



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p11-25

Em pauta

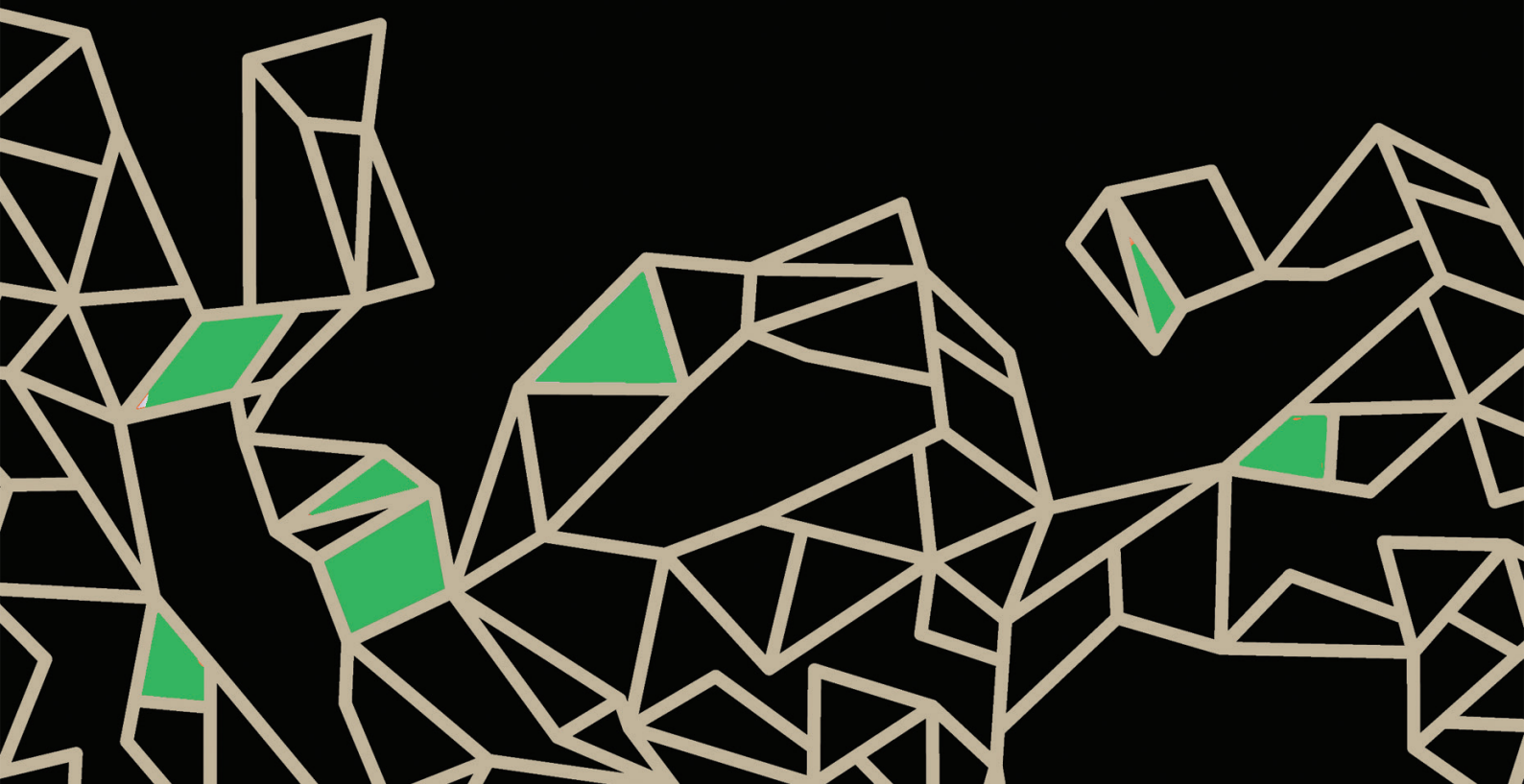
# O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro

*On what is permanent within the ephemeral world  
– the personal archives and documentary heritage  
of theatrical play*

**Fabiana Siqueira Fontana**

**Fabiana Siqueira Fontana**

Doutora pelo PPGAC da Unirio. Organizadora de  
Arquivos e Coleções Privadas Cedoc/Funarte: guia geral.



## Resumo

A especificidade do patrimônio documental do teatro vem sendo tratada a partir da articulação da efemeridade como centro do debate sobre sua preservação. A ideia parte da adoção do espetáculo na distinção do teatro enquanto expressão estética. Este artigo pretende questionar tal aceção, pois se acredita que o critério que serve para singularizar o teatro como arte não o encerra como campo de estudo, principalmente se analisado numa perspectiva histórico-social. Por meio desta, é possível identificar no interior do teatro práticas que perduram no tempo. O trabalho tem origem no envolvimento da autora com a organização de arquivos pessoais no Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte) e se apoia naquilo que é possível identificar como recorrente na constituição de conjuntos documentais dessa natureza para tratar dos registros do teatro para além da sua concepção como vestígios da cena.

**Palavras-chave:** Arquivos pessoais, Teatro brasileiro, Patrimônio documental.

## Abstract

The discussion about the specificity of the theater documentary heritage has been treated from the articulation of the concept of ephemerality as a central point about its preservation. The idea arises from the adoption of the theater performance in distinction of theater as an aesthetic expression. This paper aims to examine such acceptance, since it is believed that the criteria that singles theater out as art does not reduce it as a study field, specially if analyzed within a historical and social context. Thereby it is possible to identify practices within theatre that last in time. The piece has its origin from the author collaboration in a project to organize the Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte) personal archives collection. It is also based on what is possible to identify as recurring in the constitution of archives sets of this nature to treat the documents and records of theatrical performance beyond its conception as merely theater play vestiges.

**Keywords:** Personal archives, Brazilian theatre, Documentary heritage.

No campo do teatro, a salvaguarda do seu patrimônio documental é entendida, majoritariamente, como a preservação dos registros que são os suportes do efêmero, de modo que os acervos teatrais são vistos como um todo dotado de uma materialidade que sustenta aquilo que se perde no instante mesmo em que se dá a sua existência: a apresentação teatral (WALLON, 2006). No cerne dessa compreensão está a ideia do teatro atrelado à cena ou ao espetáculo, como obra ou expressão que define e distingue tal arte.

É comum encontrar, então, essa ligação entre teatro e cena como base para as discussões que envolvem a constituição e, portanto, a especificidade dos acervos teatrais. É o caso do estudo realizado por Carvalho (2009), no qual ele defende como patrimônio documental para as artes cênicas “a constituição de acervos ou coleções especializadas [...] de documentos relativos às encenações” (CARVALHO, 2009, p. 31). Em linha argumentativa bastante próxima a essa, estão inseridas as colocações de Picon-Vallin (2012). Advogando em prol da construção de um museu para o teatro, ela alega que o instantâneo que caracteriza o espetáculo não impede ações de patrimonialização específicas para essa arte, já que seus “fragmentos e vestígios sustentam a obra teatral” por “permanecem como [suas] testemunhas” (PICON-VALLIN, 2012, p. 116). Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (1999), não deixa de também centrar na “representação” os seus comentários sobre “documentação”, ainda que na abertura de seu verbete ele pareça colocar a representação como um dos possíveis interesses de pesquisa quando se trata do passado do teatro: “para escrever a história de uma representação, de um teatro ou de um artista de teatro, o pesquisador precisa de um mínimo de documentação” (PAVIS, 1999, p. 108).

Duas são as razões que, a princípio, concentram no efêmero o debate sobre o patrimônio documental do teatro. A primeira delas se encontra sinteticamente explicitada na seguinte colocação: “ora, o que diferencia as artes do espetáculo das outras artes, que produzem uma obra que perdurará através dos tempos (uma pintura, uma escultura), é o seu caráter efêmero – produzir-se algo para desaparecer de seguida (o espetáculo do teatro)” (ALVAREZ, 2005, p. 6). A efemeridade do teatro, como característica que o singulariza enquanto linguagem ou manifestação artística, está relacionada ao fato de o



teatro se dar, em termos gerais, através da “presença de corpos no tempo infinitamente presente da representação, tendo por princípio um olhar recíproco” (BIET; TRIAU, 2006, p. 93, tradução minha). E ainda que, na atualidade, o teatro venha sendo discutido e realizado em termos de sua interseção com o real (DIÉGUEZ, 2014), a partir de discussões que se articulam em torno de conceitos como o teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007) e o teatro performativo (FÉRAL, 2008), a presença e o presente são noções que ainda o distinguem como intervenção e expressão estética. De tal modo que é possível verificar que os registros audiovisuais tanto de espetáculos quanto de performances não substituem o evento que pretendem captar. Constituindo-se como uma ilusão, essa espécie de documento, além de “modificar o que pretend[e] fixar objetivamente” (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, p. 386), não pode reter a obra teatral, visto ser o público parte dela. A obra teatral “não existiria sem o espectador que faz com que ela aconteça” (FÉRAL, 2013, p. 577). Ligada a esse primeiro motivo, a ruptura de uma ligação antiga do teatro com a literatura assoma-se como uma segunda razão para os acervos serem, atualmente no âmbito do teatro, distinguidos enquanto parte de um patrimônio entendido como suporte do efêmero. Tal questão de grande complexidade relaciona-se com os debates que vêm se desenvolvendo acerca do surgimento da encenação, no final do século XIX, e com a superação gradual do paradigma clássico que estabelecia como escopo das investigações, no interior da teoria teatral, o texto. O tema mostra que a adoção do “efêmero” na distinção do patrimônio documental do teatro corresponde a uma determinada compreensão do que seja ele em termos de sua historicidade, a qual, em última análise, se liga às articulações entre teoria e prática na defesa do próprio teatro como campo específico no seio das artes, da cultura e da sociedade.

No que concerne à tensão dialética entre texto e cena na definição do teatro e, sendo assim, na sua relação com a preservação do patrimônio documental que lhe é próprio, vale, como exemplo de caso, recuperar a história da coleção Auguste Rondel – conjunto que está no início da trajetória de formação do acervo, hoje, sob a guarda do Département des Arts du Spectacle, da Bibliothèque nationale de France (BnF). Rondel, inserido no período de grandes transformações que marcam o contexto do teatro moderno e a era dos encenadores, se empenhou em coletar, guardar e inventariar documentos

relativos a diversos aspectos do espetáculo, em épocas em que as pesquisas empreendidas sobre o teatro gravitavam em torno do texto teatral (GITEAU, 2005). Sua coleção, doada ao Estado francês em 1920, é composta de espécies de documentos que hoje são usualmente entendidas como comuns nas instituições dedicadas à custódia do patrimônio documental do teatro, como cartazes, fotografias, recortes de jornais, programas etc.<sup>1</sup> No entanto, é preciso notar que a existência de tais documentos foi fator de individualização da coleção Auguste Rondel no seio da história da memória teatral na França.

Os tipos de registros definidos como aqueles que são frutos da cena ou dos processos de criação do espetáculo são, porém, apenas parte daquilo que se encontra em conjuntos constitutivos do patrimônio documental do teatro. De modo que é possível observar nos acervos toda uma variedade de tipos documentais que não dizem respeito à obra teatral, mas ao teatro como um campo expandido de reflexão e investigação no qual se insere, inclusive, por fim, a própria cena enquanto criação. Pois, como observou Eugenio Barba, o que “dura pouco [...] não é o teatro, é o espetáculo. O Teatro é feito de tradições, convenções, instituições, hábitos que têm permanência ao longo do tempo” (BARBA 1989 apud PAVIS, 2008, p. 11).

Para introduzir a discussão acerca dos documentos e de suas potencialidades enquanto fonte de pesquisa para o teatro, a fim de relativizar a cena como o amálgama do sentido da preservação do patrimônio documental das artes cênicas, faz-se mister referenciar o trabalho de Metzler (2009) sobre fotos da atriz Alda Garrido. Isso porque ela quebra a relação direta, muitas vezes travada, entre essa espécie documental e a cena teatral. Tratando da fotografia de divulgação – denominada antigamente, e de maneira geral, de clichê –, ela conclui que esse tipo de documento não corresponde necessariamente a um registro da cena, pois como “um ‘documento do vir-a-ser,’ [ela] só é capaz de inscrever na história um suposto espetáculo futuro: não comprova se o espetáculo existiu, nem se existiu daquele modo; não registra, pois, um acontecimento, mas uma possibilidade instalada temporalmente no futuro” (METZLER, 2009, p. 248). Metzler chama atenção, portanto, para a

---

1 A coleção de Auguste Rondel é tema de inúmeros estudos realizados na França sobre o patrimônio documental do teatro. Mais informações disponíveis em: <<https://goo.gl/WsMtnM>>. Acesso em: 10 ago. 2017.



fotografia como um documento criado para atender uma necessidade pragmática da difusão de um espetáculo: a sua divulgação. Constituindo-se então como um “artefato sujeito às suas próprias leis”, ela não “pode ser observada simplesmente como documento ilustrativo” da cena (Ibid.). Assim, se a foto de divulgação não é fonte segura para o estudo da cena, em seu sentido mais fechado, enquanto acontecimento teatral, é objeto para a investigação de ações destinadas à produção de um espetáculo, as quais dizem muito sobre uma compreensão específica do teatro, em contexto histórico particular.

As considerações de Metzler acerca da foto de divulgação mostram que os documentos são fruto de práticas e de relações pessoais e/ou sociais, que extrapolam sua concepção apenas como expressão. Essas dimensões constituem o teatro como experiência estética, arte e setor, sempre localizado em sociedades e épocas que formam contextos determinados. Elas se encontram, inclusive, materializadas nos acervos teatrais, sendo preciso, portanto, abordar o debate sobre o patrimônio documental do teatro à luz da análise dos diversos conjuntos que o formam. Trata-se de observar aspectos da constituição destes – no que se refere à natureza e aos motivos da produção/acumulação documental – e dos tipos de registros presentes em seu interior. É o que se pretende realizar, daqui para frente, a partir de discussões estabelecidas em torno de observações sobre parte dos arquivos pessoais custodiados pelo Cedoc/Funarte.

Em termos gerais, os arquivos pessoais são conjuntos documentais

resultante[s] da vida e da obra/atividades de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, artes e a sociedade. (BELLOTTO, 2007, p. 266)

A sua constituição, tanto em termos de elaboração quanto de acumulação dos registros, atende a necessidades e interesses particulares, que correspondem à ligação do titular com fatos, ações, eventos, funções e relações sociais que envolvem a vida de um indivíduo. No caso do teatro, é possível

perceber que a origem dos documentos que formam os arquivos de artistas, críticos, professores etc. ultrapassa a ligação direta que vem se atribuindo entre o patrimônio documental e a cena teatral ou seu processo de criação. Há, por exemplo, nesses conjuntos, tipos de documentos que revelam modos de gerenciamento de empresas teatrais, colocando, portanto, o teatro como parte do mundo do trabalho.

Em relação a isso, no interior do papelório de Walter Pinto há uma unidade criada para classificar a documentação identificada como administrativa. Nela é possível encontrar itens como: “Livro de registro de empregados”, “Demonstração da conta de Lucros e Perdas da Firma Empresa de Teatro Pinto LTDA”, além de documentos referentes a causas trabalhistas, contratação de pessoal e pagamento de imposto sindical<sup>2</sup>. Estes revelam uma diversidade de funções inseridas no universo revisteiro, dentre as quais se apresenta: ator, coreógrafo, maestro, corista, contrarregra, ponto, maquinista, eletricista, escriturário, bailarina, *girl*, servente, auxiliar de bilheteiro, encarregado da limpeza, da orquestra etc. Por alguns desses tipos documentais é possível averiguar o regime de trabalho, o ordenado, e os quesitos de seleção na contratação de um profissional. É curioso notar a forma como são descritas as bailarinas clássicas e *girls* em fichas cadastrais. Estas detalham características físicas (“tipo mignon”, “cara de chineizinha”, “bonita figura”, “1,65 de altura”, “tipo não muito fino”), competências (“dança bem”, “sem jeito”, “sapateia também”) e experiências anteriores (“nunca trabalhou em teatro”)<sup>3</sup> – categorias que podem revelar aspectos próprios dos modos de criação das revistas e do gerenciamento de uma organização inserida nesse ramo do entretenimento.

No contexto do teatro moderno, o arquivo intitulado “Fernanda Montenegro-Fernando Torres” apresenta também uma considerável documentação relativa à gestão das atividades teatrais enquanto serviço, de forma, inclusive, a determinar critérios para a organização desse fundo. É o que está exposto no seguinte aspecto de sua descrição: “1) as unidades de arquivamento foram estabelecidas, na maior parte dos casos, considerando a empresa artística responsável pelas produções teatrais, pois há uma grande quantidade

2 Neste artigo, os títulos e os conteúdos dos documentos citados serão reproduzidos conforme encontrados em seu original.

3 WP EP Adm. DP/Fichas cadastrais/01. Arquivo Walter Pinto. Cedoc/Funarte.



de documentos administrativos que integram o conjunto” (FUNARTE, 2016, p. 68). Sendo assim, correspondem a grupos maiores de classificação entidades como: Teatro dos Sete, Torres e Britto Produções de Cena Limitada e Fernando Torres – Diversões. No interior desses grupos, como em outros, há documentos que, como no papelório de Walter Pinto, revelam as relações de trabalho que se impunham entre os membros das companhias e seus artistas e funcionários contratados. Há ainda registros comumente gerados na rotina de qualquer organização comercial, como os balancetes. Tais documentos mostram categorias de despesas então comuns a empresas ou grupos teatrais do século passado. Na ocupação de um edifício, por exemplo, ficavam a cargo dos artistas gastos com o pagamento de porteiros, vigias, bilheteiros e até cortineiros.

Infelizmente, documentos com tal particularidade, que dão conta de aspectos ainda marginalizados nos estudos teatrais porque ligados à dimensão econômica do teatro, não são tão abundantes no interior dos arquivos pessoais, conforme foi possível observar até o momento. Porém, eles são recorrentes. Ou seja, nota-se sua presença em menor quantidade, mas em muitos dos conjuntos manuseados pela autora, até agora. A consideração elucidada, então, um ponto importante: sua preservação não vem sendo pensada como estratégia na constituição do patrimônio documental do teatro. Lima (2014) aponta duas razões dessa problemática. Ela averigua que registros dessa natureza são “considerados documentos que não traduzem o glamour dos espetáculos”, sendo “usualmente tratados como uma papelada burocrática” por aqueles que o produzem (LIMA, 2014, p. 9), artistas ou empresários inseridos no âmbito das artes cênicas. Também há de se considerar o aspecto sensível dessas espécies de registro, que revelam dados confidenciais a respeito de indivíduos – seus proventos, lucros, prejuízos etc. Tanto a sua disponibilização quanto o seu uso pressupõem, assim, discussões éticas ainda pouco desenvolvidas no âmbito da memória do teatro. Conforme Azevedo (2012), “há muito ainda por se fazer em relação aos acervos teatrais do Brasil”, ainda mais no que tange às “questões relativas às teorias do tratamento arquivístico” e a “aquelas relativas aos aspectos jurídicos da guarda, permissão de consulta e reprodução do material sob responsabilidade” (AZEVEDO, 2012, p. 23-24).



Entretanto, documentos de tal espectro são essenciais para o reconhecimento dos ofícios que compõem o universo do teatro. Segundo Zavadski (2015), os ofícios são “grupos profissionais bem definidos” que correspondem a “tipos de espetáculos (teatro, concerto, circo, cabaré...)” e a “estéticas que organizam o campo [das artes cênicas] em [diversos] domínios” (ZAVADSKI, 2015, p. 49, tradução minha). A identificação dos ofícios, através do exame das atividades desenvolvidas, procedimentos adotados e noções partilhadas, permite ultrapassar uma questão estruturante no terreno dos estudos teatrais, à revelia das pesquisas que se concentram na dramaturgia: a “individualização dos percursos” (Ibid., p. 52, tradução minha). Ou seja, uma forma de análise e narrativa que se concentra no reconhecimento de desempenhos singulares e não em práticas, baseando suas investigações mais nas pessoas do que no conteúdo das suas funções (Ibid.). Os ofícios teatrais – que não se restringem à dimensão artística do espetáculo – devem ser entendidos como “construções sociais” (Ibid.).

A identificação de um corpus de atividades através de um ofício é resultado de um processo profissional, histórico, socioeconômico, tecnológico, simbólico, que parte de práticas do terreno (em perpétua evolução), mas é também determinada no plano político e institucional pelos representantes do setor (em busca de normas para instaurar regulações coletivas). (Ibid., p. 50, tradução minha)

Outra característica do arquivo de Fernanda Montenegro e Fernando Torres, não particular à documentação acumulada por eles, é a atribuição da titularidade de um conjunto documental a um casal enquanto seu produtor. O fato, se analisado em sua recorrência, revela interseções indissociáveis entre a esfera profissional e pessoal na constituição de carreiras e empreendimentos que tinham e mantinham suas raízes em elos familiares. Ilustram bem a questão os arquivos de Eva Tudor e Luíz Iglésias, Maria Della Costa e Sandro Polônio ou Dina Sfat e Paulo José. De outra forma, o próprio Arquivo Walter Pinto é resultado das atividades de uma companhia teatral que foi iniciada por seu pai, nos anos 1920. Serve ainda para compor o quadro o conjunto intitulado Dante Viggiani, que herdou de Nicolino uma empresa estabelecida no ramo do entretenimento, a qual tinha como escopo a circulação de espetáculos



internacionais de grande magnitude e fama. Em ambos os conjuntos, encontram-se, ainda que em quantidade menor, registros das atividades de seus familiares à frente das organizações legadas (FUNARTE, 2016).

Além disso, é preciso reparar que, no Brasil, no âmbito da produção privada, são os arquivos pessoais aqueles que formam uma parte considerável do patrimônio documental do teatro do século XX. Neles estão presentes registros das atividades de grupos ou companhias expoentes no cenário cultural de suas épocas. A observação pode ser lida à luz das considerações de Savona (2004) acerca do tratamento de conjuntos documentais importantes para a memória teatral francesa. O autor faz uma ressalva quanto ao conceito de coletividade quanto a formação e manutenção de companhias teatrais. Segundo ele, se a ideia de companhia, se constitui a partir de tal noção (de coletividade), é, em relação a ela, frágil, devido à dificuldade de se estabelecer, no teatro, um agrupamento fixo e permanente de pessoas na formação de tais organizações. São muitas as mudanças e rearranjos que cercam a vida de uma empresa teatral, de modo a se notar que a existência de uma companhia fica sempre condicionada a uma pessoa física. Acresce-se a isso, no caso do contexto nacional, a verificação de que uma empresa teatral pode também ser resultado de associações, entre um ou mais indivíduos, que se fazem e desfazem com o tempo. É o que se constata quanto às empresas identificadas nos documentos que formam o Arquivo Fernanda Montenegro-Fernando Torres. O assunto já foi, inclusive, visitado por Brandão (2001, 2002) no desenvolvimento de outra forma de análise.

É no interior também dos arquivos pessoais que se encontram registros acerca de importantes entidades e instituições teatrais do século passado. A rotina e a dinâmica da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) e mesmo do Serviço Nacional do Teatro (SNT), por exemplo, estão retratadas em documentos que revelam relacionamentos, disputas, deveres e direitos que envolviam a prática teatral, seus agentes e as suas organizações sociais e estatais enquanto representação. Em arquivos como os de Paschoal Carlos Magno, Labanca, Bandeira Duarte e Brício de Abreu, esses registros formam tanto unidades de arquivamento criadas, especificamente, para sua classificação, quanto se

espalham por diversos outros grupos de documentos<sup>4</sup>. A apreciação desse aspecto dos arquivos reflete o significado dessas instituições e entidades para a classe teatral, tal como a proximidade e apreço dos artistas pelas mesmas. Os titulares mencionados ou foram associados ou, em algum momento, desempenharam alguma função no interior da SBAT ou da ABCT, assim como colaboraram com o SNT. Notam-se ainda, em suas correspondências, discussões em torno de decisões e direcionamentos dados pelos seus dirigentes a essas instituições. É o que mostra o trecho da cópia da carta de Paschoal Carlos Magno endereçada a Brício de Abreu, de 1945, referente à morte de Abadie Faria Rosa, primeiro diretor do SNT<sup>5</sup>: “Quem o substitui? Tomára que seja alguém que entenda de teatro, ou ame ou queira servi-lo com entusiasmo e desinteresse. Ou será o Serviço Nacional de Teatro absorvido por um outro qualquer departamento, anulado, assassinado?”<sup>6</sup>.

Neste tocante, é possível ainda recuperar, como mais um exemplo, traços da constituição do arquivo do cenógrafo e professor Pernambuco de Oliveira. A existência de plantas de diversos edifícios teatrais do país, junto a outros tipos de documentos presentes no seu papelório, corresponde a uma “função que ele assumia periodicamente: a de consultor do SNT acerca de reformas e construções de teatro em diversas regiões do Brasil.” (FUNARTE, 2016, p. 131). O fato espelha não só uma atividade do artista em termos de sua trajetória profissional, mas ainda uma maneira de o Serviço Nacional de Teatro desenvolver uma de suas competências.

Os ofícios, as formas de gerenciamento das companhias teatrais entendidas em seu aspecto de empresa, as instituições e as entidades de classe, assim como os assuntos ligados às políticas públicas de cultura, mostram que os arquivos pessoais, que formam o patrimônio documental das artes cênicas, refratam a relação comumente estabelecida entre indivíduo, obra e arte no seio do teatro; e, conseqüentemente, expandem as perspectivas de análise quanto a objetos e metodologias, na compreensão do teatro como fenômeno

---

4 As considerações foram elaboradas com base nos arranjos dos dois primeiros arquivos mencionados e no manuseio da documentação no caso dos conjuntos de Bandeira Duarte e Brício de Abreu. Os instrumentos de pesquisa relativos à documentação de Paschoal Carlos Magno e Labanca estão disponíveis na Biblioteca do Cedoc/Funarte.

5 Sobre o órgão, cf. Camargo (2013; 2017).

6 Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.



histórico-social. Assoma-se, como mais um tema nesse conjunto, as turnês – objeto de estudo central da história global do teatro (BALME, 2012).

As turnês se revelam o motivo, por exemplo, de cartas trocadas entre Luís Iglésias e Brício de Abreu, ou Procópio Ferreira e Bandeira Duarte, encontradas nos arquivos dos seus destinatários. Quanto à primeira dupla, há um número considerável de missivas que evidenciam facetas importantes da dinâmica da estada da companhia de Eva Todor em Portugal, entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950. Os seguintes trechos mostram, por exemplo, a tensão entre os planos estabelecidos para a realização da temporada e a recepção dos espetáculos. Nas palavras de Iglésias: “vinha preparado para dar uma peça por semana e até hoje não foi possível tirar de cena a ‘Maria Fumaça’”<sup>7</sup>, ou ainda: “a segunda peça estreiou-se 6ª-feira: ‘A Costela de Adão’, depois de ‘Maria Fumaça’ ter dado 91 representações. Outro ‘abafá!’”<sup>8</sup>. Já a correspondência de Procópio Ferreira está recheada de relatos das peripécias enfrentadas em sua visita ao nordeste do país, em período próximo à turnê internacional de Eva Todor. Suas cartas tratam das diferenças entre as capitais em termos de receita, dos imensos gastos realizados no descolamento de uma praça para outra, além de apresentarem uma *expertise* sobre o assunto se consolidando no momento mesmo daquela experiência: “na aventura das excursões o Emprezário deve ter sempre algum cobre no bolso, para evitar o naufrágio do barco”<sup>9</sup>, ou “caminhar com calma, ter no bolso sempre a passagem e a conta dos hotéis. Do contrário la se vai tudo por água abaixo”<sup>10</sup>.

Os dois conjuntos de cartas mencionados podem ser analisados também como resultado da amizade que envolvia as duplas formadas pelos atores e críticos. Os assuntos nelas tratados revelam a cumplicidade entre Brício de Abreu e Iglésias, ou entre Bandeira Duarte e Procópio Ferreira. Os artistas, quando em turnê, contavam cada qual com seu amigo para o agenciamento de aspectos práticos, tanto da sua vida artística quanto pessoal. Questões referentes a custeio de direitos autorais, regulados pela SBAT, dividiam

7 Lisboa, 20 abr. 1948. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

8 Lisboa, 16 maio 1948. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

9 Belém, 1 set. 1950. Arquivo Bandeira Duarte. Cedoc/Funarte.

10 Maceió, 27 maio 1950. Arquivo Bandeira Duarte. Cedoc/Funarte.

espaço com quitação de gastos de cunho doméstico, como aqueles a serem realizados com despesas de familiares, por exemplo. As cartas constituem-se, assim, como documentos que põem em evidência não só as práticas, mas também as relações que compõem o universo teatral. Nelas se encontram consubstanciadas parcerias ou desavenças; bem como, por elas, são expressos desejos e receios. Projetos e ambições são partilhados ou confessados através da correspondência<sup>11</sup>. Tudo isso amplia o modo de entender o teatro como um campo marcado por disputas e interações que, por fim, evidenciam os entendimentos e expectativas daqueles que dele fazem parte acerca do que é, ou deveria ser, o teatro e sua função na sociedade.

A discussão sobre a preservação do patrimônio documental do teatro revela que a interseção entre a história e a memória amplia o debate sobre o teatro para além das questões que envolvem o espetáculo, a cena ou os processos de criação. Sendo assim, a defesa pela salvaguarda dos acervos considerados teatrais não pode ser travada em torno da identificação de uma essência do teatro que se impõe em consonância à natureza de sua obra ou manifestação. O teatro, assim como seu patrimônio documental, deve ser analisado antes em razão de sua historicidade, a fim de lhe resguardar os seus infinitos ângulos de observação enquanto fenômeno social e estético.

## Referências bibliográficas

- ALVAREZ, J. C. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. **Museu nacional de teatro**: roteiro. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005. p. 5-8.
- AZEVEDO, E. R. Encontro da memória. **Subtexto**, Belo Horizonte, n. 9, ano XIV, p. 17-24, dez. 2012.
- BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. C. (Orgs.). **Rotas de teatro**: entre Portugal e Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-219.
- BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- BIET, C.; TRIAU, C. **Qu'est-ce que le théâtre?** Paris: Gallimard, 2006.

---

<sup>11</sup> As cartas, como fonte privilegiada no seio da pesquisa histórica do teatro, já foi tema visitado pela autora no último capítulo do seu livro sobre o Teatro do Estudante do Brasil. Cf. Fontana (2016). Ou, de forma mais sucinta, Fontana (2015).



- BRANDÃO, T. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Teatro brasileiro do século 20: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. **Revista do Patrimônio**, n. 29, 2001.
- CAMARGO, A. R. **Por um Serviço Nacional de Teatro**: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). 2017. 397 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2017.
- \_\_\_\_\_. **A política dos palcos**: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- CARVALHO, M. D. **A constituição de coleções especializadas em artes cênicas**: do imaterial ao documental. 2009. 160 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- DIÉGUEZ, I. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/KHCpdt>>. Acesso em: 11 maio 2017.
- FÉRAL, J. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/nSpSwq>>. Acesso em: 24 ago. 2017.
- \_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/Nv7nze>>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- FONTANA, F. S. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Caro Paschoal” – A correspondência como fonte de análise das transformações ocorridas no campo do amadorismo teatral a partir dos anos 1930. In: OLIVEIRA, L. M. V.; VASCONCELLOS, E. (Orgs.). **Arquivos pessoais e cultura**: uma abordagem interdisciplinar. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 45-58.
- FUNARTE. **Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte**: guia geral. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/WpKoKc>>. Acesso em: 14 set. 2017.
- GITEAU, C. Une centrale documentaire au service des praticiens du théâtre et de la recherche: d’Auguste Rondel à aujourd’hui. In: THOMASSEAU, J.-M. **Le théâtre au plus près**: pour André Veinstein. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2005. p. 239-262.
- GRÉSILLON, A.; MERVANT-ROUX, M.-M.; BUDOR, D. Por uma genética teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/Q6ZR4v>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, A. L. **A produção teatral carioca: história, exemplos e experiências**. 2014. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014.
- METZLER, M. O registro do futuro e as potências do impossível: da divulgação ao documento, a fotografia no estudo da atriz Alda Garrido. In: WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J. **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 245-263.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, B. Um museu para o Teatro. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 115-127, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/fW9KAv>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- SAVONA, F. Traitement documentaire d'un fond théâtre multisupport: la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. In: DUQUENE, I. et al. **Patrimoines insolites: théâtre, opéra, écrits savants et autres fers à dorer**. Villeurbanne: Éditions de l'ensib, 2004. p. 53-93.
- WALLON, E. **Sources et ressources pour le spectacle vivant: rapport au Ministère de la Culture et de la Communication**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, févr. 2006. Tome I. Disponível em: <<https://goo.gl/ZVRHEh>>. Acesso em: 18 ago. 2017.
- ZAVADSKI, C. La singularité du travail: métiers et compétences du spectacle vivant. **Théâtre Public**, Paris, n. 217, p. 49-53, juil./sept. 2015.

Recebido em 08/10/2017

Aprovado em 21/10/2017

Publicado em 26/12/2017

