos ganham novos significados quando analisados em conjunto. Assim, em uma pesquisa que tenha como objeto qualquer aspecto de uma encenação,

inevitavelmente deverão ser consultados vários tipos de documentos previstos nas diferentes categorias. Para se compreender, por exemplo, a cenografia de uma encenação, além de fotografias, croquis e da própria maquete do cenário, outros documentos poderão ser consultados, como o texto dramático, os roteiros, as críticas, os registros audiovisuais, as plantas do espaço onde ocorreu o espetáculo, dentre outros.

Há um aspecto controverso em torno dos novos suportes documentais, sobretudo os audiovisuais produzidos e registrados em formato digital, no que diz respeito à preservação de documentos. Se, por um lado, o desenvolvimento tecnológico permitiu novas formas de registro e tipos de documentos, por outro, os novos suportes onde estão inscritas as informações podem comprometer a criação de um patrimônio documental das artes cênicas, pois tanto eles quanto os sistemas e equipamentos necessários para sua consulta tornam-se obsoletos e ultrapassados muito rapidamente. Isso põe em risco, mesmo em condições ideais de preservação, as possibilidades de reprodução e exibição desses suportes.

Outro aspecto desafiador para a produção e preservação de documentos sobre encenações refere-se à grande diversificação, nos últimos anos, do espaço onde as encenações acontecem. As encenações não se restringem mais às salas de teatro; espaços públicos e não circunscritos têm sido utilizados para apresentações, e algumas montagens expandem-se em escalas cada vez mais amplas, o que torna dificultoso qualquer tipo de registro sistemático, por exemplo.

O desenvolvimento da técnica e da linguagem das artes cênicas, sobretudo no contexto contemporâneo, em que diversos elementos visuais e coreográficos muitas vezes ganham maior importância que o texto ou a fala propriamente dita, impõe desafios a documentalistas e pesquisadores, mostrando a necessidade de se desenvolverem metodologias específicas para a produção e preservação de documentos e outros artefatos que sirvam como patrimônio.

Verifica-se, portanto, que tanto os novos aspectos tecnológicos dos suportes documentais como o desenvolvimento estético das artes cênicas comprometem direta e indiretamente a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas. O atual contexto apresenta grandes desafios para a produção e a preservação de documentos, exigindo, além de metodologias apropriadas para a produção de registros sistemáticos, equipamentos e suportes que sejam passíveis de preservação e uso.

5. COLEÇÕES ESPECIALIZADAS EM ARTES CÊNICAS

Tradicionalmente, sobretudo no âmbito das políticas culturais, instituições patrimonialistas como arquivos, bibliotecas e museus diferenciam-se entre si. Para Bellotto:

“as distinções entre essas instituições se produzem (...) a partir da maneira como se origina o acervo e também do tipo de documento a ser preservado: pela biblioteca, os impressos ou audiovisuais resultantes da atividade cultural e técnica ou científica, seja pela criação artístico literária, pesquisa ou divulgação; pelo arquivo, o material de uma gama infinitamente variável (indo de uma tableta assíria ou um relatório impresso de empresa, até as provas-objeto de um processo judiciário) oriundos de atividade funcional ou intelectual de instituições ou pessoas, produzidos no decurso de suas funções; pelo museu, os objetos que tanto podem ter origem artística como funcional.” (BELLOTTO, 1991, p. 14)

Por outro lado, tendo em vista a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, tal distinção mostra-se restrita, principalmente ao se considerar que qualquer instituição patrimonialista voltada para as artes cênicas lida, necessariamente, com os mais variados tipos e suportes documentais que só fazem sentido quando reunidos em permanente relação de complementaridade.

Segundo Veinstein (1983, p. 67), não há, por exemplo, biblioteca de teatro relevante que não tenha maquetes, máscaras, adereços etc., como também não há museu de teatro que não apresente documentos impressos ou estudos.

Nesse sentido, um outro paradigma, defendido por alguns pesquisadores da área da Ciência da Informação, como Homulus (1990), Smit (2001) e Almeida (1998), mostra-se pertinente para a criação e o desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas. Ao invés de delimitarem e realçarem as distinções entre os três tipos de instituições, os autores enfatizam as semelhanças e os aspectos de complementaridade entre arquivos, bibliotecas e museus, em prol do desenvolvimento de metodologias, políticas e serviços de informação comuns e integrados.

Homulus (1990, p. 11) observa que arquivos, bibliotecas e museus diferenciam-se apenas pela natureza de suas coleções, pelos objetivos de suas instituições e pelos tipos de público, mas têm os mesmos propósitos: coletam e preservam parte da cultura; administram e tornam as coleções

acessíveis; difundem novos conhecimentos e gerenciam informações. Numa perspectiva próxima de Homulus, Almeida (1998, p. 132) alerta para o fato de que “todas as áreas produzem e usam informações; portanto todas são responsáveis por torná-las acessíveis”, ressaltando que as fronteiras entre as três instituições são tênues e, por vezes, confusas. Smit, ao discutir as semelhanças entre arquivos e bibliotecas, afirma que tanto uma quanto a outra “são mediadoras de informações, as instituições estocam informações, as organizam produzindo informação documentária, e ambas servem à sociedade através do resgate da informação certa na hora certa”. Smit (2001, p. 8) também chama a atenção para o fato de que “as necessidades informacionais dos cidadãos-usuários dificilmente se enunciam em termos estritamente biblioteconômicos ou arquivísticos”. A posição desses autores reforça a realidade de diversas coleções especializadas em artes cênicas que, tanto pelos documentos previstos em seus acervos como pelos serviços que prestam, tendem a não se enquadrar efetivamente em um único tipo de instituição patrimonialista (arquivo, biblioteca, centro de documentação ou museu).

No entanto, as denominações “acervo”, “fundo” e “coleção” são, comumente, empregadas para se referirem ao patrimônio documental das artes cênicas em instituições patrimonialistas. Vale destacar que não são termos sinônimos e, portanto, sua distinção deve ser levada em consideração.

Segundo o *Glossário Geral de Ciência da Informação*¹, a denominação “acervo” refere-se, de acordo com o *Dicionário de Terminologia Arquivística*, à “totalidade de documentos conservados num arquivo”; para Ivette Kafure², acervo é o “conjunto, entre outros, das obras de uma biblioteca, de um museu”. Nota-se, portanto, que a definição de acervo é bem genérica e pode ser empregada tanto no campo da biblioteconomia como no da arquivologia e da museologia.

No mesmo glossário, o termo “coleção” é definido, segundo o Conselho Internacional de Arquivos, como “uma reunião artificial de documentos acumulados com base em alguma

¹ O *Glossário Geral de Ciência da Informação*, criado em 2004, foi produzido pelos alunos e professores do curso de Arquivologia e complementada posteriormente com os termos utilizados pelos alunos da pós-graduação do Departamento de Ciência da Informação e Documentação da Universidade de Brasília (UnB). Encontra-se disponível para consulta no site da universidade. Ver:

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Departamento de Ciência da Informação e Documentação. *Glossário Geral de Ciência da Informação*. Disponível em: <<http://www.cid.unb.br>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

² No *Glossário Geral da Ciência da Informação*, além do autor, não há qualquer outra informação sobre a fonte de onde a definição foi retirada.

característica comum, sem atentar para a sua proveniência”. Para Martinez de Sousa³, coleção é definida como um “conjunto de objetos ou de documentos reunidos por uma pessoa ou um estabelecimento; reunião de documentos de qualquer procedência, agrupados em função de uma característica comum, como o modo de aquisição, o assunto, a língua, o suporte, o tipo de documento, o colecionista”.

Nota-se que, de acordo com as definições citadas acima, o termo “acervo” é genérico, diz respeito a qualquer conjunto de documentos de uma instituição. Por outro lado, a denominação “coleção”, mesmo referindo-se a um conjunto de documentos mantidos em uma instituição, distingue-se de acervo, pois pressupõe a existência de algum critério norteador para o agrupamento dos documentos – que pode ser, por exemplo, assunto, colecionador, entre outros.

Já o termo “fundo” refere-se estritamente ao campo do arquivologia e pressupõe a relação orgânica dos documentos que o compõem. Trata-se de conjuntos de documentos que são produzidos e organizados de acordo com a estrutura, as funções e as ações da instituição ou da pessoa física que os geraram. Segundo Bellotto:

“Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim.” (BELLOTTO, 1991, p. 79)

No que diz respeito às 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 documentais⁴, dentre os quais se incluem fundos de arquivos, sempre parte de algum critério – objetivo ou subjetivo, expresso ou não – para a criação e o desenvolvimento de seu conjunto documental.

³ Idem nota 2.

⁴ Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes cênicas. Ver em: Capítulo 4, p. 55.

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. Segundo o autor, “la connexité organique des éléments qui composent le spectacle théâtral doit réapparaître à travers les documents qui en subsistent” (VEINSTEIN, 1983, p. 67).

5.1 A formação de coleções especializadas em artes cênicas

Segundo Veinstein (1983, p. 67), as primeiras coleções especializadas em artes cênicas surgiram na Europa, durante o século 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.

De acordo com Veinstein (1983, p. 68), é somente a partir do século XX, sobretudo na Europa, que fundos privados, por meio de doação ou permuta, tornam-se coleções públicas, subvencionadas pelo Estado, e, posteriormente, convertem-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 século 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.

Veinstein (1983, p. 69) observa que a formação de coleções especializadas em artes cênicas, além de impulsionar a criação de metodologias e procedimentos para o tratamento técnico e preservação da documentação sobre artes cênicas, favoreceu também o desenvolvimento de pesquisas na área, tanto teóricas quanto práticas.

Desse modo, segundo o autor, 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 por preços muito altos; os croquis, além disso, sejam eles de cenário, figurinos ou máscaras, são criados em computadores, 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.

5.2 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. Existem coleções 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, 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 arquivo, que promovem exposições; do mesmo modo que 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.

5.2.1 *Coleções especializadas em uma 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 e abrangentes.

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 suas 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 Hoftatret⁵, em Copenhague, museu voltado para a trajetória do teatro profissional produzido na Dinamarca desde o século XVIII; do The National Museum of Dance & Hall Fame⁶, em Nova York, nos Estados Unidos, dedicado à história da dança do país; e do Museu Nacional de Teatro⁷, em Lisboa, Portugal, voltado para a história do teatro português.

Em geral, os museus de artes cênicas de outros países dos quais tivemos a oportunidade de obter algumas informações, são bem completos do ponto de vista documental, pois contemplam a diversidade de tipos documentais previstas na *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*. Geralmente abrigam, além da coleção de artefatos, acervos bibliográficos (bibliotecas) e fundos documentais (arquivos). Distinguem-se de outros tipos de coleções por promoverem, na própria instituição, exposições permanentes e temporárias dos suportes, documentos e artefatos da coleção.

Além de museus, existem também coleções especializadas em uma linguagem das artes cênicas em bibliotecas e centros de documentação. Os tipos de documentos que constituem essas coleções variam muito, tanto em função da história e origem da coleção como do vínculo institucional. Também, o tratamento técnico dos acervos e os serviços oferecidos costumam, em maior ou menor grau, definir o tipo de coleção.

O Scottish Theatre Archive⁸, em Glasgow, na Escócia, é, por exemplo, a coleção mais representativa sobre a história do teatro escocês. Trata-se de um arquivo vinculado ao Department of

⁵ **TEATERMUSSET I HOFTEATRET**. Disponível em: <<http://www.teatermuseet.dk>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

⁶ **THE NATIONAL MUSEUM OF DANCE & HALL FAME**. Disponível em: <<http://www.dancemuseum.org>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

⁷ **MUSEU NACIONAL DE TEATRO**. Disponível em: <<http://www.museudoteatro-ipmuseus.pt>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

⁸ GLASGOW UNIVERSITY. Special Collections Department of Glasgow University. **Scottish Theatre Archive**. Disponível em: <<http://special.lib.gla.ac.uk/sta/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

Special Collection of 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.

Há também coleções especializadas, constituídas por recortes múltiplos (abrangência geográfica, tipos de documentos, fases do processo de criação), alocadas em centros de documentação, voltados a uma determinada linguagem cênica. É o caso, por exemplo, do Centro de Documentación Teatral⁹ em Madri, Espanha, vinculado ao Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, que se propõe a recolher, tratar e preservar toda documentação relativa à produção teatral espanhola. Além da coleção, que abarca todos os documentos previstos nas fases de produção de uma encenação, com exceção dos artefatos cênicos, o Centro também sistematiza dados estatísticos e outras informações sobre a cena teatral do país.

A atuação dessa instituição assemelha-se ao trabalho que foi desenvolvido até a década de 1980 pelo Centro de Documentação da Funarte¹⁰, que se dedicava a recolher, tratar e preservar documentos sobre a história do teatro brasileiro, bem como às atividades desenvolvidas pelas áreas de artes cênicas (circo, teatro e dança), e pelo antigo Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart), do Centro Cultural São Paulo, que tinha como objetivo, até meados da década de 1980, o mapeamento e a documentação da produção cênica (circo, teatro e dança) da cidade de São Paulo. Nesse caso, recolhiam-se documentos e se produziam pesquisas sobre as diferentes linguagens artísticas, e todo o material era reunido, e ainda se encontra, no Arquivo Multimeios¹¹, atualmente voltado para a documentação e o registro de algumas mostras de dança promovidas pelo Centro Cultural São Paulo.

Bibliotecas, arquivos ou centros de documentação especializados em alguma linguagem das artes cênicas podem ser parte de coleções mais abrangentes ou pertencer a museus ou outras instituições

⁹ **CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL**. Disponível em: <<http://documentacionteatral.mcu.es/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

¹⁰ FUNARTE. **Centro de Documentação**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/cedoc/cedoc.php>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

¹¹ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Arquivo Multimeios**. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/arquivomultimeios.asp>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

culturais ou de ensino ou de pesquisa. Tradicionalmente, tendem a contemplar em suas coleções os documentos previstos nas categorias de divulgação, repercussão, estudos e pesquisas. No entanto, sobretudo em outros países, é possível encontrar, em bibliotecas especializadas em artes cênicas, documentos provenientes das demais fases de produção, embora o forte do acervo seja constituído por publicações impressas, eletrônicas e audiovisuais.

A título de exemplo, vale destacar a Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo¹², em Roma, Itália, vinculada à Società Italiana degli Autori ed Editori, que mantém em sua coleção livros, libretos e periódicos sobre teatro italiano publicados desde o século XIV. No entanto, a instituição conta com um pequeno museu que abriga uma exposição permanente de artefatos cênicos e outros documentos relativos a história do teatro italiano.

No Brasil, a Biblioteca Jenny Klabin Segall¹³, pertencente ao Museu Lasar Segall, é tida como a mais representativa biblioteca especializada em artes do espetáculo do país (teatro, dança, ópera e circo). Além da coleção com publicações impressas sobre as artes do espetáculo, a instituição se destaca também por recolher, catalogar e preservar críticas, textos dramáticos e programas de espetáculos. Desse modo, a biblioteca contempla os documentos provenientes das fases do processo de criação (textos dramáticos, croquis de cenários e figurinos de autoria do artista Lasar Segall), divulgação (programas), repercussão (críticas e produção jornalística), bem como estudos e pesquisas (monografias, artigos e anais de congressos). Por outro lado, não contempla documentos originais e audiovisuais previstos no processo de criação, nos registros sistemáticos e nos de produção executiva.

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.

¹² **BIBLIOTECA E RACCOLTA TEATRALE DEL BURCARDO**. Disponível em: <<http://www.burcardo.org/>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

¹³ MUSEU LASAR SEGALL. *Biblioteca Jenny Klabin Segall*. Disponível em: <<http://www.mls.gov.br/lsFetchText.asp?sMenu=L005>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

Merece aqui especial destaque a The New York Library for the Performing Arts¹⁴, vinculada à The New York Public Library, cuja coleção se subdivide de acordo com a linguagem das artes cênicas e os suportes documentais: Jeromme Robbins Dance Division, Music Division, Rodgers and Hammerstein Archives of Record Sound e Billy Rose Theatre Division. 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 a aquisição de fundos pessoais de artistas da área de artes cênicas.

Do mesmo modo, o Département des Arts du Spectacles de la Bibliothèque Nationale de France¹⁵, em Paris, se propõe 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. Embora não tenha a encenação como foco, de forma a cobrir esse processo em sua totalidade, a coleção abrange todos os tipos de documentos previstos nas categorias da *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*. Diferentemente dos 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.

5.2.2 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

¹⁴ THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *The New York Library for the Performing Arts*. Disponível em: <<http://www.nypl.org/research/lpa/lpa.html>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

¹⁵ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Département des Arts du Spectacles*. Disponível em: <http://www.bnf.fr/PAGES/collections/dpt_spectacle.htm#>. Acesso em: 15 fev. 2009.

desenvolvimento. Ainda assim, nessas coleções, podem ser encontrados tipos documentais relativos ao processo de criação (cadernos de anotação, textos dramáticos originais, croquis, maquetes e correspondências); de encenação (figurinos); divulgação (releases e anúncios, cartazes e programas); repercussão (críticas e produção jornalística em geral); 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 Archiv¹⁶, arquivo pessoal vinculado à Akademie der Künste, de Berlim, Alemanha; Stanislawski Home-Museum¹⁷, em Moscou, na Rússia, localizada na casa onde morou o artista; Biblioteca Museo Luigi Pirandello¹⁸, em Agrigento, Itália; e o Cricoteka – Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor¹⁹, na Croácia. No Brasil, merece menção, entre outros, o Arquivo Flávio Império, cuja instituição mantenedora não foi possível localizar, com documentos de sua produção artística e cenográfica e o arquivo pessoal do crítico de teatro Décio de Almeida Prado, adquirido pelo Instituto Moreira Salles²⁰.

Assim como as coleções especializadas em linguagens das artes cênicas, há museus dedicados a um artista, onde prevalecem serviços de exposições. Os arquivos, em geral, dedicam-se à organização sistemática do arquivo pessoal dos artistas, de acordo com as normas arquivísticas, e eventualmente promovem exposições. As bibliotecas e os centros de documentação sobre um artista tendem a desenvolver a coleção a partir da aquisição sistemática de publicações e informações sobre a obra e a vida do artista.

¹⁶ AKADEMIE DER KÜNSTE. *Bertold Brecht Archiv*. Disponível em: <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/index.htm?hg=literatur&we_objectID=259>. Acesso em: 20 fev. 2009.

¹⁷ Não foi encontrado o site da instituição. Algumas informações sobre o museu foram encontradas em: THE MOSCOW TAXI. *Stanislavsky House-Museum*. Disponível em: <<http://www.moscow-taxi.com/museums/stanislavsky-museum.html>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

¹⁸ BIBLIOTECA MUSEO LUIGI PIRANDELLO. Disponível em: <<http://www.regione.sicilia.it>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

¹⁹ CRICOTEKA. *Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor*. Disponível em: <<http://www.cricoteka.com.pl>>. Acesso: 20 fev. 2009.

²⁰ INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Acervo Décio de Almeida Prado*. Disponível em: <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=37&item=24>>. Acesso em: 22 fev. 2009

5.2.3 *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 na *Tipologia para o Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*, 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 Danza²¹, 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 Colón²², também em Buenos Aires, Argentina, além de catalogar e preservar todos os documentos das encenações produzidas na instituição, 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.

Ao invés de uma biblioteca ou centro de documentação, o Teatro alla Scala, de Milão, na Itália, optou por constituir o Museo Teatrale alla Scala²³, cuja coleção é 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.

²¹ COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES. *Centro de Documentación*. Disponível em: <<http://www.teatrosanmartin.com.ar/htm/institucional/centro0.html>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

²² TEATRO CÓLÓN. *Biblioteca del Teatro Colón*. Disponível em: <<http://www.teatrocolon.org.ar/biblioteca.php>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

²³ TEATRO ALLA SCALA. *Il Museo Teatrale alla Scala*. Disponível em: <<http://www.teatroallascala.org/it/museoscala/museoscala.html>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

No Brasil, o Museu do Teatro Municipal de São Paulo²⁴, criado em 1968, mas regulamentado somente em 1983, é a única coleção dedicada às artes cênicas que se autodenomina museu, embora sua coleção restrinja-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 Teatro Municipal de São Paulo. Nota-se, no entanto, que os poucos documentos preservados no museu foram agregados à coleção sem qualquer critério ou política, com diversas lacunas documentais sobre a história da instituição, o que revela a sua pouca representatividade não só para a trajetória das artes cênicas no Brasil, mas para a própria história do Teatro Municipal de São Paulo.

Recentemente, merece destaque a iniciativa do Teatro Alfa, em São Paulo-SP, que, mesmo sem ter uma companhia permanente de artes cênicas, criou o Centro de Documentação da Memória (CDM) do Teatro Alfa²⁵, onde são organizados e preservados documentos sobre os espetáculos cênicos apresentados na instituição, desde a sua criação, 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 infanto-juvenil. Considerando que, com exceção de alguns musicais, a instituição recebe apenas espetáculos itinerantes, a coleção não conta com a maioria dos documentos provenientes das fases de produção da encenação, como 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, tanto para consulta presencial quanto on-line.

²⁴ HISTÓRIA VIVA. *Museu do Teatro Municipal de São Paulo é reaberto*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/noticias/museu_do_teatro_municipal_de_sao_paulo_e_reaberto.html>. Acesso em: 25 fev. 2009.

²⁵ TEATRO ALFA. *Acervo*. Disponível em: <<http://www.teatroalfa.com.br/acervo.asp>>. Acesso em: 25 fev. 2009.

5.2.4 Coleções especializadas em um ou mais tipos de documentos

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, servem como ponto de partida para o processo de criação de uma encenação. Por serem, comumente, de fácil aquisição, tratamento e armazenamento, são privilegiados em coleções especializadas, a ponto de existirem acervos somente com textos dramáticos.

Nesse caso, vale destacar a coleção de textos dramáticos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), instituição do Rio de Janeiro-RJ voltada para a proteção dos direitos autorais dos artistas brasileiros; a coleção de textos da Biblioteca Janny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall²⁶, 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 da Universidade de São Paulo²⁷. O Arquivo Miroel Silveira²⁸, atualmente disponível para pesquisadores na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 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). Com a extinção do departamento, o arquivo foi doado ao crítico Miroel Silveira, na ocasião professor da ECA/USP. Nessas instituições, é possível encontrar textos originais, com marcas dos autores, e alguns outros com anotações e rasuras feitas pelos órgãos oficiais de censura.

Ao lado das coleções de textos dramáticos, encontram-se também videotecas, algumas das quais desenvolvidas a partir de registros de encenações. Em geral, são formadas por gravações em película e em formato analógico ou digital (filmes de 35 mm e 16mm, betacam, mini-DV, DVD e

²⁶ Idem nota 13, p. 135.

²⁷ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. *Serviço de Biblioteca e Documentação*. Disponível em: <<http://www.rebeca.eca.usp.br/>>. Acesso: 26 fev. 2009.

²⁸ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. *Arquivo Miroel Silveira*. Disponível em: <<http://www.eca.usp/ams>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

VHS), de fácil reprodução e veiculação. Na ausência de outros tipos de documentos, essas gravações estão entre as fontes de informação mais completas sobre espetáculos cênicos. Em que pese a importância desse suporte para a constituição de um patrimônio documental das artes cênicas, a qualidade, tanto da gravação como do suporte, é um aspecto essencial a ser considerado na produção, na preservação e no uso desse tipo de documento.

No campo da dança, encontra-se a maioria das videotecas especializadas em registros cênicos de imagem em movimento. A título de ilustração, destacam-se a La Cinémathèque de la Danse²⁹, 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 Danse³⁰, em Lyon, França, que conta com um acervo representativo de espetáculos de dança, grande parte deles proveniente da Biennale de la Danse de Lyon; e a Videothèque Internationale d'Art Lyrique et de Musique³¹, em Aix-en-Provence, na França, dedicada a colecionar óperas e concertos registrados em vídeo.

Em São Paulo-SP, duas coleções, também especializadas em vídeo de dança, se sobressaem: a Videoteca do Centro de Documentação e Referência do Instituto Itaú Cultural³², em São Paulo-SP, que, além de outros gêneros cinematográficos, conta também com vídeos e documentários sobre a dança contemporânea brasileira; e o Acervo Mariposa³³, videoteca de acesso público dedicada a colecionar, organizar e disseminar 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.

²⁹ CINÉMATHEQUE FRANÇAISE. *La Cinémathèque de la Danse*. Disponível em:

<<http://www.lacinemathedeladanse.com/>>. Acesso: 26 fev. 2009.

³⁰ MAISON DE LA DANSE. *Videothèque*. Disponível em:

<http://www.maisondeladanse.com/en/the_videothèque/>. Acesso: 26 fev. 2009.

³¹ GUIDE DES RESSOURCES DOCUMENTAIRES EN PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR. *Vidéothèque Internationale d'Art Lyrique et de Musique*. Disponível em: <http://www.documentation-provence.org/1244_videothèque_internationale_d_art_lyrique_et_de_musique_aix_en_provence_htm>. Acesso: 26 fev. 2009.

³² INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Midiateca*. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2694>. Acesso: 26 fev. 2009.

³³ ACERVO MARIPOSA. Disponível em: <<http://www.acervomariposa.com.br/index2.shtml>>. Acesso: 26 fev. 2009.

5.2.5 *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 de encenação. São, portanto, indispensáveis na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas.

Em outros países, algumas companhias profissionais já dispõem de coleções especializadas sobre sua trajetória, muitas vezes organizadas e preservadas em centros de documentação ou arquivos, acessíveis à consulta pública. É o caso, por exemplo, do The National Theatre Archive³⁴, 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, entre 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 documentação³⁵ que responde pela produção, catalogação e preservação de todos os documentos e artefatos produzidos pela própria companhia³⁶.

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

³⁴ THE NATIONAL THEATRE. *The archive*. Disponível em: <<http://www.nationaltheatre.org.uk/archive>>. Acesso: 26 fev. 2009.

³⁵ Sobre o centro de documentação do Cirque de Soleil, ver: SAINT-DENIS, Emmanuelle. From creation to diffusion: building historical archives at Cirque du Soleil. *Art Libraries Journal*, n. 27, fev. 2002. p. 16-17.

³⁶ Nenhuma das companhias nacionais ou estrangeiras que desenvolvem coleções sobre a sua trajetória, divulga em seus sites a existência dessas coleções, o que pode revelar um certo desinteresse em divulgar ou tornar públicos seus acervos.

Nos últimos anos, graças à profissionalização e estabilidade que alcançaram, algumas companhias, que hoje contam inclusive 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-SP), a Companhia do Latão (São Paulo-SP), a Sutil Companhia de Teatro (Curitiba-PR), o Balé da Cidade de São Paulo e o Grupo Corpo (Belo Horizonte-MG) 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-MG, 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.

O grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona também sempre se preocupou em reunir, registrar, guardar e, mais recentemente, tornar pública a documentação a respeito de sua produção. Uma parte do acervo do grupo, que corresponde a sua trajetória durante o período de 1959 a 1986, já se encontra preservado no Arquivo Edgard Leunroth³⁷, na Universidade de Campinas. Em comemoração aos seus sessenta anos de atuação, o grupo de São Paulo-SP vem desenvolvendo um projeto para a organização dos documentos gerados e acumulados, a partir de suas produções, de modo a torná-los acessíveis a todos os interessados.

Por outro lado, infelizmente, há companhias que, mesmo com sede própria e recursos físicos, sequer têm algum projeto ou procedimento específico que contemple a sua história por meio da formação de uma coleção sobre a sua trajetória. É o caso, por exemplo, do Centro de Pesquisas

³⁷ UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. *Arquivo Edgard Leuenroth*. Centro de Pesquisa e Documentação Social. Disponível em: < <http://www.ifch.unicamp.br/acl/>>. Acesso: 26 fev. 2009.

Teatrais (CPT) do Sesc Anchieta, em São Paulo-SP, e de outras que não demonstram interesse em preservar sistematicamente os documentos e artefatos de suas encenações.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto neste trabalho, foi possível verificar que, mesmo com a ampliação do conceito de patrimônio adotado pelas políticas oficiais – tanto de abrangência nacional como universal –, que passou a contemplar a dimensão imaterial da cultura, as artes cênicas, sobretudo em seus aspectos estéticos, ainda não contam com ações específicas nesse sentido.

Enquanto em outros domínios artísticos há consenso sobre a importância de se preservarem e divulgarem as obras artísticas que formam o patrimônio cultural de um país, no âmbito das artes cênicas, a encenação, isto é, a expressão de qualquer das modalidades das artes cênicas, apesar de sua imaterialidade e fugacidade, não foi, até o momento, devidamente reconhecida como parte do conjunto de obras que formam o patrimônio artístico brasileiro. É importante lembrar que a encenação, como expressão das artes cênicas, constitui parte do patrimônio imaterial de um povo e que, devido a essa característica, é somente por meio de artefatos e documentos produzidos antes, durante e depois dela que se poderá constituir um legado de natureza material, acessível a futuras gerações.

Entretanto, não há ainda no país um programa específico, público ou privado, que estimule o desenvolvimento de um patrimônio documental para a área, por meio da produção e preservação de documentos relativos à produção cênica. Da mesma forma, tampouco se estimula a formação de coleções especializadas em artes cênicas que privilegie a encenação, entendida como “obra total e harmônica que ultrapassa e engloba a soma dos materiais ou artes cênicas” (PAVIS, 1999, p. 123).

Considerando que, tanto no Brasil como no exterior, pesquisadores e teóricos das artes cênicas têm se dedicado, por meio das metodologias de pesquisa da área, a analisar as artes cênicas tendo como foco as encenações, foi proposta, definida e discutida neste trabalho a *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*, com o propósito de privilegiar a encenação, em toda a sua complexidade e totalidade, para o desenvolvimento e diagnóstico de coleções especializadas em artes cênicas.

A partir das pesquisas desenvolvidas para a elaboração dessa tipologia, foi possível verificar que algumas coleções especializadas existentes, sobretudo no Brasil, tendem a não contemplar, de

fato, a encenação. Isso se explica pelo fato de que grande parte dessas coleções constitui-se de modo fragmentário, aleatório e sem critérios objetivos. Muitas vezes, é o suporte documental ou a origem dos fundos de arquivo, sejam eles pessoais ou institucionais, que prevalece como critério para a formação dessas coleções. Não há uma política de desenvolvimento de coleção que determine com clareza a abrangência temática ou conceitual desses acervos.

A Tipologia permitiu também observar que, em função dos documentos preservados ou de sua origem, determinadas fases da produção de uma encenação tendem a se destacar em algumas coleções, o que confirma, sob o ponto de vista da encenação, a parcialidade desses acervos na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas.

Outro aspecto revelado pela Tipologia demonstra a diversidade de tipos e suportes documentais necessários para que a encenação seja devidamente representada em coleções especializadas em artes cênicas. Esse fato pode justificar a dificuldade de se constituírem coleções mais completas, tanto no Brasil como no exterior.

Desse modo, alguns tipos de coleções, como as desenvolvidas por iniciativa de salas de espetáculo e, sobretudo, por companhias ou grupos de artes cênicas, mostram-se as mais completas e, por essa razão, mais desejáveis. Tanto as salas de espetáculos como as companhias e grupos, justamente por estarem envolvidos, direta ou indiretamente, em todas as fases de produção de uma encenação, teoricamente detêm as melhores condições para formar e preservar coleções integrais, em que todos os conjuntos de artefatos e documentos previstos na Tipologia estejam representados e acessíveis à pesquisa.

No entanto, coleções desenvolvidas por salas de espetáculos, companhias e grupos ainda são raras, por vários motivos: companhias e grupos de artes cênicas, em geral, não contam com recursos suficientes nem mesmo para a produção de suas encenações, tendo por isso dificuldades de planejar parte dos recursos para a formação e desenvolvimento de suas coleções; tanto a instabilidade quanto a falta de uma sede ou espaço próprio impede que companhias e grupos concebam uma coleção sobre a sua trajetória; o desconhecimento, por parte dos próprios artistas e profissionais das artes cênicas, sobre a importância de produzir, organizar e preservar registros documentais sobre a sua trajetória agrava esse quadro.

A criação de políticas e programas específicos que estimulem salas de espetáculos, companhias e grupos a desenvolverem e organizarem suas próprias coleções, mostra-se uma estratégia urgente e necessária para a constituição efetiva de um patrimônio documental das artes cênicas no Brasil.

Sendo assim, mais do que se dedicar à criação de coleções especializadas em artes cênicas muito abrangentes em instituições patrimonialistas autônomas, programas e ações de incentivo para o patrimônio documental das artes cênicas podem ser muito mais efetivos se incluídos nos próprios editais ou programas de fomento voltados para a montagem de espetáculos. Isso permitiria que as próprias salas de espetáculo, grupos e companhias de artes cênicas integrassem ao seu projeto a produção, a organização e a preservação de documentos relativos à encenação, em todas as suas fases.

Com o propósito de estimular as salas de teatro, companhias e grupos de artes cênicas a constituírem suas próprias coleções especializadas, as políticas patrimonialistas podem desenvolver, também, metodologias específicas e padronizadas para subsidiar a produção, organização e preservação de documentos relativos às encenações. Essas metodologias devem ser desenvolvidas a partir de uma perspectiva multidisciplinar e cooperativa, por profissionais das mais diversas áreas de atuação, como documentalistas, teóricos e artistas das artes cênicas, cineastas, entre outros.

Diante da ausência de metodologias e pesquisas que subsidiem a formação e o desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas, a Tipologia proposta pretende ser instrumento norteador para ações nesse sentido.

Durante o processo de pesquisa, verificou-se, também, que a *Tipologia Documental para Desenvolvimento de Coleções Especializadas em Artes Cênicas*, revela-se um instrumento pertinente para o mapeamento e o diagnóstico de coleções especializadas, tanto públicas como privadas, existentes no Brasil. Trata-se de uma proposta a ser desenvolvida em pesquisas futuras, por meio de entrevistas e pesquisas de campo, com o propósito de identificar e divulgar o que se imagina ser um incipiente, porém significativo, patrimônio documental das artes cênicas disponível no Brasil.

Por fim, espera-se que este trabalho, além de fornecer subsídios para a formação e o desenvolvimento de coleções especializadas devidamente organizadas e acessíveis, possa sensibilizar gestores culturais, documentalistas, pesquisadores de artes cênicas e o público em geral sobre a

urgência de se implantarem ações e metodologias para a constituição de um patrimônio das artes cênicas que seja útil tanto para uma compreensão mais aprofundada da trajetória das artes cênicas, quanto para a formação de profissionais e artistas da área, com o propósito de integrar as artes cênicas ao patrimônio cultural do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACE. **Memória**. Disponível em: < portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20Xdigital.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2009.

ACERVO MARIPOSA. Disponível em: <http://www.acervomariposa.com.br/index2.shtml>. Acesso: 26 fev. 2009.

AKADEMIE DER KÜNSTE. **Bertold Brecht Archiv**. Disponível em: <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/index.htm?hg=literatur&we_objectID=259>. Acesso em: 20 fev. 2009.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. São Paulo: Pro Editores, 1998. v. 2.

ALEXANDRESCU, Liliana. L'espace théâtral en vidéo: réflexions d'un metteur en scène. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_23.html>. Acesso em: 13 maio 2002.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. **Por uma rearquitetura dos serviços de informação em arte na cidade de São Paulo**. 1998. 364 p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

ALVES, Rita. Grandes Mestres. **Diário do Comércio**, Recife. Especial. Disponível em: <http://www.dcomercio.com.br/especiais/criancas_famosas/>. Acesso em: 20 jan. 2008.

ALVES, Rogério Eduardo. A serviço do palco. **Bravo!**, n. 57, jun. 2002. p. 76.

AMARAL, Ana Maria. Bonecos (Teatro de). In: GUINSBURG, José; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Sesc/ Perspectiva. 2006, p. 63.

_____. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1991. (Coleção Texto e Arte, v.2).

ANDRADE, Mário de. Decreto n. 22.928, de 12 de julho de 1933. Sobre a defesa do patrimônio artístico. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: MEC/SPHAN, 1980. p. 89-106.

ARTE DRAMÁTICA EM FOCO. **Revista SESCTV**, São Paulo, abril/2008. p. 4-5.

AUX NOVELLES ÉCRITURES THEATRALES. Disponível em: <http://www.aneth.net>. Acesso em: 18 mai. 2006.

AZEVEDO, Elizabeth R.; VIANA, Fausto. **Breve manual de conservação de trajes teatrais**. São Paulo: Traje em Cena, 2006.

BALLART HERNÁNDEZ, Josep; JUAN i TRESSERRAS, Jordi. **Gestión del patrimonio cultural**. Barcelona: Ariel. 2001. 229 p.

BARRETO, Denyse Esther Rita et al. **Organização técnicas dos desenhos de figurinos das peças de teatro da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo**. 1994. 22 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia e Documentação) – Faculdade de Biblioteconomia e Documentação. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. São Paulo, 1994.

BAZIN, Andre. Teatro e Cinema. In: _____. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 123-61.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. São Paulo: TA Queiroz, 1991. 198 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo : Brasiliense, 1985. p. 165-96. (Obras Escolhidas, 1).

BENTON, Margareth. A plain guide to video-recording performance. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_25.html> . Acesso em: 16 abr. 2002.

_____. Capturing performance at London's Theatre Museum. **Museum International**, Paris, v. 49, n.2, p. 25-31, 1997.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 578p.

BIBLIOTECA E RACCOLTA TEATRALE DEL BURCADO. Disponível em: <<http://www.burcardo.org/>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

BIBLIOTECA MUSEO LUIGI PIRANDELLO. Disponível em: <<http://www.regione.sicilia.it/>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **Département des Arts du Spectacles**. Disponível em: <http://www.bnf.fr/PAGES/collections/dpt_spectacle.htm#>. Acesso em: 15 fev. 2009.

BILLARD, Marie Claude. Écrire pour le spectacle. Evolution des modalités de l'écriture, de la notion de manuscrit et de la diffusion du texte. Situation en France au début des années 1990. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 19., 1992, Lisboa. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.sibmas.org/congresses/sibmas92/lisb18.htm>> . Acesso em: 23 jul. 2002.

BÓGEA, Inês (Org.). **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André et al. **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p.105-119. (Memória Abrace, 9).

BRASIL. _____. **Decreto-lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=284>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

_____. **Decreto n. 3.551**, de 4 de agosto de 2000. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

_____. **Portaria n. 61**, de 31 de outubro de 2002. Que aprova o regulamento do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/upload/Dou%2005-11-2007%20portaria%20p15_11944642.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2008.

BRASIL, Ubiratan. A onda do teatro filmado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 2003. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/servicos/imprimir.html?deonde=/editoriais/2003/09/16/cad029.html>>. Acesso em: 12 jan. 2004.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org.). **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 9-20. (Aconteceu na Casa de Rui Barbosa, 1).

CARVALHO, Marcelo Dias de. **Por um patrimônio do teatro brasileiro**: algumas reflexões. São Paulo, 2003. 82 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Departamento de Biblioteconomia e Documentação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

_____.; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil. **Em Questão**, Porto Alegre, v.11, n.1, jan./jun. 2005. p. 167-188.
Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/118/76>> . Acesso em: 10. jan. 2006.

CENABERTA, Coimbra, n. 4, abr. 2005.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Arquivo Multimeios**. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/arquivomultimeios.asp>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

_____. **Banco de Peças Teatrais**. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/bpt/bpt.ASP>>. Acesso em: 08 ago. 2008.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL. Disponível em: <<http://documentacionteatral.mcu.es/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. La mise-en scène au XXe. siècle: divers types de notations. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 19., 1992, Lisboa. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas92/lisb15.htm>> . Acesso em: 18 jul. 2002.

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. **La Cinémathèque de la Danse**. Disponível em: <<http://www.lacinemathequedeladanse.com/>>. Acesso: 26 fev. 2009.

COELHO NETTO, J. Teixeira. Preliminar. In: GUINSBURG, José; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs). **Semiologia do teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 11-13. (Debates, 138).

COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES. **Centro de Documentación**. Disponível em: <<http://www.teatrosanmartin.com.ar/hm/institucional/centro0.html>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

COSTA, José de Anchieta. **Auleum**: cenografias e figurinos. São Paulo: A Books, 2002. 248p.

CRICOTEKA. **Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor**. Disponível em: <<http://www.cricoteka.com.pl>>. Acesso: 20 fev. 2009.

DEL NERO, Cyro. **Glossário de cenografia teatral**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [199?]. 29 f.

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

EDMONDSON, Ray (Org.). **Memoria del mundo**: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. [ed. rev]. París: UNESCO, 2002. 71 p. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/upload/Dou%2005-11-2007%20portaria%20p15_11944642.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2008.

EDWARDS, Elizabeth. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. **Visual Studies**, vol. 17, n. 1, 2002. p. 67-75.

FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996. 339 p. (Estudos, 149).

FERRARA, José Armando et al (Coord.). **O cartaz no teatro**. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 19??, 158 p.

FONSECA, Maria Cecilia Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN, 1997. 316 p.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Museu de Arte Contemporânea. **Arte conceitual e conceitualismos**: anos 70 no acervo do MAC USP: catálogo. São Paulo: MAC/USP, [2000], [4p.].

_____. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: MAC-USP/Iluminuras, 1999. 197 p.

FRIZE, Nicolas. La musique au théâtre. In: PIGEON, J. (ed.). **Une esthétique de l'ambiguïté**. Lyon: Les Cahiers du Soleil. 1993, p. 53.

FUNARTE. **Centro de Documentação**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/cedoc/cedoc.php>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. **Cultura marcas**. Disponível em: <<http://www.culturamarcas.com.br/culturamarcas/navigation.asp?CatId=74696&ParentCatId=74068>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

GARCIA, Claudia. Saint Laurent: vida e carreira. In: **Almanaque Folha**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/saintlaurent_historia.htm>. Acesso em 20 jan. 2008

GLASGOW UNIVERSITY. Special Collections Department of Glasgow University. **Scottish Theatre Archive**. Disponível em: <<http://special.lib.gla.ac.uk/sta/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2002. 156 p.

GOURDON, A.-M. **Théâtre, public, réception**. Paris: CNRS, 1982.

GRANDJEAN, Lisbet. How to revive a myth. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 18., 1990, Estocolmo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.sibmas.org/congresses/sibmas90/sto_20.html> . Acesso em: 23 jul. 2002.

_____. The Theatre Museum: a place for vanished experience. **Museum International**, Paris, v. 49, n.2, 1997. p. 7-12.

GREINER, Christine. O registro da dança como o pensamento que dança. **Revista D'Art**, 2002, p. 38-43.

GUIDE DES RESSOURCES DOCUMENTAIRES EN PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR.

Vidéothèque Internationale d'Art Lyrique et de Musique. Disponível em:

<[http://www.documentation-](http://www.documentation-provence.org/1244_videotheque_internationale_d_art_lyrique_et_de_musique_aix_en_provence_html)

[provence.org/1244_videotheque_internationale_d_art_lyrique_et_de_musique_aix_en_provence_html](http://www.documentation-provence.org/1244_videotheque_internationale_d_art_lyrique_et_de_musique_aix_en_provence_html)

>. Acesso: 26 fev. 2009.

GUINSBURG, José; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Sesc/Perspectiva, 2006. 358 p.

HANSEN-LØVE, Mia. Théâtre sur disque: juger sur pièces. **Cahiers du Cinema**, Paris, n. 594, dez. 2004. p. 130.

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

HISTÓRIA VIVA. **Museu do Teatro Municipal de São Paulo é reaberto**. Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/historiaviva/noticias/museu_do_teatro_municipal_de_sao_paulo_e_reaberto.html>. Acesso em: 25 fev. 2009.

HOMULUS, Peter. Museums to libraries: a family of collecting institutions. **Art Libraries Journal**, v. 15, n.1, 1990. p. 11-13.

IBICT. **Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)**. Disponível em:

<<http://bdtd2.ibict.br>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

INACEN. **Glossário de cenografia**. Rio de Janeiro: Inacen, s.d., 10 p.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Midioteca**. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2694>. Acesso: 26 fev. 2009.

INSTITUTO LINA BO BARDI. **Lina Bo Bardi**: projetos e realização.

Disponível em: <<http://www.institutobardi.com.br/lina/realizacoes/index.html>>. Acesso em 20 jan. 2008.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Acervo Décio de Almeida Prado**. Disponível em:

<<http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=37&item=24>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

IPHAN. **A instituição**. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 13 jan. 2009.

_____. **Legislação**. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12237&sigla=Institucional&retorno=paginainstitucional>>. Acesso em: 13 jan. 2009.

_____. **Patrimônio Imaterial**. Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 13 jan. 2009.

_____. **Patrimônio Material**. Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12297&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 13 jan. 2009.~

JOANNIS, Claudette. La problématique des costumes pour un musée ou une bibliothèque consacrée aux arts du spectacle. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.sibmas.org/congresses/sibmas94/antw_13.html>. Acesso em: 20 ago. 2006.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, José; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Andrade. (Orgs). **Semiologia do teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93-123. (Debates, 138).

LECLERCQ, Nicole. La captation de spectacles en vidéo aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles). In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_22.html> . Acesso em: 25 jul. 2002.

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

_____. La photo de théâtre: reportage? Création? Marc Liebens - Marc Trivier : une recreation du rapport entre théâtre et photographie. In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 21., 1996. Helsinki. **Anais eletrônicos...** Disponível em:
<<http://www.sibmas.org/congresses/sibmas96/hels06.html>>. Acesso em: 7 jul 2002.

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

_____. Memória. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984a. p. 11-50. (Memória História, 1).

LE MOS, Carlos A.C. **O que é patrimônio histórico**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense. 2006. 116 p. (Primeiros Passos, 51).

LEVINE, Mindly N. (Ed.). **The Collaborative Editing Project do document dance**: an initiative of Dance Division The New York Public Library for the Performing Arts. New York: The New York Lybrary/Astor, Lenox and Tilden Foundation, 2001.

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

_____. Documentando a fugacidade da arte cênica. **Revista D'Art**, 2002, p. 34-37.

_____. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia. **Flávio Império**: teatro e artes plásticas. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999. p.17-38. (Artistas Brasileiros, 13).

_____. (Org.). **Imagens do teatro paulista**. São Paulo: IOESP/CCSP, 1985. 288 p.

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

LOSNEHAHL, Kari Gaarder. What may stage-props, convey about the art of acting. *In*: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 18., 1990, Estocolmo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_16.html> . Acesso em: 23 jul. 2002.

LUÍSI, Emidio. **O palco de Antunes**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1999.

MACH-MEYERHOFER, Konstanze. Problems of describing acting in theatrical and musical productions in the GDR. *In*: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 18., 1990, Estocolmo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_31.html> . Acesso em: 25 jul. 2002.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: Senac, 2000. 454p.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Roberto Marinho, 1997. 270 p.

MAISON DE LA DANSE. **Videothèque**. Disponível em: <http://www.maisondeladanse.com/en/the_videotheque/>. Acesso: 26 fev. 2009.

MARCHETTI-LECA, Pascal. Picasso, o criador absoluto. **História Viva**, n. 6, abr. 2004. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/picasso_o_criador_absoluto_imprimir.html>. Acesso em: 20 jun. 2006.

MARCONDES, Tânia; VARGAS, Maria Thereza (Org.). **Foto em cena**. Fredi Kleemann. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

MEISZIES, Winrich. A theatre-historiography as sócio-cultural research and documentation. Some ideas for a permanent exhibition of the Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. *In*: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Lisboa. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94>>. Acesso em: 18 jul. 2002.

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

_____. **Rumo à uma história visual**. [2005]. No prelo.

MORENO, Leila Kiyomura. Pesquisa redescobre a arte conceitual dos anos 70. **Jornal da USP**, São Paulo, ed. de 27 set. a 3 out. 1999, p. 20.

MOSCOW TÁXI, THE. **Stanislavsky House-Museum**. Disponível em: <<http://www.moscow-taxi.com/museums/stanislavsky-museum.html>>. Acesso em: 20 fev. 2009

MUNDO ANIMADO. **Revista E**, São Paulo, ano 15, n. 8, p. 16-21. fev. 2009.

MUSEU GIRAMUNDO. **Museu Giramundo**. Disponível em: <<http://www.giramundo.org/museu>>. Acesso em: 5 fev. 2009.

MUSEU LASAR SEGALL. **Biblioteca Jenny Klabin Segall**. Disponível em: <<http://www.mls.gov.br/lsFetchText.asp?sMenu=L005>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

MUSEULASAR SEGALL. Biblioteca Jenny Klabin Segall. **O Mandarin Maravilhoso**: exposição. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/lsFetchItem.asp?sMenu=L003&sTipo=5&sItem=32>>. Acesso em: 20. jan. 2008.

_____. **Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo**.

Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>. Acesso em: 2 dez. 2008.

_____. **Nossos autores através da crítica**. São Paulo: Museu Lasar Segall/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 19--., 6v.

MUSEU NACIONAL DE TEATRO. Disponível em: <<http://www.museudoteatro-ipmuseus.pt>>. Acesso em: 20 fev. 2009

NATIONAL MUSEUM OF DANCE & HALL FAME, THE. Disponível em: <<http://www.dancemuseum.org>>. Acesso em 20 fev. 2009.

NATIONAL THEATRE, THE. **The archive**. Disponível em: <<http://www.nationaltheatre.org.uk/archive>>. Acesso: 26 fev. 2009.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY, THE. **The New York Library for the Performing Arts**. Disponível em: <<http://www.nypl.org/research/lpa/lpa.html>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

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

_____. Collecting Nestroy. *In*: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 20., 1994, Antuérpia. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_14..html> . Acesso em: 13 jul 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005. 323 p. (Estudos, 196).

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

PEARSON, Mike. Theatre/Archaeology. **The Drama Review**, v. 38, n. 4, 1994. p. 133-161.

PELEGRINI, Sandra C.A.; FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008. 116 p. (Primeiros Passos, 331).

PIAUÍ, Rio de Janeiro, n. 16, ano 2. jan. 2008. p. 52-53.

PINHEIRO, Lenise. **Fotografia de palco**. São Paulo: Sesc/Senac, 2008.

PRAGUE QUADRENNIAL, THE. Disponível em: <<http://www.pq.cz>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

PRIMO, Judite. A museologia como instrumento estratégico nas políticas culturais contemporâneas. **Musas**, Rio de Janeiro, n. 2, 2006. p. 87-93.

RABETTI, Maria de Lourdes. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. *In*: CARREIRA, André et al. **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 32-62. (Memória Abrace, 9).

RAMOS, Luiz Fernando. Registros em vídeo do Oficina são legados à história do teatro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 mar. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200916.htm>>. Acesso: 11 mar. 2009

REVISTA DRAMATICA: São Paulo-1860. ed. fac-similar. São Paulo: Edusp/Academia Paulista de História, 2007.132p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Groove de música**. ed. concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1994.

SÁ, Fátima. Sob nova direção. **Revista O Globo**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 176, dez. 2007. p. 12-14.

SAINT-DENIS, Emmanuelle. From creation to diffusion: building historical archives at Cirque du Soleil. **Art Libraries Journal**, n. 27, fev. 2002. p. 16-17.

SERPA, Izaura. **Os cartazes de Elifas Andreato**: uma leitura dialética de sua obra. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

SIBMAS. **Index de tous les communications présentées aux Congrès SIBMAS 1959-2004**. Disponível em : <<http://www.sibmas.org/Francais/IndexIL.html#L>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

SMIGEL, Libby. **Documeting dance**: a practical guide. Washington: The Dance Heritage Coalition, 2006.

SMIT, Joahanna W. **Arquivologia/Biblioteconomia**: interfaces das Ciências da Informação. Texto apresentado ao “Seminário em Ciências da Informação”, promovido pela Universidade Estadual de Londrina. 2001. 10 p.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS. Disponível em: <<http://www.sbat.com.br/>>. Acesso em 23 fev 2008.

STOKLOS, Denise. **Trabalhos**. Disponível em: <<http://denisestoklos.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2008

TEATERMUSSET I HOFTEATRET. Disponível em: <<http://www.teatermuseet.dk>>. Acesso: 20 fev. 2009.

TEATRO ALFA. **Acervo**. Disponível em: <<http://www.teatroalfa.com.br/acervo.asp>>. Acesso em: 25 fev. 2009.

TEATRO ALLA SCALA. **Il Museo Teatrale alla Scala**. Disponível em: <<http://www.teatroallascala.org/it/museoscala/museoscala.html>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

TEATRO CÓLON. **Biblioteca del Teatro Colón**. Disponível em: <<http://www.teatrocolon.org.ar/biblioteca.php>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

TEATRO DA VERTIGEM. **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

TONI, Claudia (Coord.). **Flávio Império em Cena**. São Paulo: Sesc, 1997. 128 p.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: SERVIÇO Social do Comércio (SESC-SP). **Mário de Andrade**: Missão de Pesquisas Folclóricas. São Paulo: SESC-SP/CCSP. [200-].

Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/textos/texto2.html>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

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

UNESCO. **Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001606/160638POR.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001497/149742POR.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict with regulations for the execution of the convention**. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Sus grandes ámbitos de actuación y sus prioridades**. Disponível em: <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=6406&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso: 20 dez. 2008.

_____. **Universal copyright convention as revised at Paris on 24 July 1971, with Appendix Declaration relating to Article XVII and Resolution concerning Article XI**. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15241&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso: 20 dez. 2008.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Departamento de Ciência da Informação e Documentação. **Glossário geral de Ciência da Informação**. Disponível em: <<http://www.cid.unb.br>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. **Arquivo Edgard Leuenroth**. Centro de Pesquisa e Documentação Social. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ael/>>. Acesso: 26 fev. 2009.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. **Arquivo Miroel Silveira**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/ams>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

_____. **Serviço de Biblioteca e Documentação**. Disponível em: <<http://www.rebeca.eca.usp.br/>>. Acesso: 26 fev. 2009.

_____. ; Serviço de Biblioteca e Documentação. **Base de dados de textos Teatrais**. Disponível em: <<http://www.rebeca.eca.usp.br/teatro/search.htm>>. Acesso em: 08 ago. 2008.

_____. ; MUSEU LASAR SEGALL. Biblioteca Jenny Klabin Segall. **Bibliografia da dramaturgia Brasileira: Teatro infanto juvenil**. São Paulo: ECA-USP/Biblioteca Jenny Klabin Segall, 1981-1983. 2 v.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Biblioteca Central. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais Sandro Polloni**. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br>>. Acesso em: 10 mar. 2008.

VEINSTEIN, André. **La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique**. Paris: Flummarion. 1955.

_____. L'éclairage scénique et ses procédés de notation. *In*: _____. **Théâtre: étude, enseignement – elements de méthodologie**. Paris: Arts du spectacle, 1983. p. 121-127.

_____. **Théâtre: Étude. Enseignement : éléments de méthodologie**. Paris: Arts du spectacle, 1983, 174 p.

YOUTUBE BROADCAST. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.