



O DESEJO DE GUARDAR E AS TAREFAS DE PROTEGER E DISPONIBILIZAR: NOTAS PARA A CONSOLIDAÇÃO DO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DO TEATRO NO BRASIL

*THE DESIRE TO SAVE AND THE TASK OF PROTECTING
AND PROVIDING: NOTES FOR THE CONSOLIDATION OF
THEATRICAL DOCUMENTARY HERITAGE IN BRAZIL*

*EL DESEO DE GUARDAR Y LA TAREA DE PROTEGER Y PONER
A DISPOSICIÓN: NOTAS PARA LA CONSOLIDACIÓN DEL
PATRIMONIO DOCUMENTAL DEL TEATRO EN BRASIL*

Fabiana Siqueira Fontana

Fabiana Siqueira Fontana

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/Unirio).
Professora do Departamento de Artes Cênicas,
na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: fontanafabiana@yahoo.com.br.

Resumo

No contexto nacional, documentos ligados à prática e ao pensamento teatral ganham cada vez mais visibilidade em espaços virtuais. Porém, será que estamos de fato atentos ao compromisso com a proteção de arquivos e coleções dessa natureza, assim como com a garantia de seu real acesso? Sendo tais noções constitutivas da própria ideia de patrimônio documental, este trabalho visa explorar questões técnicas essenciais na discussão sobre os deveres impostos pela custódia dos acervos teatrais.

Palavras-chave: Acesso, Acervos teatrais, Custódia.

Abstract

On the national scene, documents related to the practice and the theatrical thinking gain increased visibility in virtual spaces. However, are we, in fact, aware of the commitment to the protection of archives and collections of this nature, as well as of guaranteeing their real access? This work aims to explore essential technical matters in the discussion on the duties imposed by the custody of theatrical collections, since such notions constitute the very idea of documentary heritage.

Keywords: Access, Theatre collections, Custody.

Resumen

En el escenario nacional, los documentos vinculados a la práctica y al pensamiento teatral adquieren cada vez más visibilidad en espacios virtuales. Sin embargo, ¿estamos realmente atentos al compromiso con la protección de los archivos y colecciones de esa naturaleza, así como con la garantía de su verdadero acceso? Siendo estas nociones constitutivas de la idea misma de patrimonio documental, este trabajo pretende explorar cuestiones técnicas esenciales en el debate sobre los deberes impuestos por la custodia de los acervos teatrales.

Palabras clave: Acceso, Acervos teatrales, Custodia.

Atualmente podemos perceber um aumento no interesse pelos documentos considerados peças constitutivas de um patrimônio específico das artes cênicas junto a teóricos da área e artistas. A internet parece ser um dos principais fatores a contribuir para o aumento desse entusiasmo, na medida em que se torna território profícuo para a divulgação dos registros de espetáculos e traços de processos de criação, de hoje e/ou de outrora.

Porém, para que a atenção dada aos acervos teatrais não se restrinja à curiosidade e ao fascínio, é preciso atentar para algumas questões urgentes de debater quando se trata da institucionalização e consolidação do patrimônio documental das artes cênicas, como campo de pesquisa e atuação, no Brasil. Nesse sentido, acreditamos ser necessário chamar atenção, por ora, a questões notórias no que compete às boas práticas na gestão dos artefatos da memória do nosso teatro. Trata-se de reconhecer aspectos técnicos constitutivos da própria noção de custódia, os quais devem ser visitados e respeitados ao advogarmos em prol da salvaguarda do patrimônio documental das artes cênicas.

Apesar de nossas considerações partirem da observação da contemporaneidade, pretendemos primeiro mostrar, numa espécie de prólogo estendido, que as demandas sociais ligadas à memória documental do teatro, no contexto nacional, não são tão recentes quanto muitas vezes aparentam ser. O fato é determinante para encararmos com urgência e responsabilidade a tarefa que se impõe ao país, pelo menos desde a primeira metade do século passado. Esse aspecto da discussão coaduna, inclusive, com a finalidade última deste artigo: sensibilizar pesquisadores das artes cênicas e artistas quanto às exigências próprias na proteção do patrimônio documental e na garantia de seu acesso.

Sobre uma vontade de guardar que não é de hoje

Ao que se tem notícia, já em meados da década de 1940, surgem de forma mais sistemática no Brasil “debates a respeito da proposta de criação de um espaço onde fosse guardada a memória do teatro, não apenas nacional, mas também aquele considerado universal” (LOPES, 2015, p. 6). A ideia se resumia em criar um museu que “[...] deveria atuar segundo uma finalidade

pedagógica, a fim de fornecer elementos e parâmetros para o ensino do bom teatro, do teatro de Arte. Tanto para o público em geral, como para aqueles que desejassem se dedicar profissionalmente ao teatro” (Ibid., loc. cit.). Ainda que não de forma direta, tais demandas estão na base da implementação de um museu no interior do Serviço Nacional de Teatro, no final dos anos 1950. Criado dentro do primeiro órgão federal voltado para o amparo do teatro, esse museu faz parte da história institucional do atual Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). Seu valor como fato histórico, no entanto, não está apenas nessa relação “de origem” com um dos principais acervos de arte existentes no país, e sim no seu “papel precursor no que tange à questão de patrimonialização da memória do teatro no Brasil” (Ibid., loc. cit.).

Nos anos de 1950, outra iniciativa consonante a esta chama atenção: Martim Gonçalves cria, em Salvador, “um Museu de Teatro, uma Biblioteca e um Centro de Documentação, considerado por Lina Bo Bardi como ‘um grande esforço na procura duma cultura autóctone’” (SANTANA, 2017, p. 111). Vale ressaltar que a medida foi realizada porque entendida como ação estratégica para a criação e consolidação do primeiro curso de teatro instituído em ambiente universitário no território nacional: a Escola de Teatro, da então Universidade da Bahia (SANTANA, 2011).

No início da década de 1960, um curioso evento voltado para o fomento da prática historiográfica, no que tange especificamente o teatro brasileiro, mostra que a atenção com a memória documental continuava a fazer parte das preocupações da classe artística e de intelectuais. O episódio em questão é o Primeiro Congresso da História do Teatro Brasileiro, promovido pelo Instituto Brasileiro de Teatro, em agosto de 1963, no Rio de Janeiro. Entre os temas anunciados estava a “organização de bibliotecas e museus especializados”, como “empreendimentos relacionados com a História do Teatro Brasileiro” (CONGRESSO..., 1963, p. 33).

Depois, poderíamos mencionar o surgimento do conhecido Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), criado em 1976 por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo. À frente dessa iniciativa estava o crítico e historiador Sábado Magaldi, ao lado da bibliotecária e crítica de arte Maria Eugênia Franco. O objetivo da empreitada:

fazer, “naquele momento, uma espécie de diagnóstico sobre as diversas artes em São Paulo” (VARGAS, 2017, p. 42).

Ainda falta muito para podermos escrever uma história ou mesmo uma linha do tempo das ações concorrentes para a formação do patrimônio documental do teatro no Brasil. Por ora, dentro daquilo que foi apresentado, percebemos que as medidas mais efetivas quanto à salvaguarda de acervos teatrais no país são contemporâneas da institucionalização da cultura como dever do Estado, fenômeno iniciado na década de 1930 (CALABRE, 2009). Este contexto é decisivo para o processo mesmo de valoração do patrimônio cultural como um todo – iniciado em 1937, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) (GONÇALVES, 2002). Sendo assim, notamos que a “patrimonialização das artes cênicas não é neutra: ela depende de um processo de institucionalização e de políticas da memória historicamente datadas” (POIRSON, 2008, p. 9, tradução nossa).

Essa conclusão parcial, advinda de um exame sumário de um desejo mais antigo de guardar registros da prática e do pensamento teatral em nosso país, é fundamental para a criação de uma consciência crítica acerca da preservação do patrimônio documental das artes cênicas. Isto quer dizer que, para além de um debate sobre os possíveis usos da memória documental do teatro, se torna cada vez mais urgente no Brasil “pesquisar o universo de gestão da memória e, em particular, daquilo que se poderia chamar de *economia política da memória*” (MENESES, 1999, p. 12, grifo do autor). É com o que pretendemos contribuir, em relação à contemporaneidade, através de apontamentos e análises sobre fenômenos ligados à salvaguarda dos acervos teatrais inseridos na atualidade.

Quem preserva os acervos teatrais hoje? A difícil tarefa da custódia de um patrimônio documental

Se no século passado as ações e demandas quanto à patrimonialização da memória do teatro parecem ter sido mais esparsas, a partir dos anos 2000 podemos notar no país um movimento de fundação de institutos e centros de documentação, pesquisa e memória dedicados a tal missão. No decorrer desse tempo, também é nítida uma mudança nos agentes aos quais é

conferida e legitimada a responsabilidade de guardar os acervos teatrais considerados bens histórico-culturais. Sendo assim, em paralelo ao desenvolvimento de instituições e órgãos públicos destinados à proteção e difusão do patrimônio documental do teatro – como o já referido Cedoc/Funarte –, observamos algumas iniciativas oriundas de outras esferas da sociedade com o mesmo propósito.

Vale explicitar, como ilustração desse movimento, o aparecimento de duas importantes entidades em 2005: o Centro de Documentação e Memória do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (o Tuca), auditório localizado na capital paulista, e o Centro de Documentação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPTM) do Galpão Cine Horto, do Grupo Galpão, sediado em Belo Horizonte (CARNEIRO; BORGES; NOVAES, 2012). Na mesma época, houve também a recuperação do Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (LIM CAC/ECA-USP) –, criado na década de 1990 (AZEVEDO, 2015). Colabora ainda para ratificar o exposto, o quadro erigido por Ramos (2008, p. 12):

A questão da memória tem ocupado um espaço cada vez maior nas instituições e na mídia. [...] No campo das artes, essa tendência também está em voga. Na área do teatro, podem ser identificados alguns centros e projetos de memória de destaque, como o Centro de Estudos e Memória do Teatro Paulista, que funciona no Arquivo do Estado de SP; o Centro de Documentação e Memória do Teatro Alfa, de São Paulo; o Projeto Memória do Teatro na Bahia, contemplado com o prêmio Carlos Petrovich da Fundação de Cultura do Estado da Bahia em 2007 e o projeto de criação do arquivo de memória do Teatro Carlos Gomes, de Blumenau. Em Belo Horizonte, a Fundação Clóvis Salgado, sob direção de Chico Pelúcio, inaugurou o Centro de Memória João Etienne Filho, com o mesmo objetivo de preservação e pesquisa, em uma dimensão mais abrangente que aborda também as artes plásticas, a música e a literatura. [...] O Grupo Lume, vinculado à UNICAMP, tem um espaço de memória e informação [...].

Em vista desse cenário, é possível identificar algumas categorias de agentes hoje responsáveis por projetos, programas e ações que contemplam a preservação dos acervos teatrais no país. São estas: instituições culturais públicas e privadas; pesquisadores inseridos na universidade pública; grupos

e companhias teatrais. Além disso, podemos acrescentar herdeiros ou familiares que se dedicam à criação de institutos que levam o nome de artistas expoentes da história do nosso teatro. É o caso do Instituto Augusto Boal, cuja missão, que tem como base a difusão do acervo do artista, é “representar e preservar os fundamentos e os princípios do pensamento artístico do teatrólogo e [...] assegurar o desenvolvimento contínuo, ético e solidário de seu Legado Teatral”¹.

Quanto a esta maneira de lidar com a preservação de acervos teatrais, Azevedo (2017) faz uma observação extremamente pertinente e que impõe demasiada cautela, já que muitas vezes os recursos obtidos para fundar entidades desta natureza não preveem – e, assim, não garantem – a sua manutenção. É do que trata a historiadora quando salienta:

Uma prática que teve certo destaque tempos atrás, quando estavam disponíveis incentivos oficiais para preservar acervos culturais e artísticos, sobretudo da Petrobras, mas que tem se mostrado de manutenção problemática em tempos de falta de financiamento, é a constituição de “institutos” de artistas, como o do diretor e cenógrafo Gianni Ratto. O destino de tais conjuntos é uma incógnita para o futuro. (Ibid., p. 154)

Essa incerteza quanto ao futuro dos acervos é resultado da própria origem dos auxílios financeiros que os custeiam: editais destinados à realização de projetos de duração determinada. Alguns projetos deste tipo usam ainda a disponibilização de fontes de pesquisa na internet como base para a caracterização de um empreendimento cujo objetivo é também garantir a preservação de um conjunto documental. Apesar de muitas vezes realizarem um trabalho louvável de higienização, acondicionamento e catalogação de arquivos, muitas dessas iniciativas tomam a difusão como o principal fim de uma difícil missão que é a custódia.

Além de ter que garantir o acesso, a “custódia como proteção e guarda tem como consequência a ideia de que o custodiante deve ser responsável pela proteção física e intelectual, mantendo as características dos documentos [...], assegurando a estabilidade e a segurança dos documentos custodiados” (SILVA, 2017, p. 53).

1. Disponível em: <http://bit.ly/2MgEU1I>. Acesso em: 4 fev. 2019.

A preservação (como guarda e proteção) e o acesso, noções fundamentais no conceito de custódia, são inclusive elementos constitutivos da própria ideia de patrimônio documental. É o que se verifica na visão do Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco): “o patrimônio documental mundial pertence a todos, e deve ser completamente preservado e protegido por todos, com o devido reconhecimento e respeito por hábitos e práticas culturais, devendo ser permanentemente acessível a todos, sem obstáculos”².

Atentos aos conceitos de custódia e patrimônio, é possível notar que ambos são erigidos enquanto um compromisso social que prevê, antes de tudo, atenção ao lugar de guarda dos documentos a serem protegidos. A custódia, inclusive, “significa que existe um lugar para preservar arquivos e documentos” (Ibid., p. 52). No entanto, à revelia desse pressuposto, muitos dos projetos que têm como objetivo criar “institutos de artistas” depositam os documentos, depois de tratados com recursos públicos, nos seus locais de origem: a residência de familiares ou dos próprios artistas. É o caso, por exemplo, do Acervo Gouvêa-Vaneau. Segundo Célia Gouvêa (2015), seus documentos e de Maurice Vaneau – organizados com auxílio financeiro oriundo do XII Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – se encontram na sala de sua residência, transformada também em espaço de consulta. Verificamos aí a realização parcial da custódia. Pois, apesar de garantir o acesso ao material, a iniciativa transforma uma residência em local de guarda, espaço que não constitui um ambiente adequado à proteção permanente de acervos teatrais no que diz respeito principalmente a sua segurança física.

É preciso explicitar aqui que não estamos questionando a intenção daqueles que criam e/ou realizam tais iniciativas. Trata-se de discutir o modo como está sendo desenvolvida parte significativa das políticas públicas voltadas para a preservação da memória documental do teatro, e suas deficiências possíveis de identificar. Porque se os editais de fomento são responsáveis por diversificar os agentes envolvidos com a salvaguarda dos acervos teatrais – acompanhando um movimento mais antigo pelo fim do dirigismo

2. Disponível em: <http://bit.ly/30ZoD4r> . Acesso em: 5 fev. 2019.

cultural –, as práticas no gerenciamento desse patrimônio não estão sendo realizadas com toda atenção em relação a sua guarda e proteção. E, como já dito, a custódia, em termos de garantia da integridade dos acervos, se impõe como uma responsabilidade a ser exercida ao longo do tempo – de muito tempo, para não falar em “para sempre”, já que, à revelia de nossa vontade, nada dura eternamente.

Dessa maneira, o compromisso com a preservação da memória documental das artes cênicas não pode estar baseado em ações pontuais, porque a proteção e o gerenciamento de tal patrimônio se configuram como um cotidiano dispendioso que requer a constante vigilância dos objetos que o formam. Para tanto, a atenção ao espaço físico, local de guarda, é fundamental.

Relacionado ao fenômeno “‘instituto’ de artistas”, podemos tratar de outro, de natureza próxima, acerca do qual a mesma distinção entre preservação e difusão deve ser estabelecida. Como já mencionado anteriormente, hoje em dia muitos coletivos teatrais divulgam registros produzidos no decorrer de seus processos de criação. Nos sites desses grupos ou em páginas publicadas em redes de relacionamento podemos encontrar reproduções de tipos diversificados de documentos ligados à confecção da cena. A exposição contínua desses registros tem explicação na própria ênfase que, a partir do final do século XX, passamos a conferir aos processos de criação. Porém, a propagação desses documentos não pode ser entendida como uma prática de preservação da memória do teatro brasileiro. Denizot (2014, p. 93, tradução nossa), tratando de ações semelhantes em contexto francês, esclarece: “Se essas iniciativas são interessantes, elas não concorrem para as medidas de arquivamento realizadas nos lugares dedicados à conservação”. Queremos então reforçar que o

[...] acesso, entendido apenas enquanto digitalização de documentos, para sua posterior disponibilização na web, não pode ignorar a aplicação dos devidos métodos arquivísticos para o tratamento do patrimônio documental referente à memória das nossas artes cênicas (FONTANA; CANTANHEDE, 2016, p. 2416).

Desta maneira, nos parece que são poucos os coletivos artísticos que de fato se dedicam à gestão da memória documental do teatro com a devida

consciência do que significa exercer a custódia dos documentos produzidos e acumulados no decorrer de suas trajetórias.

Convém recuperar aqui o caso do já referenciado Centro de Documentação do CPTM/Galpão Cine Horto. Criado para ser um centro de referências das artes cênicas, o empreendimento partiu da preservação dos arquivos do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto (RAMOS, 2014). Além de conceber um espaço físico dedicado à custódia desses conjuntos documentais, onde também foi instituída uma biblioteca especializada, é possível flagrar a seriedade da atuação do Centro em sua atenção às questões técnicas que envolvem a preservação do patrimônio documental do teatro, assim como no reconhecimento desse assunto como um tema de pesquisa:

Cabe ressaltar que a busca por uma qualificação técnica contínua pautou a ação da equipe do CPTM ao longo de toda sua trajetória. A participação em seminários, cursos, congressos, visitas técnicas a outros espaços de informação e memória, além de cursos de pós-graduação, acontece naturalmente, impulsionada pela busca de embasamento e pela oportunidade de unir o trabalho à pesquisa. (Ibid., p. 186-187)

Em relação aos aspectos técnicos que envolvem as atividades exercidas no tratamento dos acervos teatrais – conservação, classificação, catalogação, descrição, difusão etc. –, é notória a necessidade de encará-los como objetos de estudo e discussão, tendo em vista o diálogo entre as áreas que constituem a interdisciplinaridade que os caracteriza, a saber, arquivologia, museologia, biblioteconomia, história, junto às artes cênicas. O apelo se faz mais pertinente quando notamos que a especificidade de tal patrimônio se impõe geralmente como um desafio aos profissionais inseridos no âmbito das ciências da informação.

O campo da informação em arte, embora se constitua campo rico em possibilidades de aprendizado, experiências e estudos em Ciência da Informação, é por ela pouco explorado. Observa-se que a marginalização da informação em arte não é exclusiva dos estudos em Ciência da Informação, fazendo-se presente, inclusive, nas políticas públicas de informação [...]. (OLIVEIRA, 2015, p. 35)

Conseqüentemente, enfrentamos no Brasil uma visível falta de preparo dos profissionais que lidam com os documentos relacionados a este domínio do conhecimento:

[...] quando entram no mercado de trabalho, além de não apresentarem conhecimento prévio da área em que irão atuar, [...] dificilmente recebem treinamento ou têm a oportunidade de fazer um curso de especialização apoiados pelo local de trabalho. (Ibid., p. 26)

Compõe ainda a problemática traçada a quase completa ausência de publicações técnicas básicas destinadas ao tratamento de conjuntos documentais inseridos no domínio das artes como um todo. No que se refere exclusivamente às artes cênicas, há no Brasil apenas uma linguagem documentária desenvolvida para atender o campo: o *Vocabulário controlado em artes do espetáculo*, datado de 2007, elaborado pela equipe da Biblioteca do Museu Lasar Segall, em São Paulo, junto da Biblioteca da Cinemateca Brasileira (Ibid.). Embora de caráter distinto, é importante citar também o *Breve manual de conservação de trajes teatrais*, cujo objetivo é “divulgar informações sobre [...]: como estocar, separar, dobrar as peças, fazer trabalhos de catalogação e higienização” de vestuário criado enquanto figurino (AZEVEDO; VIANA, 2006, p. 8).

A falta de publicações destinadas ao amparo dos profissionais no tratamento dos acervos teatrais relaciona-se com a baixa frequência com que empreendemos, no Brasil, discussões sobre os aspectos técnicos que envolvem a custódia desses conjuntos documentais. No entanto, ainda que de forma tímida, podemos averiguar que no contexto nacional esse debate vem se desenvolvendo, principalmente, através de trabalhos monográficos. Nesse sentido, recuperamos como exemplo a dissertação de Ismael (2016) sobre o tratamento das coleções especiais no Cedoc/Funarte; dois dos seus três objetos de estudo contemplam as artes cênicas: as coleções de João Ângelo Labanca e Roberto Wagner Pereira. Além disso, a monografia de Lucena (2016) constitui um valioso diagnóstico do acervo de Dulcina de Moraes, localizado em Brasília. Outra maneira de empreender discussões sobre o assunto seria a promoção de encontros dedicados ao tema. Porém, quanto a eventos dessa natureza infelizmente temos uma única

lembrança: o I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais, ocorrido na USP, no ano de 2012. Apesar de, até o momento, não termos tido outro episódio como esse, o evento “demonstrou que é necessário estreitar [...] os contatos e laços que podem unir as diversas instituições e profissionais que atuam na área da preservação da memória e da história do teatro brasileiro” (AZEVEDO, 2015, p. 12).

Podemos perceber que ações e estudos destinados à discussão dos procedimentos empregados no tratamento dos acervos teatrais têm sido realizados, se não na universidade pública, com a concorrência dela. É preciso, portanto, reconhecê-la como estratégica na defesa do patrimônio documental das artes cênicas no Brasil de hoje. Essas instituições têm importância até mesmo na custódia de relevantes conjuntos documentais relativos à memória das nossas artes cênicas. Alguns casos já foram citados ao longo deste texto, entretanto, para valorizar o significado das universidades públicas perante tal missão, nos interessa mencionar outros casos.

Nessa perspectiva, podemos citar o Acervo de Escritores Mineiros da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, que recentemente recebeu o arquivo, a biblioteca e algum mobiliário de Sábado Magaldi (MEDEIROS, 2017). A Universidade Federal de São João del-Rey se vê envolvida, ao menos desde a década de 1990, com a salvaguarda de importante material: o acervo pessoal de Antonio Guerra e a biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo (LIMA, 2012). Tal envolvimento de pesquisadores com a constituição e a proteção de acervos teatrais deve ser entendido, como salienta Dubatti (2016, p. 123), como uma forma de contribuir com o “desafio da renovação das ciências da arte”.

Além dessa ligação mais direta, que se constitui na própria custódia de acervos, a universidade vem se tornando parceira no tratamento e na difusão de conjuntos documentais sob a guarda de outras entidades. É o caso da expografia realizada com registros do Teatro do Estudante da Paraíba, presentes no arquivo pessoal de Afonso Pereira, por membros da Universidade Estadual da Paraíba (CARVALHO; MAIA; OLIVEIRA, 2017). No interior do Rio Grande do Sul, o curso de Arquivologia da Universidade Federal de Santa Maria foi responsável por classificar e descrever os arquivos presentes na

Casa de Memória Edmundo Cardoso, onde são guardados inúmeros documentos sobre a vida cultural da cidade e da região³.

Pelo amanhã do que foi o hoje e o ontem

As considerações ao longo deste texto procuraram mostrar que ainda falta muito para a compreensão do real compromisso que constitui a salvaguarda da memória documental do teatro no Brasil. O atual aumento da atenção dada aos registros da prática e do pensamento teatral não pode eclipsar a necessidade de formar uma consciência crítica acerca da preservação desse patrimônio em específico. Salientar o fato é também uma forma de reconhecer o esforço, nem sempre visto, daqueles que têm se dedicado sem descanso à proteção, ao acesso e à difusão dos acervos teatrais em nosso país.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Elizabeth R. O LIM CAC e a preservação de acervos teatrais em São Paulo. *In*: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS, 1., 2012, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: USP-PRCEU; TUSP; LIM CAC, 2015. p. 9-12.
- AZEVEDO, Elizabeth R. Preservação de documentos para a história do teatro brasileiro: teoria e prática. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 151-163, 2017.
- AZEVEDO, Elizabeth R.; VIANA, Fausto. **Breve manual de conservação de trajes teatrais**. São Paulo: ECA-USP, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2YZBAtn>. Acesso em: 30 maio 2019.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CARNEIRO, Tiago Furtado; BORGES, Gilson P.; NOVAES, Luiza Helena. Unidades de Informação e Memória especializadas em teatro: o caso do CPMT, do Tuca e da Biblioteca Armelina Guimarães. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, n. 9, ano IX, p. 25-34, dez. 2012.
- CARVALHO, Flávia Barros Fernandes; MAIA, Manuela Eugênio; OLIVEIRA, Bernardina M. J. F. Difusão cultural no Arquivo Afonso Pereira: o Teatro do Estudante da Paraíba e sua construção expográfica. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 11, n. 3, p. 73-90, dez. 2017.
- CONGRESSO DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO, 1., 1963 [Rio de Janeiro]. **Revista de Teatro**. Rio de Janeiro, n. 335, p. 35-36, 1963.

3. Disponível em: <http://bit.ly/2EJE0Vq>. Acesso em: 15 fev. 2019.

- DENIZOT, Marion** Denizot. L'engouement pour les archives du spectacle vivant. *Écrire l'histoire*, Paris, 13-14, p. 88-101, 2014.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FONTANA, Fabiana Siqueira; CANTANHEDE, Caroline. Representação da memória das artes cênicas: relatos de uma experiência no Cedoc/Funarte. **Anais Abrace**, Campinas, v. 17, n. 1, p. 2414-2429, 2016.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Ministério da Cultura/IPHAN, 2002.
- GOUVÊA, Célia. Retorno renovado: a constituição do acervo Gouvêa-Vaneau. **Dança**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 27-38, jul./dez. 2015.
- ISMAEL, Joelma Neris. **Aquisição, gestão e patrimonialização de coleções especiais na Funarte**: o caso das coleções de João Ângelo Labanca, Roberto Pontual e Roberto Wagner Pereira. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Biblioteconomia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. **A narrativa memorialística dos álbuns de Antonio Guerra**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- LOPES, Caroline Cantanhede. Por uma memória do efêmero: a construção de um acervo para as Artes Cênicas no Brasil (1958-1990). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais eletrônicos** [...]. Florianópolis: UFSC, UDESC, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2YY0Mk0>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- LUCENA, Talita Ávila. **Acervo da Dulcina de Moraes – Fundação Brasileira de Teatro**: histórias e análises (2015). 2016. Monografia (Graduação em Museologia) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- MEDEIROS, Elen de. Acervo Sábato Magaldi: contribuições para a história e a crítica teatrais brasileiras. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 277-288, 2017.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. *In*: SILVA, Zélia Lopes da. (org.). **Arquivos, patrimônio e memória**. São Paulo: Editora da Unesp: Fapesp, 1999. p. 11-29.
- OLIVEIRA, Caroline Brito de. **Cooperação, compartilhamento e colaboração em Redes**: o caso da Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro – Redarte/RJ. Berlim: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- POIRSON, Martial. Memoire vive: archiver, conserver, inventorier, actualiser. **Revue d'histoire du théâtre**, Paris, v. 60, n. 237, p. 5-12, 2008.
- RAMOS, Luciene Borges. **Centros de cultura, espaços de informação**: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

- RAMOS, Luciene Borges. Centro de Pesquisa e Memória do Teatro: uma trajetória singular em torno da memória e da potencialização da informação. *In: GALPÃO CINE HORTO. Galpão Cine Horto: uma experiência de ação cultural.* Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014. p. 175-198.
- SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província.** 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- SANTANA, Jussilene. A criação do Instituto Martim Gonçalves e como documentos não surgem (ou são preservados) pela vontade dos deuses. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 100-113, 2017.
- SILVA, Margareth da. **O arquivo e o lugar: custódia arquivística e a responsabilidade pela proteção dos arquivos.** Niterói: Eduff, 2017.
- VARGAS, Maria Tereza. Relatos e reflexões acerca da documentação teatral na cidade de São Paulo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 41-47, 2017.

Recebido em 15/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019