

## **Projeto Memória das Artes Cênicas: um breve histórico de um acervo das artes cênicas e algumas considerações metodológicas**

CAROLINE CANTANHEDE\*<sup>1</sup>

FABIANA FONTANA\*<sup>2</sup>

Este artigo origina-se de reflexões suscitadas pelas particularidades e também pelas dificuldades com as quais nos deparamos ao longo do trabalho junto ao acervo de doações sob a guarda do Centro de Documentação da Funarte (Cedoc), entre agosto de 2012 e julho de 2013. Embora tais atividades tenham sido recentemente realizadas, a entrada na instituição dessa massa documental data a um período muito anterior, mais precisamente finais da década de 1970 até a década de 1980.

Essa documentação, de valor inestimável para a memória das artes no Brasil, ainda não tinha recebido um tratamento técnico a contento para que fosse disponibilizada ao público, por razões variadas, mas quase todas decorrentes da trajetória institucional da Funarte, afetada diretamente pelas reformas administrativas desencadeadas pelo governo Collor. Para uma melhor compreensão da instituição e seu centro de documentação e, logo, seu acervo, cabe apresentarmos alguns antecedentes.

Uma parcela significativa dessas doações foi resultado de uma campanha concebida pelo então Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1978, instituição essa criada ainda em 1937, no bojo das concepções estadonovistas de centralização, quando a cultura surge pela primeira vez como um assunto de Estado. Na verdade, o projeto é gestado ainda em 1976, quando aparece no Plano de Atividades de 1976, sob o nome de Projeto Memória do Teatro Brasileiro:

Considerando que é do interesse do Serviço Nacional de Teatro a preservação da Memória do Teatro Brasileiro, encontra-se em andamento um projeto que visa o levantamento, cadastramento e registro de dados nos mais diversos setores da atividade teatral. O projeto engloba operações de pesquisa, classificação e expansão do acervo documental, coleta de depoimentos, e registros de acontecimentos e obras teatrais

---

\*<sup>1</sup> Documentalista do Cedoc/Funarte e mestre em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV.

\*<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio e prestadora de serviço em documentação do Cedoc/Funarte.

através de publicações. Todas essas operações compreendem a preservação dos textos do teatro brasileiro e registro da atuação cênica, com a documentação do espetáculo teatral (e de seus participantes) no passado e no presente. (SNT. Plano de Atividades, 1976.)

Em curso, havia um processo de ampliação e reestruturação do extinto Museu do SNT, responsável por seu acervo documental. Na verdade, esse era um fenômeno mais amplo, pois a própria instituição encaminhava-se para mudanças estruturais. Nesse mesmo ano, o Museu é transformado em Divisão de Documentação, por intermédio do novo regimento do SNT, e o projeto é uma das principais formas de alimentação de dois dos setores que compõem a divisão: Acervo Teatral – material documental diverso – e Banco de Peças, ou seja, textos teatrais. O intuito dessa ação consistia em “formar um acervo documental o mais completo possível sobre o teatro brasileiro do passado e do presente” (SNT. Ofício-circular nº 01/1978.), através do incremento dos setores citados. Dessa forma, o SNT formula uma campanha de doação, no bojo do Projeto Memória das Artes Cênicas, como esse conjunto de medidas passa a ser, então, chamado.

Solicitamos o seu interesse para o crescimento do Acervo Teatral e do Banco de Peças. Para o primeiro aceitamos, em caráter de doação ou permuta, quaisquer materiais documentais relativos ao teatro brasileiro do passado e do presente, tais como: fotos, programas de peças, cartazes, revistas especializadas, documentos de personalidades do teatro, etc. Para o segundo, pedimos encaminhamento de textos teatrais, publicados ou não, desde que sejam de autores teatrais já conhecidos. (Idem)

Vale salientar, de acordo com a citação, que a instituição, na sua iniciativa de ampliação de acervo, não privilegiou uma abordagem arquivística. De fato, quando analisamos as doações, percebemos que muitas foram dispersas pelo acervo segundo a espécie documental. Fotografias, programas, livros e periódicos eram tratados independentemente da sua procedência. Não identificamos uma preocupação com a preservação da integridade dos conjuntos documentais. Tanto é que, apenas pudemos constatar o grau de dissociação de uma doação ao consultarmos as listagens confeccionadas quando de sua entrada na instituição, no caso de existirem ou de serem localizadas, o que nem sempre acontece.

Doações como de Luiza Barreto Leite, descrita em várias páginas, ocupava, ao ser retirada para tratamento, algumas poucas pastas. Consistia, assim, em um resquício

de uma doação muito maior e mais diversa, que fora distribuída. Outro elemento que se revelou uma ferramenta nessa busca de documentos dispersos ou oriundos da campanha de doação promovida pelo projeto, foram os carimbos. Através deles identificamos e “resgatamos” alguns documentos “perdidos” pelo acervo do Cedoc. A listagem e o carimbo complementam-se e nos auxiliam na determinação de doadores de doações.

Por outro lado, não é nosso interesse desqualificar o trabalho realizado nesse momento, e sim apontar que a formação de acervos também possui historicidade. Logo, “as coleções dos museus, bibliotecas e arquivos refletem vieses históricos, ideológicos, culturais, estéticos e políticos próprios de um determinado momento histórico e de determinados grupos.” (Carvalho e Almeida, 2005, p.169.) Os lugares da memória, ao invés de essências cristalizadas, são construções culturais, sociais, políticas, afirmando-se e redefinindo-se ao longo da história.

Dando continuidade ao processo em curso de modificações no SNT, este é transformado em instituto em 1981, passando a se chamar Instituto Nacional das Artes Cênicas (Inacen) e, mais adiante, em 1987, tornou-se uma fundação: Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen). Apesar dessas reformas administrativas, o projeto prosseguiu e por seu intermédio um grande volume documental chegou até à instituição atual. Como expusemos, uma parte chegou a ser incorporada, de fato, ao acervo, sempre seguindo a essa lógica de endossar os diferentes segmentos da Divisão de Documentação. Porém, no começo da década seguinte, essa e muitas outras atividades foram bruscamente interrompidas, não só na recente Fundacen, como em todas as instituições culturais do país.

Em 15 de março de 1990, no governo de Fernando Collor de Mello, foram extintas 24 entidades da administração pública federal. Dentre os ministérios extintos, figurava o recém-criado Ministério da Cultura. O MinC foi então transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República. A reboque dessas mudanças estruturais, a Fundacen, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) foram extintas e, a partir de seus despojos, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), o qual absorveu as funções

destas instituições, suas receitas e dotações orçamentárias, direitos e obrigações, acervos documentais e patrimoniais e parte do pessoal.

As instituições foram surpreendidas com as suas extinções, visto que cada uma planejava as suas atividades normalmente, seja em processo de reorganização, como no caso da Fundacen, seja em pleno exercício das suas atividades, como Funarte e FCB, até as vésperas da promulgação da medida provisória que decretou a sua extinção. Como resultado, as atividades concernentes à reunião do conjunto documental foram realizadas de acordo com a urgência da ocasião: sem maiores planejamentos e de maneira inadequada, situação agravada pela demissão de um grande número de funcionários não-estáveis.

A partir de 1994, o IBAC passa a ser denominado, novamente, Funarte. Porém, ainda sob a égide da unificação institucional. Desde o colapso, o intuito dos profissionais remanescentes foi justamente normalizar as condições do acervo e o disponibilizar em boas condições de acesso ao público. Muitos problemas não solucionados eram do conhecimento da equipe, que estabelecia planos de ação e metas para serem cumpridas, dentro das devidas limitações estruturais que se estabeleceram com o advento da extinção das Fundações originárias:

- O mapeamento de todos os arquivos administrativos das extintas Fundações, que se encontram dispersos por diversas unidades do IBAC, e muitos deles em péssimas condições de guarda, bem como o início da identificação dos documentos da FUNDACEN para futura análise e seleção. Iniciou-se, também, a organização dos processos do SNT/FUNDACEN;
- **A identificação e acondicionamento de todos os arquivos ditos “privados” da FUNDACEN, que se encontravam em caixas, na mais completa desordem (...);** (grifo nosso)
- A unificação das três coleções de periódicos correspondente a cada uma das Fundações e respectiva organização. Encontra-se atualmente toda tratada, faltando apenas ser inserida na base de dados (...);
- A unificação das obras de referência das três Fundações tratamento técnico e inserção na base de dados. (IBAC. Relatório de atividades, 1993.)

O fragmento grifado acima resume em poucas linhas o que até então descrevíamos: o impacto negativo sobre o patrimônio documental cultural ocasionado

pela extinção e unificação de três instituições distintas em uma única. E a documentação resultante da campanha de doação empreendida ainda em tempos de SNT, justamente por seu caráter diverso, sofreu diretamente as conseqüências desse processo. Esses “arquivos ditos privados” foram acondicionados juntamente com outros conjuntos de caráter similar, provenientes de outras instituições. Por essa razão que hoje necessitamos de ferramentas para determinar a origem de cada doação.

Uma das primeiras iniciativas de organização se deu ainda na década de 1990, quando se contabilizou a quantidade de pastas por doação e se registrou a localização nos armários, de uma forma geral, sem a preocupação de determinar a procedência, quando isso fosse possível. As fotografias foram encaminhadas para o setor de audiovisual, o que provocou sua descontextualização. Fora isso, não existiu, até hoje, nenhuma outra iniciativa de tratamento, exceto alguns arquivos pessoais que, por conta de seu vulto documental e pela importância de seus titulares, foram tratados mediante projetos, como o Arquivo Walter Pinto.

Percebemos, dessa forma, que o tratamento dos acervos voltados para as artes cênicas preconizado pela instituição acabava por privilegiar os documentos de forma estanque, principalmente a partir do enfoque do registro do espetáculo mediante as fotografias e demais produtos, tais como programas, cenários, figurinos etc. Ao serem selecionados para tratamento, esses arquivos e coleções eram destrinchados segundo a espécie documental que os compunha e, ainda, apenas algumas partes eram contempladas, segundo uma escala de importância, como no caso de Pernambuco de Oliveira, importante cenógrafo, figurinista, diretor e dramaturgo: apenas seus desenhos foram tratados, restando, ainda, sua documentação textual.

Esse é o contexto da documentação tratada recentemente, que estava distribuída em 47 armários e 3176 pastas suspensas. Mediante uma licitação interna, em meados de 2012, foi possível contratar uma empresa especializada para, enfim realizar a higienização para que se procedesse a identificação e uma organização sumária de toda essa documentação. O principal objetivo dessa “força tarefa” consistiu em conhecer, de fato, o que existe nesses armários e fazer um diagnóstico real das condições físicas do acervo. A partir desse largo primeiro passo, será possível estabelecer prioridades e

facilitar o planejamento das atividades. Alguns conjuntos menos complexos estão, inclusive, completamente tratados. Infelizmente não foi possível fazer o mesmo com todos devido à duração pré-determinada de um ano, insuficiente para tal. Na próxima seção, vamos tratar algumas questões de ordem metodológica com as quais nos deparamos no decorrer das nossas atividades.

## **Abrindo os armários do Projeto Memória das Artes Cênicas: alguns casos e questões metodológicas**

Ainda que grande parte das doações recebidas no bojo desta campanha tenha sido desmantelada durante a realização de um processamento técnico que privilegiava outra lógica organizacional, averiguou-se que muito deste material guarda ainda o seu caráter enquanto conjunto documental. Mesmo as doações, que, por ventura desta dispersão tenham sofrido um retalhamento significativo, de modo a restar documentos que agrupados não apresentam nenhuma sorte de vínculo ou relação, podem ser entendidas no seu caráter de conjunto. Pois, para a maioria destas doações foram elaboradas relações dos itens que as compunham, no ato de sua entrada na instituição de guarda. De modo que, com estas listagens, é possível mesmo identificar, se não mais pela presença, mas sim na ausência dos documentos, a diversidade destas doações, tanto em termos da sua natureza enquanto conjuntos documentais como seus contextos de acumulação.

Desta maneira, tanto o trabalho com as doações que permaneceram quase que intactas, ou o resgate “arqueológico” daquelas que se apresentam hoje como “amostras” do que foram, suscitam novas perspectivas para discussões que vem se estabelecendo quanto às políticas de preservação e conservação dos nossos arquivos e coleções de artes cênicas\*.

---

\* Importante neste sentido foi a realização do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais, na ECA/USP, em 2012; além das discussões que estão surgindo nos GTs Teatro Brasileiro e História das Artes e do Espetáculo, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Arte Cênicas (ABRACE).

Um dos primeiros pontos que foram definidos pela equipe de trabalho consistiu no estabelecimento de um diagnóstico destas doações. Outro ponto importante para a determinação dos primeiros procedimentos técnicos a serem empregados, tendo em vista o caráter da organização deste material, foi a necessidade de identificação da natureza destes conjuntos documentais, tomando por base as diferenças existentes entre um arquivo e uma coleção. Entretanto, enfrentamos algumas dificuldades no cotidiano de trabalho devido à heterogeneidade das características dos diferentes conjuntos documentais, que indicaram que a tentativa de definição “arquivo ou coleção” ultrapassava o que se poderia pensar ser uma simples tarefa de identificação de um regime de produção ou acumulação documental. Pois as definições encontradas no campo da arquivística ou os critérios estabelecidos por outras instituições de guarda não foram suficientes para que pudéssemos reconhecer a natureza destas doações com a devida certeza que então se desejava<sup>†</sup>.

Disto tirou-se, mesmo que a título provisório, uma “impressão”. Parece existir, neste universo de documentação de ordem privada e pessoal, um intermédio conceitual entre as noções arquivo e coleção. E é neste meio-caminho que muitas das doações que estão sendo trabalhadas neste momento no Cedoc/Funarte se inscrevem. Parcela significativa deste material não pode ser definida enquanto arquivo pessoal porque, além de seus documentos não apresentarem elos suficientes entre si para receberem o título de arquivo, o seu acúmulo não é resultado de uma trajetória, pois estes conjuntos documentais não dizem respeito necessariamente a um sujeito e sua atuação nos setores que o campo das artes cênicas reserva, como: a dramaturgia, a interpretação, a encenação, a coreografia, a crítica, além da direção de instituições de ensino e entidades de classe.

---

<sup>†</sup> Como aporte teórico pode-se mencionar aqui os seguintes autores: CAMARGO e GOULART (2007), HEYMANN (2012), SCHELLENBERG (2006). Em relação a critérios de distinção entre coleção e arquivo adotados por outras instituições de guarda, vale citar a forma como o departamento *Arts du spectacle* da Bibliothèqu nationale de France procede na identificação da natureza de seus conjuntos documentais. Para eles, uma coleção é caracterizada na distinção entre aquele que reuni a documentação e aquele que é o tema deste conjunto documental. Enquanto o arquivo é formado por registros decorrentes da atividade de um artista, uma companhia ou um edifício teatral. Discussão válida também neste sentido é a apresentada por GONÇALVES (2007), ainda que de forma sumária. A partir de um estudo de caso, e tendo como objeto o CPDÓC/FGV, ela apresenta a distinção entre arquivo, coleção orgânica e artificial, presente em um dos manuais deste centro de documentação.

Entretanto, não parece ser apropriado escolher o termo coleção para a designação da natureza de tais conjuntos documentais, porque o modo de acumulação dos registros que formam muitas das doações não apresenta critério definido, sendo possível mesmo entrever no meio do disparate do exercício de acumulação a subjetividade do doador que, por trás de um determinado regime de interesse, se caracterizaria como sendo a “proveniência” de uma “coleção”. De forma que o interesse reservado nestas doações não está só nos dados que cada um dos registros guarda em si enquanto unidade informacional. A doação, como um todo, ainda que não apresente a tal organicidade dos arquivos, revela “um tipo de testemunho” que Sue Mckemish utilizou para caracterizar os arquivos privados pessoais<sup>‡</sup>.

Logo, é no disparate da acumulação, na dificuldade de atribuir algum sentido para a formação dos conjuntos, que o doador ganha status de subjetividade fundadora, que, mesmo não sendo o titular do arquivo pessoal, também não pode ser ignorada enquanto entidade “produtora”. Em muitos casos, o titular da doação impõe sua presença ao material doado através da inclusão de documentos seus em meio a estes conjuntos que se não são arquivos, também não são coleções. Esses titulares que aparecem mesmo que refratários, como sendo apenas mais um assunto ou fato representado em suas doações, deixam entrever o princípio pelo qual parte destes conjuntos foi formada: a espetação. Pois, mesmo nas doações de indivíduos que tiveram algum envolvimento direto com as artes cênicas, seja como ator, crítico ou diretores de instituições e órgãos inscritos neste âmbito, não é neste envolvimento direto dele com as artes cênicas que pode ser encontrada a razão da acumulação do material doado.

Assim, parece ser a partir deste preceito ontológico das artes cênicas, a espetação, que se é possível entender o caráter híbrido da maioria destas doações, tendo em vista a sua natureza enquanto conjunto documental. Fundada na relação entre o artista e a platéia, que pode ser estabelecida de diversas formas, e sob o intermédio, ou não, de dispositivos, o teatro, a dança, o circo e a ópera se alicerçam no ato de um em

---

<sup>‡</sup> Citação presente na discussão erigida por Heymann (2012) a respeito da abordagem arquivística e a empreendida pelas ciências sociais e a antropologia a respeito dos arquivos pessoais.

vista do outro. Disto resulta que o contato de um sujeito com as artes cênicas, mesmo que nela venha atuar algum dia e se estabelecer como artista, se fundamenta, primeiro, na especiação. Por conseguinte, é na especiação que se pode entender os titulares destas doações intermediárias de arquivo e coleções como entidades produtoras/acumuladoras, de modo a enxergar aí uma espécie de “proveniência”. Porém, isto não quer dizer que estes conjuntos documentais podem ser definidos como doações de espectadores somente, pois, apesar do espectador ser um elemento social caro ao campo das artes cênicas, a especiação a que se refere aqui vai além do espectador como parte da cadeia simbólica de um espetáculo. Ela explica um tipo de relação existente dentro da dinâmica das artes cênicas como um campo social.

Entretanto, se a razão enquanto conjunto documental da maior parte destas doações pode ser explicada na análise empreendida acima, há entre este material, uma documentação que parece desafiar os conceitos arquivo e coleção na medida em que a atividade desenvolvida pelo titular, e representada pelo seu papelório, era a de colecionar documentos sobre um assunto específico. É o caso da doação Jacques Corseuil (1913-2000), composta por 1.331 documentos referentes principalmente à dança, os quais ganham luz face à atividade de crítico especializado desenvolvida pelo seu titular. Como um dos primeiros a desempenhar tal função no Brasil, Jacques Corseuil utilizava do espaço que conquistava na imprensa para apresentar e informar o leitor sobre o mundo da dança, e defender seus ideais acerca do balé nacional (Cerbino, 2011). De forma que sua doação apresenta-se como um arquivo de trabalho que pode ser entendido como uma coleção, no sentido que para compor seus escritos, Jacques Corseuil recolhia e organizava impressos diversos (como programas de espetáculos) e recortes de jornais, de forma a compor dossiês sobre personalidades, companhias, teatros (como edifícios) e eventos circunscritos no âmbito da dança no Brasil e no exterior.

Mas, apesar de grande parte das doações recebidas no bojo da campanha de doação estar marcada por todos estes aspectos heterogêneos, existem ainda aquelas que se configuram estritamente como arquivos pessoais. Para exemplificá-las podemos citar os arquivos de Ernani Fornari, Tatiana Leskova, Maria Della Costa-Sandro

Polloni, Bandeira Duarte, Gustavo Dória, Aurimar Rocha, Paulo Affonso Grisolli, entre outros. Tendo como titulares dramaturgos, atores, diretores, produtores, críticos teatrais e bailarinos, estes conjuntos documentais também são material profícuo para a discussão acerca da natureza dos acervos de artes cênicas, na medida em que a sua diversidade em termos de produção e acumulação documental repercute na ampliação mesmo do entendimento do teatro, da dança e do circo enquanto campo de atuação e de pesquisa. Tomando como exemplo o teatro, os arquivos pessoais relativos a este âmbito, trabalhados até agora, mostram que para além do espetáculo ou da dramaturgia, o teatro é um amplo setor, de interações e investimentos, social, político e econômico. De modo que os arquivos pessoais daqueles que traçaram sua trajetória profissional no teatro ultrapassa um conjunto de documentos de cunho estritamente artístico, ou ainda de divulgação e produção executiva de um espetáculo<sup>§</sup>.

Tomando como análise a documentação dos artistas Maria Della Costa e Sandro Polloni é possível de entrever nas relações dos documentos que compõem este arquivo a interseção da vida pessoal do casal com a administração de uma casa de espetáculo em São Paulo, mais o comando de uma companhia teatral sustentada na figura da primeira atriz e de seu marido empresário. Dinâmica esta que difere completamente do arquivo de Aurimar Rocha, que também tendo sido dono de um teatro, no Rio de Janeiro, e de uma companhia sediada em um espaço próprio, era o autor da maioria dos textos teatrais que levava à cena a partir de produções suas. De forma que no caso de Aurimar Rocha, é a sua figura que conjuga quase todas as funções desempenhadas para a criação de um espetáculo, sendo impossível de separar o seu desempenho enquanto dramaturgo, ator, diretor e empresário-dono de teatro, ainda que, em vários momentos, seus espetáculos não tenham se restringido a apresentações apenas em seu Teatro de Bolso, e peças de sua autoria, apesar de alvo de muitas críticas, tenha sido montadas por outros conjuntos teatrais.

Tais arquivos, ainda que com suas diferenças, podem ainda assim ser incluídos numa mesma categoria: a dos artistas teatrais. Entretanto, há, em meio a estas

---

<sup>§</sup> Para o aprofundamento da distinção entre os documentos artísticos e os documentos administrativos inseridos no âmbito do teatro, ver: PLICHART (2009). Sobre os diferentes tipos de documentos oriundos, especificamente, da dinâmica de criação e produção do espetáculo, consultar: CARVALHO (2009).

doações, a documentação oriunda de importantes homens do nosso teatro que se destacaram fora do âmbito da criação artística ou do empreendimento comercial do espetáculo no ramo do entretenimento. É o caso de alguns críticos. Um dos mais surpreendentes arquivos, neste sentido, é o papelório de Bandeira Duarte. Seria mesmo injusto encerrar a atuação de Bandeira Duarte no teatro brasileiro neste papel, se a crítica teatral no século XX não tivesse conquistado o seu lugar enquanto campo de atuação intelectual de extrema força política no âmbito do teatro nacional. Pois, além de utilizar suas colunas, nos jornais *O Globo* e *Diário da Noite*, como tribuna para discussões acerca de problemas impostos para o desenvolvimento teatral no Brasil, Bandeira Duarte trabalhou e dirigiu importantes instituições de classe, como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Além disto, colaborou e comandou setores e órgãos governamentais responsáveis pelo amparo e desenvolvimento do teatro brasileiro no século passado: o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e sua escola, o Conservatório Nacional de Teatro (CNT). E é através de seu arquivo que se pode notar como que certo grupo, formado por intelectuais, dramaturgos e profissionais do palco, circulava por estas associações e órgãos no exercício de seus cargos e funções, de modo a formar uma rede de sociabilidade e de favores de acesso restrito.

Dada toda esta diversidade e complexidade enquanto conjunto documental que representam estas doações no interior do acervo do Cedoc/Funarte, há ainda outro tipo de formação documental que está estritamente ligada ao apelo lançado por esta campanha de doação, em prol da memória das artes cênicas, atendido por artistas contemporâneos a esta iniciativa lançada pelo SNT, e continuada no Inacen. Assim, pode-se verificar que tal campanha de doação foi, não só razão para que se efetuasse a transferência de acervos pessoais para uma instituição de guarda, como também, em alguns casos, o motivo que originou um conjunto documental. Neste sentido, a doação efetuada por Eva Wilma serve de exemplo. O material doado pela atriz, à primeira vista, pode ser definido como o dossiê de um espetáculo entre tantos outros que Eva Wilma participou ao longo de sua carreira: *Esperando Godot*, texto de Samuel Beckett, com direção de Antunes Filho, realizado em 1977. Composto por

fotos, cartaz, programa, recortes de jornais, carta, etc., este totaliza apenas 24 documentos. Os quais foram doados ao Inacen levando o seguinte bilhete da atriz para a instituição, presente no programa do espetáculo: “Ao Inacen “Projeto Memória” / Este programa e o histórico do nosso “Godot” em 1977 e 1978 que diríamos que era “Esperando a democracia” / Eva Wilma, Rio 5 de agosto de 1988”.

Percebe-se por este registro da intenção da atriz que, muitas vezes, o ato de seleção do material a ser doado, juntamente com as circunstâncias da sua entrada na instituição, neste caso, a campanha de doação do projeto *memória das artes cênicas*, permitem redimensionar o significado da documentação e da própria atividade ou evento à qual correspondem. Por conseguinte, diante desta doação, e outras desta mesma natureza, é a campanha e a própria memória do teatro que ganham novas possibilidades de análise quando discutidas a luz destes conjuntos documentais. Porque o que entra em jogo aqui é não só a discussão de um sentido histórico atribuído a um espetáculo como fato teatral, mas também a indicação, por aquele que participou do passado como agente social, do que não deve ser esquecido como parte da história do teatro brasileiro e da trajetória política do país.

## Conclusão

Como mencionamos, o objetivo do trabalho era fornecer um diagnóstico todo o acúmulo de arquivos e coleções privados ali situados, dentre eles os procedentes da campanha e doação promovida pelo SNT/Inacen/Fundacen, porém não exclusivamente. Focalizamos nossas atenções sobre ele, nesse artigo, devido às suas particularidades, pois, a nosso ver, o Projeto Memória das Artes Cênicas representou a possibilidade de reunião de documentos de artistas, grupos de teatro, dramaturgos, cenógrafos e figurinista, bem como de espectadores. Além de preservar os conjuntos daqueles que, de alguma forma, são considerados como detentores de um legado, também possibilitou a entrada de coleções de “pessoas comuns”, apenas apreciadores. Ou seja, ele permite ao pesquisador da área diferentes perspectivas do processo social das artes cênicas, da produção e realização à espetação.

Devido às turbulências da própria trajetória institucional, esse material permaneceu praticamente intocado. E, de certo modo, isso lhe foi favorável, pois evitou sua completa distribuição através do acervo da instituição de guarda, hoje, o Cedoc da Funarte. Diferente do que era realizado há algum tempo pelo processamento técnico, pretendemos preservar a integridade não só das doações especificamente, mas do significado do conjunto. Intentamos manter bem evidente a procedência de cada doação, pois a partir dela, coleções a princípio consideradas insignificantes, por não terem sido acumuladas por uma personalidade, ganham outra dimensão, pois nos permitem um contato com diferentes agentes sociais ligados às artes cênicas.

Por fim, vale ressaltar, que além da sua importância para a memória das artes cênicas, o Projeto Memória das Artes Cênicas também é de vital valor para a compreensão das práticas institucionais de formação e preservação de acervo, bem como do seu alcance junto ao público. Ele é, assim, parte da memória da própria instituição, no que tange às políticas públicas na área da cultura empreendidas durante um determinado período histórico. Até mesmo o seu não-tratamento durante décadas, nos revela muito sobre a história institucional, pois, assim como ocorre com os arquivos pessoais, os silêncios e ausências também nos informam.

### Referências Bibliográficas

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007

CARVALHO, Marcelo Dias de; 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, p.167-188, jan./jun. 2005.

CARVALHO, Marcelo Dias de. *A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes / USP, 2009.

CERBINO, Beatriz. “Jacques Corseuil e a crítica de dança no Brasil”. *O Percevejo Online*, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO.

Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/issue/view/73>>. Consultado em: 20/03/2013.

FONSECA, Márcia Silva. *O Arquivo Institucional da FUNARTE: problemas estruturais*. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Organização, Planejamento e Direção de Arquivos). Universidade Federal Fluminense e Arquivo Nacional. Niterói, Rio de Janeiro, 2007.

GONÇALVES, Martina Spohr. *Políticas de arranjo e descrição em arquivos privados pessoais: o caso do CPDOC*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Organização, Planejamento e Direção e Arquivos). Universidade Federal Fluminense e Arquivo Nacional. Niterói, Rio de Janeiro, 2007.

HEYMANN, Luciana Q. *O Lugar do Arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

IBAC. Relatório de atividades, 1993.

PLICHART, Eve. *Archiver les documents d'un théâtre dans l'environnement numérique : Le cas du Théâtre national de l'Odéon*. Mémoire (Pour obtenir le Titre professionnel "Chef de projet en ingénierie documentaire" INTD Niveau I). Conservatoire National des Arts et Metiers – Institut National des Techniques de la Documentation, Paris, 2009. Disponível em: <<http://memsic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/52/46/49/PDF/PLICHART.pdf>>. Acessado em: 20/10/2012 as 15:00.

SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SNT. Ofício-circular nº 01/1978.

SNT. Plano de Atividades, 1976.