



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



CAROLINE CANTANHEDE LOPES

**GUARDAR PARA TODOS A
MEMÓRIA DE MUITOS:**

**PROJETOS E POLÍTICAS PARA A
PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA DAS
ARTES CÊNICAS NO BRASIL**

2020

CAROLINE CANTANHEDE LOPES

GUARDAR PARA TODOS A MEMÓRIA DE MUITOS: projetos e políticas para a
preservação da memória das artes cênicas no Brasil

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em História.

Linha de Pesquisa: Patrimônio, Ensino de
História e Historiografia

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Maria de
Castro Gomes

Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em História
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
2020

Ficha catalográfica

Cantanhede Lopes, Caroline

CL8641

GUARDAR PARA TODOS A MEMÓRIA DE MUITOS:
PROJETOS E POLÍTICAS PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA
DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL / Caroline Cantanhede
Lopes. -- Rio de Janeiro, 2020.

327

Orientadora: Ângela Maria de Castro Gomes.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-
Graduação
em História, 2020.

1. Memória do teatro. 2. memória das artes
cênicas. 3. políticas culturais. 4. arquivos
pessoais. 5. Serviço Nacional do Teatro (SNT). I.
Maria de Castro Gomes, Ângela, orient. II.
Título.

CAROLINE CANTANHEDE LOPES

GUARDAR PARA TODOS A MEMÓRIA DE MUITOS: projetos e políticas para a
preservação da memória das artes cênicas no Brasil

Tese de doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutora
em História. Linha de Pesquisa: Patrimônio,
Ensino de História e Historiografia

Banca examinadora:

Profª. Dra. Ângela Maria de Castro Gomes (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Profª. Dra. Márcia Regina Romeiro Chuva
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dra. Angélica Ricci Camargo
Arquivo Nacional - AN

Profª. Dra. Luciana Quillet Heymann
Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense - UFF

Rio de Janeiro
2020

*Para Tomás e Rômulo,
essa caminhada foi mais fácil e mais
difícil com vocês. E certamente mais
musical e colorida.*

AGRADECIMENTOS

É praticamente impossível elaborar uma tese sozinha. Sejam pelas interações acadêmicas, pelas incursões de pesquisa ou pelo necessário suporte familiar e institucional necessários para a execução de tal empreitada. Por outro lado, também é um período de muitos momentos de reclusão, necessários para uma imersão nos estudos e para a organização dos pensamentos em forma de escrita. Porém, nos meses finais do doutorado, a reclusão tomou uma outra proporção, inimaginável até então.

Foram longas semanas de isolamento, de falta de perspectiva em relação ao futuro imediato. Aos poucos, com muita dificuldade, uma nova rotina precisou ser organizada. Esse processo reforçou a necessidade de agradecer àqueles cujas contribuições foram indispensáveis para que este trabalho se tornasse possível e, agora, concluído.

Em primeiro lugar, agradeço à Fundação Nacional de Artes (Funarte), que autorizou minha participação no curso de doutoramento, bem como minha licença remunerada por quatro anos. Destaco a acolhida por parte da Coordenação de Recursos Humanos, através da Divisão de Desenvolvimento e Apoio de Pessoal, a todas as minhas necessidades.

Agradeço à professora Ângela de Castro Gomes pelo prazer que foi compartilhar esse tempo com ela. Por um acaso, encontrei na internet o texto da homenagem proferida pelo professor Paulo Fontes, em 2016, durante cerimônia no CPDOC¹. Achei muito oportuno, pois o professor Paulo foi meu querido orientador de mestrado naquela instituição, onde também conheci a professora Ângela pessoalmente (fiz um dos seus cursos e ela integrou minha banca). Nesse texto, ele a chama, carinhosamente, de *sensei*. Pronto! Este é o melhor tratamento possível para a professora, pois, segundo professor Paulo, significa “um mestre intelectual para quem se deve algo que não pode ser retribuído”. Então, professora, só me cabe lhe dar o meu muito obrigada. Por tudo.

Aos professores Márcia Chuva e Avelino Romero, que acompanham meu trabalho desde a qualificação, agradeço por suas ótimas sugestões, pois foram fundamentais para o amadurecimento da pesquisa. Com a professora Márcia ainda participei de produtivos debates em sua disciplina de Patrimônio, Ensino de História e Historiografia, pelo programa de Pós-Graduação em História da Unirio.

À professora Luciana, referência para minhas pesquisas e para minha atuação profissional, quem conheci ainda durante o mestrado e a quem acompanho desde então, agradeço por aceitar o convite para integrar a banca e assim nos brindar com seus conhecimentos e experiência. Da mesma forma, agradeço ao professor Paulo Knauss por se juntar à banca e por ter me aceito em seu curso História dos Objetos, como aluna externa, na Universidade Federal Fluminense. Foram dias de ótimas conversas, aprendizado e fruição, pois as aulas aconteceram, em sua maior parte, nas dependências do Museu Histórico Nacional.

Agradeço a Orlando Miranda, Elizabeth Fernandes Araújo, Vera Medina, Clóvis Levi, Tania Pacheco, Sonia Rummert e Humberto Braga por terem, gentilmente, se disposto a conversar sobre alguns dos temas debatidos nesta tese. Foi uma grande honra partilhar momentos de troca de experiências com cada um de vocês.

À colega de Funarte, Márcia Fonseca, pois sem ela e a sua ação frente ao Arquivo Institucional, ligado ao Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, este trabalho não teria sido possível. Toda a extensa e complexa memória institucional está sob sua zelosa

¹FONTES, Paulo. Sensei Angela de Castro Gomes: uma breve homenagem à Professora Emérita do CPDOC/FGV. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 58, p. 565-573, jul. 2016. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/63144/61271>>. Acesso em: 15 Set. 2020.

responsabilidade, tornando-a um exemplo de competência e de comprometimento com o serviço público.

Na verdade, todos os companheiros do Centro de Documentação merecem meus agradecimentos. Foram muitas conversas e lutas em defesa do bem público. Nessas jornadas que compartilhamos ao longo dos anos, os laços de amizade se fortaleceram e passamos a fazer parte de uma grande família, muito unida e ouriçada. Em especial Joelma Neris Ismael, Maria da Gloria Brauniger, Cristina Flores Penha Valle (atualmente no Arquivo Nacional), Marcelo Castro Francisco e Tatiane Assis de Albuquerque (*in memoriam*): obrigada pelo companheirismo e por tudo que aprendi com cada um de vocês.

Há ainda as amizades que o Cedoc proporcionou: Fabiana Siqueira Fontana, com quem divido o entusiasmo pelos arquivos pessoais, a ponto de ingressar em outra graduação, de Arquivologia. Iniciamos nessa aventura quase ao mesmo tempo, e nem imaginávamos para onde os papéis de Paschoal Carlos Magno iriam nos levar: para uma forte cumplicidade pessoal e profissional. Ela também é responsável por me “iniciar” em assuntos teatrais, ajudando-me a compreender um pouco mais desse campo fascinante que é o teatro. Já Angélica Ricci Camargo, pesquisadora que frequentava o Cedoc para elaborar sua dissertação e sua tese sobre o Serviço Nacional de Teatro, logo se integrou ao grupo. Muito obrigada, Angélica, por nossas conversas e por sua generosidade em compartilhar suas fontes comigo. Elas foram cruciais para o nascimento do projeto que originou esta tese.

Aos meus pais, Clelia Cantanhede e Sinval de Almeida Lopes, agradeço por terem incentivado, desde sempre, o apreço pelos estudos e por terem aprendido a lidar com as mudanças de rumos que a vida proporcionou. A transição da área Biomédica para a de Humanas foi um susto, lá ainda no término do antigo segundo grau técnico, mas foi esse impulso de juventude que me fez chegar até aqui.

Agradeço aos demais familiares e amigos pela paciência e compreensão com as ausências já mencionadas, inerentes a todo esse processo, e que certamente foram agudizadas com a deflagração da emergência sanitária provocada pelo coronavírus.

Por fim, e de modo algum menos importante, agradeço ao meu esposo Rômulo de Paula Andrade por ter encarado mais essa aventura ao meu lado. Sem ter ideia do que nos aguardava nos anos seguintes – gravidez, paternidade/maternidade, UTI neonatal, alergia alimentar, pressão alta, pandemia – sobrevivemos ao nosso maior desafio até o momento e concluímos mais um ciclo. E a nossa dupla virou um trio com o nascimento de Tomás, um pequeno ser que provocou uma mudança gigantesca em nossas vidas. Meninão que chegou numa tarde de domingo e que desde de 2018 alterou a marcha dos nossos projetos pessoais e profissionais, mas que também nos ensinou o que é amar de verdade.

Nada como um amor urgente e sem medida para nos demonstrar, a duras penas, que a vida é feita de camadas. Nem sempre elas se harmonizam, mas nem por isso se anulam. O tempo, sem dúvida, foi o fiel da balança, pois, com calma, conseguimos desenvolver a nossa própria dinâmica (que certamente não foi no tempo desejado, sempre mais imperativo). Com os apoios fundamentais e gentis da orientação, da Coordenação de Recursos Humanos da Funarte e do PPGH da Unirio, terminamos o doutorado. Esta é a nossa contribuição (minha e de todos os envolvidos) para as mães que desejam continuar seus estudos: com instituições mais acolhedoras e sensíveis em relação à atual função social da maternidade, nenhuma de nossas facetas precisa ser anulada. Dessa forma, nós poderemos retribuir à sociedade todo esse incentivo, através dos nossos trabalhos e nossas pesquisas.

O Brasil não pode continuar sendo sinônimo de uma aventura generosa, mas sempre interrompida.

(Gilberto Gil, discurso de posse como Ministro da Cultura, em 02/01/2003)

RESUMO

A tese propõe uma análise, em perspectiva histórica, do processo de constituição do patrimônio documental custodiado, atualmente, pelo Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). Este acervo perpassou diferentes instituições culturais da administração pública federal, entre as décadas de 1950 e 1980, sendo resultado de suas ações no campo da preservação da memória do teatro e, posteriormente, das artes cênicas. No decorrer dessa trajetória, destacamos alguns episódios, devido os seus efeitos para a construção de um lugar de memória para a cena brasileira, como a criação do Museu do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1958; a aquisição do arquivo do crítico teatral Brício de Abreu, em 1972; o lançamento do Projeto Memória do Teatro, de 1976 e a sua Campanha de Doação, implementada dois anos depois e que perdurou até o início de 1990; e a criação do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (Cenacen), em 1982. Antes, porém, nos dedicamos em mapear na imprensa os debates sobre a necessidade de um museu para o teatro, anteriores aos eventos citados, bem como investigamos determinados projetos memoriais, especialmente as iniciativas de Brício de Abreu e as suas duas edições da Exposição Internacional do Teatro, realizadas em 1947 e 1948. A experiência do Museu dos Teatros, situado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1950 e de 1970, é relevante, nesse sentido, para o desenvolvimento de nossas hipóteses sobre a existência de uma ambiência de ideias favoráveis à patrimonialização do passado teatral brasileiro, e sobre a necessidade de elaboração de políticas públicas para o setor, capazes de conferir continuidade para as atividades de tais espaços de memória. Ademais, nossa pesquisa traça uma breve reflexão sobre as práticas profissionais aplicadas ao acervo que foi sendo constituído com o advento do Museu do SNT e diversificado pela Campanha de Doação, em particular os arquivos pessoais captados por essa ação. Ao mesmo tempo, buscamos sistematizar uma parte da história recente das instituições federais dedicadas ao desenvolvimento das artes cênicas no país, pois ela se mostrou fundamental para o nossa compreensão acerca da reorientação das investidas no campo da memória e da documentação. Assim, destacamos neste trabalho os debates, os projetos e as experiências que ensejaram as políticas culturais que se voltaram à preservação da memória do teatro e das artes cênicas no Brasil, mobilizando, por décadas, um número muito variado de sujeitos históricos.

Palavras chave: Memória do teatro; memória das artes cênicas; políticas culturais; arquivos pessoais; Serviço Nacional do Teatro (SNT); Fundação Nacional de Artes (Funarte)

ABSTRACT

The thesis proposes an historical analysis of the making of the documentary heritage under custody by the Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (Cedoc / Funarte). This collection passed through different cultural institutions of the Brazilian federal public administration, between the 1950s and 1980s, being the result of their actions in the preservation of the memory of the theater and of the performing arts. In the course of this trajectory, some episodes are highlighted, due to their effects on the construction of a place of memory for the Brazilian scene, such as the creation of the Museu do Serviço Nacional de Teatro (SNT), in 1958; the acquisition of the archive of the theater critic Brício de Abreu, in 1972; the launch of the Projeto Memória do Teatro and the Campanha de Doação, in 1976; and the creation of the Centro de Estudos Nacional em Artes Cênicas (Cenacen), in 1982. First, the thesis maps the debates in the Brazilian press about the need for a museum for the theater in Rio de Janeiro, as well as investigates different projects of the Brazilian arts memory, especially the initiatives of Brício de Abreu and his two editions of the International Exhibition of Theater, held in 1947 and 1948. The experience of the Museum of Theaters, located in the Municipal Theater of Rio de Janeiro, between the 1950s and 1970s, is relevant, in this sense, for the development of our hypotheses about the existence of a favorable ambience of ideas to the patrimonialization of the Brazilian theatrical past, and on the need to elaborate public policies for the sector, capable of giving continuity to the activities of such memory spaces. In addition, our research traces a brief reflection on the professional practices applied to the collection that was created with the advent of the SNT Museum and diversified by the Campanha de Doação, in particular the personal files captured by this action. At the same time, we seek to systematize a part of the recent history of federal institutions dedicated to the development of the performing arts in the country, as it proved to be fundamental for our understanding of the reorientation of the advances in the field of memory and documentation. Thus, in this work, we highlight the debates, projects and experiences that gave rise to cultural policies that focused on preserving the memory of theater and the performing arts in Brazil, mobilizing, for decades, a very varied number of historical subjects.

Keywords: Theater memory; memory of the performing arts; cultural policies; personal archives; Serviço Nacional do Teatro (SNT); Fundação Nacional de Artes (Funarte)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: As atrizes Maria Fernanda e Stella Perry em cena no espetáculo <i>Vestido de Noiva</i> , em 1943.....	45
Figura 2: Aspectos do cenário de <i>Vestido de Noiva</i> e o grupo <i>Os Comediantes</i> , 1943.....	46
Figura 3: Paschoal Carlos Magno, 1950.....	64
Figura 4: Brício de Abreu entre as participantes do concurso “As rainhas da beleza”, do qual foi jurado. Paris, 1930.....	75
Figuras 5, 6 e 7: Brício de Abreu posa junto ao seu arquivo, em sua casa, provavelmente para alguma reportagem.....	81
Figura 8: “Brício de Abreu: a testemunha ocular da história”, reportagem de Zélia Prado e fotografias de Moacir Gomes para a revista <i>Jóia</i> , 5/8/1969.....	83
Figura 9: Fotografias da atriz Vivian Leigh.....	85
Figura 10: Versos das fotografias da atriz Renée Mara contendo carimbos do acervo pessoal de Brício de Abreu, do Museu do SNT e para as anotações.....	85
Figuras 11 e 12: Verso da fotografia da atriz Mona Duval (à direita) e fotografias do ator Jacques Copeau (à esquerda).....	86
Figura 13: Fotografia do dramaturgo Jean Anouilh.....	88
Figura 14: Fotografias do ator Jean Marais.....	88
Figura 15: Fotografias do ator Jean Paredes.....	89
Figuras 16 e 17: Versos das fotografias das atrizes June Havoc (à esquerda) e Brigitte Auber (à direita) contendo carimbos do acervo pessoal de Brício de Abreu e do Museu do SNT.....	91
Figura 18: Capa do catálogo da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, 1947.....	98
Figuras 19, 20 e 21: Aspectos da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, 1947.....	99
Figura 22: “Aspecto geral tomado desde a entrada da ‘Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro’, organizada pela ‘Associação Brasileira de Críticos Teatrais’, no Ministério da Educação e Saúde.....	101
Figura 23: À esquerda, o ministro Clemente Mariani e à direita, Brício de Abreu.....	101
Figura 24: As conferências apresentadas: “1) O escritor espanhol Joaquim Calvo Sotelo, que em nome da Espanha falou sobre ‘2001 Años de Teatro’. 2) O crítico Paschoal Carlos Magno (Brasil) que falou sobre ‘Ainda e Sempre o Teatro’. 3) Georges Raeders, grande escritor francês que em nome da participação de seu país falou sobre ‘Le Theatre Français Entre Deux Guerres’.	

4) O escritor Joracy Camargo (Brasil) que falou sobre ‘Origens do Teatro Brasileiro’. 5) Sylvio D’Amico, a maior autoridade do teatro italiano, que falou pela Itália sobre ‘Grandeza e Decadência do Teatro Italiano’. 6) Seaver Gildcreast que, pelos Estados Unidos, falou sobre ‘O Teatro Norte Americano’. 7) O grande ator Procópio Ferreira (Brasil) que falou sobre “O Teatro Brasileiro Até Leopoldo Fróes”. 8) Michel Simon (França) que falou sobre ‘Theatre a Paris 1947’. – E, em baixo, um aspecto da assistência”.....102

Figura 25: Mulher não identificada posa junto aos catálogos da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, 1947.....104

Figuras 26 e 27: Detalhe de dois painéis da seção brasileira da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, dedicados ao ator Procópio Ferreira e ao Conjunto Coreográfico Brasileiro, respectivamente.....106

Figura 28: “Uma visita ao passado”, reportagem de Armando Migueis e fotografias de Arnaldo Vieira para *Revista da Semana*, [1950], p. 6.....138

Figura 29: “Uma visita ao passado”, reportagem de Armando Migueis e fotografias de Arnaldo Vieira para *Revista da Semana*, [1950], p. 5.....139

Figura 30: Brício de Abreu com D. Stella Werneck, 07/1959. Fotografia tirada, possivelmente, na ocasião da entrevista de D. Stella a Brício, para o jornal *Diário da Noite*.....144

Figura 31: Destaque da capa do jornal *A Noite*, de 5/08/1964. No centro da imagem, à esquerda, a soprano Magda Olivero, e à esquerda, a diretora do Museu dos Teatros, Stella Werneck....146

Figura 32: Fachada do antigo cinema Parisiense.....170

Figura 33: Campanha teatro para todos ou Campanha das Kombis. Rio de Janeiro, 1973.....194

Figura 34: Campanha Teatro para Todos ou Campanha das Kombis. Rio de Janeiro, 1973...194

Figura 35: Apresentação à classe artística do documento enviado ao MEC, no Teatro Princesa Isabel.....197

Figura 36: Apresentação à classe artística do documento enviado ao MEC, no Teatro Princesa Isabel.....197

Figura 37: Carlos Miranda.....200

Figura 38: Reportagem da revista *Manchete* de 19/08/1978, p.158.....210

Figura 39: Relatório de atividades 1978. SNT.....224

Figura 40: “Retratos, folhetos, programas de peça, souvenirs, simples doações que fazem a história viva no Centro de Memória do Teatro Brasileiro”. Jornal do Brasil, Caderno B, 21/8/1978. p.5.....229

Figura 41: “Flagrante do acervo do Projeto Memória”.....229

Figura 42: Programas de espetáculo presentes na Coleção Biblioteca Nacional. Fonte: Arquivos e Coleções Privados Cedoc/Funarte. Guia Geral.....232

Imagem 43: Exemplos de carimbos e de listagem empregados no controle das doações que ingressavam no SNT e no Inacen pela Campanha de Doação.....	234
Figura 44: Capa do programa do espetáculo de revista “Eu quero sassaricá” e destaque interno da vedete Virgínia Lane, que fazia parte do elenco.....	250
Figura 45: Fernanda Montenegro e Sergio Britto em cena do teleteatro “A Casa em Ordem”, de Arthur Wing Pinero. TV Rio, 1963. Acervo Cedoc/Funarte.....	252
Figura 46: Maquete do miniteatro de óperas, de Carlos José Villar. Foto: Lívio Avelino.....	254
Figura 47: Detalhe dos camarotes e frisas. Foto: Lívio Avelino.....	254
Figura 48: “A primeira exposição na nova sede: homenagem a Aloísio Magalhães”. Foto: Antonio Ribeiro.....	268
Figura 49: Organograma Inacen, 1984.....	270
Figura 50: Quadro evolutivo da atuação geográfica e da receita do SNT e do Inacen. Fonte: Inacen. Relatório Janeiro/Agosto 1984.....	273
Figura 51: Cartaz Projeto Memória – Campanha de Doação.....	277
Figuras 52 e 53: Gráficos dos cursos e oficinas realizados pelo Cenacen em 1986.....	285
Figura 54: Cartaz Projeto Memória – Campanha de Doação. [1986?]. Cedoc/Funarte.....	287
Figuras 55 e 56: Fotografias realizadas dentro do prédio do Cenacen, registrando as condições adversas em que se encontrava o acervo.	291
Figura 57: Programa do espetáculo <i>Esperando Godot</i> com dedicatória da atriz Eva Wilma: “Ao Inacen. ‘Projeto-Memória’”.	295
Figuras 58, 59 e 60: Caderno de viagem de Oduvaldo Vianna, s.d.. Caricatura de Oduvaldo Vianna, por Francisconi, 1931. Caderno de anotações de Vianninha para o espetáculo <i>Arena conta Zumbi</i> , 1966.	297
Figura 61: Boneca de cartaz para Projeto Memória – Campanha de Doação. [1988?].	300
Figura 62: Convocação da população para ato cultural contra o Plano Verão.....	303

LISTA DE TABELAS E GRÁFICO

Tabela 1: Distribuição do número de doações nos anos de 1978 e 1979.....	231
Tabela 2: Distribuição do número de doações nos anos de 1980 e 1981.....	246
Tabela 3: Distribuição do número de doações entre os anos 1982 e 1983.....	275
Tabela 4: Distribuição do número de doações entre os anos 1986 e 1989.....	301
Gráfico 1: Desempenho da Campanha de Doação (1978-1989).....	302

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACET	Associação Carioca de Empresários Teatrais
ABCT	Associação Brasileira de Críticos teatrais
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
BN	Biblioteca Nacional
CAL	Casa de Artes de Laranjeiras
CEB	Casa do Estudante do Brasil
CENACEN	Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas
CFC	Conselho Federal de Cultura
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FCB	Fundação do Cinema Brasileiro
FEFIEG	Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara
FEMURJ	Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro
FUNARJ	Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte e Fundação Nacional de Artes
FUNDACEN	Fundação Nacional de Artes Cênicas
FUNTERJ	Fundação Estadual dos Teatros do Rio de Janeiro
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MES	Ministério da Educação e Saúde
MHN	Museu Histórico Nacional

MinC	Ministério da Cultura
MIS	Museu da Imagem e do Som
PAC	Plano de Ação Cultural
PNC	Política Nacional de Cultura
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SEAC	Secretaria de Assuntos Culturais
SEC	Secretaria de Cultura
SFI	Serviço Francês de Informação
SPHAN	Serviço do Patrimônio Artístico e Cultural / Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SNT	Serviço Nacional de Teatro
TEB	Teatro do Estudante do Brasil
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

Introdução.....	19
------------------------	-----------

PARTE I: UM MUSEU PARA O TEATRO: IDEIAS, PROJETOS E AÇÕES

1. O palco da memória: projetos e disputas pela memória do teatro brasileiro na primeira metade do século XX.....	33
1.1 O teatro brasileiro em questão.....	35
1.1.1 <i>O teatro moderno e a modernidade do teatro brasileiro.....</i>	<i>37</i>
1.2 Crítica teatral e a construção de uma narrativa moderna.....	52
1.2.1 <i>A memória do teatro e as críticas teatrais.....</i>	<i>60</i>
2. “Tudo gira em torno de um arquivo”: Brício de Abreu e seu projeto para a memória do teatro.....	71
2.1 Brício de Abreu: um intelectual do teatro brasileiro com “sotaque” francês.....	73
2.2 “Uma testemunha ocular da história”: o colecionador Brício de Abreu.....	79
2.3 A Exposição Internacional do Teatro de 1947.....	92
2.4 O Museu do Teatro e da Música e a II Exposição Internacional do Teatro de 1948.....	107
2.5 Os anos 1950: “um museu em esculturas de fumaça”.....	119
3. “O melhor museu de teatro da América do sul está no Rio”: o Museu do Teatro Municipal e o Museu do Serviço Nacional de Teatro.....	130
3.1 O Museu do Teatro Municipal do Rio de Janeiro ou “o triunfo do bife sobre a memória artística da cidade”.....	132
3.2 Projetos, debates e a criação do Museu do Serviço Nacional do Teatro.....	154
3.2.1 <i>Uma vitrine para o teatro: desafios para a implementação do Museu do Serviço Nacional do Teatro.....</i>	<i>161</i>

PARTE II: DOCUMENTAR A CENA: A CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PARA A MEMÓRIA DAS AS ARTES CÊNICAS NO BRASIL

4. “Teatro com memória”: O SNT e a implantação de uma política de memória para o teatro brasileiro.....	185
4.1 O projeto de modernização do Estado e a construção de uma política cultural.....	186
4.1.1 <i>“Uma política para o teatro”: a entrada de Orlando Miranda no SNT.....</i>	<i>191</i>
4.2 Projeto Memória do Teatro: uma estrutura aberta.....	204
4.3 “A Funarte vem aí”: tensões e disputas com o SNT.....	212
5. “A boa memória do teatro”: A Campanha de Doação e os desafios dos primeiros anos.....	222
5.1 A Campanha de Doação: subsídios para a criação de um centro de pesquisas para o teatro brasileiro.....	223
5.1.1 <i>A Campanha de Doação e seus primeiros resultados.....</i>	<i>226</i>
5.2 Breves considerações metodológicas sobre a Campanha de Doação: ou os arquivos de artistas também são arquivos.....	233
5.2.1 <i>Arquivos pessoais: contexto e conteúdo.....</i>	<i>235</i>
5.2.2 <i>Um acervo fragmentado: metodologias adotadas pela Campanha de Doação e seus impactos.....</i>	<i>239</i>
5.3 “Teatro tem doação”: a Campanha de Doação resiste à crise do SNT.....	243
6. O Inacen e as políticas de preservação da memória: o Centro de Estudos Nacional em Arte Cênicas.....	257

6.1 “As artes cênicas ganham um Instituto quando queriam uma Fundação”: o caminho do meio de Aloísio Magalhães.....	259
6.1.1 “Cenacen: carvão para a locomotiva Inacen”.....	265
6.1.2 “Preserve a Memória das Artes Cênicas”: a Campanha de Doação continua no Inacen.....	274
6.2 “A cultura não é mais a mesma”: a memória das artes cênicas no contexto de redemocratização.....	279
6.2.1 É chegada a hora da Fundacen.....	279
6.2.2 Último ato: a Campanha de Doação frente o protagonismo do Cenacen.....	283
Considerações finais.....	306
Referências bibliográficas.....	311
Fontes consultadas.....	319

INTRODUÇÃO

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

Esta tese tem como objetivo primordial lançar luz sobre a trajetória de constituição de um acervo voltado para as artes, mais precisamente para as artes cênicas, que se encontra sob a custódia do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). A Funarte, criada em 1994, é o órgão responsável, no âmbito da administração pública federal, pelo desenvolvimento de políticas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Uma de suas atribuições fundamentais é a preservação da memória das artes.

Essa atividade é desempenhada pelo Cedoc, que tem como finalidade reunir, organizar, disponibilizar e disseminar documentos e informações que incentivem a produção artística e cultural, as pesquisas em arte e cultura, além de apoiar atividades desenvolvidas pela própria instituição. Seu acervo originou-se, em grande parte, das ações das extintas instituições culturais que se dedicavam à área do teatro e demais artes cênicas: Serviço Nacional do Teatro (SNT), Instituto Nacional das Artes Cênicas (Inacen) e Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen)². Esta última foi extinta em 1990, no início do governo de Fernando Collor de Mello, juntamente com outras fundações e empresas vinculadas ao Ministério da Cultura³.

A reforma administrativa implementada pelo presidente Collor ocasionou a reunião dos espólios da Fundacen, da Fundação Nacional de Arte (Funarte)⁴ e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB)⁵. O então recente Ministério da Cultura (MinC),

² A sucessão entre estas instituições seguiu a seguinte cronologia: SNT (1937-1981); Inacen (1981-1987); Fundacen (1987-1990). Este aspecto será melhor explorado nos capítulos 5 e 6 da tese.

³ BRASIL, Medida Provisória n.º 151 de 15 de março de 1990.

⁴ Apesar de compartilharem a mesma sigla, a Funarte atual não é a mesma instituição extinta em 1990. Ela é, na verdade, sua sucessora. A Funarte “antiga” foi criada em 1975 e foi extinta em 1990.

⁵ Assim como a Fundacen, a FCB era uma instituição recente, criada em 1987, mas sucessora de outras entidades federais voltadas para o setor cinematográfico: Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1966), Cinemateca Brasileira (1946 -), Instituto Nacional de Cinema (1966-1976) e Embrafilme (1969-1990). Segundo informações levantadas pela bibliotecária Joelma Ismael, atual coordenadora do Cedoc, essa superposição de datas entre FCB e Embrafilme, que coexistiram entre 1987 a 1990, se deve às diferentes funções de cada uma das instituições. Enquanto “braço” cultural do Ministério, a FCB recebia cópias, em películas de 16mm, de filmes produzidos pela Embrafilme, de caráter empresarial, que ficava com as películas de 35mm. Esses documentos se encontram no Centro Técnico Audiovisual (CtAV), que

de 1985, também foi extinto e transformado em Secretaria de Cultura, ligada diretamente à Presidência. Esse ato, de viés autoritário e unilateral, gerou graves problemas para o acervo, uma vez que muitos dos funcionários dessas entidades foram demitidos e não puderam acompanhar o processo de fusão. Foi criado, assim, o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), nesse mesmo ano⁶.

O governo de Itamar Franco, que assumiu após o processo de impeachment de Fernando Collor, foi responsável por reverter algumas dessas medidas. Em 1992, o Ministério da Cultura retornou à estrutura ministerial⁷ e, em 1994, no final de seu mandato, o IBAC passou a denominar-se, mais uma vez, Funarte⁸. No entanto, a “nova” Funarte configurava-se como uma instituição diferente da anterior, no que dizia respeito à estrutura básica e ao objeto. A modificação de nomes não representou, portanto, a retomada da instituição extinta. Até porque, nesse ato de renomear o IBAC, que era presidido pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar⁹, houve uma forte intenção de reparar o trauma resultante do desmonte do setor cultural, provocado pelas medidas de Collor. Segundo Humberto Braga, funcionário aposentado e presidente da Funarte em 2016, Ferreira Gullar propôs a retomada da sigla Funarte¹⁰ para “limpar o nome do Governo Collor que era vinculado ao nome IBAC”¹¹, ou seja, para tentar desvincular a instituição do responsável pelo desmonte de um longo trabalho de estruturação da cultura dentro do governo federal.

De fato, a descontinuidade é uma constante na história do setor cultural brasileiro e de suas instituições. Recentemente, essa constatação ganhou cores vivas. Desde que

desde 2013 não pertence mais à estrutura da Funarte. A Portaria n.º 40, de 30 de abril daquele ano designou a Secretaria do Audiovisual como a esfera competente para todos os assuntos relacionados ao cinema. Portanto, além das películas já sob a guarda do CtAV, uma parcela da documentação referente à área do cinema que se encontra no Cedoc está sendo separada para ser entregue ao Centro.

⁶ Criação do IBAC também foi regulamentada pela Lei n.º 8.029, de 12 de abril de 1990, a qual dispõe sobre a extinção da Funarte, da Fundacen e da FCB

⁷ BRASIL. Lei n.º 8.4909 de 9 de novembro de 1992.

⁸ BRASIL, Medida Provisória n.º 610 de 8 de setembro de 1994.

⁹ Ferreira Gullar (São Luís, 1930 – Rio de Janeiro, 2016) era o pseudônimo de José de Ribamar Ferreira.

¹⁰ Acreditamos que o nome Fundação Nacional de Artes foi o escolhido por abarcar a multiplicidade de linguagens artísticas que estavam sob sua responsabilidade, uma vez que, até 1990, cada uma delas era objeto de instituições específicas (Fundacen e FCB). À exceção da Funarte antiga, que cuidava da música e das artes visuais, justamente as áreas que não eram atendidas pelas estruturas então existentes. A diferença entre a Funarte antiga e a nova fica evidente pela inflexão da palavra “arte” no plural no nome da instituição mais recente, enquanto que a mais antiga se denominava Fundação Nacional de Arte. A retomada foi, portanto, da sigla Funarte.

¹¹ Entrevista concedida a Ester Moreira e Sharine Melo, em 20/09/2016 para o Projeto Vozes da Funarte SP. <http://sites.funarte.gov.br/vozes/entrevistas-2/o-servico-nacional-de-teatro-snt-e-o-teatro-de-arena-eugenio-kusnet/517-2/> Acesso em 31/08/2020.

iniciamos o doutorado, em 2015, muitos acontecimentos se precipitaram e, ao chegarmos ao fim da tese, o panorama é completamente diferente. Conforme reportagem de C. Moraes para o *El País*, intitulada “A Cultura é (novamente) degolada em tempos de ajuste fiscal”, noticia-se uma das primeiras medidas de Michel Temer, ao assumir o governo, após o afastamento da presidenta Dilma Rousseff, em 2016: a extinção do MinC.

Há menos de um ano, quando o impeachment de Dilma Rousseff era uma possibilidade descartada no horizonte do Brasil, discutia-se uma reforma ministerial no Planalto em que o Ministério da Cultura foi um dos primeiros a entrar na guilhotina. Diante dos protestos do setor e, sobretudo, do furacão político que se seguiu, a ameaça passou. Hoje, com o afastamento da presidenta e a ascensão de Michel Temer à presidência, os cortes dos ministérios voltaram à baila e a Cultura sentiu o golpe da faca no primeiro dia de seu Governo interino. A pasta será fundida com a da Educação, onde será abrigada com o status de secretaria. Ficará a cargo do deputado, agora ministro, Mendonça Filho (DEM-PE), herdeiro da agroindústria, que tem em seu currículo uma atuação mais ligada a iniciativas empresariais, sem expertise em Cultura¹².

Observamos que a pasta da Cultura, mesmo durante o mandato de Rousseff, enfrentava sérios debates a respeito da sua manutenção enquanto ministério, uma vez que a retração na economia impunha a reordenação orçamentária do Estado. Tal fato expõe como o setor, ainda que dotado de um dos menores orçamentos, passou a ser situado em segundo plano entre as políticas públicas dos governos mais recentes. A compreensão de que a contenção de gastos do governo devia rever a existência de uma pasta específica para a cultura foi ganhando corpo, desde então. A decisão de Temer ratificou que o contexto era árido para o MinC e que o seu futuro era incerto.¹³

Contrários à extinção do MinC, artistas, ativistas e estudantes ocuparam os pilotis do Palácio Gustavo Capanema, prédio considerado ícone do modernismo arquitetônico brasileiro, situado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que já foi a sede do Ministério da Educação e Cultura e que atualmente se encontra fechado para reformas¹⁴. A repercussão negativa da decisão foi evidenciada pelos protestos, aos quais se juntaram [os cantores] figuras famosas como Caetano Veloso, Erasmo Carlos, Seu Jorge e Marcelo

¹² *El País*, 18/05/2016. https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html
Acesso em 29/08/2020.

¹³ BRASIL. Medida Provisória no. 726, de 12 de maio de 2016.

¹⁴ Iniciadas em 2014, as obras do Palácio Gustavo Capanema ainda não haviam terminado até a feitura deste texto, no final de agosto de 2020.

Jeneci¹⁵. Uma reação que conferiu grande visibilidade à questão, gerando um incômodo tão grande, que Temer anunciou, menos de dez dias depois, que revogaria sua decisão¹⁶, recriando o Ministério da Cultura¹⁷. O então ministro da Educação, Mendonça Filho, comentou em suas redes sociais:

A decisão de recriar o Minc é um gesto do presidente Temer no sentido de serenar os ânimos e focar no objetivo maior: a cultura brasileira. [...] Com Marcelo Calero vamos trabalhar em parceria para potencializar os projetos e ações entre os ministérios da Educação e da Cultura¹⁸.

Considerado ilegítimo por uma parcela da sociedade brasileira, que desejava a convocação de novas eleições, o presidente interino tentou apaziguar as tensões ao seu redor e acreditamos que, por isso, manteve o Minc. Porém, o clima de instabilidade já estava instaurado na pasta: até o final do mandato de Temer, em 2018, foram quatro os nomes que comandaram o MinC em pouco mais de um ano: Marcelo Calero, Roberto Freire, o interino João Batista de Andrade e Sergio Sá Leitão¹⁹. Também foram constantes as denúncias de corrupção envolvendo a pasta e o governo de Temer, como um todo.

Já o atual presidente Jair Bolsonaro, em exercício desde janeiro de 2019, não demonstrou a mesma intenção conciliatória que o seu antecessor em relação ao MinC. Sua condição de mandatário eleito, diferentemente de Temer, provavelmente lhe deu o suporte necessário para efetivar o que já havia anunciado durante a campanha eleitoral: “Nós vamos extinguir o Ministério da Cultura e teremos apenas uma secretaria para tratar do assunto”²⁰, anunciou o então candidato, durante almoço com apoiadores, em março de 2018. Assim que tomou posse, Bolsonaro concretizou a promessa e o Ministério da Cultura foi extinto, após 33 anos de existência²¹. Passava, então, a existir enquanto Secretaria Especial de Cultura, subordinada ao novo Ministério da Cidadania, que também congregaria as áreas de esportes e de desenvolvimento social.

¹⁵ *GI*, 20/05/2020. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/caetano-veloso-e-erasmo-carlos-vao-ato-no-rio-contrario-o-fim-do-minc.html> Acesso em 29/08/2020.

¹⁶ *GI*, 21/05/2020. <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recrutar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html> Acesso em 29/08/2020.

¹⁷ Brasil. Medida Provisória no. 728, de 23 de maio de 2016.

¹⁸ *GI*, 21/05/2020. <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recrutar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html> Acesso em 29/08/2020.

¹⁹ *R7*, 16/06/2017. <https://noticias.r7.com/brasil/ministerio-da-cultura-tera-o-quarto-ministro-em-pouco-mais-de-um-ano-de-gestao-temer-16062017> Acesso em 29/08/2020.

²⁰ *UOL*, 29/03/2018. <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/03/29/bolsonaro-defende-a-extincao-do-ministerio-da-cultura.htm> Acesso em 29/08/2020.

²¹ BRASIL, Medida Provisória nº. 870, de 1º de janeiro de 2019.

Ainda em novembro de 2019, antes mesmo do término do primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro, a Secretaria foi transferida para o Ministério do Turismo. Após dois secretários já terem assumido a função (Henrique Pires e Ricardo Braga), o dramaturgo Roberto Alvim, ex-diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte, assumiu o cargo. Sua nomeação coincidiu com a transferência da Secretaria de Cultura para o Ministério do Turismo, instaurando uma nova lógica para as políticas do setor, que já vinha sofrendo mudanças. De acordo com a reportagem de William Mansque para o *Gaúcha ZH*:

A própria noção de cultura se ampliou no que diz respeito às possibilidades de uso de verba pública para financiar projetos via renúncia fiscal. No começo de novembro, a Comissão de Cultura da Câmara de Deputados aprovou um projeto de lei que reconhece a música religiosa e eventos promovidos por igrejas como manifestações culturais que podem utilizar mecanismos de fomento da Lei Rouanet²².

Ainda segundo Mansque, o deputado Osmar Terra, que era o então ministro da Cidadania, afirmou que “o desejo do governo para a cultura é que a pauta conservadora avance na nova pasta”²³. Ao que parece, Alvim levou às últimas consequências essa orientação²⁴. Veiculou um vídeo, para a divulgação de um edital de incentivo às artes, em que emulava Joseph Goebbels, ministro da Propaganda na Alemanha nazista. Acabou caindo e, para substituí-lo, foi convidada a atriz Regina Duarte²⁵. Duarte tomou posse no início de março de 2020 e fez uma rápida e inócua passagem pela Secretaria Especial de Cultura, deixando o cargo em maio, após discordâncias com o chefe do executivo: “Bolsonaro vinha se queixando que a ex-atriz-global não estava atendendo às suas expectativas de manter a militância aguerrida na ‘guerra cultural’”.²⁶ Após um ínterim de indefinição, o ator Mário Frias assumiu como secretário especial de Cultura, em 23 de

²² *Gaúcha ZH*, 15/11/2019. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/11/entenda-o-vaivem-da-cultura-no-governo-bolsonaro-e-quais-os-planos-para-as-politicas-publicas-na-area-ck307m1yn00g801mq3dmek1rs.html> Acesso em 29/08/2020.

²³ Idem.

²⁴ Roberto Alvim já havia protagonizado uma polêmica, quando diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte, em outubro de 2019, ao chamar Fernanda Montenegro de mentirosa, após a atriz direcionar críticas ao governo durante um ensaio fotográfico para a revista literária *Quatro cinco um*. Ver: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/09/cargo-so-entrego-morto-diz-roberto-alvim-apos-criticas-a-fernanda-montenegro.htm>

²⁵ *Correio Brasileiro*, 29/01/2020.

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/01/29/interna_politica,824149/secretaria-regina-duarte-deve-assumir-no-governo-bolsonaro.shtml Acesso em 29/08/2020.

²⁶ *Folha de São Paulo*, 23/06/2020. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/mario-frias-toma-posse-como-quinto-secretario-da-cultura-doo-governo-bolsonaro.shtml> Acesso em 29/08/2020.

junho de 2020, o quinto nome até agora a ocupar o cargo²⁷. Pelo menos até o fechamento desta tese.

Enquanto isso na Funarte, desde o início do governo de Jair Bolsonaro até setembro de 2020, foram 6 nomeações para a presidência da instituição: o pianista Miguel Proença, de fevereiro a novembro de 2019; o maestro Dante Mantovani, de dezembro de 2019 a março de 2020; o servidor Marcos Teixeira Campos, de março a maio de 2020; novamente Dante Mantovani, por menos 24 horas²⁸; Luciano da Silva Barbosa Querido, de maio a julho, como presidente substituto, e de julho a setembro de 2020 oficialmente nomeado; e o coronel da reserva do Exército Lamartine Barbosa Holanda, em setembro de 2020. Pela primeira vez foi designado um militar para a gestão de uma instituição cultural federal. Fato inédito, não tendo ocorrido nem mesmo durante a ditadura militar.

Esses acontecimentos recentes, que acabamos de narrar, marcaram os últimos anos e deixaram ainda mais evidente a necessidade de tornar objetos da História as ações elaboradas para a cultura, ao longo do tempo. Só assim, será possível compreendermos melhor as lutas e as disputas que engendram as tomadas de decisão levadas a cabo pelas instituições. Principalmente, porque esse setor está particularmente sujeito às mudanças provocadas pelas alternâncias de governos, o que prejudica – e muito – a construção de uma política de Estado. No nosso caso, nos dedicamos especialmente àquelas iniciativas voltadas para a construção do patrimônio, enquanto estratégia de preservação da memória do teatro e, posteriormente, das artes cênicas como um todo.

Além dessa dimensão política, buscamos compreender a dinâmica própria do campo teatral e das instituições culturais dedicadas ao teatro, no processo de criação de um lugar dedicado à sua memória. Essa busca por patrimonializar o passado e o presente da arte teatral se manifestou de diferentes maneiras e sob distintas perspectivas, denotando uma íntima relação entre as linguagens artísticas e as formas pelas quais elas são entendidas, no decorrer do tempo. No caso do teatro, a partir do final do século XIX, internacionalmente, consolidou-se a visão da efemeridade da arte teatral, pois o espetáculo, e não o texto (a peça e seu autor) seria sua expressão final. “É comum encontrar, então, essa ligação entre teatro e cena como base para as discussões que

²⁷ Idem.

²⁸ Sua nomeação foi tornada sem efeito pela Portaria nº 212, de 05 de maio de 2020.

envolvem a constituição e, portanto, a especificidade dos acervos teatrais” (FONTANA, 2017: 13).

Segundo esse entendimento, como seria possível organizar uma memória do teatro, considerando-se que era uma arte efêmera por natureza? Como aprisionar a instantaneidade da cena? Como reconstituir cada apresentação após os aplausos do público e o cerrar das cortinas? Os registros dos espetáculos nos apresentariam o fato, mas seriam incapazes de repeti-lo. Cada montagem seria diferente, cada noite, do mesmo espetáculo, seria distinta da anterior.

Sobre a ausência de um museu para o teatro na França, Picon-Vallian (2012) considera tal circunstância seria, em sua interpretação, o reconhecimento à efemeridade dessa arte e esse vazio, o seu monumento. Por isso, para a autora, a razão de ser de tal museu não repousaria na pretensão de se remontar um espetáculo. Ela considera que a principal função de um espaço museal para o teatro seria recolher, guardar e expor todos os tipos de “restos” da “obra teatral”, como, por exemplo: os manuscritos das peças, os cadernos de direção, os croquis de cenários e demais elementos cênicos, como figurinos, partituras, fotografias etc. Só assim seria possível, a partir da observação da inter-relação de tais itens, ativar um processo reflexivo sobre a própria arte teatral, para além da simples fruição.

Para saber para onde se vai, é preciso compreender de onde se veio. Esse adágio é tão mais necessário pois, efêmero, o espetáculo se insere assim mesmo na história de uma arte à qual os artistas devem ter consciência de pertencer. Os mais revoltados, os mais inovadores, foram e são com frequência aqueles que a conhecem melhor. Pois o Museu permite não voltar a (prática vaga e nostálgica), mas recomeçar de (prática refundadora) (Picon-Vallian, 2012: 122) (grifos da autora).

Como se vê, a constituição de um lugar de memória para o teatro é dotada de sentidos que ultrapassam a simples reunião de documentos e objetos. Ele possui uma dimensão simbólica que transcende sua materialidade. A construção de acervos sob essa lente privilegiou, dessa forma, determinados registros, como os descritos acima, em detrimento de outros, como por exemplo, documentos financeiros e contábeis, “que revelam modos de gerenciamento de empresas teatrais, colocando, portanto, o teatro como parte do mundo do trabalho” (FONTANA, 2017: 17)

Por essa razão, incluímos em nossa investigação as práticas adotadas pelos profissionais dedicados à gestão do patrimônio do teatro, já que entendemos que elas não podem ser naturalizadas. As instituições de memória e seus acervos, durante muito tempo, foram percebidos como revestidos de certa neutralidade, em virtude da adoção de critérios técnicos – oriundos das áreas da Arquivologia, Biblioteconomia ou Museologia, para a execução de suas atividades. Porém, segundo uma nova perspectiva que tornou arquivos, bibliotecas e museus objetos de análise como quaisquer outros, eles precisam ser compreendidos enquanto constructos sociais, estando longe de ser “neutros”. Nesse sentido, são resultados de uma série de investimentos, para os quais colaboram “seus organizadores e custodiadores, os quais, muito antes do trabalho seletivo empreendido pelo historiador, realizam – em diferentes tempos e circunstâncias – suas próprias seleções, classificações e monumentalizações”. (HEYMANN, 2012: 38).

Assim, buscamos analisar os processos, as práticas e os referenciais teórico-metodológicos que foram empregados pelas instituições de cultura federais, na organização do repositório da memória das artes cênicas brasileiras. Percorremos, com esse propósito, alguns eventos que consideramos emblemáticos para a formação desse acervo, que transitou por diferentes instituições, conforme já mencionamos (SNT, Inacen, Fundacen, IBAC e Funarte). Destacamos alguns momentos estratégicos, como a criação do Museu do SNT, em 1958; a aquisição do acervo do crítico teatral Brício de Abreu, em 1972; o Projeto Memória do Teatro, de 1976 e sua Campanha de Doação, que durou de 1978 a 1990; e a criação do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (Cenacen), em 1982.

Um dos resultados dessas ações foi a vastidão do segmento de artes cênicas no acervo do Cedoc, sendo, sem dúvida, a temática mais contemplada. Essa “herança”, inclusive, é responsável pela existência desta tese, resultado de alguns anos de trabalho junto a esse conjunto documental, no setor de Arquivo Privados. Entre os anos de 2012 e de 2013, foi realizado um projeto para diagnóstico de uma massa documental, que estava distribuída em 47 armários e 3.176 pastas suspensas. O principal objetivo da montagem desta “força tarefa” foi conhecer, de fato, o que existia nesses armários e fazer um diagnóstico das reais condições físicas do acervo e de seu teor.

Constatamos que a grande maioria dos conjuntos ali guardados era originária da Campanha de Doação implementada pelo SNT e continuada pelas instituições que o sucederam. Eram arquivos pessoais e coleções, cujos titulares foram dramaturgos, atores,

diretores, produtores, críticos teatrais, bailarinas e espectadores. Esses conjuntos documentais constituem 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 do entendimento do teatro, da dança e do circo, enquanto campo de atuação e de pesquisa.

A contribuição fundamental desse mergulho na documentação consistiu no seu produto final: um guia de todos os arquivos privados da instituição (incluindo aqueles que não são procedentes da Campanha)²⁹. Assim, pela primeira vez, criou-se um instrumento de pesquisa que deu visibilidade a esse acervo, pois o pesquisador poderá obter informações sobre a história arquivística de cada fundo ou coleção, bem como sua dimensão, descrição sumária dos documentos e seu estágio de tratamento. Mesmo aquela documentação, que se encontra indisponível para consulta, é informada ao usuário, que saberá que ela existe, quando foi doada, qual a sua extensão etc. Ao dar visibilidade a esses acervos, constituiu-se, de fato, um segmento de arquivos privados dentro do Cedoc/Funarte, uma vez que esse imenso conjunto documental repousava, há décadas, no escuro de armários, inacessíveis ao público. De nossa parte, essa experiência nos motivou a continuar com as investigações ali iniciadas, principalmente no tocante às estratégias empregadas para a formação do acervo, ao mesmo tempo em que nos estimulou a desbravar a trajetória da instituição, ainda parcamente abordada nos trabalhos acadêmicos.

Para cumprirmos nosso intento de explorar um tema tão importante, mas pouco presente na historiografia, organizamos esta tese em seis capítulos, organizados em duas partes. Os capítulos um, dois e três formam a primeira parte, voltada para o mapeamento dos debates sobre a criação de um museu para o teatro, os projetos elaborados e as primeiras iniciativas de concretização dessa ideia, situadas entre as décadas de 1940 e início de 1970. Já a segunda parte, formada pelos capítulos quatro, cinco e seis, se debruça sobre o desenvolvimento de uma política de preservação da memória das artes cênicas, entre meados dos anos 1970 até a década de 1990. Pretendemos demonstrar como cada um dos episódios abordados ao longo destes capítulos foi fundamental para a formação do acervo custodiado pelo Cedoc/Funarte.

²⁹ http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_mioloWEB.pdf

Nossa principal fonte de pesquisa foi o acervo do Cedoc. Consultamos o Arquivo Institucional, onde se encontram os fundos das instituições extintas (SNT, Inacen, Fundacen e Funarte antiga); os dossiês fotográficos e de impressos, disponibilizados pela Biblioteca Edmundo Moniz; os periódicos especializados; e os Arquivos Privados, onde se encontram algumas das doações captadas pela Campanha de Doação. A Hemeroteca Digital se revelou uma poderosa ferramenta para nossos levantamentos sobre os debates e as ações no campo da memória do teatro, bem como sobre a política cultural implementada durante a ditadura instalada em 1964. As entrevistas de ex-funcionários/as, como Orlando Miranda, Humberto Braga, Vera Lucia Medina Coeli, Clovis Levi, Tania Pacheco e Sonia Rummert foram de grande importância para a elaboração dos últimos três capítulos da tese. Também realizamos pesquisas no Arquivo do Museu Histórico Nacional e na seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional.

No primeiro capítulo, realizamos um levantamento a partir de colunas e de críticas teatrais em periódicos, sobre a emergência de uma preocupação memorialística para o teatro no Brasil. Também buscamos compreender, por intermédio de uma revisão bibliográfica, como a memória e a história do teatro brasileiro foram alvo de vários investimentos, a partir da metade do século XX, como estratégia de reconfiguração do campo. Desse processo, resultou a criação de categorias classificatórias, imersas em juízos de valor, como é o caso de um teatro “antigo” e outro “modernos”. Elas acabaram por conformar, durante muito tempo, a visão que a própria produção acadêmica tinha sobre o teatro nesse período de tempo, sobre seus agentes sociais e seus projetos. A revisão dessa memória sobre o teatro brasileiro tem sido um esforço mais recente de pesquisas históricas sobre o tema, ainda em curso.

O segundo capítulo se dedica a deslindar um desses projetos, obscurecidos pela construção de uma narrativa que se quer “moderna” para a história/memória do teatro brasileiro. Estamos nos referindo às iniciativas do crítico teatral Brício de Abreu para a construção de um museu do teatro. Considerado um representante do “antigo” teatro, exploramos sua faceta de colecionador, enquanto um importante aspecto de sua atuação como um intelectual mediador. Seu acervo, depositado em parte no Cedoc, foi essencial para nossa empreitada. Também abordamos suas ações mais diretamente voltadas à concretização de um museu para o teatro: as duas edições da Exposição Internacional da Gravura e do Livro de Teatro, em 1947 e 1948; e a frustrada tentativa de criação do Museu do Teatro e da Música, em 1948. Ainda acompanhamos, na imprensa teatral, ao longo da

década de 1950, as discussões sobre essa “ausência”, que era a inexistência de um museu para o teatro, no Brasil.

O capítulo terceiro é dedicado às duas experiências concretas de museu para o teatro: o Museu do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, criado oficialmente em 1949, e o Museu do SNT, de 1958. Acompanhamos a trajetória do primeiro museu, através do noticiário da imprensa. Sua função inicial seria preservar a memória daquela casa de espetáculos, mas, no decorrer no tempo, teve sua atuação ampliada até denominar-se Museu dos Teatros. Mas acabou sendo fechado em 1975, para ceder seu espaço a um restaurante no Municipal. Destacamos esse caso por representar um projeto distinto daquele pretendido por Brício de Abreu, principal articulador da demanda, e com o qual também houve diálogo. Não perdemos de vista, por outro lado, a proximidade física ao Museu do SNT, situado a poucos metros de distância.

Nesse mesmo capítulo realizamos um mapeamento, através da documentação oficial presente no Arquivo Institucional da Funarte, das discussões internas ao órgão sobre a necessidade da existência de um museu em sua estrutura administrativa, bem como sobre as funções que ele deveria desempenhar. Concretizada a criação do Museu, em 1958, continuamos a recorrer aos relatórios e demais documentos administrativos para compreendermos seu funcionamento e, principalmente, suas dificuldades em dispor das condições adequadas para atuar efetivamente. Nesse sentido, consideramos um marco para o Museu, a aquisição, em 1972, do acervo de Brício de Abreu, falecido em 1970. Porém, conforme exploramos, o processo de transferência de custódia desse rico e extenso conjunto documental provocou, lamentavelmente, seu desmembramento entre o Serviço Nacional do Teatro e a Biblioteca Nacional.

O quarto capítulo é dedicado às transformações institucionais promovidas pela gestão do empresário teatral Orlando Miranda, que nos concedeu, gentilmente, uma entrevista. As ações de sua gestão, iniciada em 1974, repercutiram, inclusive, no Museu do SNT. Destacamos, ao mesmo tempo, o contexto em que houve o delineamento de uma política cultural sistêmica por parte do governo federal, como o lançamento do Plano de Ação Cultural para 1974 e 1975, a elaboração da Política Nacional de Cultura e a criação da Funarte, em 1975. Como resultado, foi possível ao SNT desenvolver ações mais complexas e em diversas frentes. Dentre elas, a maior participação da instituição no campo da memória, através do Projeto Memória do Teatro, em 1976, e a reformulação do

Museu que passou a ser um Setor de Documentação, sinalizando a adoção de outro modelo referencial de preservação do patrimônio teatral brasileiro.

Outro ponto que buscamos apresentar nesse capítulo quarto é como a criação da Funarte impactou as ações desenvolvidas pelo SNT nesse momento, uma vez que estava prevista em seu estatuto (de 1976), a criação de um Instituto Nacional de Teatro. Dessa forma, tal Instituto viria a absorver o antigo órgão criado durante o Estado Novo. Para tanto, realizamos um levantamento na imprensa, com destaque para o *Jornal do Brasil*, periódico em que localizamos um grande número de notícias sobre tais acontecimentos, o que evidencia como eles mobilizavam o público.

No quinto capítulo, nosso foco foi a Campanha de Doação, implementada em 1978, como uma das ações do Projeto Memória. Idealizada para completar as supostas lacunas do acervo sob a guarda do SNT e, assim, captar documentação para o recém-criado Setor (justo de documentação), a Campanha é o nosso fio condutor. Através dos relatórios setoriais e institucionais analisamos seus resultados e suas principais aquisições nos primeiros anos de atividade (1978-1981), bem como a metodologia desenvolvida para o processamento técnico dos documentos por ela reunidos. Por essa razão, ao identificarmos o perfil das doações – formadas em grande parte por arquivos pessoais de artistas – e o tratamento a elas dispensado, se fez necessária uma breve discussão bibliográfica sobre os conjuntos documentais dessa natureza. Ao mesmo tempo, demos continuidade ao acompanhamento, pela imprensa, do acirramento das tensões provocadas pela possibilidade de incorporação do Serviço Nacional de Teatro pela Funarte e que culminaram na criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas.

O sexto e último capítulo continua a acompanhar as ações da Campanha de Doação. No entanto, destacamos os impactos que as transformações ocorridas na instituição, com o advento do Inacen, imprimiram em seu funcionamento, em especial, após a criação do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (Cenacen). Orlando Miranda, que ainda estava à frente do SNT, foi o responsável por implantar o novo órgão. Para tanto, recorreremos não apenas ao arquivo da instituição, mas também à imprensa e a entrevistas, como a do primeiro diretor do Centro, o professor Clovis Levi. Criado em 1982, o Cenacen foi idealizado para promover a descentralização geográfica do órgão, visto que essa era uma das principais críticas do setor teatral ao extinto SNT: sua ênfase no eixo Rio-São Paulo.

Em 1985, após a saída de Orlando Miranda, foi nomeado Carlos Miranda, seu principal assessor, para a direção do Inacen, encerrando um ciclo de 11 anos. O projeto do Cenacen já se mostrava exitoso, conforme constatamos em relatórios e notícias sobre sua atuação. Devido a sua consolidação na instituição, as atividades a ele relacionadas passaram por um processo de centralização, iniciando-se, assim, a revisão de algumas práticas. A Campanha foi, por isso, objeto de reavaliações, em especial quanto à sua posição institucional, uma vez que gozava de grande autonomia desde a sua criação, mesmo no início do Cenacen, a quem estava subordinada. Suas metodologias, de acordo com as entrevistas realizadas com antigas funcionárias, como a ex-diretora do Cenacen, Tania Pacheco, e a ex-coordenadora de documentação e pesquisa, Sonia Rummert, estavam sofrendo críticas, encontrando-se em vias de ser reformuladas.

Os depoimentos colhidos, entre outras contribuições, foram muito importantes para abordarmos os instantes finais da Campanha de Doação e da Fundacen, sucessora do Inacen, em 1987. Extinta em 1990, a Fundacen, resultado de longa luta dos profissionais das artes cênicas, teve todas as suas atividades interrompidas. Chegava ao fim um período de grande dinamização da construção e implementação de uma política de preservação da memória das artes cênicas no Brasil. Com ele, encerramos esta tese, esperando contribuir para que esses acontecimentos sejam compreendidos enquanto processos históricos, da mesma forma que os agentes envolvidos.

Antes de finalizarmos esta introdução, desejamos retomar a epígrafe de autoria de Ferreira Gullar, responsável por imprimir uma nova identidade institucional à reunião discricionária de três órgãos distintos: Funarte, Fundacen e FCB. Preservar a memória das artes para as futuras gerações significa, além de um importante compromisso social da Funarte, o enorme privilégio de custodiar a matéria responsável por fabricar aquilo que extrapola o ordinário da própria vida: os pensamentos, os sonhos, as amizades (e inimizades), os amores (e desamores), as inspirações e angústias que moveram mulheres e homens a buscarem algum sentido para além de suas existências.

PARTE I

UM MUSEU PARA O TEATRO:

IDEIAS, PROJETOS E AÇÕES

CAPÍTULO 1

O PALCO DA MEMÓRIA: PROJETOS E DISPUTAS PELA MEMÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa.

Marc Bloch, 2001³⁰

O passado é substrato para diversos usos e ressignificações nos mais diferentes contextos. O campo teatral também estabeleceu suas estratégias de usos do passado, de acordo com suas características específicas. “Ora seja como recordação ou como esquecimento, nunca é o passado que se impõe ao presente, mas é este, enquanto permanente tensão e protensão, que vai urdindo as tonalidades [...] de presente do ausente” (CATROGA, 2015: 21).

O que se pretende empreender neste capítulo, portanto, é traçar um primeiro esforço de compreensão sobre a emergência de uma preocupação memorialística no âmbito do teatro brasileiro do século XX. Ela pode ser acompanhada e dimensionada pelo debate, estabelecido na imprensa, sobre a necessidade de um lugar de memória para o teatro brasileiro. Em especial, nas colunas dedicadas ao teatro e nas críticas teatrais. Desejamos acompanhar também como, a partir da década de 1940, foi estabelecida uma narrativa histórica através da consolidação de determinados agentes sociais do teatro brasileiro. Eles se autoproclamaram “modernos”, contrapondo-se aos “antigos”.

Percebemos, dessa forma, que estavam em jogo diferentes projetos para o campo teatral naquele momento. E a escrita da história, enquanto uma prática cultural de construção de passados, acaba por se constituir em uma estratégica “fonte produtora (e legitimadora) de memórias e tradições, chegando mesmo a fornecer a credibilidade científica a novos mitos de (re)fundação de grupos” (CATROGA, 2015: 73). No caso do

³⁰ BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 75.

teatro, é de nosso interesse apontar para os principais discursos que pautaram a produção de uma memória enquadrada, conforme conceito talhado por Pollak (1989).

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989: 9-10).

Nesse sentido, se faz necessária uma referência às narrativas que, ao longo do tempo, buscaram produzir uma história para o teatro brasileiro, tendo-se em vista a “utilidade social e político-ideológica do uso de leituras do passado como argumentos legitimadores de interesses do presente-futuro” (CATROGA, 2015: 78). Em particular a que se estruturou a partir do processo que, não casualmente, ficou conhecido como o de modernização do teatro no Brasil. Atentar para esse fato é desnaturalizar essa narrativa, sendo possível vislumbrar a existência de outras possibilidades de entendimento do passado, para além dessa narrativa histórica que se tornou hegemônica.

Os debates sobre a necessidade de se criar um museu para o teatro brasileiro se inserem justamente no contexto em que se buscava estabelecer um passado, um presente e um futuro para a história do teatro: os anos 1930/40, quando se começou a considerar que havia um teatro “verdadeiro” no Brasil e que ele era “moderno”. No nosso entendimento, ao situar nosso objeto em seu contexto histórico, contribuimos para uma perspectiva que privilegia a constituição de categorias e práticas, também históricas.

Logo, ainda que classificações sejam sedutoras, por aparentarem um esquadramento de ideias e agentes, elas não fazem parte do nosso escopo. Antes, pretendemos vislumbrar a multiplicidade de discursos, experiências e tensões que envolviam os diferentes projetos em jogo no âmbito da construção de memória do teatro brasileiro. Pretendemos também, neste capítulo, identificar a emergência de uma preocupação com práticas patrimoniais, com a circulação de discursos a respeito da importância da criação de um museu para o teatro brasileiro. Tais discursos estão fortemente presentes em artigos sobre a situação das artes cênicas, bem como em críticas teatrais, veiculados em periódicos de grande circulação, em especial nos anos 1940.

1.1 O teatro brasileiro em questão

Iniciaremos nossa análise sobre o surgimento de práticas memoriais no bojo do teatro no Brasil com uma breve investida em trabalhos recentes que se dedicaram a realizar uma genealogia das narrativas históricas sobre as artes cênicas, organizadas principalmente a partir do começo do século XX. É de nosso interesse deslindar o contexto no qual o meio teatral – seus agentes sociais – compreendeu que sua trajetória possuía episódios capazes de acionar mecanismos de memória enquanto estratégia de legitimação de um campo cultural com graus de autonomia e de um grupo artístico em especial. Como já mencionamos, uma dessas ferramentas consiste na própria escrita de sua história.

Há de se destacar que o que se entende por história do teatro brasileiro, até meados dos anos 1900, circunscrevia-se a narrar eventos relativos aos palcos das capitais do Rio de Janeiro e, em menor escala, de São Paulo. Atualmente, já se encontram disponíveis e também em curso diversas pesquisas que buscam lançar luz para as diversidades locais, para a multiplicidade do teatro levado à cena no Brasil, tendo em vista

a necessidade de construção de outras narrativas que, ordenando fatos teatrais, possam estabelecer novas marcas e temporalidade para (e na) historiografia teatral, em torno de outras espacialidades, garantindo nova inteligibilidade aos fenômenos verificados no trânsito entre a margem e o centro (MACIEL, 2019: 186-187)

Tais trabalhos convergem para uma percepção compartilhada a respeito do panorama da história do teatro nacional, o qual foi traçado a partir da predominância da literatura como chave interpretativa. Assim, o teatro, enquanto objeto de estudo, é tratado nos livros dedicados à história da literatura brasileira e como uma de suas manifestações. Ao dialogar com uma afirmação de Antônio Cândido a respeito da centralidade da literatura frente à filosofia e às ciências humanas³¹, Leite (2013: 6) afirma que a literatura “teria assumido uma posição proeminente também em relação a atividades coirmãs, igualmente inseridas no campo das belas-artes, como a música, a pintura e o teatro”.

Dessa íntima aproximação entre teatro e literatura, durante o século XIX, decorrem algumas noções que se mostraram duradouras nas posteriores iniciativas de

³¹ “Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito” (Candido, 2000 *apud* Leite, 2013:6).

sistematização de uma narrativa sobre os eventos teatrais. Guinsburg e Patriota (2012), em obra dedicada à questão, realizam uma interpretação crítica de títulos balizares da história do teatro brasileiro, nos quais sobressaem a influência do romantismo na concepção de critérios estéticos em concordância com o modelo romântico francês, sobretudo. Destacam-se, no estudo desses autores, a forte presença do ideário de civilização, estágio de um desenvolvimento cultural a ser atingindo. Esses parâmetros predominantemente europeus eram entendidos como o fundamento para qualquer atividade artística, inclusive o teatro.

Ainda que tenha sofrido alterações e se nuançado no decorrer das décadas, esta “absorção” do teatro pela literatura seria uma característica de longa duração nas interpretações elaboradas sobre a situação das artes cênicas brasileiras. Daí que se conforma uma visão, que acaba cristalizando uma tradição, nas narrativas que desejam historiar os caminhos do teatro. Nessa perspectiva, o teatro acaba sendo desvalorizado, salientando-se mais as ausências, o que lhe falta, em detrimento da diversidade e riqueza da arte e das relações que ela foi capaz de estabelecer com seu público.

Em meio a essa multiplicidade de perspectivas e de práticas, o lugar a partir do qual historiadores e agentes históricos formularam suas premissas e princípios argumentativos foram definidores para a consolidação de uma escrita da História do Teatro Brasileiro assentada em parâmetros literários (que se traduziu na primazia da palavra sobre a cena) e em ideias que justificaram histórica e socialmente o investimento nessa atividade artística e cultural. Foi a partir do estabelecimento de tais princípios que ao longo dos estudos sobre teatro brasileiro encontramos, de um lado, o chamamento em favor de uma dimensão civilizatória e nacional para a ribalta e, de outro, a insatisfação com as obras produzidas por nossos dramaturgos (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012: 35-36).

Tal insatisfação, que remetia a uma idealização de como o teatro “deveria ser”, articulava-se com o que era realizado na prática de redação e encenação de textos. Distante dos dramas de caráter civilizatório, preconizados pela crítica literária e teatral normatizadora do “bom gosto” da época, o teatro que se via nos palcos dispunha de grande apelo popular, sendo por isso acusado de se sujeitar ao riso fácil da plateia em troca dos ganhos de bilheteria. “Há, portanto, uma compreensão do teatro brasileiro como manifestação artística pouco nobre, um tanto desqualificada, destituída de dignidade intelectual [...]” (BRANDÃO, 2001: 206).

Essa crítica acabava por classificar o teatro brasileiro como uma arte de baixa qualidade estética e moral, e sem valor pedagógico civilizatório, sobretudo quando comparada ao exemplo europeu. Uma arte comercial, que se ligava a gêneros vulgares, em todas as acepções. E, na verdade, até meados do século XX, predominavam no circuito profissional de teatro gêneros como o *boulevards*, comédias de costumes e o teatro musicado (com destaque para o teatro de revista), que divertiam e faziam rir, e os melodramas. Justo o contrário do que esse discurso crítico preconizava.

Ou seja, da perspectiva assumida pelos críticos desde do século XIX, o teatro brasileiro consistia em tudo aquilo que não era considerado um “bom” teatro, seguindo os moldes ilustrados da época. Nesses termos, a grande questão era: existia ou não um teatro brasileiro? Porém, a partir da metade do século passado, essa crítica sofreu uma mudança de referencial: no teatro que se intitula como moderno, a encenação passou a exercer o papel paradigmático, capaz de auferir qualidade e densidade à expressão artística teatral, em um movimento de distinção em relação à literatura.

1.1.1 O teatro moderno e a modernidade do teatro brasileiro

A partir da segunda metade do século XIX, novos critérios desenvolvidos nos centros considerados civilizados, especialmente a Europa, com destaque para a França, e os Estados Unidos, aportaram no Brasil. Vale assinalar que nesse período ocorreu um grande incremento do teatro ocidental. Em vários centros urbanos do mundo, cresceram as turnês e se estabeleceram redes internacionais para a circulação de companhias teatrais. Ou seja, foi estabelecida uma nova e ampliada dinâmica de apresentação e circulação de peças, autores, diretores, atores, atrizes teatrais.

O período também assiste ao surgimento de um novo discurso ou sistema conhecido como “teatro de arte”, no qual um certo campo de atividade teatral é posto entre parênteses e imbuído de um discurso até então reservado às belas artes, música erudita e certos textos literários. A criação e expansão de um “teatro de arte”, que acabou por se confundir com a ideia de “teatro moderno”, exigiu também a definição de uma nova *esfera pública* grande e ativa o bastante para sustentá-lo (BALME, 2012: 208).

Decerto que o mundo se via em ritmo acelerado através da industrialização e das recentes inovações tecnológicas. A circulação de pessoas, ideias e bens ficava cada vez

mais facilitada. E o teatro da virada do século XIX para o XX encontrava-se também sob o signo da mudança, como não poderia deixar de ser.

[...] pois não bastava apenas congregar ideários nacionalistas aos princípios civilizatórios, mais que isso, naquele momento, civilização passou a ser entendida não somente como a disseminação de valores culturais, formas de comportamento e expectativas de convívio social. Era preciso olhar de frente e estabelecer laços efetivos com a modernização (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012: 93)

O aparecimento de um novo discurso sobre o teatro, classificado como moderno, deve ser compreendido à luz dos acontecimentos que tomaram curso na Europa, ainda no século XIX. Nesse processo de mudança, em que determinados padrões muito compartilhados foram sendo considerados ultrapassados, a “modernização” da cena teatral procurou-se romper com eles. Uma das mais significativas transformações teria ocorrido na própria acepção do que era o teatro enquanto arte, na medida em que procedimentos e convenções que orientavam a estrutura da cena e da produção teatral foram subvertidas:

[...] o moderno no palco seria a instauração da era do diretor (encenador), responsável por uma intervenção artística, sobretudo cênica, pela sugestão de uma poética da cena capaz de suprimir a dinâmica *anterior* do teatro, das divas, hierarquias, convenções, *utilidades*. Vale frisar – a transformação viu nascer o *teatro moderno* – *encenação*, poética de um diretor em uma determinada relação com um texto [...] em que os atores deixam de ser *monstros sagrados* ou princípios dominantes e determinantes da estrutura poética. (BRANDÃO, 2001: 201. Grifos da autora)

Essa nova lógica se contrapunha, conforme a citação acima, ao formato da produção teatral então em voga. Nos gêneros de maior sucesso de público, que na maioria das vezes não eram sucesso de crítica, destacava-se a figura dos primeiros atores e atrizes, os tais “monstros sagrados”, em torno dos quais gravitava todo o espetáculo. Para dimensionar a influência exercida pelos grandes nomes das companhias teatrais, Brandão (2012: 458) também lança mão do termo “astro”, que, por sinal, perduraria até meados do século XX, não se atendo apenas às encenações de suas primeiras décadas.

Em resumo, o astro era aquele que construía a arte de que sobrevivia e para a qual vivia, singrando um canal que o século XIX construiu e que só se revelou estável nos finais da centúria, quando um sistema de relações entre o palco e a sociedade se apresentou amadurecido. Os astros se projetaram como eixos de sustentação desse sistema.

Somavam-se a eles os outros integrantes do espetáculo, cada qual com seu personagem bem delimitado, independentemente do texto levado à ribalta. Esses personagens sempre representariam os mesmos tipos, seguindo uma “tipologia dramática” conhecida por encenadores e plateias: galãs, ingênuas, núcleos cômicos e dramáticos, caricatos etc.

Assim aparelhado, com atores cobrindo todas as idades e todas as especializações interpretativas, podia a companhia enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais que este também fora concebido quase certamente obedecendo a esta mesma tipologia dramática (PRADO, 1988: 15).

Ao mesmo tempo em que havia essa tipologia e hierarquia típica da forma de se executar a encenação, existia também um desapego, por assim dizer, em relação ao texto nesses gêneros teatrais. Era de praxe a utilização do ponto – um componente da companhia designado para repassar as falas e marcações aos atores em cena –, cabendo ao ator decorar o texto apenas como uma estrutura aberta. A partir dele, o elenco tinha a “permissão”, muito apreciada por parte do público, de inserir “cacos” ao texto. Ou seja, podiam o ator ou atriz improvisar, o que era julgado como positivo e visto muito mais como um sinal de talento artístico, do que de descompromisso com o texto da encenação. Uma “transgressão” costumeira da dramaturgia, que estava sujeita a alterações ao gosto do ator e do público.

No entanto, diferente do modelo artístico idealizado para o teatro e que começou a se tornar preponderante no Brasil, a partir dos anos 1940, não era tão difundida a preocupação com uma concepção cênica que pretendesse articular uma coesão estética ou interpretativa ao espetáculo. Os cenários e figurinos eram reutilizados para diferentes peças, não sendo concebidos, na maioria dos espetáculos, para ambientar tramas específicas. A dinâmica teatral então vigente compreendia grande rotatividade de títulos em cartaz, favorecendo-se do aproveitamento de recursos cênicos já disponíveis.

Mas o “moderno” não teria irrompido no teatro brasileiro da noite para o dia. A experiência desse teatro chamado de moderno começou a ganhar corpo no Brasil ainda nas primeiras décadas do século XX. No entanto, sem que fossem instauradas fissuras e tensões. Afinal existiam várias propostas, projetos e ações que objetivavam introduzir aspectos modernizantes na cena brasileira. Alguns agentes se destacam, como Renato

Vianna, Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo, o casal Álvaro e Eugênia Moreira, que promoveram, especialmente a partir da década de 1920, importantes iniciativas de caráter modernizador, oriundas de outras matrizes. Eles propunham, em linhas gerais, novas concepções cênicas e novas estruturas narrativas. No entanto, não lograram êxito em uma mudança mais profunda no estado da arte cênica, pois essa intenção modernizadora “nem sempre foi perceptível à crítica nem aos seus próprios executores” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012: 100).

É interessante observar que, a partir dos anos 1940, essas personalidades e seus feitos serão enquadrados como os “antecedentes” do teatro moderno brasileiro pela literatura que buscava escrever uma história do teatro e que foi produzida, justamente, por aqueles que participaram ativamente de uma reivindicada efetivação do moderno. Fica claro, assim, que estava em disputa aperiodização e a classificação da história do teatro brasileiro, prevalecendo a concepção de que o que era considerado moderno em 1920 passava a ser designado como o momento “antecedente” daquilo que viria a ser “verdadeiramente moderno” em 1940/50. Isso denota que, para além de uma simples cronologia, essa narrativa instaura um marco zero para o moderno do teatro no país e, em decorrência disso, se alça na posição de fiel da balança da modernização do teatro. Um dos principais artífices dessa construção memorial foi o crítico teatral Décio de Almeida Prado (1988: 11), que, em sua obra *O Teatro Brasileiro Moderno*, de 1988, lança a seguinte sistematização do teatro moderno no Brasil:

[...] o presente ensaio só atinge plenamente o seu foco entre 1940 e 1970, quando se dá entre nós o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes. A década de trinta figura nele mais como introdução, que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força.

Vemos, na descrição acima uma clara valorização da dramaturgia do período que vai dos anos 1940 a 1960, enquanto um grande acontecimento para as artes cênicas, no Brasil. O autor estabelece a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo amador Os Comediantes³², em 1943, como marco para a instauração do que

³² Grupo de teatro amador criado em 1938, no Rio de Janeiro, por Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa, Luiza Barreto Leite, Gustavo Doria. Seu primeiro espetáculo, *A Verdade de Cada Um*, de Pirandello, estreia somente dois anos após a sua criação, em 1940.

considera teatro moderno,. Ele aponta para as singularidades da peça e para os recursos cênicos empreendidos pelo diretor do espetáculo, o polonês exilado devido a Segunda Guerra, Ziembinski. Tudo o que antecederia a esse momento, considerado fundador do teatro moderno brasileiro, pelo seu ponto de vista, significou apenas um conjunto de experiências sem maiores desdobramentos.

Contudo, essa onda inovadora encontrava resistências, fundadas em uma variedade de argumentos consideráveis. Assim, a persistência das práticas tradicionais do chamado teatro comercial (ou teatro para rir) ainda desfrutava de uma boa parcela do gosto do público (ou do mau gosto, diriam os “modernos”). O então consagrado ator, Procópio Ferreira, oferece um excelente exemplo em suas declarações para a imprensa, em 1949, do que se pensava sobre os esforços de renovação do teatro:

São injeções de óleo canforado. Aliás, repare como procuram novidades, sofisticções – *Tobacco Road*, *Desejo*, *Hamlet* – no afã de agitar o público, tentando uma revivescência inútil. No máximo conseguirão os amadores formar alguns atores, nada mais, pois também não resistirão à pressão econômica, que esta sim, é um fato respeitável. Eu, contudo, prefiro ficar no que chamam de *ramerrão*. É a única maneira de resistir temporariamente à morte”. (FERREIRA *apud* PRADO, 1988: 37. Grifos do autor)

O raciocínio de Procópio nos revela a dicotomia que se estabeleceu entre o teatro amador e o teatro comercial nesses anos, e a separação que será verticalizada nos anos seguintes com a consolidação do projeto modernizante. Esse grupo que se reconhece como modernizador, formado por diretores, atores, dramaturgos, críticos teatrais, dentre outros profissionais da cena, criou um lugar distinto (diferente e melhor) para o teatro que faziam, afastando-se do que designavam o “teatrão”, uma prática de apelo mais popular e comercial. Entretanto, vale notar, o “teatrão” também não estava apartado das mudanças que a nova conjuntura de modernização vinha impondo. Perder essa perspectiva é não compreender bem um processo histórico de transformação em prol de uma concepção de teatro moderno, reforçando a ideia de ruptura inaugural, tão ao gosto dos que a propunham. Embora Prado comente a declaração de Procópio, em 1988, praticamente 40 anos depois, já atuava enquanto crítico teatral no ano da sua publicação, estando ativamente envolvido no propósito de modernização dos palcos brasileiros. Sobre o

argumento de Procópio a respeito de uma morte do teatro que não se curvasse às preferências do público, responde da seguinte forma:

Procópio enganava-se num ponto: quem estava morrendo era o “ramerrão”. Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular (PRADO, 1988: 38)

Percebemos, nessa colocação, dois importantes aspectos a respeito do que estava sendo chamado de modernização do teatro brasileiro e que se constituiu em uma narrativa dominante, durante muitas décadas. Primeiro, a referência pejorativa ao tipo de teatro realizado até a década de 1940, qualificado, ou melhor, desqualificado como um “ramerrão”, distante das aspirações do que seria um verdadeiro teatro de arte. Esta tônica de descolamento das práticas já estabelecidas está consonante com o pensamento modernizador que vinha transformando a sociedade brasileira desde o início do século XX, não sendo, portanto, um aspecto isolado do teatro.

O movimento Modernista brasileiro empreendera estratégia semelhante e de grande eficácia com a Semana de Arte Moderna, em 1922, tomada como o momento de ruptura fundador do modernismo. “Predominava o imaginário da ruptura e da libertação do passado, visto como um fardo a ser abandonado. Este imaginário acabou favorecendo uma visão que privilegiava o espírito do novo, a partir do obscurecimento e da diluição de sua relação com as tradições [...]” (VELLOSO, 2010: 21).

Em segundo lugar, retornando à resposta de Prado ao ator Procópio Ferreira, a pouca aptidão do público para apreciar a “dimensão artística” do teatro, contentando-se com espetáculos de caráter mais popular, ou seja, com um teatro “menor”, mostraria que era necessário orientar um novo público para um novo teatro. Essa preocupação em relação ao espectador era, na verdade, um desejo de conformação de seus gostos e preferências, em relação ao qual a crítica desempenhava um grande papel e dava uma enorme contribuição. Nesse sentido, os críticos teatrais mantinham sua vocação civilizatória vinda do século XIX, formando um público para o teatro, ainda que, dos anos 1940 em diante, motivados por outro tipo de teatro considerado “moderno”.

Essa bandeira foi sem dúvida incorporada pelos jovens *modernos*, situação que fez com que preservassem uma visão do palco como missão civilizatória típica do século XIX: era preciso não só derrubar o que existia em cena, os antigos, mas enobrecê-la intelectualmente,

gesto que faria com que o teatro se libertasse de uma espécie de solidão cultural (BRANDÃO, 2001: 206) grifo da autora.

Em *Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas raízes*, de 1975, Gustavo Dória³³ anuncia, na apresentação, quais as bases que estruturam a publicação:

Este livro, como o seu subtítulo indica, não pretende mais que ser crônica de um período de cerca de quarenta anos durante os quais o teatro brasileiro modificou-se radicalmente, passando de um estágio primitivo ou mesmo ingênuo, com raríssimas exceções, para um outro mais de acordo com os existentes nas diversas capitais do mundo (1975: 1).

Deixa claro que sua linha narrativa privilegia uma abordagem que caracteriza todas as manifestações artísticas que compõem o teatro, até o momento de “adequação” aos modelos “civilizados” das capitais do mundo, como “primitivo ou ingênuo”, o que provavelmente abarcava todas as iniciativas que antecederam o instante inaugural do moderno:

E na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes confirmavam de maneira definitiva a importância de seu movimento, dentro do nosso modesto panorama teatral. Vestido de Noiva, como espetáculo, em seu todo, era um marco definitivo. Despertava ele a atenção para o teatro que nos estava faltando; encorajava o novo autor brasileiro, o de importância intelectual com a sonhada oportunidade, enquanto que destruía o tabu de que o teatro, como profissão, servia apenas a um determinado grupo (DÓRIA, 1975: 92).

Dória, dessa forma, compartilha com Prado as mesmas percepções a respeito do “moderno no teatro brasileiro”: a inadequação da dramaturgia até então feita no Brasil aos novos tempos, e a cronologia fundadora do novo, a partir de *Vestido de noiva*, encenado por Os Comediantes. Esse discurso engendrou toda uma nova tradição no campo teatral, alimentando interpretações que pouco valoravam as características e transformações históricas da cena brasileira.

³³ Gustavo Alberto Accioli Dória (1910-1979) foi crítico na imprensa carioca, professor e escritor. Formado em Direito pela UFRJ, participou da criação do grupo Os Comediantes e lecionou na Escola de Teatro Martins Pena e no antigo Conservatório Nacional de Teatro. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359373/gustavo-doria> Acesso em 9/7/2016.

Figura 1: As atrizes Maria Fernanda e Stella Perry em cena no espetáculo *Vestido de Noiva*, em 1943. Acervo Cedoc/Funarte



Figura 2: Aspectos do cenário de *Vestido de Noiva* e o grupo *Os Comediantes*, 1943.
Acervo Cedoc/Funarte



Ambos os críticos foram contemporâneos e extremamente atuantes. Dória, inclusive, deixa claro em seu prefácio ao livro acima citado, sua condição de cronista. O teatro moderno era um objeto analítico, mas também uma militância político-cultural. Adiante, iremos explorar brevemente o papel dos críticos na consolidação de uma narrativa que acabou por erigir tal referencial para a modernidade do teatro no Brasil. Mas agora, é importante ressaltar que a perspectiva de uma escrita, pautada na ruptura com o que não seria moderno, estabeleceu uma forma de olhar para esse passado de maneira negativa: como um não-teatro ou, no máximo, um teatro inferior, especialmente aquele que tivesse caráter mais comercial. E as experiências modernizantes antecessoras são apresentadas como fatos “incompletos”, cujo mérito reside na preparação do que efetivamente teria inaugurado o teatro moderno no Brasil: o espetáculo *Vestido de noiva*, de Os Comediantes.

Esse diagnóstico de um teatro de “ausências” – de qualidade de texto, de autores nacionais, de “bom gosto” do público etc –, se constitui em uma interpretação bastante longa no cenário teatral brasileiro. Ao longo das primeiras décadas do século XX, já existia um debate a respeito do valor das peças, intimamente relacionado ao período de estabelecimento e consolidação da República, o qual Braga (2003: 7) intitulou como de uma “busca pela brasilidade”:

Na dramaturgia, o mito da criação de um teatro genuinamente brasileiro povoou o imaginário de inúmeros autores. Para quem, sem uma herança dramática nacional expressiva, o teatro brasileiro era um edifício a ser construído. No período imperial, Martins Pena (1815-1848), Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864), José de Alencar (1829-1877), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Joaquim José da França Júnior (1838-1890) e Artur Azevedo (1855-1908), entre outros, lutaram pela criação e desenvolvimento de uma cena brasileira. Para alguns desses autores, todavia, a construção do teatro brasileiro passava pela adaptação popular e aclimatada dos modelos dramáticos europeus, em especial os franceses.

A autora identifica ainda em sua pesquisa, uma grande efervescência na dramaturgia e um intenso movimento de renovação durante as décadas de 1910 e 1920,

ao contrário do apontado pelos críticos mencionados, que consideram haver uma profunda estagnação nesse mesmo período.

Houve, pois, um árduo e exitoso trabalho de enquadramento da memória do moderno no teatro brasileiro, no qual é possível identificar algumas ideias chave. Os críticos teatrais, atuantes na imprensa a partir da década de 1940, foram fundamentais para a consecução desse projeto de construção de memória sobre um teatro moderno no Brasil. Especialmente porque, nos anos seguintes, ocuparam novas funções, como professores universitários e autores de livros. Fundaram, assim, uma narrativa em que a montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943, representa a inauguração do teatro moderno nos palcos brasileiros, instaurando um novo tempo.

Em termos históricos e historiográficos, essa periodização tornou-se vitoriosa. A partir de tal acontecimento, lançou-se um olhar retrospectivo para as experiências artísticas anteriores com o intuito de traçar uma linha evolutiva a partir da qual foram identificados os índices que apontavam o caminho da modernidade e da modernização. Para tanto, fez-se necessário construir uma temporalidade orientada e balizadora desse núcleo de memória que homogeneizou experiências díspares como de Álvaro Moreyra e Renato Vianna, ao mesmo tempo em que elidiu trabalhos marcantes como os de Joracy Camargo e Oduvaldo Vianna (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012: 116-117).

Sobre a periodização que se tornará a consagrada, Brandão (2009, 2013) considera que possui

[...] um cálculo preciso. Em primeiro lugar, ela [a periodização] busca defender um ponto de vista determinado sobre a natureza geral do teatro moderno brasileiro. Ele teria sido um clamor moderno da ordem da pulsão a favor de mudanças, mas sem organicidade, sem a densidade de um movimento e sob um impulso geral de reação contra uma situação repudiada, qualificada como de inferioridade cultural, uma reedição do impulso civilizatório incorporado pela vida cultural brasileira desde o século XIX (BRANDÃO, 2013: 83).

A autora também questiona a cronologia que elege *Os Comediantes* e *Vestido de noiva* como o marco inicial do teatro moderno brasileiro. Assim como outros desse período, o grupo carecia de um projeto teatral bem delineado, o que não impediu a construção de narrativas enaltecidas a seu respeito. Na verdade, não é possível identificar uma continuidade em suas atividades, nem o desenvolvimento de um trabalho de maior densidade. Dessa forma, a “afirmação do *Vestido de noiva* e de *Os Comediantes* como marco para o nascimento do teatro brasileiro moderno foi feita com um razoável

fundamento em vivências pessoais e como um eco do alarido da época” (BRANDÃO, 2013: 95). Por fim, integrou uma narrativa de enquadramento da memória do teatro que se manteve durante décadas, sendo questionada apenas por pesquisas mais recentes, com destaque, feitas por historiadores.

Longe de demarcarem uma irrupção repentina, o grupo Os Comediantes integrava o movimento teatral amador, considerado por seus contemporâneos como um ambiente mais propício para as experimentações do que o teatro profissional, que, devido à pressão econômica, não podia facilmente realizar. Amadores e profissionais protagonizaram vários episódios de rixas, como já pudemos observar na queixa do ator Procópio Ferreira citada neste trabalho. Nem sempre retórica, as brigas envolviam, muitas vezes, disputas por subvenções do Serviço Nacional do Teatro (SNT). Logo, percebe-se que essas iniciativas classificatórias e distintivas não estão baseadas apenas em princípios puramente estéticos, mas estão permeadas por questões políticas, econômicas e sociais³⁴.

Seria um equívoco, por outro lado, tomarmos o amadorismo como uma categoria uniforme. Existem vários sentidos para os grupos amadores ao longo do tempo, os quais atuam em diferentes atividades e funções. Portanto, o teatro amador do século XIX não é o mesmo do desenvolvido a partir dos anos 1930, que consiste no recorte temporal do estudo de Brandão. Há, ainda, a tendência em não se distinguir o amadorismo de outras formas não profissionais de teatro, o que pode gerar uma distorção quando se busca uma análise mais apurada sobre o tema. E o amadorismo modernizante apenas se tornou uma possibilidade viável por conta de condições históricas favoráveis para seu desenvolvimento, particularmente a partir da década de 1930 (FONTANA, 2016).

Em sua pesquisa sobre o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Fontana (2016) investiga as relações entre Estado e amadorismo teatral, a partir da década de 1930. A autora observa particularidades na fertilidade do moderno junto ao amadorismo, para além da razão econômica, comumente atribuída à sua diferença face ao teatro profissional. Assim, rejeita a perspectiva de que a suposta natureza amadora do grupo teatral – independente e vanguardista –, por si só, é suficiente para explicar a íntima relação que se estabeleceu entre teatro amador e modernas correntes do teatro brasileiro. Para isso, é necessária uma análise que congregue tanto as características e propostas

³⁴ Para mais informações, ver Camargo, 2013.

estéticas dos grupos amadores com as dinâmicas cultural, social e política do tempo em que exerceram suas atividades.

Outro ponto relevante que depõe contra a rígida periodização que demarca tanto “antigos” x “moderno”, como “profissionais” x “amadores”, consiste no sistemático e comprovado intercâmbio realizados entre eles. Mesmo que sob um clima de rivalidade, nos anos 1930/40 havia afluência de amadores para companhias profissionais, bem como a incorporação de elementos considerados modernos nas encenações das companhias que faziam o “teatrão”, tornando evidente que esse era um período de mudanças. Evidentemente, após do texto de Nelson Rodrigues ter sido encenado pelos Os Comediantes, em 1943, não foram extintas imediatamente as outras formas de fazer teatro. Porém, paulatinamente, foi se afirmando, nas críticas sobre os espetáculos, a importância da presença do diretor, de uma dramaturgia mais densa e de uma atuação menos “estereotipada” – sem os modelos antigos dos tipos – dos atores. Outras demandas se impuseram ao teatro, como a reivindicação de uma consciência crítica frente às novas condições históricas do pós Segunda Guerra Mundial.

A despeito da complexidade desse processo de modernização, em que o “moderno” dos anos 1920 e o dos anos 1940 conviviam (uma vez que muitos desses “pré-modernos” estavam vivos e atuantes), disputavam entre si e se interceptavam, um novo marco inaugural para a história do teatro estava fundado. Assim, um novo significado para moderno estava estabelecido, em contraposição a um “passado” a ser vencido. As iniciativas de Renato Vianna, que atuou no sentido de imprimir novos recursos no teatro brasileiro; de Oduvaldo Vianna, com sua dramaturgia e inovações cênicas; e Joracy Camargo, que inseriu em seus textos discussões sobre questões econômicas e culturais de seu tempo, quando lembradas, se resumem a experiências “pré-modernas”.³⁵

Essa narrativa, conformada basicamente por um conjunto de atores históricos ligados ao próprio teatro em que os críticos teatrais se destacam, vai ganhar força e se sobrepor às demais, em um processo de enquadramento da memória do teatro brasileiro. Dessa forma, os debates sobre as questões teatrais – de expansão, financiamento,

³⁵ Renato Vianna fundou a Sociedade dos Companheiros da Quimera, em 1922, junto com Villa-Lobos e Ronald de Carvalho. Em 1932 criou o Teatro e Arte e, dois anos depois, o Teatro Escola. Oduvaldo Vianna escreveu a peça *Amor*, uma comédia de costumes que foi encenada em 1933. Nela, a cena foi decupada em trinta e oito quadros. Joracy Camargo abordou em suas peças temas como a I Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917) (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012). Oduvaldo Vianna ainda foi responsável por inserir nos palcos a prosódia brasileira, em substituição à lusitana, na década de 1920 (COSTA, 1999).

preservação de memória etc –, a partir dos anos 1940, vão incorporando, paulatinamente, essa periodização e versão.

A seu reboque, tem-se a consagração de grupos, companhias, diretores, atores etc como os renovadores da cena brasileira. Em decorrência, outras propostas modernizadoras foram eclipsadas ou alijadas da cronologia resultante desta operação e outras possibilidades narrativas dessa mesma história foram afastadas.

O que esse decênio [anos 1940] evidencia é uma progressiva instalação do modernismo nos palcos, sua claudicante absorção por parte das nossas plateias e os embates causados com os profissionais. O termo ruptura foi empregado pela crítica moderna, vale dizer Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi para caracterizar *Vestido e noiva*. [...] Houve sim, para a mentalidade moderna, a necessidade de fixar balizas, de estourar a monotonia dos relógios, pois todas as revoluções modernas almejaram iniciar um novo calendário, um simbólico ano zero de renovação (MOSTAÇO, 2015: 256)

Assim, foi fundamental a atuação da crítica para a definição, em suas colunas, dos critérios valorativos para a avaliação dos espetáculos encenados e, em seus livros, para a consolidação de uma narrativa sobre história do teatro, que produzia uma memória enquadrada: acreditada e compartilhada. Nesse processo, os historiadores estão ausentes, o que se vincula às escolhas de objeto de estudo que a historiografia fazia naquele período.

Ao longo do século XIX existiu no Brasil um entendimento da História do Teatro como um capítulo da Literatura; esta foi a matriz intelectual que gerou os nossos estudos históricos de teatro, matriz que logo se desdobraria, curiosamente, na prática do jornalismo. Enquanto o teatro atraía a atenção do professores e especialistas em literatura, enfoque que migrou para os jornais, cabe destacar que o campo de estudos nunca mobilizou de maneira expressiva os historiadores propriamente ditos (BRANDÃO, 2001: 205).

A crítica teatral do século XX, dessa forma, incorpora essa “missão” de escrever a história do teatro brasileiro, já que, enquanto objeto de pesquisa, ela não mobilizava as atenções dos historiadores daquela época. Disso resulta uma narrativa extremamente focada nos textos teatrais, não importando a dinâmica social inerente ao teatro, enquanto uma esfera de articulação de diferentes agentes. A história do teatro, no Brasil, não compartilhou das mudanças realizadas no campo historiográfico a partir dos anos 1930, permanecendo mais interessada nos grandes eventos e personalidades, em detrimento da

compreensão do processo composto por múltiplas dimensões (política, social, cultural e econômica).

1.2 Crítica teatral e a construção de uma narrativa moderna

Para apresentar os marcos fundadores do advento do teatro moderno no país, nós lançamos mão, na seção anterior, dos textos de dois críticos teatrais: Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória. Ambos escreveram diversas obras sobre a história do teatro brasileiro, as quais privilegiam a importância de *Vestido de noiva* para a modernização da cena brasileira, consolidando, assim, uma determinada narrativa. Eles são dois casos exemplares de como os críticos teatrais podem ser considerados intelectuais mediadores. Muitas são as funções sociais atribuídas ao crítico teatral, mas estes, em especial, ao trafegarem em mídias de naturezas diferentes (jornais de grande circulação e livros voltados para um público mais específico), desempenharam uma importante função de intelectuais mediadores, ao articularem sua visão de mundo com seus pares e com a sociedade, de forma mais ampla (GOMES; HANSEN: 2016).

Por essa razão, os críticos constituíram-se como poderosos comunicadores desse novo paradigma da história do teatro brasileiro. Os seus textos para o jornal nos trazem de forma mais dinâmica os debates realizados no campo teatral, a partir das considerações do que fora levado ao palco. O registro do espetáculo obviamente não é o espetáculo. “O que permanece no tempo não é, portanto, o espetáculo, mas o seu registro, a impressão causada no espírito e articulada como juízo de valor” (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013: 161).

Mas podemos, por intermédio das críticas de teatro acompanhar não apenas as impressões de um espectador qualificado acerca de um espetáculo, como também acessar um dos mais importantes suportes para a circulação de ideias e valores sobre o teatro, bem como sua recepção em determinado momento e lugar. Ou seja, as críticas nos fornecem subsídios para uma análise sobre as condições em que se produziram as peças e as encenações do teatro, nos seus mais variados aspectos. Em nosso caso, contudo, o interesse específico é pela maneira como elas podem veicular avaliações que nos ajudam a entender o processo de construção de uma memória do teatro nacional.

Nosso objetivo é mapear as primeiras demandas visando à criação de “lugares de memória” para a preservação da história do teatro brasileiro, com destaque para a fundação de um museu. Por isso, recorreremos às críticas teatrais, pois, através delas julgamos poder acompanhar quando e como essa questão começa a ser publicamente debatida e, dessa forma, pretendemos identificar quais foram os seus principais defensores. Seria ainda de grande importância avaliar se a proposição de criação de um museu para o teatro recebeu algum grau de acolhida por parte dos críticos teatrais, identificando seus argumentos, favoráveis ou não.

As origens da crítica teatral, no Brasil, remontam ao século XIX e, de acordo com estudiosos do tema, foi fundamental para a consolidação de um “sistema teatral” que englobasse uma série de diferentes atividades, as quais incidiam diretamente sobre a dinâmica de fazer teatro (FARIA, 1998). O conceito “sistema literário” foi elaborado por Antonio Cândido, como ferramenta analítica para compreender o processo histórico de formação da literatura brasileira. Décio de Almeida Prado, que escrevia com Cândido na revista *Clima*, buscou utilizá-lo também, mas com o intuito de localizar o nascimento do teatro brasileiro. Assim, ele o emprega no sentido de “fundação”, diferente do sentido de “formação” presente na obra de Cândido (NOSELLA, 2010).

O embaralhamento entre as noções de Formação e Fundação atinge praticamente todo o pensamento historiográfico teatral brasileiro, do século XIX até os modernistas, gerando uma crença de que existira um Teatro Modelo para todas as manifestações teatrais da história humana, e especificamente para o Brasil, e este seria o Teatro Burguês Moderno. [...] Aqui podemos apontar a primeira fraqueza do pensamento de DAP [Décio de Almeida Prado]: a ideia de Formação do Teatro Brasileiro como busca de um nascimento do teatro nacional. [...] No pensamento de Décio, essa busca baseia-se na ideia de consolidação de um Sistema Teatral, promovendo uma transposição do conceito de Sistema Literário, de Antônio Cândido, para uma possível Formação do Teatro no Brasil, porém, [...], ao incorporar a ideia de *Sistema* de Cândido, ele se afasta da ideia de continuidade. Quando Cândido lança mão do conceito de *Sistema Literário*, ele o faz como instrumento metodológico de análise para compreender o processo histórico de formação da Literatura Brasileira. Em sua obra, [...] Cândido [...], amplia a área da Formação, ao perceber que há traços de continuidade dialética entre Arcadismo e Romantismo. Poderíamos dizer que o que Cândido realiza é o oposto do que Décio e nossos primeiros ‘historiadores’ do Teatro Brasileiro procuram: ele dissolve a ideia de momento de fundação na noção de Momentos Decisivos que constituiriam o longo processo de Formação de um Sistema (NOSELLA, 2010: 1-2. Grifos do autor).

Ainda assim, a contribuição que a noção de um “sistema teatral” nos proporciona, mais do que identificar o momento em que nasceu o teatro nacional para Décio de Almeida Prado, um autor referencial para o tema, consiste na possibilidade de compreender quando ocorreu um incremento da complexidade das atividades que envolviam a prática teatral, incluindo, inclusive, a atuação dos críticos, embora não a recepção da plateia:

Somente após o advento da estética romântica no Brasil, que coincidiu com sua independência política e todo o entusiasmo dela decorrente, estruturou-se de modo minimamente coeso os três elementos que dariam ao teatro certo caráter orgânico [...] capazes de configurar o que seria o nosso “sistema teatral”: um conjunto de produtores (a criação literária), de mediadores (a representação cênica) e de receptores (a repercussão crítica), todos indissolivelmente interligados (LEITE, 2013: 125).

Brandão (2001), no entanto, propõe, para a estruturação de um sistema teatral brasileiro, um ligeiro recuo no tempo. Teria sido a abertura do Real Teatro de S. João, em 1813, a partir chegada da família real no Brasil, que teria promovido tal diversificação do teatro. A vinda da corte teria proporcionado um fôlego para o teatro no Brasil, uma vez que ele se configurou como um dos lugares para a sociabilidade cortesã. Vale ressaltar que, em ambas abordagens, o que é entendido como teatro brasileiro era aquele encenado no Rio de Janeiro, o então principal centro urbano do século XIX e de meados do século XX, o que exclui todas as outras modalidades teatrais realizadas em outras partes do país

Dessa forma, a crítica teatral também teria se desenvolvido sistematicamente nesse contexto. Entretanto, há de se pesar que tal perspectiva privilegia o aspecto comercial do teatro ao restringi-lo ao Rio de Janeiro e, posteriormente, a São Paulo. A supressão do restante do país que dela resulta evidencia que, na verdade, a primazia carioca e paulista é fruto de uma interpretação em que o mercado acabou por determinar o que seria o teatro feito no Brasil (MACIEL, 2019).

Por isso, a crítica, assim como o teatro, deve ser historicizada, já que ela não se apresenta da mesma maneira no decorrer do tempo, variando também de acordo com o local. Porém, observamos que os trabalhos que se dedicam a analisar as mudanças ocorridas na elaboração das críticas teatrais, aplicam a mesma periodização construída pelas narrativas dominantes sobre história do teatro, ou seja, aquelas que demarcam os anos 1940 como o do início da crítica moderna. Pretendemos, portanto, do mesmo modo

como realizamos anteriormente, não nos restringimos a classificações que visam enquadrar a maneira como a escrita da crítica teatral no país foi elaborada e sim compreender como tais distinções foram estabelecidas.

Uma característica em comum, porém, é o desejo de atuar na formação de uma opinião pública – no caso, de um público de teatro “de bom gosto” –, a qual poderia ser compreendida como uma das características principais da crítica. A própria expressão opinião pública, cuja acepção foi registrada pela primeira vez em um dicionário brasileiro no final do século XIX, estava em processo de estruturação naquela centúria. Algo que denota que as ideias de opinião de público e de crítica, inclusive a literária e teatral, encontraram uma ambiência para que fossem, paulatinamente, incorporadas pela sociedade e imprensa brasileiras.

Afinal, a opinião pública também é um “produto social”, fruto dos meios disponíveis para que se constituísse e consolidasse um *espaço público* – jornais, redes de sociabilidades, leis sobre liberdade de imprensa, direito dos cidadãos, manifestações políticas, liturgias cívicas, educação, entre outros. [...] O processo de construção desse edifício social requeria, por conseguinte, uma reforma de costumes, “derramando a instrução e inculcando a fé nas gerações novas” (NEVES, 2014: 166-167).

Enquanto produto social, novos sentidos e funções foram sendo incorporados pela crítica teatral e novas configurações e expectativas passaram a permear a opinião pública, no decurso da primeira metade do século XX. E foi na década de 1940 que a crítica teatral que vinha sendo feita começou a ser identificada como uma prática superada, que necessitava sofrer alterações, assim como ocorria no fazer teatral.

Muitos dos críticos da época e seus textos foram taxados de “antigos”, enquanto outros críticos, os “modernos”, estariam buscando empreender uma adequação daquilo que consideravam consistir a verdadeira escrita da crítica teatral. Em suas colunas, esses críticos considerados antigos costumavam emitir opinião sobre espetáculos e atores, divulgar programações, transcrever cartas que lhes eram endereçadas, polemizar uns com os outros, saudar alguns eventos etc. No entanto, essas atividades passaram a ser desvalorizadas, em detrimento de outras que ganharam o estatuto de modernas.

Sobressai, nesse contexto de mudança da função da crítica, uma atitude de caráter reflexiva, embasada por pressupostos teóricos e estéticos, sobre a concepção cênica, atuação dos atores, qualidade dos textos, os elementos cenográficos etc. Havia, pois, o

desejo de atingir uma análise imparcial, capaz de relatar ao público leitor – e espectador, ou não, dependendo do teor da crítica - sobre os aspectos principais de determinado espetáculo.

Já a crítica teatral “antiga” dispunha de pouco espaço nos periódicos, geralmente, compartilhando-o com outras artes, como a música e o circo. Em suas linhas, os críticos informavam sobre os espetáculos em cartaz, traziam também notas sobre atrizes e atores, sobre as associações e instituições a que pertenciam, realizando uma espécie de “colunismo social” do teatro (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013).

A crítica que se fazia até meados de 1940 não era uma crítica *stricto sensu*. Quase todos os jornais possuíam um espaço destinado ao noticiário teatral, onde vez por outra saíam as “Primeiras” (primeira – e na maioria das vezes única – avaliação de um espetáculo), que tanto podiam ser publicadas sem assinatura, não se distinguindo muito das demais notícias teatrais, como podiam ser identificadas por iniciais, sendo comum ainda o uso de pseudônimos. Aos poucos, porém, começam a ser mais frequentes as críticas assinadas de fato. O formato dessas críticas é tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo [...]. Mas o que nelas chama a atenção é o seu tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca definido), a beleza, a correção, a elegância e a graça das atrizes, o brilho dos cenários, a comicidade do texto, a leveza da peça. [...] (BERNSTEIN, 2005: 46).

A autora, dessa maneira, destaca a falta de uma regularidade na publicação das críticas e uma natureza notadamente noticiosa. A avaliação dos espetáculos obedecia a critérios pouco fundamentados em teorias estéticas, estando mais sensível à apreensão do belo e do bom gosto. Salientamos, porém, que a citação acima acaba por fortalecer alguns conceitos desenvolvidos após 1940, pois os toma como os parâmetros corretos para se realizar crítica para o teatro. Ademais, tal perspectiva incorre em anacronismo ao lançar um julgamento que não considera a historicidade das práticas, ignorando como as funções sociais mudam ao longo do tempo. Ainda que os critérios para o bom gosto não sejam claramente explicitados por esses críticos classificados como antigos ou cronistas, certamente uma investigação de seus textos seria capaz de iluminar quais os pressupostos empregados por eles em suas análises. Há, mais uma vez, um exitoso processo de enquadramento de memória no âmbito do teatro. Nesse caso específico, a crítica teatral moderna se estabelecera como o parâmetro do que seria o “correto” a balizar a atividade.

O que é incontestável, por outro lado, é que toda essa atividade anterior aos anos 1940, e que ainda existiu durante esta década, difere e muito do que conhecemos hoje

como crítica teatral porque foi completamente remodelada pelo projeto modernizador empreendido pelos “novos” críticos. Bernstein (2005: 46-47) enumera mais algumas características da “velha” crítica que foram suplantadas:

Ao caráter social das críticas somava-se ainda o publicitário. Não há ainda, nesse momento, a figura do crítico especializado. Ele é, geralmente, um jornalista, um homem de letras, um autor teatral (Raymundo Magalhães Júnior, Viriato Correia e Guilherme Figueiredo, por exemplo, escreviam regularmente), que não raro exercia *pari passu* ao ofício da crítica, a função de divulgador, quando não acumulava mesmo a de empresário. Nesse aspecto, a crítica conservava-se como no tempo de Artur Azevedo.

Esse ponto é essencial para compreendermos as transformações que estavam em curso no limiar da segunda metade do século XX: elas estão intimamente relacionadas com a demarcação de um campo de atuação especializado, que se pretendia distinto do que já estava estabelecido. Por essa razão, a definição de um novo repertório considerado elevado, calcado em outros referenciais, desnuda uma eficiente estratégia para firmar-se como o discurso habilitado, ainda que para uma prática já existente e em plena atividade.

Destaca-se, por sua vez, as disputas estabelecidas entre os críticos pelo protagonismo do processo modernizador do teatro brasileiro. Pois o discurso “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2007: 10). Estava em jogo a autoridade para estabelecer como a crítica teatral deveria ser redigida. Enfim, sobre em quais bases o teatro deveria ser pensado e realizado.

Há, por sua vez, uma construção histórica da crítica teatral no Brasil muito semelhante à do teatro. Ela também se caracteriza por um discurso de ausência. O crítico Mauro Nunes analisa, em sua obra, *40 anos de teatro*, que “efetivamente, não havia crítica no Rio, porque não havia teatro: criticar a valer o que existia era destruir o pouco que contávamos” (NUNES *apud* BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013: 163). Pensamos que o ato de “criticar para valer” não existia mais por uma questão de critérios que não estavam disponíveis ou que não encontravam plena ressonância em um determinado período – de acordo com a cronologia sugerida, até 1940 –, do que com uma incapacidade intelectual de avaliação dos críticos. A dinâmica teatral compreendia outros valores e enxergar a falta daquilo que efetivamente não existe é típico de uma narrativa construída com o intuito de contrapor-se ao “antigo”, enquanto discurso estabelecido.

A partir de 1943, com a estreia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, montada pelo grupo Os Comediantes, pode-se perceber o início de um embate dentro da própria crítica. Guilherme de Figueiredo e Raimundo Magalhães Júnior, ambos do jornal *Diário de Notícias*, arrasaram *Vestido de noiva*, enquanto Álvaro Lins e José César Borba, do *Correio da Manhã*, defenderam a peça. No entanto, este ainda foi um pequeno passo já que, em 1946, quando Os Comediantes montam *Desejo*, de Eugene O'Neill, no Teatro Ginástico, a maior parte da crítica ainda condenava os movimentos renovadores da época, defendendo apenas o teatro profissional (DA RIN, 1995: 38).

Devemos não perder de vista os sentidos dessa renovação, pois, se desde o século XIX há um premente sentimento de urgência em adequar o teatro brasileiro aos moldes internacionais – ditos civilizados –, não seria possível conceber que a posição dos críticos reativos à *Vestido de noiva* se pautasse apenas por uma defesa dos “profissionais”, ou seja, do “velho” teatro, mas sim de um entendimento distinto sobre as bases dessa renovação. Para os críticos modernos, a chave estaria na ruptura. O teatro francês representava uma importante referência, sendo que outras influências começaram a surgir no horizonte da crítica teatral, como os autores de língua inglesa, que foram ao encontro das expectativas dos novos agentes da crítica brasileira (FERREIRA, 2012).

Além do aparecimento de um novo quadro referencial para a área, outro fator também contribuiu fortemente para a mudança de paradigmas da crítica teatral: a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, que acabou sendo responsável pela “formação de toda uma geração de críticos, entre os quais se encontraram aqueles da chamada geração *Clima* – revista criada em 1941, na qual Décio de Almeida Prado publicará seus primeiros textos sobre teatro” (BERNSTEIN, 2005: 55). Como resultado, pode-se perceber a constituição do que Foucault (2007: 39) identificou como *sociedade de discursos*, “cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras restritas”. Além de produzir um discurso específico, uma sociedade de discurso, no caso a USP, estipula as condições adequadas para sua enunciação. Essa nova crítica se diferenciava, sobretudo, por ser acadêmica e especializada, enquanto a crítica que se fazia, até então, decorria das próprias vivências dos críticos dentro do teatro, como se viu.

Em artigo intitulado “O teatro e a função da crítica”, publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, em 1987, e reeditado em dossiê dedicado à crítica teatral do periódico

acadêmico *O Percevejo*, em 1995, Sábato Magaldi³⁶, outro nome emblemático da nova geração de críticos e também professor da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, esclarece quais foram os critérios que passaram a ditar o ofício do crítico teatral:

Em plano menos modesto, a crítica tem o poder de influir na afirmação de determinado gênero de teatro, em prejuízo de outro. A renovação estética empreendida pelo palco brasileiro, desde a década de quarenta, encontraria maiores obstáculos, se não recebesse o apoio imediato da crítica. É lícito lembrar que tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, os críticos sustentaram a luta contra os velhos procedimentos do astro dominando o palco, para que se impusesse o conceito de teatro de equipe, sob o comando do encenador, com um repertório de melhor qualidade e harmonizados em unidade artística [com] os demais elementos, a exemplo da cenografia e da indumentária (MAGALDI, 1995: 31)

A passagem também evidencia o trabalho de construção da memória empreendido por esses críticos – Magaldi foi um contemporâneo atuante de todo esse processo –, a respeito do projeto modernizador que se efetivou, ao sublimar as disputas e dissidências que não deixaram de existir. Mas, excetuando-se essa ressalva, a afirmação de Magaldi é significativa ao comentar a importância do papel desempenhado por parte da crítica na mudança das concepções sobre o fazer teatro e fazer crítica de teatro no Brasil. Nesse sentido, sem lançar mão da aceção que fora cunhada pelos que se consideram modernos, ambos os grupos de críticos – “antigos” e “modernos” – podem ser entendidos como de cronistas, visto que cada um deles escreveu sobre sua época, sob pontos de vistas diferentes.

Porém, resguardada pelo aparato acadêmico proporcionado pela formação universitária especializada, consolidou-se a crítica teatral que hoje nos é familiar, com seus códigos de avaliação e repertórios característicos. Um tipo de escrita que foi elaborada por uma “geração orientada para a crítica e análise e cuja prática tem por princípio básico a discussão fundamentada, o estudo das relações entre obra e o meio social e a reposição das questões levantadas pelo próprio objeto de estudo” (BERNSTEIN, 2005: 70).

³⁶ Sábato Magaldi (1927-2016). Bacharel em Direito, foi crítico teatral e professor na Escola de Arte Dramática. Também lecionou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ingressou na Academia Brasileira de Letras em 1994. <http://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia> Acesso em 16/7/2016.

1.2.1 A memória do teatro e as críticas teatrais

Tal era o contexto em que identificamos o amadurecimento de ideias patrimonialistas no âmbito do teatro no país: um período de transformações em que conviviam distintos projetos de modernização em disputa. Destacamos, a seguir, algumas manifestações expressas em colunas de críticas teatrais veiculadas em periódicos da cidade do Rio de Janeiro, no sentido de salientar como a importância da preservação da memória do teatro brasileiro, em um lugar específico para essa finalidade – como o museu – vai ganhando maior espaço³⁷.

Essa predominância dos periódicos do Rio de Janeiro – *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Diário da Noite*, *Correio da Manhã* – não decorreu de um critério geográfico adotado, uma vez que não houve tal restrição no levantamento. Mas ela nos revela uma informação relevante: de que esta demanda encontrou na cidade do Rio de Janeiro sua ambiência, certamente devido ao passado de muitas realizações da prática do teatro. Também devemos levar em consideração o fato da cidade desempenhar a função de capital federal nessa época, concentrando, por essa razão, a maioria das instituições de guarda da memória do patrimônio nacional, bem como o órgão federal dedicado ao desenvolvimento teatral, o Serviço Nacional do Teatro.

Nosso levantamento não pretendeu, assim, aferir um periódico específico, pois desejávamos identificar, no período que vai da década de 1910 a 1940, como a questão da memória do teatro emerge e vai se afirmando como uma preocupação para o campo teatral. Com esse objetivo, acompanhamos alguns importantes debates que ocorreram até a década de 1940, quando há o desenvolvimento de algumas iniciativas concretas de organização de um museu para o teatro, embora ainda sob o signo dos embates entre diferentes projetos (tanto para o museu como para o teatro).

³⁷ Trabalhamos também com qualquer tipo de matéria do jornal que se referisse a esse tema, no período pesquisado, além das críticas teatrais.

A primeira menção à necessidade de criação de um museu de teatro que pudemos identificar ocorreu na década de 1930. Ela apareceu na coluna *Pelos Teatros*, do *Jornal do Brasil*, de responsabilidade de Mário Nunes³⁸. Esse crítico, em 5 de novembro de 1936, publicou uma carta, a ele dirigida, de autoria de Eduardo Victorino³⁹, um empresário teatral português, também tradutor e ensaiador. Nela, o missivista expõe sua preocupação com o extravio de bustos e lápides, ocorrido em virtude da demolição do Teatro Lírico⁴⁰, um dos mais antigos e tradicionais do Rio de Janeiro. Em uma cidade com poucas casas de espetáculo, o que acabara de ocorrer era, para Victorino, lamentável: “Esses bustos e essas lápides comemorativas são um pouco da história do teatro brasileiro, não podem, portanto, ser conservados em mãos particulares: pertencem ao Museu Nacional enquanto não houver um Museu do Teatro”⁴¹.

Nesse fragmento da carta, é possível identificar um claro entendimento de que objetos, como os extraviados, deveriam ser considerados um patrimônio do teatro e não um material de demolição a ser vendido ou, quem sabe, destruído. Daí a importância de serem recolhidos e conservados de imediato, por uma instituição memorial, pois poderiam integrar um museu do teatro, quando este viesse a existir. Mesmo sem uma proposta ou comentário mais específico sobre tal museu, ele aparece como uma necessidade a ser realizada em futuro próximo.

Algo com que Mário Nunes certamente concordava e queria colocar em pauta no meio teatral brasileiro, razão pela qual transcreveu a carta de um atento homem do teatro. Curioso, no entanto, é que tal posicionamento se distancia da afirmação, já empregada neste capítulo, para demarcar que, segundo o entendimento desse mesmo crítico, não havia teatro nem crítica no Rio de Janeiro⁴². Decerto que o tempo de 20 anos que separa as duas manifestações de Nunes é um fator que não deve ser desconsiderado. Porém, percebemos que algumas características mais marcantes do discurso que se consolida a

³⁸ Mário Nunes (1886-1968) foi crítico teatral do *Jornal do Brasil* por mais de 40 anos. Baseado na sua vivência, organizou *40 anos de Teatro*, obra publicada em 1956 pelo SNT. Dividida em 4 volumes, representa um importante relato sobre o teatro brasileiro do início do século XX. Também foi autor de várias peças, como *De Quem é a Vez e Frutos da Época*. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393305/mario-nunes> acesso em 11/07/2016 às 10: 10.

³⁹ Eduardo Victorino (1869-1949) também atuou como tradutor e ensaiador. Para mais informações ver Fernandes, 2003.

⁴⁰ Em 1871 foi construído o Teatro Pedro II, onde hoje existe o Largo da Carioca. Em 1890, com o advento da República, é renomeado como Teatro Lírico. Foi demolido em 1934, para que fosse construída a Caixa Econômica Federal, o que não ocorreu. Mais informações em Dias, 2012.

⁴¹ *Jornal do Brasil*, 5/11/1936: p.13.

⁴² Ver página 21.

partir das décadas de 1940 e 1950 – de negação à forma anterior de fazer teatro – ainda se encontravam em construção e compartilhamento.

Embora nascido em Portugal, Victorino era uma importante figura do teatro brasileiro no início do século XX (FERNANDES, 2003). Desde fins do século XIX, o mundo teatral compreendia uma grande circulação de atores, atrizes e demais profissionais da cena, bem como de companhias entre a Europa – principalmente Portugal e França – e o Brasil e América Latina. Não se pode ignorar, assim, “que companhias e artistas dos dois países tinham atravessado regularmente o Atlântico para se apresentarem aos públicos portugueses e brasileiros [...]” (BRILHANTE, 2012: 7). Portanto, o empresário citado sabia muito bem do que estava falando, ao se referir à destruição do Teatro Lírico, funcionando como uma espécie de alter ego para o meio teatral nacional.

De fato, referências a museus de teatro não eram algo completamente estranho para o meio teatral brasileiro. Se a reivindicação de Eduardo Victorino consiste em uma das primeiras menções explícitas à criação de um museu de teatro no Brasil, notícias sobre museus que foram fundados em teatros, no exterior, eram comuns desde a década de 1910. Assim, encontramos notícias sobre o Museu do Teatro alla Scala de Milão, de 1913⁴³; do Museu do Teatro Real de Madrid, de 1919⁴⁴; do Museu do Teatro Colón de Buenos Aires, este de 1940⁴⁵. Tais informações mostram que já existia, internacionalmente, uma prática cultural de formação de museus em teatros, e que ela era acompanhada pela imprensa brasileira. Contudo, vale observar, que tais museus eram criados em teatros voltados para o gênero da ópera, sendo dedicados a uma memória daquele espaço e gênero específicos. Nesse sentido, eram muito mais museus de um determinado espaço teatral, como instituição que se dedicava a monumentalizar sua história, do que um museu que se voltava para o teatro, enquanto manifestação artístico-cultural de um grupo nacional, como é o caso mencionado na matéria de 1936.

Uma amostra da circulação de informações a respeito do teatro europeu e da sua relação com a criação de um museu para esta arte pode ser observada na coluna “Teatro e Música” do *Diário de Notícias*, do dia 12/6/1932. O crítico responsável era Abadie Faria

⁴³ Museu do Teatro alla Scala de Milão foi criado em 1913. <http://www.teatroallascala.org/it/museo-teatrale/una-storia-centenaria.html> acesso em 11/07/2016.

⁴⁴ Museu do Teatro Real teve sua criação autorizada em 1919. Em 1924 duas salas foram inauguradas para exposição no Teatro Real. Atualmente é denominado Museu Nacional de Teatro e funciona em imóvel distinto do Teatro Real. <http://museoteatro.mcu.es/introduccion/historia/> acesso em 11/07/2016.

⁴⁵ Consta, em nota, que o Museu do Teatro Colón, estaria em organização: “Nele, estarão reunidas relíquias de grandes compositores, regentes e cantores” (*Correio da Manhã*, 17/03/1940:p.2)

Rosa⁴⁶, também dramaturgo. Porém, a nota vem assinada apenas por D'or. Não eram incomuns o uso de pseudônimos nem as colaborações nas colunas sobre o teatro, as quais não possuíam, em muitos casos, um único autor. D'or escreve sobre o VI Congresso Teatral Internacional, ocorrido em abril daquele mesmo ano de 1932, em Roma. Com o título “A crise teatral em todo o mundo e as suas causas”, ele faz um resumo das exposições realizadas pelos delegados de cada país representado, ressaltando os aspectos que considerou mais relevante.

No caso italiano, uma das ações consistia na criação da Corporação do Espetáculo, um órgão do governo fascista de Mussolini, cujos objetivos, entre outros, eram: a organização de um “Instituto Nacional de Teatro, para a construção de novos teatros, aquisição de material moderno, criação de uma escola teatral moderna e outra experimental, de um museu nacional do teatro e de uma biblioteca teatral”⁴⁷. Portanto, além de uma missão diferente para um museu do teatro, este se inseria em um conjunto muito maior de iniciativas, caracterizando uma política de incentivo e apoio ao teatro italiano, que ficava, assim, sob o amparo e controle do Estado fascista.

A acolhida deste acontecimento na coluna em questão, fato que não foi identificado em outros periódicos, evidencia a simpatia do autor pelo tema, que, ao fim da notícia, ainda questiona: “Que poderia dizer sobre o assunto o delegado do Brasil, se nos tivéssemos feito representar?”⁴⁸ Efetivamente, o crítico Faria Rosa, ocupou o cargo de diretor do SNT, órgão governamental criado no alvorecer do Estado Novo, em 21 de dezembro de 1937. Há, pois, o entendimento por parte desse crítico e jornalista de que uma relação entre Estado e o teatro seria uma via de modernização eficaz, para o cumprimento do ideal civilizatório da arte teatral, ainda que sob o manto do autoritarismo.

Após um hiato de tempo, percebemos que, apenas em 1942, a ideia de um museu para o teatro começou a ganhar materialidade em uma iniciativa. Em matéria do *Diário Carioca* noticia-se que

A Prefeitura está organizando o Museu do Teatro Municipal. Em prédio anexo à casa, onde estão localizadas as máquinas e têm lugar os ensaios da orquestra, há uma sala em que, até bem poucos dias, eram encontrados apenas, catalogados por ordem cronológica, os recortes de jornais referentes ao teatro, sua construção e sua já longa e intensa vida.

⁴⁶ Abadie Faria Rosa (1889-1945) foi dramaturgo e crítico. Foi presidente da SBAT em quatro ocasiões e primeiro Diretor do SNT. Mais informações em CAMARGO, 2013.

⁴⁷ *Diário de Notícias*, 12/6/1932: p.2.

⁴⁸ Idem.

São elementos indispensáveis para a história escrita, que vem a ser enriquecida com a doação valiosa feita pelo pintor Eliseo Visconti, autor dos esboços utilizados para a decoração do pano de boca e do foyer [...] Eles constituem, no museu em organização, a primeira contribuição para a história viva do Municipal⁴⁹.

Embora nos traga uma referência sobre museu e teatro, o que temos aqui é muito mais um museu para a história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do que um museu dedicado ao teatro nacional. Por isso, continuamos a mapear as manifestações favoráveis à construção de um museu para a memória do teatro – uma instituição própria –, e não apenas para a memória de um teatro específico, como o museu do Teatro Municipal. Despontava, dessa maneira, Paschoal Carlos Magno como um importante propagador da necessidade de uma instituição museológica para o teatro brasileiro.

Figura 3: Paschoal Carlos Magno, 1950. Arquivo Paschoal Carlos Magno. Acervo Cedoc/Funarte



Sobre Paschoal e sua coluna, Magaldi (2001: 282) considera que

A figura desse homem de teatro, que é embaixador de carreira do Brasil, marca a fase contemporânea do nosso palco. Tem sido ele o grande animador das iniciativas cênicas, e a coluna que manteve

⁴⁹ *Diário Carioca*, 22/6/1942: p.5.

durante muitos anos, no *Correio da Manhã*, era uma espécie de boletim teatral diário para o país inteiro. Não havia um esforço, uma tentativa do mais longínquo recanto que não encontrasse ali guarida, sempre com carinho e estímulo. Se, de um ponto de vista rigorosamente crítico, essa seção teatral era discutível e não distinguia muito os valores, como mensagem não encontrou até hoje paralelo em nenhuma congênera.

Paschoal Carlos Magno⁵⁰ compreendia que sua coluna consistia em um espaço privilegiado para o diálogo, pois, além de possibilitar que expressasse sua avaliação sobre os espetáculos em cartaz, suas qualidades ou falhas, ela se apresentava como uma poderosa ferramenta para alcançar lugares mais distantes e, com isso, levar seu ideal sobre o teatro muito além. A crítica foi mais uma de suas iniciativas de difundir a missão civilizatória do teatro brasileiro pelo país. Ele nasceu em 1906, no Rio de Janeiro e ainda bem jovem iniciou sua trajetória intelectual como poeta. Escreveu alguns textos teatrais, como *Pierrot*, encenado, em 1931, pela Companhia Jayme Costa – de quem também foi diretor artístico, neste mesmo ano –, sendo premiado pela Academia Brasileira de Letras.

Uma de suas mais relevantes contribuições para o teatro nacional foi a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938, logo após retornar de sua primeira missão diplomática na Europa. O TEB surgiu com a missão pedagógica de formação de atores e de disseminação de um repertório clássico. Foi criado dentro da Casa do Estudante do Brasil (CEB), entidade fundada em 1929, da qual Paschoal foi um dos idealizadores. No entanto, a identidade do grupo amador esteve diretamente relacionada como um projeto de Paschoal Carlos Magno, que era o responsável por realizar a publicidade do grupo, bem como providenciar o financiamento de suas empreitadas. O apoio da CEB consistia, basicamente, no uso de sua estrutura para ensaios e para guarda de seu acervo (FONTANA, 2016).

Para ele, o teatro amador e estudantil significou o meio pelo qual poderia viabilizar o seu projeto de renovação teatral. Outra estratégia adotada foi a participação

⁵⁰ Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi diplomata, poeta, dramaturgo, romancista, crítico teatral e animador cultural. Fundou a Casa do Estudante do Brasil (CEB) ao lado de Ana Amélia Carneiro de Mendonça em 1929. Foi vereador pelo Distrito Federal em 1950, oficial de gabinete da Presidência da República entre 1956-1961 e secretário geral do Conselho Nacional da Cultura de 1962 a 1964. Organizou eventos de grande envergadura como as seis edições do Festival Nacional do Teatro de Estudante, duas do Encontro de Escolas de Dança do Brasil, a Caravana da Cultura e a Barca da Cultura. Criou, ainda, a Aldeia de Arcozelo, com o intuito de ser um espaço de formação e aprimoramento para artistas. Atualmente a Aldeia pertence à Funarte e, até o momento da redação deste texto, encontra-se fechada por conta da precariedade de suas condições de manutenção. Informações retiradas do Inventário do Arquivo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

de profissionais consagrados na equipe técnica do grupo, com vistas a orientar os jovens atores, gerar certa publicidade e conferir legitimidade ao empreendimento (FONTANA, 2016).

A decisão de edificar o Teatro do Estudante do Brasil em bases amadorísticas e estudantis, assim como a de fazer do teatro clássico o ponto nevrálgico do TEB como projeto estético, e mais a ideia de trazer profissionais do palco para colaborar e orientar a mocidade tem explicação naquilo que Paschoal, como fundador do grupo, havia observado no teatro inglês nos anos de sua primeira missão diplomática. Paschoal embarcou em 1933 para a Inglaterra a fim de servir como auxiliar do consulado de Manchester, sendo transferido em menos de dois anos para Londres. E foi lá que ele percebeu que o teatro universitário, aliado ao repertório clássico, poderia ser um instrumento favorável para atender aos apelos de renovação artística, já anunciados no Brasil antes mesmo de sua ida para o estrangeiro (FONTANA, 2016: 53)

A modernização do teatro, para Paschoal, passava pela urgente renovação do corpo de atores, daí o protagonismo da juventude – ou, como era referenciada na época, da mocidade – em sua proposta (BRANDÃO, 2009). Essa perspectiva, comprometida com a formação do artista, é uma das particularidades mais marcantes do projeto que Paschoal Carlos Magno empreendeu por toda a sua vida, nas mais diversas ações. Em uma entrevista, concedida ao jornal *Gazeta de Notícias*, em abril de 1944, ele discorre sobre o processo de aprendizado da cena, que se daria mediante

exposições ambulantes de teatro, criação e manutenção de uma biblioteca e de um museu de teatro, concurso de peças para autores inéditos, fundação de colônias de férias para os nossos artistas, companhia de atores adultos para crianças, movimento para criação de teatro de “marionetes”, amparo a teatros de estudantes, formação de teatros-escolas, teatro de massas, etc.⁵¹

Em suas próprias críticas na coluna *Teatro no Correio da Manhã*⁵², o crítico também demarcava seu ponto de vista. Na ocasião do aniversário de 50 anos do ator Antonio Ramos, Paschoal escreveu sobre a necessidade de guardar a memória dos artistas que já faleceram. “Só haveria um jeito de guardar-lhes a legenda de sua vida e a

⁵¹ *Gazeta de Notícias*, 1/4/1944: p.4.

⁵² Paschoal Carlos Magno foi crítico teatral no *Correio da Manhã* de 1946 a 1960. Para mais informações ver: CARVALHO; DUMAR: 2006.

contribuição que trouxeram à sua arte, se possuíssemos um ‘Museu do Teatro’, que aninhasse suas lembranças, retratos, trajes, manuscritos”⁵³.

Sugere ainda que a Casa dos Artistas tomasse a iniciativa: “A ‘Casa dos Artistas’ celebraria o jubileu de Antonio Ramos iniciando uma campanha de real interesse para a classe que defende”.⁵⁴ Inclusive, essa é uma consideração que o próprio Paschoal retoma várias vezes: a da necessidade de participação ativa das entidades privadas, o que talvez possa ser entendido por seu perfil de animador cultural, como fundador do TEB. No entanto, não se deve ignorar que este projeto somente foi adiante por conta das subvenções concedidas pelo SNT (FONTANA, 2016).

O nosso mal é esperar que tudo seja feito pelo governo. Onde [está] a iniciativa particular? As classes chamadas cultas do Brasil raramente se interessam por empresas de cultura. [...] Se não temos um teatro – útil ao povo mal vestido, mal nutrido, mal tratado – é devido à indiferença, da maioria dos intelectuais, que até bem pouco tempo o considerava sublitteratura, esquecida de que a parte mais importante da literatura da nossa época é em forma dramática. [...] Há tanta coisa por fazer, museu do teatro, exposições ambulantes de teatro, bibliotecas de teatro, debates de teatro em colégios, praças, jardins públicos, no rádio. Mas há um consolo quando se vê que o entusiasmo não morreu, que forças se movimentam. De que o teatro está vivo como nunca.⁵⁵

Durante a década de 1940 identificamos, assim, uma intensificação na discussão a respeito da pertinência de uma dimensão patrimonial do teatro. Se há, nessa década, um maior investimento político-cultural dispensado pelo Estado, por intermédio do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ao campo museológico, existe também uma intensa fertilidade na atmosfera teatral, com seus agentes repensando seus princípios e sua função e igualmente o patrocínio do estado, por meio do SNT.

O museu, enquanto instituição memorial, está intimamente relacionado com a prática do colecionismo. A coleção pode ser entendida, num sentido mais amplo, “como uma categoria nativa do ocidente moderno, mas como uma categoria universal, como uma prática cultural presente em toda e qualquer sociedade humana” (GONÇALVES, 2007: 25). Porém, seus sentidos foram sendo reformulados ao longo do tempo, até se consolidar na noção contemporânea, tributária dos desdobramentos da Revolução Francesa.

⁵³ *Correio da Manhã*, 28/12/1946: p.11.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Correio da Manhã*, 23/12/ 1947: p.15.

A partir do século XV, na Europa, como um dos efeitos provocados pelo Renascimento e pela expansão marítima, houve um interesse crescente pelo “outro. Obras de arte da Antiguidade, objetos pitorescos trazidos da América e da África, por exemplo, compunham o espectro das coleções dos gabinetes de curiosidades, comuns nos séculos XVI e XVII. Tais lugares, fisicamente e socialmente, serviam para o desenvolvimento das atividades de estudiosos, fornecendo suporte para suas pesquisas, ao abrigarem coleções científicas e artísticas muito diversificadas. Caracterizam esses gabinetes de curiosidades o não franqueamento ao público, visto que são particulares e, como se disse, voltados à pesquisa de iniciados e não à visita pública.

Tal configuração se alterou a partir dos fins do XVIII, quando, na França revolucionária, foram criados espaços onde tais coleções, antes privadas, estariam disponíveis aos visitantes para que cumprissem a finalidade de instrução da nação. Surgiram, portanto, museus com o sentido pedagógico de formação do cidadão a partir do conhecimento do passado, no esforço de informar sobre as origens da nacionalidade resgatadas pela Revolução. Esse modelo de museu irá se expandir como uma ferramenta de legitimação dos Estados Nacionais (JULIÃO, 2001). Os gabinetes particulares vão sendo, então, substituídos pelos museus nacionais.

Logo, o lugar de bens patrimonializáveis passou a ser o museu, segundo uma tradição que se consolida. Acreditamos ser essa uma das razões de uma associação tão imediata para o local responsável por resguardar a memória material do teatro, além do seu caráter de delimitação de identidades. A outra razão pode ser creditada à intensa movimentação patrimonial desencadeada pelo Estado do pós-30 e suas políticas de construção de uma memória nacional. O SPHAN⁵⁶ iniciou suas atividades em 1936, mediante determinação do presidente Getúlio Vargas, integrando-se ao Ministério da Educação e Saúde Pública, de Gustavo Capanema. O órgão se situa, assim como o SNT, no contexto de conformação da administração pública, segundo perspectiva que se aprofunda com a experiência do Estado Novo, de centralização do poder federal, bastante influenciado por diversos exemplos internacionais.

⁵⁶ A lei que regulamenta o SPHAN é de 13 de janeiro de 1937, pela Lei nº. 378. O SPHAN foi integrado à estrutura do Ministério da Educação e Saúde (MES), na categoria de Instituições de Educação Extraescolar dos Serviços relativos à Educação. <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/61/servico-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-sphan-1937-1946> acesso em 11/07/2016.

De uma maneira geral, é atribuído ao SPHAN um papel de preponderância no desenvolvimento de uma política patrimonial, porém, o órgão se mostrou muito mais atuante na preservação do patrimônio edificado, nesse período, do que na atenção a outros tipos de patrimônio cultural. Segundo ressalta Chuva (2009), apesar dessa atribuição constar no decreto-lei que fundamenta sua criação, a atuação da instituição junto ao tombamento de bens móveis não foi muito intensa, estando mais voltada para a criação de museus.

Ainda assim, Julião (2009) destaca que, embora essa preocupação não tenha ocupado uma maior parcela da agenda de institucionalização de uma política do SPHAN, as ações do órgão no campo museológico foram um “divisor de águas”. Isso por serem, ao mesmo tempo, inovadoras e por inserirem os museus no processo de enquadramento político da cultura do pós-30 e, especialmente, do pós-37, quando da instalação do Estado autoritário.

O arsenal de conhecimentos e de recursos mobilizados e construídos para alicerçar a preservação de monumentos históricos e artísticos se fará presente também no conjunto de ações museais do SPHAN que, pela primeira vez no país, eram orquestradas em âmbito nacional. Assim como ocorreu com o ideário e as experiências de preservação do patrimônio, também o modelo de museu, concebido e materializado na conjuntura autoritária de Vargas, sobreviveu a regimes políticos que lhe sucederam nas décadas seguintes, conformando uma herança ideológica e institucional que ainda resiste em muitos museus do país (JULIAO, 2009: 142).

Que elementos materiais seriam representativos do passado da prática teatral brasileira? Os objetos escolhidos seriam os suportes da memória do teatro, passando da esfera útil, para o universo do patrimônio. Ao revestir um vestígio material de um sentido que ultrapassa a sua funcionalidade (que é para o que ele se destina, enquanto objeto) e o inscrever em uma função que lhe atribui significado memorialístico, operamos com uma categoria de pensamento: o patrimônio (GONÇALVES, 2007). Ele representa “uma função simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo” (GONÇALVES, 2007:28). Por essa razão, o patrimônio estabelece uma identidade e memória sujeitas à preservação, sendo esta elaboração realizada sempre à luz do presente. O patrimônio do teatro começava a ser pensado e construído a partir de demandas específicas daqueles tempos.

Assim, observamos, a partir das críticas teatrais, a emergência de um discurso de perda da memória do teatro, caso não fosse instituído um “lugar” adequado para a sua preservação: o museu. Permeado por tensões características dos tempos de modernização do campo teatral, com diferentes projetos e atores em cena, a discussão sobre a criação de um museu para o teatro nacional situa-se em um processo de revisitação de uma narrativa sobre a história do próprio teatro, pautada por rupturas e permanências.

No próximo capítulo, nos dedicaremos a acompanhar algumas das experiências que efetivaram a concretização dessas ideias expressas nas críticas teatrais. Se Paschoal Carlos Magno foi um elemento importante para divulgar a importância da criação de museus para o desenvolvimento do teatro, Brício de Abreu, crítico considerado “antigo” foi quem se aventurou pelos caminhos e descaminhos da memória teatral. Em virtude de sua trajetória, acabou por se constituir em um colecionador que intentou algumas das primeiras iniciativas em se formar um museu para a arte teatral. Porém, há pouquíssimas referências a ele nas obras dedicadas à história do teatro brasileiro, o que reforça que a narrativa instituída pelos “modernos” da década de 1940 obteve resultados duradouros.

CAPÍTULO 2

“TUDO GIRA EM TORNO DE UM ARQUIVO”: BRÍCIO DE ABREU E SEU PROJETO PARA A MEMÓRIA DO TEATRO

É um dos grandes animadores do nosso teatro. Briga, discute, ameaça o céu e a terra. Mas no fundo é de coração mole, sentimental, de criança grande. Tem uma das maiores bibliotecas teatrais do país. E é famosa sua coleção de autógrafos, retratos, manuscritos, discos. Está a par de tudo quanto acontece de teatro no mundo, com uma rapidez incrível. Sonha como ninguém em construir o “Museu do Teatro”. Material está sobrando na sua casa. E há também muita coisa dispersa nas casas de seus amigos [...]. O sonho dele, do “Museu do teatro”, é meu também e de muita gente. Se nós nos juntássemos todos para celebrar os cinquenta anos de vida útil de Brício de Abreu, criando o “Museu de Teatro”?

Paschoal Carlos Magno, 1953⁵⁷

Brício de Abreu, mesmo sem ser tão conhecido, é um dos maiores nomes da história do teatro brasileiro ou, melhor dizendo, da história da memória das artes cênicas no Brasil. Seu papel de incentivador da criação de um lugar para a memória do teatro transbordou as linhas de suas colunas teatrais, tornando-se um guia de ação para todos os interessados nessa questão. Este intelectual se notabilizou, dentre outras atividades, como um articulador de experiências cujo objetivo consistia na criação do museu do teatro.

Já buscamos mapear os principais debates sobre a preservação da memória do teatro, por intermédio das críticas e colunas de teatro. Elas se mostraram fontes de grande

⁵⁷ *Correio da Manhã*, 25/8/1953: s.p.

relevância para identificarmos a emergência de uma noção patrimonial no campo teatral, especialmente a partir dos anos 1940. Neste capítulo pretendemos apresentar como as ideias apresentadas nos diálogos impressos dos homens de teatro tiveram desdobramentos na prática. Nesse sentido, merecem destaque as iniciativas do crítico teatral Brício de Abreu: as duas edições da Exposição Internacional de Teatro, em 1947 e 1948, e a tentativa de criação do Museu de Teatro e da Música.

A produção acadêmica dedicada às suas contribuições para o teatro e imprensa vem aumentando ao longo dos últimos anos, contribuindo para tirar Brício de Abreu de uma zona de penumbra na história do teatro. Seu arquivo pessoal, custodiado pelo Cedoc/Funarte, aponta para uma trajetória intensa e produtiva, nessas duas esferas. Em uma rápida consulta à Hemeroteca Digital, em periódicos da primeira metade do século XX, é possível constatar sua presença, seja como assunto de reportagens ou como autor de críticas e artigos sobre teatro. Logo, esse hiato de trabalhos a seu respeito, provavelmente, se relaciona com o êxito do projeto memorialístico dos modernistas, que acabou provocando o apagamento de ações e atores que não estavam alinhados com sua proposta de atualização da cena no país. A montagem de *Vestido de Noiva*, de 1943 e sua transformação em marco fundador do teatro brasileiro são exemplos paradigmáticos do poder dos intelectuais que se autointitularam “modernos”, para minimizar ou mesmo apagar dessa história as ações de todo um grupo que vinha lutando pelo fortalecimento do teatro no país

Desse fato decorrem lacunas relevantes para a compreensão dos eventos que incidiram sobre o campo teatral, em especial na segunda metade do século XX, já que a história do teatro vai ser redigida a partir do ponto de vista dos que se chamavam de “modernos”. Gomes (1999), ao analisar o grupo intelectual modernista que se articulou em redes de sociabilidade entre os anos 1910 e 1930, no Rio de Janeiro, destaca a problemática em torno das classificações construídas a partir dos próprios modernistas envolvidos com a Semana de Arte Moderna, de 1922. Tal qual *Vestido de Noiva* para o teatro, a Semana foi considerada um marco paradigmático do modernismo para artes plásticas e para a literatura no Brasil.

Tal paradigma seria retomado e consolidado, cuidadosamente, pelo trabalho e muitos intelectuais, entre os quais os próprios modernistas paulistas e vários críticos literário atuantes na década de 50 e 60, que estabeleceram uma história-memória do movimento modernista de todo o país. Em vinculação com esse tipo de análise, cresceu o interesse pela pesquisa de “outros” projetos de modernidade, assim como pela

problematização de categorias como “pre” e “pós-modernismo”. [...] Neste sentido preciso é que se pontua que a modernidade cultural brasileira não poderia ser pensada como restrita a uma súbita e original descoberta, devendo ser analisada de forma processual [...]” (GOMES, 1999: 12).

A mesma crítica pode ser direcionada ao processo de construção de uma história do teatro brasileiro que privilegiou um determinado projeto modernista enquanto “verdadeiro”. O presente capítulo pretende, dessa forma, contribuir para o alargamento dessa perspectiva que foi consolidada ao longo do tempo, a qual se baseia na contraposição entre “antigos” e “modernos”, ao focar algumas das ações de Brício de Abreu, em especial junto à preservação da memória do teatro.

2.1. Brício de Abreu: um intelectual do teatro brasileiro com “sotaque” francês

Em 25 de agosto de 1903, nasceu Luiz Leopoldo Brício de Abreu, na cidade do Rio de Janeiro, onde faleceu em dia 16 de fevereiro de 1970. Nesse espaço de 66 anos de vida, atuou ativamente em diferentes mídias: jornais, revistas, rádio e televisão. Um recente estudo sobre a revista *Comoedia*, fundada por Brício, levantou alguns aspectos de sua trajetória, até então pouco abordada ou de difícil sistematização por parte dos pesquisadores da história do teatro brasileiro e da imprensa: sua infância em Santa Teresa, os estudos no Colégio Salesiano, em Niterói, além de seu talento para o aprendizado de idiomas estrangeiros (FERREIRA, 2017). Segundo o autor, Brício

Ainda muito jovem, aos 19 anos, já trabalhava na empresa teatral de Nicolino Viggiani, em 1922, ao lado de Viriato Correa, Maria Grilo, Palmira Silva, Teixeira Pinto, Mario Magalhaes, Cora Costa, Durval Rebouças, Attila de Moraes, Cardoso Menezes e Heitor Modesto. (FERREIRA, 2017: 44-45)

Nesse início dos anos 1920, provavelmente no clima das comemorações do centenário da Independência, alguns desses atores e autores, como Viriato Correa e Oduvaldo Vianna, lutavam para dar ao teatro uma feição mais nacionalista, fundando uma companhia cujo objetivo era encenar peças com temas brasileiros. Algo difícil, porque

Sob grande influência da cultura francesa, a vida teatral carioca se deliciava com os sucessos da temporada francesa no teatro Municipal que, naquele ano de 1922, trouxe duas companhias representantes do

teatro parisiense. [...] Provavelmente, fora nos primeiros anos de sua vida profissional e na relação com o teatro francês que se deu o início da grande paixão de Brício pela cultura francesa e consequentemente pelo seu teatro (FERREIRA, 2017: 44-45)

Ferreira também destaca o ingresso de Brício na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), ainda em 1922, como um importante acontecimento de sua trajetória profissional. Nesta associação, ele travou contato com as principais estratégias de produção teatral, bem como com os profissionais responsáveis por viabilizá-la, iniciando, assim, uma valiosa rede de sociabilidade. Sua inserção em entidades de classe, mídias e nos mais variados círculos sociais permitiu que vários de seus projetos fossem implementados, com sucesso.

Existe um ruído a respeito dos motivos de sua ida para Europa, em 1929. Porém, é certo que sua passagem pelo velho continente também contribuiu diretamente para a extensão de seus contatos profissionais. As declarações de Brício de Abreu a respeito de sua temporada na Europa sempre mencionam a ideia de exílio político, que nunca foi bem esclarecida: “[...] Com Eitácio [Pessoa] era fogo. Eu que o diga: 28 prisões e depois o exílio”⁵⁸. Baseada nessas informações, Tania de Luca (2013), considera que ele seguiu para um auto exílio na Europa, em 1926, durante o mandato de Arthur Bernardes, permanecendo seis meses em Portugal e, a partir de 1927 até 1935, na França.

Em suas investigações, Ferreira (2017) identificou um imbróglio criminal envolvendo Brício de Abreu. No ano de 1927, ele foi acusado de assédio a uma menor, membro da companhia Ra-ta-plan. O caso foi julgado em 1929 e o veredito absolveu Brício de Abreu. “Como o processo tramitou sob sigilo, colegas jornalistas e o próprio Brício afirmaram ter sido ele vítima de perseguição política de membros ligados ao presidente Washington Luís” (FERREIRA, 2017: 49). Como ele vai para a Europa em 1926, muito provavelmente não se encontrava no país durante a tramitação e julgamento de seu processo, o que levanta suspeitas sobre o real motivo de seu exílio: se foi político ou uma fuga em momento propício.

Em Paris, trabalhou no jornal *Paris Soir* e como correspondente das revistas *O Cruzeiro* e *Fon-Fon*. Sua residência parisiense se transformou em um estratégico “salão” para a intelectualidade brasileira que estivesse em busca de contatar os responsáveis pela

⁵⁸ *Teatro Ilustrado*, Ano IV, set/out 1961, nº 32. Dossiê de impressos, pasta Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

efervescente vida cultural da capital francesa: “desempenhava uma função de bastidores, apresentando pessoas, fazendo contatos e, junto com o amigo Severiano Ribeiro, contatava produtores, estúdios, distribuidora e empresas de entretenimento pela Europa” (FERREIRA, 2017: 50).

Figura 4: Brício de Abreu entre as participantes do concurso “As rainhas da beleza”, do qual foi jurado. Paris, 1930. Cedoc/Funarte



A pesquisadora Tânia de Luca também salienta essa importante atividade de Brício de Abreu em terras europeias – que chama nossa atenção por sua capacidade de mobilizar e articular inúmeros agentes sociais –, ao mencionar as memórias do escritor Moacir Werneck de Castro, a respeito de sua viagem para Europa, quando jovem:

Morava então em Paris o jornalista Brício de Abreu, ligado a Pierre Lazareff, diretor do influente *Paris Soir*. Amigo do pai de Dante, foi camarada conosco. De vez em quando nos levava a um café de Saint-Germain, promovendo um joguinho onde sempre conseguia ganhar, pelo menos para pagamento de despesas. De volta ao Brasil, mantinha um escritório na Cinelândia, abarrotado de livros franceses, de cujas editoras era representante (CASTRO *apud* LUCA, 2013: 279)

Nessa passagem de Werneck de Castro ainda é possível observar como a temporada de Brício de Abreu na França estava intimamente relacionada com o início da produção de seu arquivo, reconhecido como monumental por seus pares. Sua experiência fora do Brasil foi decisiva e influenciou suas escolhas e ações no processo de acumulação de seu arquivo, tanto pelo viés estético e cultural, quanto pelas relações de trabalho que estabeleceu na França. Ao retornar ao país, em 1935, Brício continuou trabalhando como correspondente para o periódico francês *Paris Soir*, e escrevendo para os Diários Associados de Assis Chateaubriand. Além disso, dedicou-se à produção da revista literária *Dom Casmurro* (FERREIRA, 2017).

Dom Casmurro circulou entre 1937 e 1946. Tal iniciativa “não se constituía propriamente numa novidade, entretanto o que particularizava esta empreitada era o fato de se tratar de um jornal (e não de revista) semanal, em formato grande (41 por 58 cm), dedicado às questões literárias e culturais e escrito por intelectuais” (LUCA, 2013: 278). Sua epígrafe, *A confusão era geral*, escolhida pelo poeta e editor chefe, Álvaro Moreira, por inspiração machadiana, ilustra bem o contexto turbulento em que se deu sua instalação na imprensa carioca, marcado pela instauração do Estado Novo: “Pronto! A epígrafe! Porque o jornal ia viver num tempo em que, com enterro ou sem enterro, a confusão era geral!”⁵⁹. Novamente, como em 1926, há uma certa dissociação entre Brício de Abreu, proprietário e diretor da revista, e a orientação política do governo vigente.

Em relação ao seu conteúdo, *Dom Casmurro* trazia grande quantidade de caricaturas, fotografias, desenhos; crítica literária; estudos sobre autores clássicos; textos ficcionais em verso, prosa e folhetins (LUCA, 2015).

A exemplo do que ocorria com a Literatura, as artes e a cultura em geral eram alvos de análises circunstanciadas, com nítido viés ensaístico, que perscrutavam a trajetória e a produção de pintores, escultores, músicos, filósofos, historiadores, com forte acento em nomes do passado. Não se perdia a oportunidade de assinalar e celebrar a passagem de efemérides históricas, aniversários e nascimento e morte de personagens ilustres, inclusive do campo científico. Em termos temáticos, a marca distintiva era a diversificação, que resvalava no enciclopédico, aliada à forte predileção por tudo que viesse da França, país pelo qual Brício nutria evidente admiração, tanto que o semanário sempre publicou páginas e mais páginas em francês, indício importante do tipo de leitor que se tinha em mente (LUCA, 2015:162-163).

⁵⁹ Moreira, Álvaro. *Dom Casmurro*, ano V, ns. 199-200:1, 17 maio 1941 *apud* Luca, 2015.

Brício de Abreu construiu, a partir de sua temporada naquele país, todo um referencial estético-cultural e também redes profissionais que se articulavam com a sua atuação. Esses elementos lhe forneceram um capital simbólico que o distinguia e o revestia de autoridade, entendida como erudição, para tratar de determinados assuntos, como o teatro por exemplo. A revista contava, inclusive, com suporte financeiro do governo francês (FERREIRA, 2012), o que nos permite concluir como eram estratégicas as reportagens de *Dom Casmurro* para divulgação da cultura daquele país e para a concretização dos projetos de Brício de Abreu.

Após o malogro financeiro de *Dom Casmurro* e seu fechamento em 1946, Brício criou, no mesmo ano, a revista mensal de teatro, cinema, música e rádio *Comoedia* (1946-1950), que se caracterizou pela qualidade de sua diagramação, das imagens e do papel. Mais uma vez, a publicação enaltecia valores estéticos e culturais europeus, sobretudo os franceses. Seu título era o mesmo de uma revista parisiense, especializada em teatro, que Brício provavelmente conheceu durante sua permanência em Paris (FERREIRA, 2012).

Juntamente com essa experiência de *Comoedia*, ele assinou colunas de crítica teatral, entre 1937 e 1969 em, *O Mundo*, *O Jornal*, *Diário da Noite*, *O Cruzeiro*, *O Globo*, *O Dia* e de música no *Diário da Noite*. Publicou estudos biográficos (*Eleonora Duse no Rio de Janeiro*, 1958; *Esses populares tão desconhecidos*, 1961), peças de teatro (a primeira foi *A Experiência*, de 1919), e traduziu para o português, diversos textos teatrais estrangeiros. Foi membro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Não ficou indiferente às mudanças tecnológicas, tendo passagens pelo rádio e pela televisão, à medida que o espaço da crítica teatral foi sendo ocupado por novos agentes, ligados ao teatro “moderno”.

É sintomático o fato de que, a partir dos anos 50 e 60, Brício foi perdendo espaço nas redações de jornais diários e, aos poucos, migrou para o mais novo instrumento de comunicação, a TV, que nesse período era praticamente uma aventura, sem recursos e com módicos processos de infraestrutura. Eventualmente, isso se explica, justamente, em consequência da perda de espaço dos críticos teatrais considerados antigos, frente à substancial força discursiva dos chamados críticos modernos, que desenvolveram uma intensa e destruidora campanha contra os primeiros, no sentido de reestruturar a correlação de forças no âmbito de uma esfera pública teatral. Uma disputa profissional, estética e por legitimidade daqueles que seriam capazes de apontar caminhos de atualização para o teatro brasileiro. A rivalidade entre críticos de teatro antigos e modernos se aprofundou durante a década de 50 e, certamente,

Brício se alinhava com o que havia de *mais velho* no domínio dos críticos antigos (FERREIRA, 2017: 59).

Desse modo, não podemos perder de vista que Brício pertence a um contexto de disputas de projetos no âmago do teatro brasileiro. Sua produção reflete seu modo de pensar, uma visão de mundo projetada a partir de concepções partilhadas em determinados círculos intelectuais, em contraposição a outros. Ao considerarmos a natureza e multiplicidade de suas atividades (crítico, dramaturgo, escritor, diretor de periódicos, integrante de associações e sociedades, dentre outras), é adequado atribuir a categoria de intelectual mediador a Brício de Abreu.

Na apresentação da obra dedicada a essa categoria de intelectualidade, Gomes e Hansen delineiam algumas características desses mediadores culturais: “os intelectuais mediadores podem ser tanto aqueles que se dirigem a um público de pares, mais ou menos iniciado, como a um público não especializado, composto por amplas parcelas da sociedade” (2016: 21). Seu acúmulo de funções e sua propensão em tráfegar em diferentes meios de comunicação – e, logo, de se dirigir a públicos distintos – denotam o esforço de Brício em cumprir com a circulação de determinados bens culturais, mesmo que seus objetivos mudassem ao longo do tempo, como é de se esperar que aconteça com qualquer agente social em constante interação com seu meio e com sua época.

Essa categoria não pretende hierarquizá-lo frente a outros intelectuais, mais comumente entendidos enquanto “criadores” de bens culturais. Antes, pretendemos salientar que Brício, em seu ofício de jornalista, muitas vezes considerado prosaico e sem maior densidade (especialmente devido às contraposições apontadas pela crítica “moderna”, de caráter especializado), será compreendido como um sujeito, “em articulação com seus pares e com a sociedade mais ampla. Ou seja, como sujeitos conectados entre si, com genealogias e passados imaginados, além de em diálogo com as questões políticas e sociais de seu tempo” (GOMES; HANSEN, 2016: 13).

Para além de sua produtiva carreira na imprensa - mídia que o sagrou enquanto jornalista e crítico teatral - gostaríamos de destacar a constituição e a circulação do arquivo de Brício de Abreu em nossa abordagem sobre suas estratégias de mediação cultural. Na verdade, essas duas dimensões, a do jornalista e a do “coleccionador”, estavam umbilicalmente relacionadas, conforme já apontamos.

2.2 “Uma testemunha ocular da história”: o colecionador Brício de Abreu

O arquivo de Brício de Abreu se encontra sob a guarda do Cedoc/Funarte e da Biblioteca Nacional (BN), uma vez que sua aquisição obedeceu a critérios temáticos, o que acarretou a dissociação do conjunto documental. Dessa forma, os documentos referentes a teatro estão no Cedoc, enquanto aqueles sobre música e a cidade do Rio de Janeiro, na BN⁶⁰. Destacamos que o primeiro dispositivo legal dedicado aos arquivos privados⁶¹, dentre eles os pessoais, data de 1991. Ou seja, ainda era incipiente no país, na época da patrimonialização do arquivo de Brício de Abreu, que se deu em 1972, o debate acerca da importância da preservação da unidade desses acervos, conforme os preceitos da Arquivologia.

Ao mantermos a unidade de um arquivo pessoal, respeitando as relações existentes entre os documentos que o compõem, possibilitamos aos pesquisadores uma abordagem contextualizada sobre o titular, suas atividades e seus documentos.

Decerto, um aspecto essencialmente importante dos arquivos pessoais é documentar as atividades dos indivíduos, mas o que também neles fica registrado é a visão particular, idiossincrásica e singular das pessoas quando estão fazendo as coisas que fazem e comentando a esse respeito. Portanto, tais arquivos não apenas se referem aos negócios e atividades formais de caráter oficial do indivíduo, como são também uma importante fonte de informações sobre a vida e as relações cotidianas e pessoais, quase que por sua própria natureza. De modo genérico, os arquivos de um indivíduo são o lugar onde personalidade e fatos da vida interagem de forma documental (HOBBS, 2018: 262).

Hoje, o patrimônio documental de Brício de Abreu se encontra disperso entre duas instituições, dificultando sua apreensão contextual. No entanto, o jornalista investiu toda sua vida na constituição, manutenção e divulgação do arquivo. Em reportagem que se

⁶⁰ Abordaremos essa questão com maior profundidade no próximo capítulo.

⁶¹ “art. 11: Consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades” (BRASIL, Lei 8.159, de 8 de janeiro de 1991).

dedica a traçar um perfil desta singular personalidade para a revista *Jóia*, em 1968, a jornalista Zélia Prado registra as suas impressões quando adentra no universo de Brício:

Tudo gira em torno de um arquivo: - o arquivo Brício de Abreu, o mais solicitado por toda a imprensa carioca, jornais e revistas, reunindo quase oitocentas mil fotos, fora discoteca de vinte e cinco mil volumes e a biblioteca, com vinte mil. Venho até esta casa para ver como ela [D. Odete, sua esposa] vive com Brício; descubro então que tudo acontece por causa do arquivo, em função do arquivo⁶².

Apesar do seu desmembramento, é possível ter uma noção da grandiosidade do arquivo ao explorarmos os acervos do Cedoc e da BN. O depoimento de Prado, no entanto, nos dá ideia da extensão do acervo como um todo, ainda na casa de Brício e, mais interessante, como se pode pensar que era o arquivo que “organizava” a vida do casal.⁶³ Fraiz, em trabalho pioneiro junto ao arquivo de Gustavo Capanema⁶⁴, observou as estratégias adotadas pelo titular na sua organização, “na medida em que a construção de seu arquivo pessoal podia ser reveladora da maneira como ele constituía, emprestava um sentido, dava coerência e solidificava seu eu, sua imagem” (FRAIZ, 1998: 60).

As dimensões do arquivo-monumento cultivado por Brício e a forma como ele se projetava em seus papéis traduzem sua importância: o arquivo é a sua obra não finalizada. Chama-nos a atenção, ainda, que esses documentos eram acessados por outros jornalistas, ou seja, ele circulava “publicamente” ainda quando estava na casa de seu titular. Por essa razão, podemos inferir que nessa dedicação ao acervo reside uma dimensão simbólica de autoridade cancelada por intermédio de seu ato de guardar documentos. Brício se constituiu enquanto uma referência e seu arquivo, “repositório” de seus conhecimentos, passou a ser bastante requisitado pelos colegas da imprensa. Dessa forma, ele se posicionou enquanto “detentor” da memória do teatro brasileiro, porque até o seu falecimento, em 1970, nenhuma instituição conseguiu reunir um acervo tão representativo quanto o dele.

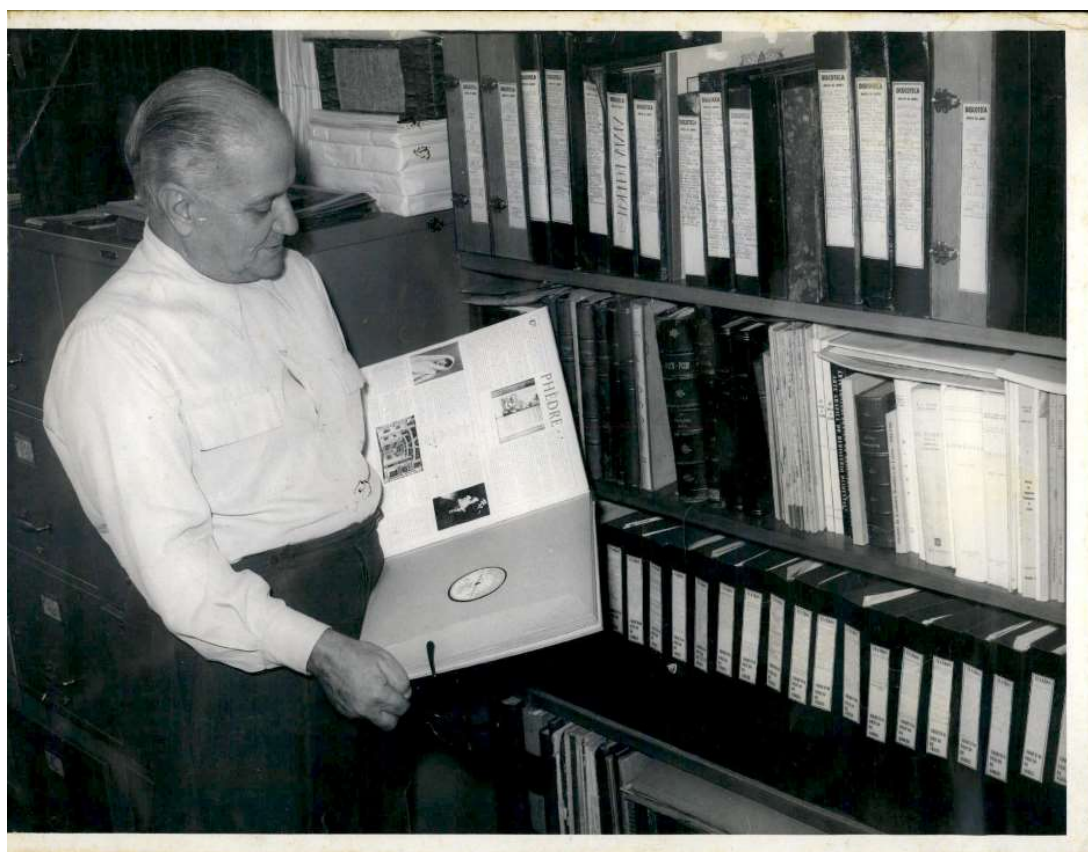
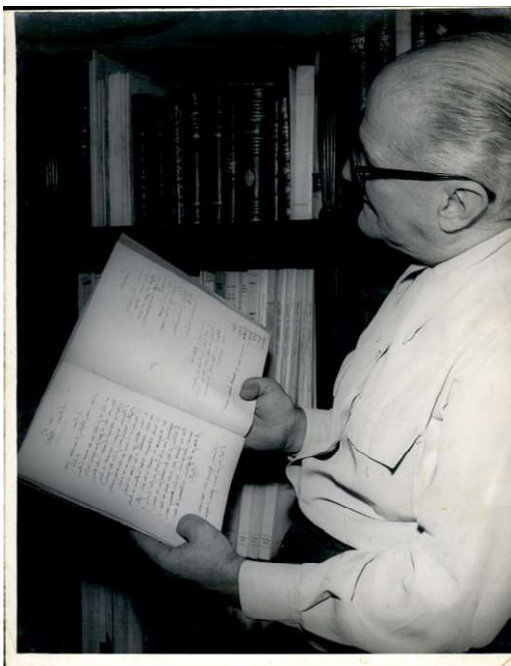
A seguir, podemos ter uma pequena amostra de seu arquivo, em sua residência no bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro.

⁶² *Joia*, 5/8/1968. p.60. Dossiê de impressos, pasta Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

⁶³ Acreditamos que sua esposa, D. Odete, desempenhou um papel importante na organização desse acervo, ao lado do marido, tendo em vista muitas anotações com sua caligrafia. É comum que esposas, filhas e secretárias participem de tais tarefas e que não sejam lembradas.

⁶⁴ O arquivo de Gustavo Capanema se encontra no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC).

Figuras 5, 6 e 7: Brício de Abreu posa junto ao seu arquivo, em sua casa, provavelmente para alguma reportagem. [196?]. Cedoc/Funarte



Disperso por todo o acervo do Centro de Documentação da Funarte, organizado segundo o assunto e a espécie de seus documentos, sua integridade não foi preservada. Mesmo assim, quando consultamos documentos avulsos provenientes do fundo de Brício de Abreu, nos mais diversos dossiês fotográficos ou de impressos da instituição⁶⁵, é possível observar claramente as marcas (carimbos e anotações) que registram o processo de acumulação e as transferências de custódia. Esses indícios nos permitem entrever os sentidos atribuídos por seu titular, bem como os usos a que se destinava o arquivo.

Assim, é possível compreender as relações estabelecidas entre o agente acumulador e o arquivo produzido, a partir de suas atividades, já que a fluidez é uma característica dos arquivos pessoais, diferentemente do que ocorre com os institucionais, balizados por normas e procedimentos jurídicos, devido ao seu valor de prova. De forma nenhuma isso altera ou invalida seu caráter probatório, mas o impregna de uma especificidade que repousa na ação individual de escolher o que guardar. Porém, essa intervenção está sempre situada em um dado contexto.

Entender os conjuntos documentais de natureza pessoal como produto de investimentos pessoais e coletivos, mais do que como produtos “naturais” da trajetória dos indivíduos, pode nos ajudar a desvendar significados e avançar na tarefa de refletir sobre procedimentos que possam auxiliar no seu tratamento. Investimentos pessoais, imagem pública e visões de mundo se objetivam nos arquivos pessoais e nos usos que seus titulares ou seus herdeiros lhes conferem, e fornecem chaves para compreender o arquivo que vão além das tradicionais associações entre *trajetória* e *documentos* (HEYMANN, 2013: 75) (grifos da autora).

⁶⁵ O Cedoc/Funarte subdivide-se em Biblioteca (livros, periódicos, teses, dossiês de impressos), Arquivo Audiovisual (fotografias, cartazes, croquis de cenários e figurino), Arquivos Privados (setor mais recente, estabelecido em torno de 2005), Arquivo Institucional. O acervo audiovisual e os dossiês de impressos do Cedoc são organizados por assunto, tais como personalidade de artes cênicas, evento de artes cênicas, espetáculo de artes cênicas, personalidade de música, evento de música etc.

Figura 8: “Brício de Abreu: a testemunha ocular da história”, reportagem de Zélia Prado e fotografias de Moacir Gomes para a revista *Jóia*, 5/8/1969. p.60. Cedoc/Funarte

BRÍCIO DE ABREU

A TESTEMUNHA OCULAR DA HISTÓRIA

Texto de Zélia Prado / Fotos de Moacir Gomes





Para muitos, este homem vive do passado. Para sua mulher, D. Odete, ele gosta do passado. Para si próprio, o passado constitui o tempo mais feliz, o centro das melhores lembranças. Para mim, no entanto, trata-se de uma personalidade dividida e contraditória, que luta constantemente, ora consigo mesma, ora com os que tentam de algum modo conhecê-la mais de perto. Chegar ao mundo onde vive Brício de Abreu é uma tarefa das mais complicadas. Lá está ele, muito bem criado e escudado em inúmeras defesas, que no fundo não passam de reações pessoais contra os próprios pontos fracos. Então, guerra é guerra: cada afirmação pode ser uma dúvida, cada negativa uma verdade evidente. Existem no entanto, duas características importantes: a nostalgia da juventude e a tendência de se agregar e proteger pessoas e coisas que um dia foram jovens. Os documentos de seu imenso arquivo são o depoimento incontestável de uma época que ele classifica de “apogeu”, enquanto faz questão de dizer sempre que é um homem de espírito inteiramente renovado e voltado para o presente. Trata-se de um personagem que, posto em análise, coloca-nos diante de duas opções: ou a personalidade cheia de labirintos e subterfúgios que descobrimos em tantas pequenas lutas interiores, ou o autorretrato nítido e indiscutivelmente simples que ele prefere mostrar quando tentamos penetrar em sua intimidade. Entre os caminhos que possui, uma coisa é certa: não existem duas verdades a serem ditas quando se trata de definir um ser humano — existe sim, um conjunto de elementos diferentes e até contraditórios que formam qualquer espécie de personalidade. Brício de Abreu tem uma única verdade: duas forças antagônicas que brigam dentro de si mesmo.

Tudo gira em torno de um arquivo: — o arquivo Brício de Abreu, o mais solicitado por toda a imprensa carioca, jornais e revistas, reunindo quase oitocentas mil fotos, fora a discoteca de vinte e cinco mil volumes e a biblioteca, com vinte mil. Venho até esta casa para ver como ela vive com Brício; descubro então que tudo acontece por causa do arquivo, em função do arquivo. Ele não gosta de falar de si e se defende a toda hora. Peço uma autodefinição:

— Brício, quem é você? — Sou um homem como qualquer outro. Nunca fiz mal a ninguém e só tenho inimigos espontâneos entre as pessoas que não me conhecem realmente. O escritório é desarrumado. Móveis pesados, escuros, livros por toda a parte, até sobre

Após localizar e explorar o arquivo de Brício⁶⁶, identificamos uma grande quantidade de fotografias (mais de 5 mil itens) ainda sem o processamento técnico finalizado, o que permitiu que permanecessem agrupadas. Assim, ficou evidente, por ter sido possível obter uma visão de conjunto, encontrar indícios sobre o titular, seu modo de arquivamento e os usos dados ao seu papelório.

O arquivo de Brício é pródigo em marcas. Elas nos indicam alguns dos caminhos percorridos pelos documentos, desde o seu contexto de produção (o órgão de imprensa que gerou o registro, o fotógrafo responsável pelo clique, a data da fotografia de viagem etc), a organização impressa pelo detentor da fotografia até a destinação final na instituição de guarda (ver carimbo do Museu do SNT nas fotos a seguir). Estão lá, todos os carimbos e anotações que nos oferecem inúmeras informações, muito além da imagem contida no registro.

⁶⁶ Uma pequena parcela, quando consideramos a extensão original do arquivo Brício de Abreu, não foi organizado. Não sabemos o motivo para a preservação desse conjunto, mas talvez a quantidade de documentos para ser organizado juntamente com outras atividades da instituição acabou influenciando o ritmo do trabalho, gerando, assim, esse “resquício”. Outro ponto a ser considerado é a difícil categorização, perante modelo de organização adotado (temático, segundo a espécie documental), de determinados documentos sem identificação ou daqueles típicos do universo pessoal, como anotações, bilhetes, fragmentos de texto. Destacamos nesse conjunto a presença de correspondência, impressos, autógrafos, recortes de jornal e, em maior quantidade, fotografias.

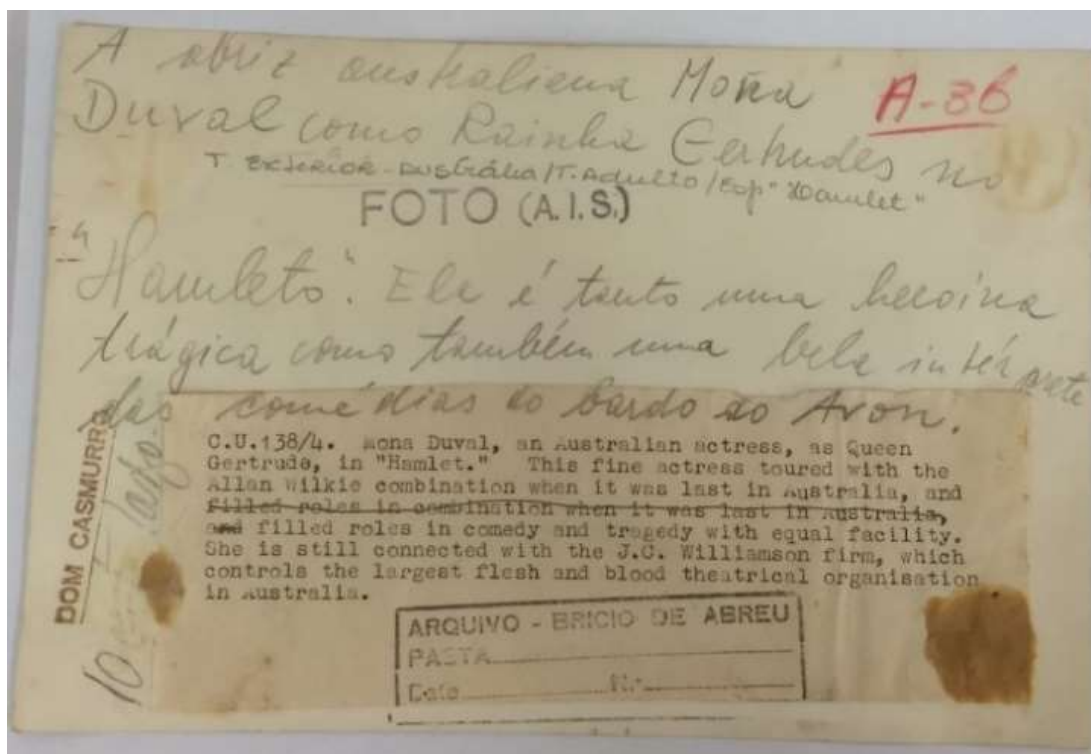
Figura 9: Fotografias da atriz Vivian Leigh. Destaque para os versos contendo carimbos dos periódicos *A Cigarra*, *O Cruzeiro*, do acervo pessoal de Brício de Abreu, do estúdio fotográfico e do Museu do SNT. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



Figura 10: Versos das fotografias da atriz Renée Mara contendo carimbos do acervo pessoal de Brício de Abreu, do Museu do SNT e para as anotações. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



Figuras 11 e 12: Verso da fotografia da atriz Mona Duval (à direita) e fotografias do ator Jacques Copeau (à esquerda). Destaque para os carimbos dos periódicos *Dom Casmurro*, *Comoedia*, do acervo pessoal de Brício de Abreu, do estúdio fotográfico e do Museu do SNT. Há também diversas anotações, algumas posteriores, fruto do processamento técnico. Aquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



As quatro imagens acima (figuras 9, 10, 11 e 12) foram produzidas com a finalidade de divulgação de espetáculos, companhias teatrais e/ou artistas. Podemos chegar a essa conclusão devido o seu envio a periódicos, conforme atestam os carimbos (*A Cigarra, O Cruzeiro, Dom Casmurro, Comoedia*), ou diretamente a Brício, um jornalista dedicado à vida artística e cultural. Ele também possuía carimbos para distinguir seu arquivo. Nessas mesmas fotografias identificamos três modelos: em um deles é possível anotar a data, em outro a pasta e a data, e no terceiro a pasta, a data e o número.

Dessa forma, percebemos uma dedicação na especialização da organização dos documentos dentro do arquivo de Brício de Abreu, muito provavelmente para facilitar a sua localização. Isso denota que era um material consultado com certa frequência. Conforme destacamos, tanto Brício como outros jornalistas de seu círculo de convivência acessavam o arquivo. Fraiz salienta como é incomum encontrar arquivos com essa característica:

É raro que um arquivo pessoal chegue a uma instituição de memória com algum arranjo e ordenamento prévios, determinado pelo próprio titular, por colaboradores ou mesmo por familiares; mais incomum ainda é encontrar um tipo de material que revele ou reflita alguma ordem original ou primitiva, que possa nos dizer *do* arquivo e *sobre* o arquivo (FRAIZ, 1998: 60).

Tal observação torna ainda mais grave o que ocorreu com o arquivo de Brício, pois sua repartição entre instituições distintas rompeu completamente com a ordem impressa pelo titular aos seus registros documentais. Na verdade, quando consideramos a classificação do acervo do Cedoc, podemos observar que, em certa medida, houve uma “inspiração” na metodologia do arquivo Brício de Abreu. Talvez seu volume e sua organização prévia tenham ajudado a equipe a elucidar o seu processamento técnico, na medida em que satisfazia a necessidade dos usuários. Decerto que fazemos aqui uma inferência, mas é curioso notar que os dossiês fotográficos e impressos obedecem a uma lógica muito similar à existente no referido arquivo. Talvez, se sua integridade tivesse sido preservada, houvesse mais elementos para realizar essa investigação: como a aquisição de um arquivo pessoal foi relevante para a definição dos procedimentos de classificação de um centro de memória.

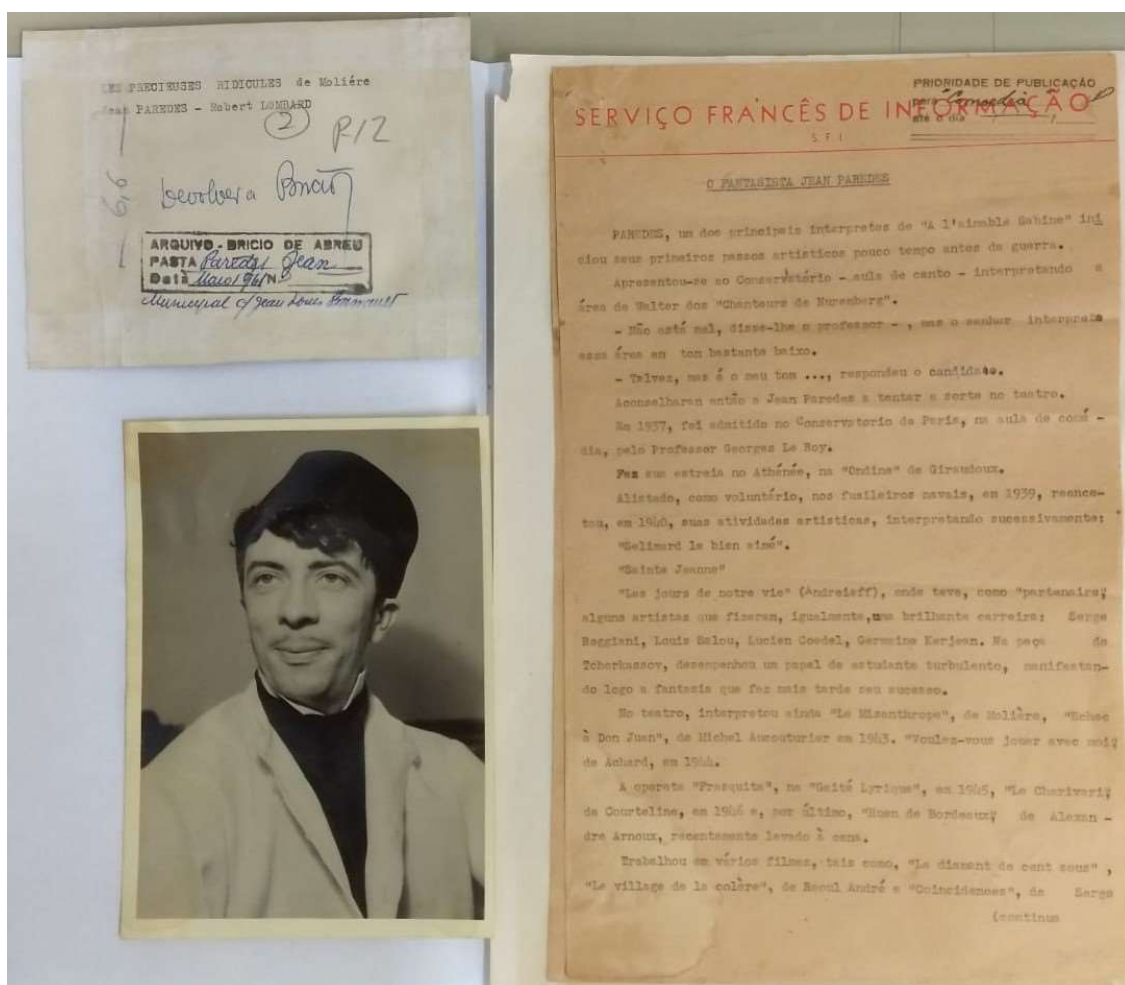
Figura 13: Fotografia do dramaturgo Jean Anouilh. Destaque para a legenda com informação fornecida pelo Serviço Francês de Informação. No verso, carimbos do acervo pessoal de Brício de Abreu e do Museu do SNT. Há também anotações realizadas pela instituição de custódia. Aquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



Figura 14: Fotografias do ator Jean Marais. Destaque para a legenda com informação fornecida pelo Serviço Francês de Informação. No verso, carimbos do acervo pessoal de Brício de Abreu, do *Le secrétariat d'État à la présidence du Conseil [chargé] de l'information/ Services de l'information l'étranger/ Services Photographiques* e do Museu do SNT. Aquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



Figura 15: Fotografias do ator Jean Paredes. Junto a elas, documento do Serviço Francês de Informação com notas biográficas do artista contendo carimbo de prioridade de publicação na revista *Comoedia*. No verso, carimbo do acervo pessoal de Brício de Abreu, inscrições datilografadas com o título do espetáculo (“Les Précieuses ridicules” de Molière), nomes do ator e de Robert Lombard e também anotação “devolver para Brício”. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

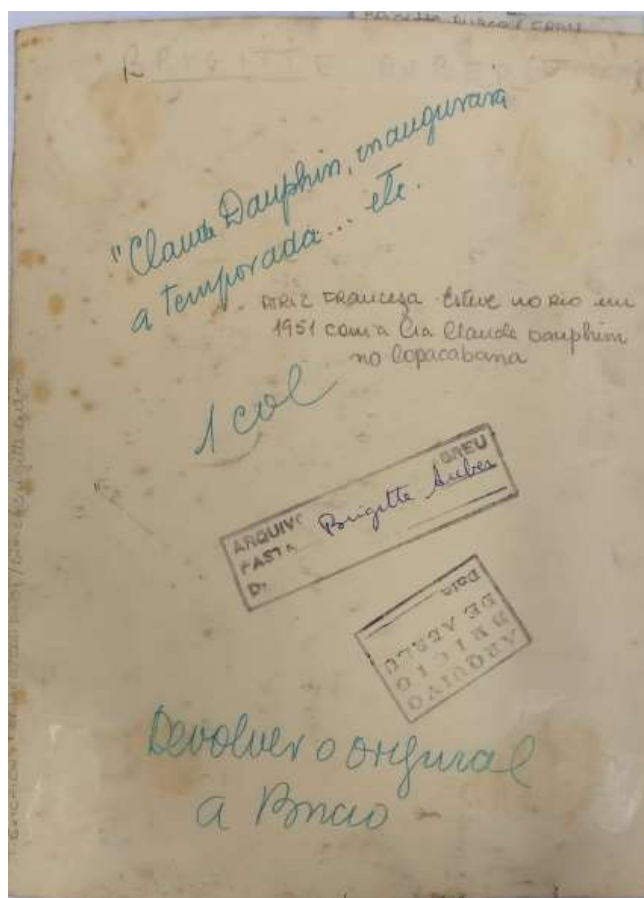
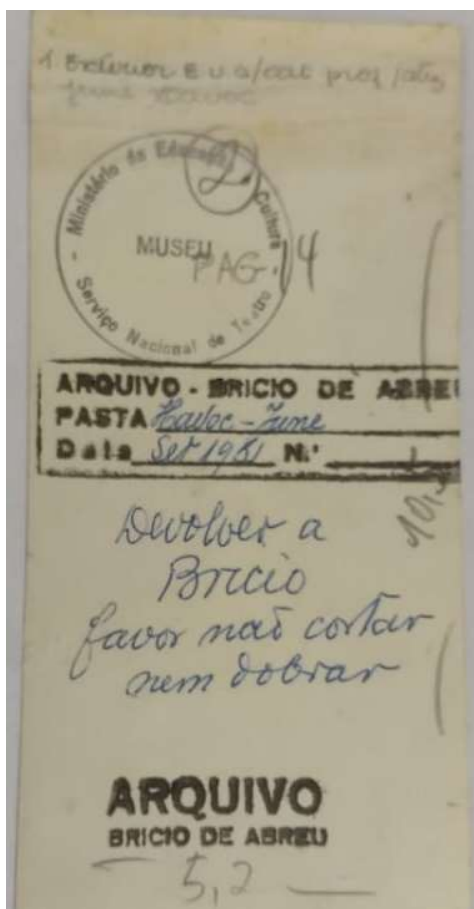


Já nesse conjunto de três fotografias (figuras 13, 14 e 15), gostaríamos de destacar a rede de informações tecida por Brício, em especial com o Serviço Francês de Informação (SFI), criado em dezembro de 1943, durante a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um período de redefinição da política cultural francesa no Brasil, em decorrência das repercussões da ocupação nazista na França, nesse mesmo ano. Tal acontecimento gerou uma reposta do governo brasileiro, devido a seu alinhamento junto aos Estados Unidos, e consequente rompimento com o Eixo, em 1942 (SUPPO, 1995). Essa renovação na política cultural pretendia reafirmar a “vocação” francesa de irradiar alta cultura. “Em oposição aos Estados Unidos, símbolo do progresso e do materialismo, a França espiritual, a França eterna, oferecia sua cultura desinteressada” (SUPPO, 1995: 82).

Por intermédio do SFI, o crítico teatral tinha prioridade na divulgação de notícias sobre o teatro e arte franceses, desempenhando uma função de porta-voz “oficial” sobre os acontecimentos culturais daquele país. Essa posição lhe conferia *status* e alimentava sua imagem de erudição. Além do mais, essas relações eram uma importante fonte de aquisição de novos documentos para seu rico acervo. Ou seja, eram muitos os benefícios obtidos a partir dessa parceria, inclusive financeiros.

A revista *Comoedia*, enquanto mídia privilegiada para difusão de valores franceses, comunicados via canais oficiais do governo, também se constituiu como um veículo ideal de publicidade de produtos e empresas franceses, como empresas estatais e de cosméticos (FERREIRA, 2017). “É tão farta a quantidade de anúncios comerciais em *Comoedia* que se pode concluir sua função enquanto um projeto econômico pessoal de Brício, pois fica evidente que a revista, além de ser instrumento de circulação de ideias sobre o teatro, era também um mecanismo para angariar recursos para seu proprietário” (FERREIRA, 2017: 80).

Figuras 16 e 17: Versos das fotografias das atrizes June Havoc (à esquerda) e Brigitte Auber (à direita) contendo carimbos do acervo pessoal de Brício de Abreu e do Museu do SNT. Há também anotações diversas, algumas delas realizadas durante processamento técnico realizado pela instituição de custódia. Destaque para as anotações “Devolver a Brício. Favor não cortar nem dobrar” e “Devolver o original para Brício”, com caligrafia de D. Odete. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



Por último, destacamos os dois exemplos acima (figuras 16 e 17), a fim de reforçar nosso argumento de que o arquivo de Brício de Abreu também o instrumentaliza para o exercício da função de intelectual mediador. Os arquivos pessoais atendem às necessidades de seus titulares, na maioria dos casos. Mesmo quando produzidos por homens públicos, eles são acessados por uma quantidade restrita de pessoas, oriundas de um círculo íntimo. Esses papéis ganham a esfera pública, geralmente quando seus produtores falecem e seu espólio é adquirido por alguma instituição ou dá origem a um centro de memória, como o CPDOC, criado a partir do arquivo do presidente Getúlio Vargas. Há também os casos de instituições criadas para abrigar acervos de titulares ainda vivos, como os centros de memória de ex-presidentes, como o Instituto Fernando Henrique Cardoso.

No caso de Brício, seu arquivo não era apenas consultado. Ele circulava entre a imprensa, em especial a carioca. As inscrições “Devolver a Brício”, no verso das fotografias, revelam uma prática incomum no universo dos arquivos pessoais, quando ainda estão sob a tutela de seus titulares. Mas nos indica que suas pretensões para com este acervo estivessem mais direcionadas a uma publicização de seu conteúdo e do seu responsável. Através dele, Brício de Abreu disseminava informações que passaram por seu crivo e adquiria a respeitabilidade de um ancião generoso, que compartilhava suas memórias.

Outro uso projetado por Brício de Abreu para seu acervo foram as Exposições Internacionais do Teatro, em 1947 e 1948. Observamos como seu reconhecimento como colecionador e detentor de um relevante arquivo, por grande parte da imprensa e do meio teatral, foi importante para que se empenhasse nessa empreitada. Nela queria afirmar e divulgar seu ponto de vista a respeito do teatro (brasileiro e estrangeiro, uma vez que esse binômio é uma característica marcante da performance de Brício) e angariar apoio para a criação de um museu para o Teatro, alinhado aos seus pressupostos.

2.3 A Exposição Internacional do Teatro de 1947

A criação de um museu do teatro está intimamente associada a duas ações capitaneadas por Brício de Abreu, ainda nos anos 1940: a primeira e segunda edição da

Exposição Internacional do Teatro, organizadas em 1947 e 1948, respectivamente, através da Associação Brasileira de Críticos Teatrais⁶⁷ (ABCT). O crítico fazia parte da entidade nestes anos, ocupando, inclusive, cargo na diretoria. São tempos pós Estado Novo. Eurico Gaspar Dutra iniciou seu mandato em 1946, após ter sido vitorioso nas eleições de 1945. No mesmo ano em que Dutra assumiu a presidência, deu-se início à Assembleia Nacional Constituinte. Diferente do panorama autoritário que lhe antecederam, o novo período e suas feições democráticas, bem como a fertilidade dos debates sobre a modernização do teatro brasileiro, podem ter incentivado Brício de Abreu a se movimentar com mais liberdade e acionar a sua rede intelectual para organizar a primeira Exposição, em 1947.

Durante o Estado Novo, ele enfrentou alguns episódios de monitoramento por parte do regime, a respeito de um suposto viés comunista de *Dom Casmurro*.

A questão da relação do jornal com os meios de controle da informação é bastante intrincada e variou de forma significativa ao longo do tempo. Nos primeiros anos de circulação, o semanário adquiriu reputação de publicação de esquerda, possivelmente por polemizar com os integralistas e reafirmar valores democráticos e liberais, tanto que o periódico foi impedido de circular nas semanas seguintes ao golpe de 1937, sob alegação de fazer propaganda sutil do comunismo. Em novembro de 1939, quando Jorge Amado ocupava a chefia da redação, *Dom Casmurro* continuava a preocupar as forças da ordem, como indica o dossiê especialmente organizado sobre o periódico pelo Serviço de Informação da Divisão de Polícia Política e Social (LUCA, 2015: 165).

Ao mesmo tempo, a coluna *Nós*, posteriormente denominada *A Semana*, de autoria de Brício e de caráter editorial, nesse periódico, acabou configurando-se em um espaço elogioso a Vargas (LUCA, 2015). Por essa razão, não faz parte dos nossos objetivos determinar a filiação ideológica de Brício de Abreu, mas sim compreender que a conjuntura engendrou tensões entre ele e os órgãos de controle do governo. Tal circunstância denota a complexidade que possivelmente permeou sua atividade jornalística e demais ações no campo da divulgação cultural, diante deste cenário de monitoramento constante.

Dessa forma, o período de redemocratização que se estabeleceu a partir de 1946 abriu espaço para o avivamento dos mais diversos debates na sociedade, e o teatro insere-

⁶⁷ Entidade criada em 1937, no Rio de Janeiro, “que tinha como objetivos pleitear leis e sugerir medidas visando ao progresso do teatro brasileiro”. (CAMARGO, 2010: 2)

se nesse contexto de franca disputa de projetos. Destacaremos, a seguir, as exposições idealizadas por Brício de Abreu, com apoio da ABCT, em 1947 e 1948. Em carta para Nathan Ulmann, representante de *Dom Casmurro* e *Comoedia* na França, ele expõe as recomendações:

Consegui para ti mais um abacaxi que terás que descascar. Perdoa-me, mas refletindo bem cheguei à conclusão de que, se te metesse na história cercar-te-ia de prestígio aí junto aos poderes oficiais o que seria de grande utilidade para nós. A Associação pretende realizar aqui no Rio, em agosto próximo, uma grande Exposição Internacional do Livro, Gravuras e Documentos Raros de Teatro. O nosso governo já lhe concedeu uma subvenção que não sendo grande permite realizar com dignidade a coisa⁶⁸.

A ABCT foi criada em 1937, não sem que antes tivessem ocorrido experiências mal sucedidas, como a Associação de Críticos Teatrais, de 1930 (CAMARGO, 2013). De acordo com as pesquisas sobre crítica teatral, seus fundadores e sócios, são enquadrados como “velha crítica”, uma vez que mantinham relações próximas com atores e empresários teatrais, sendo acusados de atuarem segundo uma lógica de troca de favores. Sabemos que a dicotomia críticos antigos x críticos modernos foi fruto de um embate de projetos modernizadores distintos. Porém, no caso dos críticos da ABCT, sobressai sua aproximação com órgãos federais de cultura, especialmente o SNT, cujo primeiro diretor foi o crítico Abadie Faria Rosa (FERREIRA, 2012).

Brício ocupava o cargo de secretário na diretoria da ABCT desde 1946, desligando-se da entidade após desentendimentos com o presidente, Lopes Gonçalves⁶⁹, por inúmeras ocasiões, em 1950 (FERREIRA, 2012). Quando iniciou as tratativas para a primeira Exposição com seu representante em Paris, ele estava respaldado institucionalmente para executar seu projeto memorialístico do teatro, e contava, de certa maneira, com apoio dos membros da ABCT. Na mesma missiva ele continua:

Dirigimo-nos então à Embaixada da França e pedimos ao attaché cultural que se interessasse pelo assunto junto ao seu governo. A coisa interessou enormemente a eles que mandaram comunicados para a França e rapports nesse sentido e estamos esperando uma decisão definitiva sobre o assunto. Pela carta que te manda a Associação podes ver o que pretendemos para a Exposição e agires em consequência. Estamos em démarches junto a outros Governos – Portugal, Espanha, Estados Unidos, Itália, Argentina, México, Canadá, Rússia – etc.

⁶⁸ Cópia de carta de Brício de Abreu para Nathan Ulmann. Rio de Janeiro, 3/2/1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

⁶⁹ Augusto de Freitas Lopes Gonçalves era jornalista, crítico teatral, tradutor.

Naturalmente terás aí, se aceitares o abacaxi, todos os detalhes a fur et mesure que eles forem aparecendo. Creio que deves aceitar a incumbência e usares a tua habitual capacidade de trabalho e dinamismo em seu favor e assim te cercares junto às autoridades aí de prestígio que virá em nosso favor. Assim que tivermos a tua decisão não só faremos comunicados ao Itamaraty como ainda à Embaixada Francesa pedindo que te recomendes ao seu Governo.⁷⁰

As linhas evidenciam a habilidade de Brício em ramificar suas relações, instruindo Ulmann a proceder da mesma forma. A essa altura, Brício de Abreu transitava entre diferentes núcleos – ABCT, sua revista *Comoedia*, seus contatos internacionais, órgãos do governo – para colocar em prática seu plano de organização deste evento, o qual funcionaria como uma vitrine poderosa para o fortalecimento da ideia de criação do museu do teatro. A sua posição em rede foi fundamental para que, pelo menos parte de suas intenções, se concretizassem. Sobre redes de sociabilidade, Gomes esclarece que essa categoria possui duas dimensões:

De um lado, aquela contida na ideia de “rede”, que remete às estruturas organizacionais, mais ou menos formais, tendo como ponto nodal o fato de se constituírem em lugar de aprendizado e de trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e de circulação de ideias. De outro, aquela contida no que a literatura especializada chama de “microclimas”, que estão secretados nessas redes de sociabilidade intelectual, envolvendo as relações pessoais e profissionais de seus participantes. Ou seja, se os espaços de sociabilidade são “geográficos”, são também “afetivos”, neles se podendo e devendo captar não só vínculos de amizade/cumplicidade e de competição/hostilidade, como igualmente a marca de uma certa sensibilidade produzida e cimentada por eventos, personalidades ou grupos especiais. Trata-se de pensar em uma espécie de “ecossistema”, onde amores, ódios, projetos, ideais e ilusões se chocam, fazendo parte da organização da vida relacional (GOMES, 1999: 20).

O mês de fevereiro de 1947 registrou intensa troca de correspondência entre Brício de Abreu e Nathan Ulmann. Após o primeiro contato, no mês de fevereiro, Ulmann aceita o cargo de representante da Exposição em Paris, pois “o caso, por si só, é um abacaxi, mas estou totalmente com você, bem trabalhado pode nos dar um prestígio”⁷¹. Nessa mesma missiva, do dia 11 de fevereiro de 1947, ele deixa claro que a empreitada iria requerer muitos esforços: “há uma gama muito ampla de ações e vamos tentar fazer

⁷⁰ Cópia de carta de Brício de Abreu para Nathan Ulmann. Rio de Janeiro, 3/2/1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

⁷¹ Carta de Nathan Ulmann para Brício de Abreu. Rio de Janeiro, 11/2/1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

o máximo aqui”⁷². O representante então iniciou as ações para a organização do evento, empenhando-se em angariar apoio e em contatar personalidades para participar da programação: “creio que os seus amigos da Associação [Brasileira de Críticos Teatrais] devam ficar satisfeitos”⁷³. No diálogo que se segue, Ulmann frisa ainda que, apesar das dificuldades enfrentadas na organização do evento, a empreitada “pode ter ‘lados’ muito interessantes. Há um lado comercial muito importante a ser aprendido com isso”.⁷⁴ Não localizamos mais registros das negociações entre Brício de Abreu e Nathan Ulmann, porém, ainda que sem maiores informações sobre o processo de organização, a Exposição se concretizou ainda naquele ano.

A I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro foi, então, inaugurada no dia 16 de setembro de 1947, no mezanino do prédio do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, encerrando-se em 5 de outubro do mesmo ano. “É a primeira ‘Exposição Internacional de Teatro’ nas Américas e, supomos, no mundo, e um caminho aberto para um futuro amplo nesse sentido, quer no Brasil como em outros países”⁷⁵. Assim o evento era anunciado em seu catálogo, não sem antes mencionar as dificuldades enfrentadas para reunir todo o material que seria exibido, devido ao contexto de pós-guerra.

Com bastante repercussão na imprensa carioca, que destacou sua programação e seus principais atrativos, a exposição reuniu material de diversos países, França, Espanha, Áustria, Inglaterra e o Brasil. Havia, pois, para a organização do evento, um passado do teatro brasileiro a ser rememorado e exaltado. A reportagem do *Jornal do Brasil*, intitulada “Exposição Internacional de Teatro”, detalha a participação brasileira:

Difícilmente já se reuniu um documentário tão vasto sobre o teatro brasileiro como o que os críticos acabaram de reunir no Ministério da Educação. Primeiramente reuniram eles em fotos e gravuras toda a evolução do nosso teatro, desde João VI [...]. Maquetes de cenários, documentos e sobretudo uma riqueza de material fotográfico admirável. Da Biblioteca Nacional, foram reunidas verdadeiras preciosidades [...]. Gravuras de grande valor [...]; retratos em estereotipia e em gravuras de João Caetano, Salvini, Lucinda Simões, Vasquez, Furtado Coelho, Aguiar etc. Uma preciosa coleção de revistas de teatro, desde o início do século passado. A Biblioteca da Escola Dramática da Prefeitura

⁷² Idem.

⁷³ Carta de Nathan Ulmann para Brício de Abreu. Rio de Janeiro, 22/2/1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

⁷⁴ Carta de Nathan Ulmann para Brício de Abreu. Rio de Janeiro, 25/2/1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

⁷⁵ Catálogo da I Exposição Internacional da Gravura e do Livro de Teatro. Acervo Cedoc/Funarte.

Municipal contribuiu com documentos valiosíssimos, tais como: peças manuscritas de Aluizio de Azevedo e Olavo Bilac, Machado de Assis, Coelho Neto etc. Além de livros de grande raridade⁷⁶.

Assim como a Biblioteca Nacional, o SNT também colaborou com itens para a exposição. Porém, a participação de colecionadores particulares teve grande importância para a composição da parte brasileira do evento. Brício de Abreu, um deles, já se notabilizava pela raridade de sua coleção. A ocasião certamente serviu como oportunidade para exibi-la e, dessa forma, reafirmar a sua vocação como guardião da memória do teatro, já que era o responsável pela organização da I Exposição Internacional do Teatro no país e nas Américas, conforme divulgava o catálogo. O ator Procópio Ferreira também abriu sua coleção, resultado de anos de atividade nos palcos, uma vez que, nessa época, ele já era considerado um veterano em sua profissão. Vale, no entanto, uma rápida reflexão: nesses termos, os documentos de Procópio que foram expostos compunham, na verdade, seu arquivo pessoal, visto que resultam de sua trajetória no teatro.

O Serviço Nacional de Teatro, além de livros técnicos, exibe obras curiosas pela sua raridade, como a coleção de Arthur de Azevedo e outros. Os colecionadores particulares também compareceram, havendo uma exposição detalhada de 21 edições raras de Molière, todos pertencentes à Biblioteca Brício de Abreu que também expõe várias outras primeiras edições [...]. Uma importante e raríssima coleção é a do ator Procópio Ferreira, que exhibirá mais de 100 retratos de artistas e autores célebres e outro tanto de autógrafos de grande valor, sem contar a enorme quantidade de primeiras edições e livros raros⁷⁷.

⁷⁶ *Jornal do Brasil*. 16/9/1947: p.9.

⁷⁷ *Jornal do Brasil*. 16/9/1947: p.9.

Figura 18: Capa do catálogo da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, 1947.
Cedoc/Funarte



Figuras 19, 20 e 21: Aspectos da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, 1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte



Mas foi na revista *Comoedia* que a Exposição recebeu a sua reportagem mais extensa. Na verdade, a parte textual trata da transcrição da entrevista de Brício de Abreu, Comissário Geral da Exposição, concedida ao jornal *Diretriz*. Destaca-se, no entanto, o conteúdo iconográfico, com fotografias dos documentos expostos, vitrines, cenários, conferências, cerimônia de abertura.

Figura 22: “Aspecto geral tomado desde a entrada da ‘Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro’, organizada pela ‘Associação Brasileira de Críticos Teatrais’, no Ministério da Educação e Saúde. (Foto Grossi para COMOEDIA)⁷⁸”.



Figura 23: À esquerda, o ministro Clemente Mariani e à direita, Brício de Abreu. “Ao inaugurar-se a Exposição falou o Comissário Geral pela Associação de Críticos Teatrais, o escritor e jornalista Brício de Abreu, que aqui vemos no momento em que, diante do Sr. Clemente Mariani, Ministro da Educação e Saúde, fez o discurso de abertura, entre críticos, jornalistas, artistas e convidados (foto COMOEDIA)⁷⁹”.



⁷⁸ *Comoedia*, Ano II, no. 7, outubro/novembro 1947, p.58. Cedoc/Funarte.

⁷⁹ *Comoedia*, Ano II, no. 7, outubro/novembro 1947, p.60. Cedoc/Funarte.

Figura 24: As conferências apresentadas: “1) O escritor espanhol Joaquim Calvo Sotelo, que em nome da Espanha falou sobre ‘2001 Años de Teatro’. 2) O crítico Paschoal Carlos Magno (Brasil) que falou sobre ‘Ainda e Sempre o Teatro’. 3) Georges Raeders, grande escritor francês que em nome da participação de seu país falou sobre ‘Le Theatre Français Entre Deux Guerres’. 4) O escritor Joracy Camargo (Brasil) que falou sobre ‘Origens do Teatro Brasileiro’. 5) Sylvio D’Amico, a maior autoridade do teatro italiano, que falou pela Itália sobre ‘Grandeza e Decadência do Teatro Italiano’. 6) Seaver Gildcreast que, pelos Estados Unidos, falou sobre ‘O Teatro Norte Americano’. 7) O grande ator Procópio Ferreira (Brasil) que falou sobre “O Teatro Brasileiro Até Leopoldo Fróes’. 8) Michel Simon (França) que falou sobre ‘Theatre a Paris 1947’”. – E, em baixo, um aspecto da assistência”⁸⁰.



⁸⁰ *Comoedia*, Ano II, no. 7, outubro/novembro 1947, p.59. Cedoc/Funarte.

A cerimônia de abertura contou com a presença de Clemente Mariani, ministro da Educação e Saúde. Ele e Brício de Abreu discursaram na ocasião. De acordo com o relato de Brício, transcrito por *Comoedia*, nessa solenidade firmaram-se compromissos entre a ABCT, representada por seu comissário geral da exposição, e o ministério, na figura de seu ministro, com intuito de finalmente se concretizar o museu para o teatro brasileiro.

A Associação de Críticos Teatrais, disse-nos ele, ao organizar esta Exposição, teve a intenção bem nítida e declarada por mim, no discurso de inauguração, do Ministério da Educação, mostrar e provar que necessitamos, com urgência, criar nosso museu de Teatro, como ainda provar que temos artistas e realizações que nada ficam devendo a ninguém. O ministro Mariani compreendeu também isso, de forma admirável, como homem culto que é. Devemos ao seu apoio os auspícios do Ministério da Educação, do contrário não poderíamos ter realizado a Exposição. No discurso em resposta ao meu, no dia da inauguração, assumiu para com a crítica, para com os artistas que ali se achavam e para com o público, formal compromisso de criar esse nosso museu de Teatro e, temos a certeza de que cumprirá com o prometido se lhe derem meios. A luta que tivemos para coordenar o pouco que apresentamos na parte brasileira, prova, sem discussão, a necessidade desse museu. Enquanto os franceses só tinham trabalho de reunir, de cada um dos seus museus, o material que queriam, tínhamos nós, os críticos do Rio, que ir de porta em porta solicitar o empréstimo de material e, na maioria das vezes, lutando contra a desconfiança e a má vontade⁸¹.

Havia, pois, uma distinção clara entre os críticos do Rio, aglutinados em torno da ABCT, e os demais, provavelmente aqueles que, mesmo sendo da mesma cidade (embora o núcleo na “nova crítica” estivesse em São Paulo), não se enquadravam nos propósitos daquela entidade. Estes últimos estariam mais próximos do modelo de crítica acadêmica, calcada em novos critérios. Dentre eles, um maior distanciamento dos empresários de companhias e da figura dos primeiros atores/primeiras atrizes, em torno do qual gravitavam o restante do elenco. O passado do teatro foi, assim, mobilizado enquanto uma tentativa de legitimar o discurso modernizador dos críticos chamados de “antigos”, no sentido de conferir à Associação autoridade e modernidade sobre os assuntos referentes ao teatro brasileiro. O projeto de Brício coadunava-se, nesse momento, com os interesses da ABCT.

⁸¹ *Comoedia*, Ano II, no. 7, outubro/novembro 1947, p.58. Cedoc/Funarte.

Figura 25: Mulher não identificada posa junto aos catálogos da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, 1947. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte



Nesse sentido, é reveladora a participação de Procópio Ferreira, enquanto conferencista: um ator associado à decadência do teatro pela crítica “moderna”, devido às suas atuações de caráter cômico e à estrutura de sua companhia, onde era empresário e o primeiro ator. A coluna “Teatro” do jornal *Gazeta de Notícias* destacou a conferência do artista, a poucos dias do encerramento do evento:

Coube a vez, ontem a Procópio Ferreira, que dissertou, admiravelmente, sobre o assunto de vivo interesse – O Teatro Brasileiro até Leopoldo Fróes. Não se limitou a uma exposição cronológica de fatos ou episódios do nosso teatro, desde as suas origens. Apreciou e criticou as diversas fases, demorando-se no período de João Caetano e Martins Pena: aquele, artista da aristocracia, e este, o comediógrafo verdadeiramente popular. Em todas as suas pistas e elucidativas apreciações, notamos, acima de tudo, o sentimento de brasilidade, o intuito de desenvolver o gosto do povo, seu senso artístico, através de boas representações. Com sua larga experiência de consumado ator e empresário, o ilustre conferencista prendeu a atenção de todos os ouvintes, pela verdade de suas asserções e beleza do estilo. Por isso foi calorosamente aplaudido⁸².

Tal dicotomia entre “aristocrático” e “popular”, empregada por Procópio, pode ser compreendida não só como uma estratégia discursiva pontual, para distinguir personalidades do passado, como João Caetano e Martins Pena. Ela propõe uma oposição a ser operada no presente. Se os “modernos” mobilizam as contraposições “nova crítica x velha crítica”, “amador x profissional”; o teatro estabelecido e reconhecido, pelo menos em matéria de público, construía a oposição “aristocrático x popular”, em resposta ao tom acadêmico da nova geração de críticos, mesmo que reconhecendo a necessidade de se trabalhar na melhoria do gosto artístico do povo.

⁸² *Gazeta de Notícias*, 4/10/1947: p.6.

Figuras 26 e 27: Detalhe de dois painéis da seção brasileira da Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro, dedicados ao ator Procópio Ferreira e ao Conjunto Coreográfico Brasileiro, respectivamente. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte



A I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro ou I Exposição Internacional de Teatro, como era abreviadamente chamada nos periódicos, adquire o sentido de uma importante arena de discursos, que se pretendem ordenadores para o “fazer teatral”, frente a outros em circulação, naquele momento.

O ano de 1948 se iniciou com grandes planos para Brício: organizar a segunda edição do evento e articular, junto ao Ministério da Educação e Saúde (MES), a criação do prometido museu do teatro, conforme discurso do ministro. Sobre o sucesso da primeira edição da exposição, ele avalia, em entrevista concedida à coluna “Teatro” do *Correio da Manhã*, que: “Esse êxito animou a s. exa. [Clemente Mariani] à realização de uma nova exposição esse ano, mais completa e de maior âmbito universal. A ABCT resolveu então enviar-me à Europa para esse fim, tendo s. exa. imediatamente oficializado a minha viagem, cujos resultados foram excelentes”⁸³.

2.4 O Museu do Teatro e da Música e a II Exposição Internacional do Teatro de 1948

Após o bom resultado obtido com a I Exposição Internacional de Teatro, Brício de Abreu motivou-se em organizar uma segunda edição no ano seguinte. Concomitantemente aos preparativos, o crítico iniciou sua articulação para concretizar, junto ao Ministério da Educação e Saúde, a instalação do museu.

Tendo V. Exa. demonstrado a maior boa vontade na criação do “Museu de Teatro e Música”, e de acordo com as determinações de V. Exa., já tendo eu iniciado, após várias conferências com o Dr. Gilson Amado, as démarches neste sentido, não somente junto a particulares como ainda junto a várias repartições desse Ministério, venho solicitar de V. Exa. a ajuda necessária à criação desse Museu.⁸⁴

Ele requeria ao ministro, então, sua permissão para que fossem ocupadas as salas da Escola Nacional de Belas Artes já cedidas por seu diretor, professor Augusto Brasset. As salas teriam acesso independente pela Rua México. Pede autorização também para

⁸³ *Correio da Manhã*, 10/3/1948. s.p.

⁸⁴ Cópia de carta de Brício de Abreu para o ministro Clemente Mariani. Rio de Janeiro, [1948]. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte

que a Divisão de Obras do Ministério realize a limpeza e adequação do espaço⁸⁵. Esse assunto também está presente em cópia de carta enviada por Gilson Amado para Mariani. Ele reitera as tratativas em andamento entre Brício e a Escola Nacional de Belas Artes e reencaminha o pedido para limpeza do local cedido⁸⁶. Gilson Amado, chefe de gabinete do MES, era irmão dos escritores Genolino, Gildásio e Gilberto Amado e primo de Jorge Amado. Este último foi redator-chefe de *Dom Casmurro* de agosto de 1939 a maio de 1940 (LUCA, 2015). A rede de Brício de Abreu era vasta e diversificada, mas nem sempre isso significou o êxito de seus projetos.

Mesmo com as incertezas pontuando o empreendimento, a imprensa acolheu a notícia sobre o novo museu com entusiasmo e lhe deu alguma cobertura. No decorrer dessas negociações envolvendo Brício e o Ministério, a coluna de Teatro do *Correio da Manhã* chamou a atenção de seus leitores:

Por iniciativa do escritor Brício de Abreu vamos ter o nosso ‘Museu de Teatro e Música’ que será brevemente instalado no andar térreo do Museu Nacional de Belas Artes, com entrada independente pela rua México. Brício de Abreu fundou com mais nove escritores a Sociedade Mantenedora do Museu Teatro e Música, que encontrou por parte do Ministro Clemente Mariani o melhor apoio⁸⁷.

Apesar de desfrutar de simpatia e da solidariedade de grande parte do meio teatral, a iniciativa de criação do Museu de Teatro e Música não contou com um apoio irrestrito, conforme podemos observar pelo texto de Luíza Barreto Leite – atriz, diretora e crítica teatral do *Correio da Manhã*, tendo sido uma das fundadoras do grupo *Os Comediantes*, responsável pela montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943.

Quando, há cerca de um ano, o sr. Clemente Mariani, inaugurando a “Exposição Internacional do Teatro” prometeu aos críticos brasileiros que trataria o mais breve possível da fundação do “Museu de Teatro e Música”, fez, no entanto, a ressalva de que esse museu constituiria a sua segunda preocupação cultural em favor do teatro, pois a primeira, como não poderia deixar de ser, seria a organização do “Conservatório de Arte Dramática”. Na mesma tarde, o ministro ratificou-me pessoalmente sua promessa; pois ante a minha solicitação: “por favor, sr. Ministro, não coloque o teatro brasileiro no museu, sem mandá-lo antes para a escola”. É triste ser arquivado analfabeto, respondeu sorrindo: “pode estar certa de que a escola virá em primeiro lugar. Será minha preocupação máxima”. Saímos todos satisfeitos: os críticos, que

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Cópia de carta de Gilson Amado para o ministro Clemente Mariani. Rio de Janeiro, 24/05/1948. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte

⁸⁷ *Correio da Manhã*, 22/4/1948: p.9.

querem ver a nossa pobre e balbuciante arte dramática catalogada e exposta à ironia pública, e nós, que lutamos pela transfusão permanente de sangue novo nas veias estagnadas de uma profissão que se dá ao luxo de exibir preconceitos antes de possuir tradição⁸⁸.

Como se vê há uma demarcação clara entre os críticos e, conseqüentemente, no meio teatral. Logo, o que está em jogo é mais do que a questão da criação de um museu, e sim uma disputa acerca do entendimento sobre uma política nacional para incentivo ao teatro brasileiro e até mesmo, em que se constitui o teatro brasileiro. Mas, no que diz respeito a um apoio ao museu do teatro, pode-se aventar, tomando a ótica da crítica citada, que não seria admissível musealizar um passado que se queria negar, ou seja, apagar. O objetivo era se firmar enquanto contraponto ao “velho”, antiquado e pouco sério teatro, inaugurando o “novo” teatro. Os críticos, especialmente os ligados à ABCT – defensores do projeto do museu –, seriam o retrato desse antigo teatro “mercantil”, sem compromisso com a arte, por estar subordinado ao gosto inadequado das plateias incultas. No limite, sem ser um verdadeiro teatro.

Porém, esta divisão não era simples. A ABCT apresentava divergências internas – a própria Luíza Barreto Leite era sócia – constituindo-se em um lugar de sociabilidade cujos membros também estavam em disputa. Paschoal Carlos Magno, considerado um dos expoentes do movimento de modernização do teatro nacional, não compartilhava da avaliação de Luíza. Ele compreendia a função de um museu do teatro como complementar ao objetivo de elevação cultural da nação, por intermédio da arte cênica. Por isso, o moderno no teatro brasileiro deveria ser apreendido em sua multiplicidade, e não como um projeto monolítico, homogêneo. O que não impede, por outro lado, que os movimentos apresentem determinadas características dominantes.

Luíza Barreto Leite continua na mesma matéria do *Correio da Manhã*:

Há poucos dias, porém, tive a surpresa de verificar que o sr. Clemente Mariani resolvera inverter a ordem de sua promessa. Acabara de fundar o “Museu de Teatro e Música”; “O primeiro da América do Sul”, segundo declara orgulhosíssimo um dos críticos beneficiados com a questão. [...] Quanto à música, nada tenho a opor, pois já possuímos uma música própria, inúmeras escolas, oficiais e particulares, conservatórios em todos os Estados [...]. Mas o teatro, esse pobre teatro brasileiro, cujos originais dignos de persistir se podem contar pelos dedos, esse teatro que possui uma escola prática em frangalhos, sustentando meia dúzia de alunos graças à dedicação de uma criatura

⁸⁸ *Correio da Manhã*, 25/7/1948: p.1.

admirável que, depois de gastar sua mocidade e suas ilusões na procura da beleza, através de todos os teatros do Brasil, está agora resolvida a dar seu último alento tentando auxiliar os moços, esse teatro, que só tem preocupado os governantes na hora da demagogia, porque deverá ser colocado no museu, assim de gatinhas?⁸⁹

De acordo com a coluna, o museu fora criado. Porém, praticamente não houve repercussão na imprensa, excetuando-se o protesto da crítica teatral⁹⁰. No seu entendimento, a música já havia alcançado um patamar distinto de desenvolvimento artístico, capaz de comportar um museu. Porém, o teatro ainda se encontrava em um estágio pouco evoluído, necessitando de iniciativas individuais abnegadas para ganhar qualquer melhoramento, uma vez que negligenciado pelo Estado. A crítica faz clara menção a Brício de Abreu, demonstrando que as colunas e reportagens teatrais também eram um eficiente veículo para o debate.

Aliás, eu não sou contra os museus, e proporia até, que o Ministério da Educação organizasse um para depositar os fósseis do nosso teatro; então, nesse caso, talvez o programa da escola deixasse de possuir tantos inimigos. Mas, isso são águas passadas. O museu está fundado e nós esperamos que passe bem de saúde para o futuro que exponha verdadeiras obras primas e, sobretudo, que possua público para observá-las, já que a entrada será gratuita. Assim quem não quiser pagar para ver uma grande peça, poderá ter o consolo de observá-las no museu, em fotografia⁹¹.

Ao invés de patrimônio cultural, o museu do teatro seria um lugar de fósseis, segundo a crítica. Mais uma referência pejorativa ao passado da arte teatral brasileira, que queria se reinventar na virada da década de 1940 para 1950. Nessa perspectiva, o grande e necessário projeto para o mundo teatral era o conservatório, com finalidade de formar profissionais na teoria e na prática da arte da encenação. O que Luiza Barreto Leite deixa patente é que existia uma contenda entre projetos políticos para o teatro brasileiro, ainda que ambos desejassem a sua valorização e modernização, com o reconhecimento de seu caráter artístico e melhores condições para o exercício das profissões voltadas para o palco.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Não localizamos registros sobre o dia da abertura, apenas algumas reportagens sobre a repercussão do Museu de Teatro e da Música.

⁹¹ Idem.

Em resposta ao texto de Luíza B. Leite, Brício de Abreu publicou, dois dias depois, uma longa réplica na coluna O Mundo no Teatro, do jornal *O Mundo*:

Já tive ocasião de me referir aqui sobre a fundação do “Museu de Teatro e Música” pelo ministro Clemente Mariani, atendendo a um pedido que lhe fora feito pelos críticos teatrais, quando da inauguração, em 1947, da “Exposição de Teatro” no Ministério de Educação. Realmente, S.S., respondendo ao discurso proferido por um dos diretores da ABCT, naquela solenidade, prometera tal coisa, mas sem nenhuma ressalva, declarando apenas que “compreendia a necessidade de se pôr a salvo, ao abrigo do desleixo e do tempo, aquilo que pudesse representar a tradição e o patrimônio artístico do teatro e da Música e que tudo faria, dentro das possibilidades do seu Ministério, para que o Museu fosse criado. E, espontaneamente, referiu-se também à criação de “Uma Escola de Teatro”, onde aqueles que se interessassem pudessem encontrar os ensinamentos necessários, prometendo ao teatro brasileiro o seu esforço e boa vontade na criação dessa Escola. S.S., que é um dos homens mais cultos e clarividentes que tenho encontrado, fez essa promessa, espontaneamente, sem que ninguém lhe houvesse solicitado, o que prova a sua preocupação pelos problemas artísticos do nosso meio. Mas não me lembro (e por isso consultei vários colegas que assistiram à solenidade e que também não se recordam) de haver S.S. falado em “Conservatório de Arte Dramática”. Falou apenas em uma “Escola de Teatro”⁹².

Entretanto, o que Brício não explicitou no fragmento acima é que foi ele próprio o representante da ABCT que discursou na cerimônia de abertura, e que o ministro respondeu à sua fala. Outro aspecto que faz questão de mencionar é a distinção entre o que Luíza Barreto Leite cobrava do ministro – um Conservatório de Arte Dramática – e o que efetivamente Mariani havia manifestado intenção de criar – uma escola de teatro. Ou seja, no seu entendimento, a escola também seria um local destinado ao aprendizado, porém de menor abrangência que um conservatório, por isso mais factível de ser realizada. Percebemos, logo de início, que o tom do crítico será de defesa das ações e intenções do ministro, distinguindo-se do posicionamento da sua colega.

Naturalmente como grande jurista que é, conhecedor das leis, sabia perfeitamente que não poderia criar um “Conservatório”, sem passar por cima das leis existentes, sem mexer céus e terras e sem ferir a susceptibilidade de todos os “Magníficos” do Brasil. Por uma lei criada pelo sr. Getúlio Vargas, o Executivo pode realizar o “Conservatório”, incorporando-o à “Universidade do Brasil”. Mas o sr. Mariani sabe também que se o fizesse, esbarraria com o famoso Conselho Universitário, que cheio de suscetibilidades, tem uma vida quase autônoma, dependendo apenas do Ministério da Educação na sua parte administrativa e que, fatalmente, entravaria qualquer projeto nesse

⁹²*O Mundo*, 27/7/1948: s.p.

sentido, uma vez que vive à míngua de verbas para o que já tem a dirigir. Doutra parte, a verba que possui o SNT é destinada “ao auxílio do teatro”, e o Tribunal de Contas não aceitaria que fosse ela, “in totum”, empregada na fundação de um “Conservatório” e que por lei deve ser feita pela “Universidade”, que já possui verba para isso, e que não pode ser feita com quatro vinténs. Se o sr. Mariani o fizesse, com todas as dificuldades da lei e da burocracia, nem daqui a 10 anos teríamos o Conservatório⁹³.

Continua, assim, a justificar as escolhas empreendidas por Clemente Mariani, salientando a sua competência, por um lado, e os trâmites estatais, de outro. Esse argumento é o mesmo empregado para justificar o porquê de o Museu ter tido mais êxito frente ao pleito do Conservatório. Brício e seu pares teriam se organizado em uma sociedade mantenedora, com o intuito de minimizar a dependência frente ao ministério. Entretanto, essa frouxidão de laços entre o recém-criado museu e o aparato governamental pode ter sido um dos motivos de sua breve existência, já que não caberia qualquer obrigatoriedade ao Estado mantê-lo, pois não se tratava de uma estrutura de sua responsabilidade direta. Mas, neste momento, Brício de Abreu ainda acreditava piamente na saída alternativa que conseguira estruturar para criar o Museu de Teatro e da Música.

A mesma coisa se daria com o Museu. No entanto, aqueles que se interessam pela sua efetividade, auxiliando a boa vontade do ministro, mexeram-se. Fundaram uma “Sociedade mantenedora” e solicitaram o apoio do ministro no sentido de lhes conceder local e mobiliário, o que o S.S. concedeu. E assim o Museu passou a existir. No entanto o sr. Clemente Mariani, cumpridor exato de suas promessas, quis fundar uma Escola de Teatro, concedendo uma subvenção a uma instituição idônea para a sua realização. O nosso companheiro Paschoal Carlos Magno, diretor do Teatro do Estudante, organização que faz parte da “Casa do Estudante”, dirigida pela competência de D. Ana Amélia de Queiroz Mendonça, foi o escolhido, e, segundo me expôs, o seu plano para a efetividade da Escola de Teatro não é nada mau. Se for cumprido, será realmente magnífico. E a isso se deve a subvenção de 200 contos concedida pelo Ministro Mariani, cumprindo o que prometeu. Isso não quer dizer que não se trate também da fundação do “Conservatório”. Mas, aqueles que por ele se interessam, que se mexam. Procurem também o Conselho Universitário, pois de sua iniciativa depende, exclusivamente, essa fundação. Deputados, leis, etc, nada adiantam se os “magníficos” não quiserem. A verdade é unicamente uma: o sr. Clemente Mariani, o que prometeu, cumpriu. A sua administração no Ministério de Educação está cheia de relevantes serviços prestados ao Brasil e, particularmente o nosso teatro muito lhe deve. Ah! Se todos os ministros fossem como o sr. Mariani!... É por isso que sou “fã” da Bahia⁹⁴.

⁹³ Idem.

⁹⁴ *O Mundo*, 27/7/1948: s.p.

Finalizando a defesa do ministro do MES, Brício comunica à Luíza e aos seus leitores que os planos sobre a Escola de Teatro estariam sim em andamento, e que o responsável por ela seria Paschoal Carlos Magno. Na verdade, a subvenção concedida para tal propósito foi empregada para organizar o Seminário de Arte Dramática. Ele foi concebido a partir de uma experiência anterior, a Concentração Tijuca, em que jovens permaneceram acampados em um palacete naquele bairro carioca, com o intuito de estudar e ensaiar as peças que seriam montadas pelo TEB na temporada de 1947 (FONTANA, 2016).

Em virtude do êxito e da repercussão positiva da Concentração na imprensa do Rio de Janeiro, Paschoal iniciou seu périplo em busca de apoio financeiro para sua intenção de criar uma escola de teatro vinculada ao TEB. Uma das alternativas exploradas por ele foi encaminhar uma carta ao ministro Mariani, em fevereiro de 1948, na qual apresentava seu projeto de curso de formação para profissionais do teatro, com duração de dois anos e aulas diárias, e solicitava uma verba no valor de Cr\$ 200.000,00 (FONTANA, 2016).

O SNT contava com seu Curso Prático de Teatro, criado em 1939, porém não se tratava de um currículo regular, sendo este composto por disciplinas livres. Este formato se encontrava em discussão naquele momento por parte da direção do órgão. Já a Escola Dramática Municipal estava em condições financeiras difíceis naquele ano. Por essa razão, Fontana (2016) acredita que tal panorama precário possa ter influenciado a decisão de Clemente Mariani em conceder a verba solicitada por Paschoal Carlos Magno para, ainda que paliativamente, fundar uma escola de teatro na capital federal. Todavia, os planos não saíram exatamente como o programa apresentado por Paschoal ao Ministério. Inaugurado em 9 de agosto de 1948, o

Seminário de Arte Dramática em nenhum momento chegou a ser instaurado tal qual havia sido proposto em carta. Sua estrutura nem chegou a ser próxima àquela do programa curricular apresentado por Paschoal no plano endereçado a Clemente Mariani. O Seminário de Arte Dramática foi apenas uma versão expandida do que ocorrera na Concentração Tijuca. E, mesmo assim, só é possível acompanhar suas atividades, em termos de um cotidiano de aulas, até os preparativos dos espetáculos do Festival Shakespeare, apresentado em 1949. Depois, uma ou outra nota referente ao empreendimento aparece na imprensa [...]. Uma escola de arte dramática, com o peso de um curso de formação regular, tal qual Paschoal pretendia, nunca chegou a ser implementada por ele [...] (FONTANA, 2016: 258).

Tudo indica que esta teria sido a mesma sorte do Museu de Teatro e Música. Mal foi inaugurado – diferentemente do Seminário de Paschoal, com pouco ou nenhum entusiasmo da imprensa, já que não há registro do certame, apenas notas posteriores – o Museu já iniciou seu processo de desaparecimento. É o que se percebe quando Brício de Abreu, em carta de setembro de 1948, encaminha uma solicitação a Gilson Amado, para que interceda a seu favor junto ao ministro da Educação, já que, após inúmeras tentativas, não conseguia com ele se encontrar. Sua preocupação dizia respeito à falta de verbas para honrar compromissos já assumidos para a reunião de itens que comporiam o acervo do museu.

Assumi compromissos com o material que trouxe para o Museu e não posso mais adiá-los. Pois venho recebendo consecutivas cartas nesse sentido. Gravuras do século XVI, livros, objetos, enfim tudo aquilo que iríamos pagar com a subvenção de 60 contos que pedimos e que até hoje o Ministro não assinou. Não me mais possível esperar. [...] Tenho que vender esse material para fazer dinheiro para pagá-lo. O que, realmente, é uma pena, pois vamos dispersar cousas que dificilmente encontraremos mais tarde. Assim, venho pedir da tua camaradagem o favor de expor isso ao Ministro. Se a questão dele é pessoal comigo, podes encontrar uma fórmula de S. Exa. nem me ver, nem falar comigo. Resignarei o meu cargo na tal Sociedade que só foi fundada para o Museu, e ele, mais à vontade, entender-se-á com outra pessoa do seu agrado.

D'outra parte, bem sabes que a questão do Museu empacou por várias razões. A D. O. [Divisão de Obras] do Ministério resolveu fazer uma instalação luxuosíssima e... não há verba. Enfim, meu caro Gilson, poderias conversar com o Ministro. Ou ele nos dá a subvenção e trataremos de preparar todo o material esperando para o ano próximo a instalação do Museu, ou nos diz claramente que não interessamos mais.⁹⁵

Esta missiva foi escrita dois meses após à publicação da crítica de Luiza Barreto Leite e da resposta de Brício de Abreu. Conforme o relatado, o acervo reunido por Brício estava ameaçado por falta da liberação da subvenção prometida pelo ministério. A solução para esse impasse seria a venda do material. Diferente do que o crítico havia respondido à Luiza B. Leite, as suas negociações com o MES não se restringiram apenas

⁹⁵ Carta de Brício de Abreu para Gilson Amado. Rio de Janeiro, 24/9/1948. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

à solicitação de espaço físico e mobiliário para o seu projeto de museu, mas também incluiu pedido para a liberação de verba.

A situação era tão grave que Brício colocava sua posição na Sociedade Mantenedora do museu à disposição, desde que o problema fosse solucionado. De acordo com um recorte sem referência de nome do periódico e com a data incompleta (12/12/[1948]), existente no clipping de Brício,

A sociedade tem como presidente o jornalista Brício de Abreu e como tesoureiro o Sr. Luiz Guimarães, sendo formado seu Conselho dos senhores Genolino Amado, Procópio Ferreira e Armando Gonzaga. É presidente de honra da Sociedade Mantenedora o ministro de Educação Sr. Clemente Mariani. Entre os sócios efetivos, de que se constituirá o instituto, incluem-se os citados componentes da diretoria e do conselho e ainda o compositor Lourenço Fernandes, o presidente da Sociedade de Autores, o presidente da Associação dos Críticos, o presidente da Casa dos Artistas⁹⁶.

Sua finalidade consistia em preservar “relíquias históricas” do teatro e da música nacionais, bem como de outros países. A Sociedade também seria responsável por prover os recursos necessários para a compra ou as condições adequadas para doação desse material. Havia a proposta para a adesão de sócios contribuintes, os quais não teriam poder decisório na administração, e sócios beneméritos, para aqueles cuja relevância fosse reconhecida ou no caso de doações relevantes⁹⁷.

Em caso de interesse público ou outra entidade,

Os sócios efetivos, reunidos e por unanimidade de votos, podem decidir da doação do Museu a um órgão do governo federal ou a uma sociedade especializada de teatro ou música de importância e idoneidade pública e oficialmente reconhecida, ficando assim a ‘Sociedade do Museu de Teatro e Música’ desfeita.⁹⁸

Porém, a intenção de criar um museu para que, aos poucos, fosse transferido para a responsabilidade do Estado, acabou por se frustrar. A reforma nas salas destinadas ao órgão, na Escola Nacional de Belas Artes, também fugiu ao planejamento inicial, sendo mais um empecilho para a consecução do museu e pela mesma razão que atingia a

⁹⁶ Clipping. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

montagem do acervo: falta de dinheiro. Aventada a inauguração para 1949, como ainda acredita Brício em sua missiva para Amado, ela efetivamente não ocorreu por conta dessas dificuldades e da falta de interesse do Ministério.

Logo, a solução alternativa aventada por Brício e por Paschoal para a criação de um Museu e uma Escola de Teatro, de caráter particular e com subvenção do Estado, não consistiu, naquele momento, em uma saída efetiva. Para que tais iniciativas fossem concretizadas, provavelmente seriam necessárias maior coesão administrativa e uma afluência regular de verbas, condições que não foram atendidas. Ambas as experiências não lograram êxito, mas não determinaram o fim dos esforços de Brício de Abreu e Paschoal Carlos Magno em perseguir em seus projetos.

Ainda em 1948, apesar de ver frustrado seu plano de colocar em funcionamento o Museu de Teatro e da Música, Brício deu continuidade aos preparativos da II Exposição Internacional do Teatro, que foi inaugurada dia 26 de novembro, novamente no Ministério da Educação e Saúde. A cerimônia foi presidida pelo representante do MES, Eduardo Rios, e contou com as presenças do diretor do SNT, Thiers Martins Moreira e de Brício de Abreu, representando a ABCT⁹⁹. A reportagem publicada no *Correio da manhã*, na sua coluna de teatro, sobre a ocasião, não está assinada, o que era um hábito recorrente na crítica teatral até a década de 1950. Porém, ao analisar a forma pela qual o autor se expressa, é possível inferir que seja Paschoal Carlos Magno.

Estiveram presentes à cerimônia artistas de todas as artes, intelectuais, gente de sociedade, autoridades e os alunos do “Seminário de Arte Dramática”. Mas, para surpresa de todos, a não ser os atores cujos nomes publicamos abaixo, a classe teatral, que é a única a obter mais do que ninguém vantagens com esse acontecimento, pelo que representa a propaganda de sua arte e da sua profissão, primou pela ausência. [...] Muitos nem tomaram conhecimento dessa exposição, que é uma vitória do teatro, nos seus elementos principais: autor, intérprete, diretor, cenógrafo, figurinista, costureiro. Uma exposição dessa natureza, em Paris, Londres, Nova York, Roma etc, era o bastante para que estivessem presentes atrizes e atores, quando não mais para dizer muito obrigado aos que por eles trabalham, desinteressadamente, na imprensa, construindo-lhe o renome, a celebridade, a glória diante de milhões. Os que compareceram: Sras. Itália Fausta, Alda Garrido, Lair Nazareth, Carmem Gonzalez, Dirce Belmonte, Yara Cortez, Ruth de Souza; Srs. Orlando Guy, Graça Melo, Ziembinsky, Hoffmann Harnish, Carlos Melo, Luís Cataldo, Ribeirinho, José Soares, Sandro, Abdias Nascimento¹⁰⁰.

⁹⁹ *Jornal do Commercio*, 27/11/1948: p.7.

¹⁰⁰ *Correio da Manhã*, 24/11/1948: p.15.

Demonstrando indignação por conta do não comparecimento da classe teatral ao certame, Paschoal constatou a falta de interesse pelo tipo de evento em questão. Sua trajetória de diplomata é acionada para asseverar que iniciativa semelhante seria saudada, nos centros mais “civilizados” do mundo, com entusiasmo por aqueles que, aqui no Brasil, ignoraram a importância do feito. Seu descontentamento talvez tenha sido potencializado pelo fato da data de inauguração da exposição ter sido adiada para sexta-feira, “devido a vesperais que se realizam nos nossos teatros às quintas-feiras, e a fim de permitir que nossos artistas possam comparecer à cerimônia de inauguração da II Exposição Internacional do Teatro¹⁰¹”. O que não foi suficiente para garantir a presença dos artistas ao evento.

Destaca, ainda, que a exposição está de acordo com que se pensava sobre o teatro naquela época: a valorização da ideia de conjunto para se levar a cabo um teatro de qualidade. Dessa feita, todos os profissionais envolvidos eram considerados de extrema importância, não só o ator principal das companhias, que era o responsável por alavancar a bilheteria com o seu magnetismo de grande astro. E esta perspectiva estava contemplada, segundo Paschoal, na exposição.

Havia nela um entendimento consoante com as transformações que vinham sendo incorporadas ao teatro no Brasil desde os anos 1920, mas que se faziam cada vez mais presentes naquela década de 1940 por conta da nova geração de artistas e críticos, mais alinhados com essas inovações da prática teatral. De fato, dentre os presentes, segundo a lista de Paschoal, constavam tanto personalidades já consagradas, como Alda Garrido, considerada uma das grandes atrizes do teatro de revista, quanto Ziembinski, diretor polonês responsável por *Vestido de noiva*, de 1943, espetáculo que foi transformado no ícone do teatro brasileiro moderno.

Sobre o material exposto, um ponto de distinção em relação à primeira edição foi uma maior presença da música, ao lado do teatro, enquanto tema da exposição. Acreditamos que tais registros fossem aqueles coletados por Brício para a organização do Museu de Teatro e Música que, por não ter sido criado o órgão, foram destinados à exposição. Na nota do *Correio da Manhã* sobre a II Exposição Internacional do Teatro, é possível ter uma ideia do que estaria disponível à visita sobre a música brasileira: “Figurarão igualmente no grande certame um copioso número de originais dos maiores

¹⁰¹ *A Noite*, 25/11/1948: p.6.

músicos brasileiros, desde o original do Hino Nacional, passando pelo padre José Maurício até os músicos de hoje¹⁰²”.

Esse apelo pelo contemporâneo também estava presente na parte dedicada ao teatro nacional. O periódico *A Cena Muda* enumera, em sua coluna Teatro, que

Do nosso tempo atual, há um grande material exposto, um “panneau” para cada companhia. Eva, Procópio, Dulcina e Odilon, Sandro, Jaime Costa, Walter Pinto, Chianca de Garcia, Dercy Gonçalves, Teatro-Escola Anchieta, de Renato Vianna, Teatro do Estudante, do sr. Paschoal Carlos Magno, Teatro Universitário e o Teatro Experimental do Negro, todos apresentando seus sucessos deste ano¹⁰³.

Mais uma vez, observamos que a II Exposição, ao compor um espaço dedicado à retrospectiva teatral do ano de 1948, privilegiou representantes da arte teatral de diferentes gerações, incluindo duas importantes iniciativas: o Teatro Universitário e o Teatro Experimental do Negro. Os painéis contemplavam, tanto os trabalhos das grandes companhias teatrais – Eva e Seus Artistas, Dulcina e Odilon, Dercy Gonçalves – quanto das companhias amadoras de Renato Vianna, Paschoal Carlos Magno e Abdias do Nascimento. Em relação à exposição do ano anterior, cujos conferencistas pertenciam ao teatro profissional, com exceção de Paschoal, esta proporcionou um aspecto mais diversificado da cena brasileira, indicando, por sua vez, que Brício de Abreu não tinha um entendimento tão dicotômico como aquele que se estabeleceu, *a posteriori*, entre “antigos” e “modernos”.

Já sobre a participação dos outros países, posto que se tratava de uma exposição internacional, a segunda edição recebeu uma cobertura bem reduzida em relação à primeira. Não foram divulgados os conferencistas, nem houve maiores detalhamentos sobre os países representados, ao contrário do que acontecera com a I Exposição, quando cada país participante foi apresentado pormenorizadamente. A reportagem de *A Cena Muda* informa-nos que

Na contribuição portuguesa, vimos o Teatro Universitário de Lisboa. [...] Da contribuição canadense, destacam-se fotos do primeiro “Ballet realizado”, teatro pelo rádio, teatrinho de London, e vários “croquis” de peças encenadas. Os Estados Unidos contribuíram com fotos de peças de grande êxito, como “The guardsman”, “Ned McCobb’s Daughter”,

¹⁰² *Correio da Manhã*, 23/11/1948: p.15.

¹⁰³ *A Cena Muda*, 7/12/1948; p.25.

“The Golt Song”, “Philadelphia Story” e Porgy and Bess”, grande sucesso de George Gershwin¹⁰⁴.

Apesar da viagem realizada por Brício à Europa para acertar a participação de alguns países, conforme ele mesmo dissera em entrevista, a presença estrangeira não desfrutou do mesmo impacto da edição anterior. Paralelamente, o jornalista também se encontrava atarefado, naquele ano, com as negociações acerca da criação do Museu de Teatro e da Música, cujo desfecho não atendeu aos seus anseios. Essa divisão de esforços pode ter impactado negativamente a organização do evento, menos contemplado pela imprensa e pelo próprio meio teatral.

A II Exposição Internacional do Teatro foi encerrada dia 15 de dezembro de 1948. Não houve outras edições do evento nos anos seguintes. Brício precisaria recorrer a novas estratégias para dar concretude a seu projeto político de guardião da memória do teatro brasileiro, já que a iniciativa de organizar exposições não encontrou mais tanta ressonância no meio teatral. Estava em curso uma inexorável mudança de paradigmas e a preservação do passado do teatro precisaria encontrar o seu lugar dentro desta nova forma de compreender e praticar as artes da cena no país.

2.5 Os anos 1950: “um museu em esculturas de fumaça”

Apesar dos esforços de Brício de Abreu, até o início da década de 1950 nenhuma ação concreta foi realizada para construção de um museu para preservar a memória do teatro brasileiro. Paschoal Carlos Magno, um de seus primeiros defensores, continuou, em sua coluna no *Correio da Manhã*, a enfatizar a necessidade premente de se evitar a perda dos registros materiais e, por conseguinte, do passado teatral, ao mesmo tempo em que manifestava apoio à luta empreendida por Brício de Abreu. A despeito do malogro de seus projetos, com exceção do êxito da I Exposição Internacional da Gravura e do Livro de Teatro, de 1947, Brício desfrutava de reconhecimento enquanto artífice da memória do teatro.

Meu caro Brício de Abreu. Ouvi sua voz que há tanto tempo prega a fundação do “Museu do Teatro”. O ministro da Educação prometera

¹⁰⁴ Idem.

tornar realidade esta bela aspiração. Ficou, porém, na promessa. Os anos vem e vão. O SNT passa das mãos de um dono para outro. O de agora, Sr. Aldo Calvet, podia levar adiante o que o Sr. Thiers Martins Moreira, por falta de recursos creio eu, deixou de concretizar. Material para ser guardado e exposto não nos falta: cartazes, programas, retratos, vestuários, “maquetes” de cenário, figurinos, correspondência de artistas, manuscritos de peças iluminados por marcas e anotações de intérpretes e diretores. Tudo isso existe por aí, perdendo-se¹⁰⁵.

Após ser eleito democraticamente nas eleições de 1950, Getúlio Vargas iniciou seu mandato em 1951. Nesse contexto de mudanças, tensões e conciliações políticas, novos arranjos são estabelecidos no governo (D’ARAUJO, 1992). Não nos parece ocasional que o SNT estivesse passando por um período de reformulações, exatamente no momento de maior reverberação da ideia de museu do teatro. Na verdade, desde fins do Estado Novo, havia um descontentamento generalizado a respeito da ação desse órgão de teatro: “Ou seja, o SNT não atendia às demandas dos vários grupos que formavam o setor teatral e devia, por isso, ser reformulado [...]” (CAMARGO, 2013: 127).

O retorno de Vargas ao poder incentivava expectativas de mudanças, tendo repercussão nos meios teatrais, no qual gozava de muito prestígio. O presidente foi responsável por encaminhar, em 1926, quando deputado federal, um projeto de lei que visava regular as atividades das empresas teatrais. Promulgado em 1928, na forma do Decreto nº 5.492 ou Lei Getúlio Vargas, como ficou conhecido, estipulou as obrigações jurídicas entre artistas, auxiliares e empresários teatrais (CAMARGO, 2013). Vargas também já havia sido homenageado pela ABCT, em 1940, com o título de sócio benemérito (FERREIRA, 2012).

Muitas eram as críticas ao SNT. Entre elas estava a de privilegiar a concessão de subvenções a grupos amadores e companhias profissionais, ao invés de ações mais direcionadas para as principais reivindicações diagnosticadas e encaminhadas pelo meio teatral. Nesse caso estavam: “a construção de casas de espetáculos, a isenção de impostos, o incentivo ao teatro infantil voltado para a formação de público, o estímulo à produção dramática, a publicação de peças estrangeiras e nacionais” (CAMARGO, 2013: 137). Segundo os descontentes, o SNT tinha uma atuação paliativa frente a essas questões, que eram estruturais e limitadoras para o desenvolvimento do teatro no país. Em 1951 Aldo Calvet assumiu como novo diretor do SNT, a partir de um pedido da classe teatral, que

¹⁰⁵ *Correio da Manhã*, 9/5/1951: p.11.

enviou documento com mais de mil assinaturas a Getúlio Vargas (CAMARGO, 2012). Calvet era o crítico teatral da *Folha Carioca*, membro da ABCT e da SBAT¹⁰⁶.

Após analisar quais as principais deficiências do SNT, ele anunciou as medidas pretendidas para que uma redefinição institucional fosse levada a cabo, conforme reportagem no jornal *A Noite*. Tais declarações foram transcritas de sua entrevista ao programa “Cartas na mesa” da Rádio Nacional.

Além do problema angustiante de verbas, das quais mais de dois terços são absorvidos com a manutenção do Curso Prático de Teatro e os auxílios aos profissionais, existem outras questões que o serviço enfrenta e que exigem uma transformação radical na sua estrutura e funcionamento. Há dias, enviamos um anteprojeto ao ministro Simões Filho, visando essa transformação, e esperamos que dentro de mais algum tempo esteja o assunto solucionado pelo presidente Vargas, que o encaminhará ao Congresso Nacional. O Departamento previsto terá nova regulamentação e normas e orientação, objetivando, entre outros pontos: a) abertura de uma biblioteca com capacidade de seis mil volumes sobre assuntos estritamente teatrais, destinados à consulta do público e dos profissionais e amadores; b) criação do Conservatório Nacional de Teatro e da Comédia Brasileira; c) criação do Museu de Teatro; d) instalação de agências nos Estados, mantidas pelo Serviço e que visam facilitar as excursões das companhias às diferentes praças, ao mesmo tempo que mantém com estas um contato mais estreito¹⁰⁷.

A proposta de Calvet pretendia ampliar e remodelar o SNT, dando-lhe maior efetividade e alcance no território nacional. Os pontos apresentados visavam reformular a estrutura do órgão a fim de cumprir com sua missão de incentivo ao teatro, provendo-lhe instrumentos que fundamentassem e aperfeiçoassem a prática cênica, tanto para profissionais quanto para amadores, mediante o acesso às obras (biblioteca especializada), à memória (museu), à formação (Conservatório Nacional de Teatro), ao aprimoramento (Comédia Brasileira) e à circulação (agências nos estados). Foi no segundo governo Vargas que houve a separação entre os Ministérios da Educação e Cultura e o Ministério da Saúde, em 1953. Até esta data, o MES esteve sob o comando do ministro Ernesto Simões Filho.

¹⁰⁶ Aldo Calvet (1911-1993), autor, crítico teatral. http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_biografia.html acesso em 11/7/2016 às 10:00.

¹⁰⁷ *A Noite*, 19/12/1951: p.8.

Sábato Magaldi¹⁰⁸, professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo¹⁰⁹ e importante crítico teatral deste período, também se manifesta favoravelmente à criação de um museu para o teatro. Escrevendo no *Diário Carioca*, nesse mesmo ano de 1951, exalta o empenho de Brício de Abreu e Paschoal Carlos Magno nessa questão. Constatamos, pois, que no início da década de 1950, já havia um circuito de debate de ideias e projetos para a memória do teatro brasileiro. Brício, no *Diário da Noite*; Paschoal e Luíza Barreto Leite, no *Correio da Manhã*; e Magaldi no *Diário Carioca* traziam o assunto para a ordem do dia em suas colunas e demais textos. Segundo Magaldi

O crítico Brício de Abreu sugere, pelas colunas do “Diário da Noite”, a criação de um Museu do Teatro. Lembrança feliz do nosso colega, pois um Museu teria uma importância extraordinária na compreensão das coisas do teatro, transformando-se numa história viva das fases por que passou a nossa cena. Documentos expressivos perdem-se no correr dos anos, se não houver um órgão que cuide de sua conservação. Temos esboços, estudos, originais, que significam preciosidades para o conhecimento pleno do teatro brasileiro. Iniciativa dessa ordem, ao contrário de muitas outras vitoriosas, teria ainda a vantagem de não onerar os cofres públicos, bastando-se com uma soma diminuta de despesas. Por certo, as doações constituiriam o patrimônio quase completo do Museu. O crítico Paschoal Carlos Magno, associando-se à iniciativa, revela na coluna especializada no “Correio da Manhã”, que proporá à Câmara Municipal a desapropriação da casa de Santa Teresa, onde faleceu Itália Fausta, para que se instale ali o Museu. Merecem total êxito as duas propostas, cujo alcance não pode escapar a ninguém¹¹⁰.

Suas considerações repousam no relevo que tal iniciativa teria para um conhecimento da história do teatro brasileiro, como uma “história viva”, pelo acervo que poderia ser reunido. Assumindo uma perspectiva evolutiva em relação ao passado do teatro, bastante compartilhada no período, este crítico está igualmente movido pelo sentimento de perda como catalisador para a vontade de guardar. Sua observação de que o museu não demandaria gastos elevados, pois seu acervo seria formado a partir de

¹⁰⁸ Sábato Magaldi (1927-2016). Bacharel em Direito, foi crítico teatral e professor na Escola de Arte Dramática. Também lecionou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ingressou na Academia Brasileira de Letras em 1994. <http://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia> Acesso em 16/7/2016.

¹⁰⁹ A Escola foi fundada em São Paulo por Alfredo Mesquita, em 1948. Até a data de sua incorporação pela Universidade de São Paulo (USP), em 1968, ele foi seu diretor. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead> Acesso em 29/8/2016.

¹¹⁰ *Diário Carioca*, 12/5/1951: p. 6.

doações privadas, é um argumento para fortalecer o projeto¹¹¹, que, naquele momento, lutava para conseguir outra sede: a casa onde faleceu a grande atriz Itália Fausta.

Brício não havia desistido de seu intento, mesmo após a tentativa mal sucedida do Museu de Teatro e da Música. Em artigo intitulado “A propósito do Museu”, na sua coluna Teatro, já no ano de 1951, ele reporta a seus leitores sua última visita a um leilão, na Rua São José. Lá ele comprou “um monte de papéis velhos e retratos. No meio deles havia originais de Arthur de Azevedo, Moreira Sampaio, retratos de Patrocínio pai, Arthur Azevedo jovem, Vasques, Patti e Eduardo Brazão. E quanta coisa não se está perdendo por aí por falta de um Museu?”¹¹²

Colecionador voraz de registros materiais da história do teatro brasileiro, ele construiu, ao longo da vida, um monumental conjunto documental. Seu colecionismo constituiu uma de suas principais atividades e se consolidou como uma de suas contribuições mais valiosas no âmbito teatral. Como Paschoal Carlos Magno havia identificado, Brício foi, como indivíduo, um guardião da memória teatral, lutando sistematicamente pela fundação de uma instituição pública que custodiasse essa memória como um patrimônio cultural nacional. Por outro lado, o amplo reconhecimento deste seu talento em “descobrir” e “salvar” relíquias do passado do teatro por parte da classe teatral e também dos apreciadores e espectadores do teatro, alguns deles seus leitores, conferia-lhe um lugar de fala distinto. Através da preservação da memória do teatro, Brício construía sua posição de autoridade mediante seu conhecimento do passado teatral.

Em entrevista intitulada “O Prefeito Carlos Vital Dará ao Rio Seu Museu de Teatro?: 30 Anos de Campanha... – Precioso Patrimônio Artístico da Cidade Que Se Perde – Uma Velha Aspiração da Classe – O que nos Disse o Jornalista Brício de Abreu” à seção de *Rádio, Teatro, Cinema*, do jornal *Última Hora*, também em 1951, Brício revela que a primeira vez que se lançou em uma campanha em prol de um museu para o teatro foi ainda na década de 1920, quando escrevia para *O Paiz*¹¹³.

¹¹¹ Certamente a manutenção de tais objetos – ainda mais se as sugestões de Paschoal e Brício fossem atendidas em relação ao que guardar (maquetes, cenários, figurinos), ia requerer muitos recursos para manutenção de profissionais especializados para sua exposição, preservação e conservação, ainda que não houvesse custo para a aquisição dos acervos.

¹¹² *Diário da Noite*, 8/5/1951: p.7.

¹¹³ Após levantamento na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, não identificamos a campanha referida por Brício de Abreu.

Interpelado sobre a existência do museu de teatro na cidade do Rio de Janeiro, em referência ao Museu do Teatro Municipal, respondeu que

[...] A Câmara dos Vereadores aprovou um projeto nesse sentido, mas o General Mendes de Moraes, então prefeito, vetou a parte onde se estipulava a verba e a criação dos lugares, dando uma justificativa estranha: – “O museu poderá ser dirigido por qualquer funcionário da prefeitura, pois é só juntar objetos”! – De modo que o Municipal fez o Museu naquele teatro, de ópera, e uma esforçada escriturária foi encarregada por ele zelar. Evidentemente que é como se não existisse, uma vez que Prefeitura não lhe dá a direção necessária nem [ele] figura no orçamento¹¹⁴.

Brício de Abreu compreendia, então, que o museu Teatro do Municipal não atendia à demanda de um museu para o teatro. O descaso governamental advinha, segundo ele, do total desconhecimento do que era um museu na ótica do prefeito. Um museu não era uma simples reunião de objetos: seriam imprescindíveis verbas e direcionamentos institucionais para que tivesse efeito a sua existência. Esse sentido improvisado não condizia com a finalidade real de um museu, um lugar de estudo e aprendizado. O crítico esclarece que: “É uma velha aspiração da classe e uma necessidade para o Rio. Para os estudiosos do nosso teatro e música, nada possuímos para facilitar-lhes o labor”¹¹⁵.

Esse museu seria responsável por reunir e organizar um universo de objetos e documentos textuais, recolhido por colecionadores privados, como o próprio Brício de Abreu. Na mesma entrevista do jornal *Última Hora*, ele é apresentado pelo epíteto “Homem de Museu”, um colecionador que, em suas andanças por sebos em busca de “raridades”, acumulava vestígios do passado do teatro para possibilitar a escritura de sua história:

Brício de Abreu não vive numa casa. Vive em um museu. A sua biblioteca de Teatro é famosa. A sua coleção de autógrafos notáveis. Até originais, como os de “A Neve” de D’Anunzio – peças de Romain Rolland, etc, possui ele. Em todos os cantos de sua casa vimos gravuras de teatro de 16º e 17º século. Estátuas de bronze dos personagens da “Commedia dell’Arte”. Sevres de Molière e Racine. Um arquivo de fotografias de teatro, nacional e estrangeiro, que se eleva a 28.000 peças¹¹⁶.

¹¹⁴ *Última Hora*, 11/7/1951: p.11.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem.

É bem verdade, que se Brício de Abreu era apoiado pela maioria de seus colegas críticos de teatro, pois, grande parte dos artigos publicados entre os anos de 1947 e 1951 é elogiosa à sua atitude e luta, ele não estava imune às críticas ou ironias. Marques Rebelo¹¹⁷, jornalista e romancista, manifesta uma dose de incredulidade quanto ao propósito de se criar um museu de teatro, apontando e até ridicularizando a volatilidade dessa arte a ser patrimonializada. Referindo-se especificamente a Brício de Abreu, escreve:

A sua última invenção é o museu do Teatro. Esperemos que a ideia vá avante. Em “Jenny Villiers”, novela de Priestley, mestre do teatro inglês contemporâneo, a ação se passa na sala de um museu, anexo a um teatro de província. Quem sabe se algum novelista nosso, entusiasmado com uma e outra ideia, não nos vá deliciar brevemente com cenas passadas no museu do Brício? Mas tomamos a liberdade de perguntar: que diabo vai o caro Brício botar nas vitrines de seu museu? O babero usado pelo sr. Viriato Correia nos chás quinta-ferinos da Academia? As chuteiras do sr. Paulo Magalhães, quando era golquiper do segundo time do flamengo? A certidão de batismo da sra. Alda Garrido? Papini conta de certo escultor que esculpia em fumaça. Trabalho rápido como se deduz. E se nós criássemos também, ao lado do Museu de Teatro, um museu de esculturas em fumaça?¹¹⁸

Sua provocação, ao comparar o museu do teatro a um museu com esculturas de fumaça, radicaliza a constatação de que nenhum registro recriaria o momento exato de um espetáculo, uma experiência única a cada representação, a cada dia. Assim como seria impossível esculpir em fumaça, dada à rapidez da sua dispersão e à natureza amorfa de sua matéria, o teatro, compreendido como a arte da encenação, não poderia ser apreendido pela memória. Ou seja, de acordo com esse crítico, nada que fosse preservado enquanto vestígio, seria capaz de representar uma memória da arte teatral, ela mesma efêmera na sua essência.

Enquanto agitador e divulgador do projeto de um museu do teatro, Brício de Abreu procurava sensibilizar tanto a prefeitura do Distrito Federal, quanto o governo federal. Ainda na entrevista de 1951, concedida ao jornal *Última Hora*, é mencionada sua

¹¹⁷ Marques Rebelo (1907-1973) era o nome literário de Edi Dias da Cruz, jornalista, cronista, romancista. Foi eleito em 1964 para a Academia Brasileira de Letras. <http://www.academia.org.br/academicos/marques-rebelo/biografia> acesso em 10/7/2016.

¹¹⁸ *Última Hora*, 28/6/1951: p.11.

iniciativa de ter procurado vários prefeitos da capital federal, sem muito sucesso. É o que o repórter registra ao comentar que,

Raul Cardozo, durante anos diretor do patrimônio da Prefeitura batalhou o mais que pode e... nada conseguiu. Agora, esboça-se um movimento de escritores, artistas e elementos de teatro para que esse Museu seja uma realidade e sempre com Brício de Abreu à frente. Na última reunião do Conselho da Sociedade de Autores o caso foi tratado pelo vereador R. Magalhães Jr. que solicitou da entidade esforços no sentido de obter do Sr. Prefeito e do Sr. Celso Kelly a efetividade do Museu, citando os esforços daquele jornalista, em batalha contínua nesse sentido¹¹⁹.

Como se vê, outra tentativa em prol da criação do museu estava em curso, contando com o suporte do vereador Raimundo Magalhães Jr.¹²⁰, que também era homem de teatro (dramaturgo, tradutor), jornalista e escritor bastante reconhecido. Tentava-se fortalecer o projeto por meio da pressão de importante órgão da classe: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais¹²¹ (SBAT). Alguns meses antes desta entrevista de Brício, em maio, o jornalista, professor e crítico de arte, Celso Kelly, foi nomeado para o Departamento de Educação de Adultos, antiga Divisão de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

O então novo departamento reunia o Serviço de Teatro e o Serviço de Radiodifusão. “No Teatro Municipal e na Rádio Roquete Pinto o professor Celso Kelly terá um campo de ação magnífico para experiências das mais interessantes em matéria de cultura popular”¹²². Tendo em vista as novas movimentações e os novos planos em andamento na prefeitura, Brício de Abreu articulou-se, mais uma vez, para defender seu projeto de museu para o teatro brasileiro, em conformidade com o entendimento que estava se delineando na Secretaria de Educação, a respeito da função do teatro: um instrumento para a educação do povo. E nada mais eficiente para cumprir com esta vocação do que um museu.

No ano de 1951, encontramos, assim, muitos artigos na imprensa sobre essa questão, o que denota uma atuação intensa de indivíduos e grupos se mobilizando e

¹¹⁹ *Última Hora*, 11/7/1951: p.11.

¹²⁰ Raimundo Magalhães Jr (1907-1981), jornalista, dramaturgo, ingressou na Academia Brasileira de Letras em 1956. <http://www.academia.org.br/academicos/raimundo-magalhaes-junior/biografia> acesso em 10/7/2016.

¹²¹ Foi criada em 1917 para resguardar os direitos do autor brasileiro. <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat> acesso em 11/7/2016.

¹²² *A Noite*, 15/05/1951: p.5.

pressionando as autoridades públicas. De uma maneira geral, o museu recebia uma acolhida positiva em toda classe teatral, ressaltando-se sua importância, principalmente para fins de pesquisa, já que era grande a dificuldade de se ter acesso a registros sobre encenações, atores e atrizes do teatro brasileiro.

Jota Efegê, jornalista, cronista e crítico teatral carioca, também insistia na atuação das associações como grupo de pressão necessário para tornar o museu uma realidade. Em sua coluna *Teatro do Jornal dos Sports*, periódico especializado em efemérides esportivas, ou seja, de grande apelo popular, ele considera que

Lançada a ideia, cabe, agora, em primeiro lugar, ao Serviço Nacional de Teatro e, depois deste, à Escola de Teatro da Prefeitura, ou à Casa dos Artistas torná-la realidade. Por meio de um movimento conjunto poderão esses órgãos obter os meios necessários para a instalação do sugerido Museu do Teatro. Num país como o nosso, apesar de todas as dificuldades financeiras, proclamadas “ub et orbe”, há, sempre, recursos para futilidades¹²³.

Fica evidente que a demanda pela criação do museu mobilizava diferentes entes civis ligados ao teatro. Certamente, Brício de Abreu usava a mesma estratégia, assim como Paschoal Carlos Magno para conferir notabilidade e viabilizar seus projetos. Este também foi um representante do teatro no legislativo municipal, assim como Magalhães Jr, tendo sido eleito em 1950. Por essa razão, não é possível abordar essa questão do museu do teatro como um assunto estritamente do campo teatral.

Tratava-se de propostas e iniciativas de caráter cultural, com vistas a implementação de políticas públicas para o teatro, daí ser fundamental compreender quais os sentidos que lhe era atribuído. Para a prefeitura do Distrito Federal, no começo da década de 1950, o teatro é uma ferramenta de elevação cultural, por isso esteve mais permeável ao projeto de um museu para o teatro, mesmo que já contasse com o Museu do Teatro Municipal.

Porém, após esse período de debates mais intensos sobre a criação do museu, ocorreu um hiato de alguns anos no tratamento da questão pela imprensa. O último registro identificado se refere, curiosamente, à coluna *Teatro* de Aldo Calvet, em 1955, que o ex-diretor do SNT assumiu em *Última Hora* após se desligar do órgão.

¹²³ *Jornal dos Sports*, 19/5/1951: p.4.

O professor Joaquim Ribeiro, da seção técnica do Serviço Nacional do Teatro, está organizando o Museu de Teatro daquela repartição, não poupando esforços para reunir o que de mais interessante existe em documentário e raridade. Tratando-se de um trabalho de pesquisa que demanda tempo em exame de seleção e autenticidade, a inauguração certamente só se verificará em meados do ano em curso¹²⁴

Nem mesmo no ano de 1958, quando finalmente o Museu do SNT foi criado, observamos maior destaque. Quando o tema surgia na pauta da imprensa era em notas isoladas sobre a programação do Museu do Teatro Municipal, e não em matérias mais densas que noticiassem e informassem o público sobre sua natureza, função, importância ou necessidade. Até a saída de Calvet do SNT, em 1954, o museu proposto em seu projeto de reformulação do órgão, no início de sua gestão, não se concretizara. Mas em suas palavras entrevemos que o sentido do trabalho empreendido na formação de um acervo de teatro teve andamento.

Ainda assim, não há indícios suficientes na imprensa para inferirmos quais os recortes propostos como privilegiados para a construção da memória do teatro em um museu no momento de sua efetivação. Quais os temas e personalidades escolhidos? Que referenciais foram adotados? Apesar de todos esses limites, é possível dizer que a composição de seu acervo deveria ter como função primordial o estímulo à pesquisa sobre o teatro, pela montagem de um acervo diversificado de fontes abertas ao público. Além disso, está claro que o museu se voltava tanto para um público de pesquisadores e estudiosos do teatro brasileiro, como para os próprios profissionais do meio teatral, que, nele, encontrariam referências para um aperfeiçoamento de sua arte.

Isso porque, durante a década de 1950, configurara-se um novo modelo de teatro brasileiro moderno. Um modelo que prezava muito pela qualidade artística do espetáculo (cenografia, iluminação etc.), o que exigia atores e atrizes disciplinados, trabalhando em conjunto e seguindo as orientações dos diretores. Portanto, passara o tempo em que valia a crença no talento nato e no carisma do ator/atriz, peça básica para o sucesso junto ao público e elemento em torno do qual girava a encenação.

Por tudo que foi exposto, é possível entender porque o Museu do Teatro Municipal, existente desde os anos 1940, não satisfaz os anseios por um “verdadeiro” museu do teatro. Contudo, sua presença teve grande importância no debate em torno da

¹²⁴ *Última Hora*, 24/1/1955: p.4.

musealização do teatro brasileiro, o que nos leva a lhe dar uma atenção especial no próximo capítulo, dedicado à criação do Museu do SNT, em 1958. Pretendemos explorar também os rumos do arquivo de Brício de Abreu. O seu tão sonhado museu não encontrou a acolhida desejada por parte do poder público. No entanto, ainda que por uma via diferente da planejada por seu titular, o arquivo que ele cuidadosamente construiu, ao longo de toda uma vida, encontrou lugar no processo de patrimonialização da memória do teatro brasileiro, pouco após o falecimento do crítico.

CAPÍTULO 3

“O MELHOR MUSEU DE TEATRO DA AMÉRICA DO SUL ESTÁ NO RIO”: O MUSEU DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO E O MUSEU DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

Para o meio teatral e para nós, arquivistas e colecionadores empedernidos, a atual Diretora ou Conservadora [...] do Museu que se acha instalado no antigo Assyrio, foi uma revelação. Acostumados que estamos a ver tratar tudo o que se referia a história e documentação sobre os nossos artistas e o nosso teatro com tremendo desprezo e pouco caso, quer pelo público como pelo poder oficial confessamos lealmente que não acreditamos que uma criatura, vindo do nosso ambiente social, pudesse ter tal apego e amor à história a ponto e organizar um Museu, que queiram ou não, é hoje um orgulho para a cidade e para a prefeitura

Brício de Abreu, 1959¹²⁵

Neste capítulo nos dedicaremos a analisar duas experiências que tentaram dar concretude às ideias de um museu para o teatro brasileiro: o museu do Teatro Municipal e o museu do Serviço Nacional do Teatro (SNT). Anterior ao Museu do SNT, o Museu dos Teatros, foi criado, na década de 1940, originalmente para preservar e exibir a memória daquela casa de espetáculos e, ao longo do tempo, foi ampliando a sua atuação. Podemos acompanhar pelas colunas teatrais dos principais periódicos do Rio de Janeiro, que, nos primeiros anos de sua existência, houve uma disputa entre diferentes projetos memoriais. Porém, tal foi o êxito da iniciativa em termos de reconhecimento pela imprensa especializada e de público, que, conforme constatamos na citação acima, até Brício de Abreu – um dos principais atores dessas lutas - pareceu estar convencido sobre a relevância da iniciativa, mesmo porque as suas propostas não obtiveram maiores desdobramentos.

A escolha em abordar os dois museus levou em consideração os seguintes critérios: seus perfis de acervo e público, o contexto histórico em que foram criados (com um intervalo de um pouco mais de uma década) e a territorialidade (ambos se situavam

¹²⁵ *Diário da noite*, 21/07/1959: p.5.

no centro da cidade do Rio de Janeiro, a poucos metros de distância um do outro). No nosso entendimento, pois, esta é uma ótima oportunidade para observarmos as práticas e as concepções aplicadas ao campo do patrimônio teatral. Assim, obteremos uma compreensão matizada pela circulação das ideias e dos agentes sociais que compunham a cena, bem como teremos uma perspectiva mais ampla sobre as estratégias adotadas por aqueles diretamente envolvidos nos projetos.

Em linhas gerais, os dois museus visavam formar acervo de objetos e documentos representativos do teatro, organizá-lo e mantê-lo em um local em que fosse possível apresentá-lo ao público interessado. É necessário, no entanto, chamar a atenção para o fato de que o museu que seria organizado e mantido pelo Teatro Municipal abarcava também outras linguagens artísticas além do teatro, como a dança, a música e a ópera. Uma tendência que também seria adotada pelo museu do SNT no decorrer de sua existência. À exceção da música, as artes cênicas como um todo serão objeto das políticas da instituição, sendo que o teatro prevalecerá como a área de maior afluência de acervo para o seu museu, como abordaremos nos próximos capítulos.

Outro aspecto que buscamos salientar aqui consiste na descontinuidade a que estão sujeitas as ações voltadas ao patrimônio cultural do teatro. No caso do Museu dos Teatros, mesmo a sua intensa atividade e seu grande prestígio junto ao meio teatral e musical e aos apreciadores destas artes, não foram suficientes para impedir o seu fechamento, já em fins da década de 1970. Em relação ao Museu do SNT, criado em 1958, sua implementação foi prejudicada em decorrência da constante troca de diretores e das dificuldades enfrentadas pela ausência de políticas públicas voltadas para a memória do teatro, por parte do governo federal.

Os periódicos continuarão sendo as fontes privilegiadas para a apresentação do museu do Teatro Municipal, enquanto que para o estudo do museu do SNT, outras fontes serão fundamentais para a construção do perfil institucional, das atribuições e da efetividade dessa iniciativa, perante o que fora projetado originalmente. Fica evidente, assim, que a ênfase do capítulo recai sobre o museu do SNT, uma vez que a presente tese se dedica a analisar o processo pelo qual o SNT e as instituições que o sucederam (Instituto Nacional das Artes Cênicas e Fundação Nacional das Artes Cênicas) atuaram no campo do patrimônio cultural do teatro. Vale ressaltar, mais uma vez, nossa experiência profissional junto a ele, razão de ser, inclusive, da existência desta pesquisa.

3.1 O Museu do Teatro Municipal do Rio de Janeiro ou “o triunfo do bife sobre a memória artística da cidade”

A Prefeitura está organizando o Museu do Teatro Municipal. Em prédio anexo à casa, onde estão localizadas as máquinas e têm lugar os ensaios da orquestra, há uma sala em que, até bem poucos dias, eram encontrados, apenas catalogados por ordem cronológica, os recortes de jornais referentes ao teatro, sua construção e sua já longa e intensa vida. São elementos indispensáveis para a história escrita, que vem a ser enriquecida com a doação valiosa feita pelo pintor Eliseo Visconti¹²⁶, autor dos esboços utilizados para a decoração do pano de boca e do foyer [...] Eles constituem, no museu em organização, a primeira contribuição para a história viva do Municipal¹²⁷.

Essa notícia do *Diário Carioca* evidencia que o museu do Teatro Municipal começou a ser gestado ainda em 1942, sob o Estado Novo de Getúlio Vargas e a administração do prefeito Henrique Dodsworth¹²⁸. A existência de uma sala como a mencionada pelo jornal demonstra que já havia na Casa uma preocupação de guarda de sua memória. Segundo a matéria, nela havia uma coleção de recortes de jornais com notícias sobre as atividades do Municipal, programas dos espetáculos representados em seu palco, e também alguns objetos – como as cadeiras pertencentes ao camarim da presidência da República e da prefeitura –, aos quais se somaram os valiosos desenhos de Visconti. A doação feita pelo renomado artista plástico certamente criou um clima favorável ao museu, motivando, dessa maneira, o desejo de mudança do acervo já existente para um espaço mais adequado à sua exposição ao público. Aliás, no próprio termo de doação, o artista expressa claramente seu desejo de que as obras fiquem disponíveis à visitação pública:

Estes estudos, dos quais envio anexo uma detalhada relação, estiveram em meu poder durante 37 anos e sempre zelei carinhosamente pela sua conservação, com o objetivo de um dia poder oferecê-los à cidade que foi o berço da minha formação intelectual e estética, para que,

¹²⁶ Eliseu D’Angelo Visconti nasceu na Itália, em 1866, imigrou para Brasil ainda menino e faleceu no Rio de Janeiro em 1944. “De 1906 a 1907 Visconti realizou o pano de boca, o friso sobre o proscênio, dois *écoinçons* que decoram uma parte do teto e o *plafond*, em forma oval. De 1914 a 1915 realizou as três pinturas decorativas destinadas ao *foyer* do teatro: um grande motivo para o teto e dois outros, menores, para as paredes laterais. Finalmente, de 1934 a 1936 realizou o novo friso sobre o proscênio, substituindo o anterior” (CAVALCANTI, 2002: 48).

¹²⁷ *Diário Carioca*, 27/6/[1942]: p.5.

¹²⁸ Henrique de Toledo Dodsworth foi prefeito do então Distrito Federal entre 1937-1945.

incorporados ao seu patrimônio de arte, pudessem meus trabalhos exercer uma função educativa, expostos ao público¹²⁹.

No mesmo documento, Visconti revela que já havia acordado com o diretor geral dos teatros da prefeitura, José Alves Filgueiras, que seus trabalhos seriam expostos, em caráter permanente, em local adequado à visitação. Questionado se a sala já existente poderia ser chamada de Museu do Teatro, Filgueiras vaticinou: “Museu propriamente não – pondera o diretor – pois o Teatro ainda é relativamente novo, mas tal sala há de ser, desde agora, o núcleo desse museu e queremos crer que muita coisa interessante se reunirá ali, como documentação desta casa”¹³⁰. Portanto, conforme se vê por essa declaração, no núcleo do museu em organização, o que se buscava contemplar era uma história do Teatro Municipal.

Algumas notícias dão conta de que tal museu foi simbolicamente inaugurado na própria solenidade que firmou a doação de Visconti, em 1942. Mas tal data não é consensual, pois há matérias que consideram esse evento como “a pedra fundamental” do processo de organização do museu do Teatro Municipal. De qualquer forma, nesse momento foram iniciados os procedimentos para dar realidade a este museu, que foi finalmente aberto à visitação pública, em janeiro de 1944, integrando um conjunto de melhorias realizadas nas dependências do Teatro Municipal. A cerimônia de abertura comportou mais uma importante doação: a do crítico musical Andrade Muricy, que ofereceu o primeiro exemplar da ópera *Abul* de Nepomuceno¹³¹, apresentada em Buenos Aires¹³². A se considerar o clima referido pelos periódicos, esperava-se que o museu reunisse “todos os documentos da vida do TM”¹³³.

No entanto, a estrutura administrativa do novo museu ainda carecia de uma regulamentação que dispusesse sobre seu orçamento e missão. Uma situação que, na

¹²⁹ Carta de doação de Eliseo Visconti ao prefeito do Distrito Federal, Henrique Dodsworth. Rio de Janeiro, 18/06/1942. Retirada do folheto informativo do Museu dos Teatros, 1967: p.2. Arquivo José Jansen, Cedoc/Funarte.

¹³⁰ *A Noite*, 27/6/1942: p.2.

¹³¹ “A ópera *Abul* de Alberto Nepomuceno é uma das poucas óperas brasileiras que tiveram sua estreia em um país estrangeiro, tendo sua primeira apresentação em Buenos Aires, Argentina, em 30 de junho de 1913, no *Teatro Coliseo*. [...] a recepção de *Abul* está apoiada na ideologia nacionalista daquele período de forma marcante, sendo apresentada como um bem cultural brasileiro, uma produção brasileira de exportação, uma obra representativa do Brasil e de sua cultura, que apresenta os brasileiros como iguais diante do mundo civilizado” (CARVALHO, 2006: 33). Dessa forma, é possível dimensionar quão significativa foi esta doação para o Museu do Teatro Municipal, relacionada à única ópera do compositor Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920), já falecido à época.

¹³² *A Noite*, 10/1/1944:p. 3.

¹³³ *Diário de Notícias*, 11/1/1944: p.2.

verdade, era muito complicada para a instituição, chegando até a colocar em risco sua existência. Tanto que, em outubro de 1949, o diretor do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura, professor Maciel Pinheiro, ainda acompanhava, na Câmara de Vereadores do Distrito Federal, a aprovação do projeto de lei de criação do museu do Municipal. Segundo *A Noite*,

Ao apagar das luzes na Câmara do Distrito ontem à noite foi adiada a votação da terceira discussão do projeto n. 355, que cria o museu do Teatro Municipal e prosseguiu a discussão do projeto-lei nº 233 que orça a despesa e fixa a despesa da prefeitura para o exercício de 1949. Foi considerada absurda a criação do Museu, [...], pois, previa a criação de inúmeros gastos¹³⁴.

Contudo, o prefeito do Rio, o general Mendes de Moraes¹³⁵, não possuía a mesma opinião dos vereadores e sancionou o projeto no mês seguinte. Porém, conforme entrevista de Brício de Abreu, concedida ao jornal *Última Hora*, algumas condições para o pleno funcionamento do novo museu não tinham sido contempladas, como, por exemplo, a concessão de uma verba específica¹³⁶.

É importante notar que, entre a doação dos esboços de Eliseo Visconti, em 1942, e a sanção da lei que criou o museu do Teatro Municipal, em 1949, correu na Câmara de Vereadores, paralelamente, outro projeto de museu do teatro, também no âmbito da prefeitura. Aliás, esse projeto foi aprovado antes mesmo daquele referente ao museu do Teatro Municipal, datando do ano de 1946. Com tal abundância de projetos de criação de museus para o teatro, na cidade do Rio de Janeiro, talvez se possa entender melhor alguns dos motivos para a “falta de cooperação” de parte dos vereadores. Por isso, importa conhecer que outro museu estava sendo proposto e debatido, ao mesmo tempo que o do Municipal. Ele iria integrar a nova estrutura da Escola de Teatro que fora criada em 1908, atrelada ao Teatro Municipal (ANDRADE, 2009), e seria mantido pela Prefeitura, juntamente com uma biblioteca especializada. Tomando-se a resolução nº 52, de 1946, assinada pelo Secretário Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, Fioravanti di Piero, verifica-se que:

[...] Considerando que o Teatro é uma forma de arte que, quando bem orientada, muito influi na educação do povo;

¹³⁴ *A Noite*, 31/10/1949: p.10.

¹³⁵ Ângelo Mendes de Moraes foi prefeito do Distrito Federal entre 1947-1951.

¹³⁶ *Última Hora*, 11/7/1951: p.11.

Considerando que a Escola de Teatro, mantida pela Prefeitura, deve corresponder à evolução de nosso meio e de nosso tempo,
Considerando que urge, para seu complemento, a criação do Museu do Teatro, com finalidade igualmente educativa

Resolve:

[...]

Art. 3º - Autorizar o Diretor do Departamento de Difusão Cultural a elaborar o Regulamento do Museu do Teatro, com esta finalidade precípua.

[...]

Departamento de Educação Primária

Expediente do dia 4 de Outubro de 1946¹³⁷.

Nota-se uma clara afinação entre a resolução e as ideias em circulação a respeito do aprimoramento do teatro, já nos considerandos do texto. Este museu deveria prestar suporte à atuação da Escola de Teatro da Prefeitura no sentido de ampliar e dar suporte às disciplinas lecionadas. Ou seja, embora a Escola funcionasse no Municipal, ela e o museu se dedicavam e deveriam estar voltados para as artes cênicas, em geral, e não para a história de um teatro em especial. Segundo di Piero, o museu estaria “baseado em normas adiantadas, conforme a evolução das artes e das ciências humanas e sociais”, sendo um “espelho da origem e desenvolvimento do Teatro”. Nele tudo deveria servir como “lições vividas”, despertando “o interesse, o gosto” para que se “forme o espírito e expanda a cultura dramática”¹³⁸.

Havia, pois, entendimentos distintos sobre que tipo de museu do teatro deveria ser implantado, dentro da administração municipal, mais precisamente dentro da própria Secretaria de Educação, já que o Departamento de Difusão Cultural pertencia à sua estrutura. Enquanto a resolução de 1946 pretendia formar um museu que atuasse ao lado de uma escola para a formação de novos profissionais do teatro, o de 1949 possuía a de celebrar as glórias do Teatro Municipal. Contudo, apesar da resolução n. 52 ter sido assinada, não encontramos na imprensa menções a esse fato e quaisquer desdobramentos. De forma distinta, identificamos nos jornais do Rio o registro da inauguração do Museu do Teatro Municipal, situado no Salão Assírio, conforme a Lei Municipal nº 425, de 28 de novembro de 1949, assinada pelo prefeito Mendes de Moraes no mesmo ano. Ela ocorreu por ocasião das festividades do dia do padroeiro da cidade, São Sebastião, em 20 de janeiro de 1950.

¹³⁷ *Gazeta de Notícias*, 5/10/1946: p.4.

¹³⁸ *Idem*.

Muito concorrido, o ato abriu à visitação pública as numerosas coleções que fixam e detalham a vida do grande Teatro, e que espelham também fatos importantes relativos, em geral, às nossas atividades culturais e a personalidades de artistas famosos¹³⁹.

Em extensa reportagem de Armando Migueis para a *Revista da Semana*, o Museu do Municipal e suas relíquias são comentados. Mas, pela matéria, é possível observar toda uma grande expectativa para que o museu cumpra uma função “maior”, ou seja, que não fosse “apenas” um museu do Municipal, tornando-se também um lugar de guarda da memória de todo teatro brasileiro, o que explicita uma situação de ambiguidade entre local e nacional, desde a inauguração:

S. exa. [prefeito Ângelo Mendes de Moraes], que tanto tem se interessado pelas artes, poderia aparelhar melhor esse museu, transformando-o em Museu do Teatro Nacional. Com esse ato prestará inestimável serviço à divina arte de Talma, além de dotar o Distrito Federal de uma instituição existente em todas as grandes capitais¹⁴⁰.

Para a inauguração, foi amealhado para o acervo do Museu do Teatro Municipal “precioso arquivo, com os programas de todos os espetáculos e concertos realizados desde a fundação até a presente data”, bem como “partituras, objetos históricos, autógrafos, fotografias num conjunto de real valor para os estudiosos”¹⁴¹. Ou seja, entre 1942 e 1950, os responsáveis por esse museu trabalharam bastante, conseguindo uma quantidade respeitável de documentação, que, pode-se imaginar, cresceria após sua inauguração.

O próprio Brício de Abreu recebeu uma carta, logo após a inauguração, assinada pelo diretor do Departamento de Difusão Cultural do Distrito Federal, Francisco Gomes Maciel Pinheiro, sobre materiais que pudessem ser de interesse para a organização de um Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, como autógrafos, programas, cartazes, fotografias, peças e livros sobre teatro. Caso ele estivesse disposto a vender parte de seu acervo pessoal, o diretor pergunta qual seria valor¹⁴². Apesar de não termos localizado a resposta de Brício, chama logo a atenção, o empenho que o diretor manifesta para transformar o

¹³⁹ *Correio da Manhã*, 22/1/1950: p.13.

¹⁴⁰ *Revista da Semana*, [1950]: p.7.

¹⁴¹ *Diário de Notícias*, 20/6/1950: p.2.

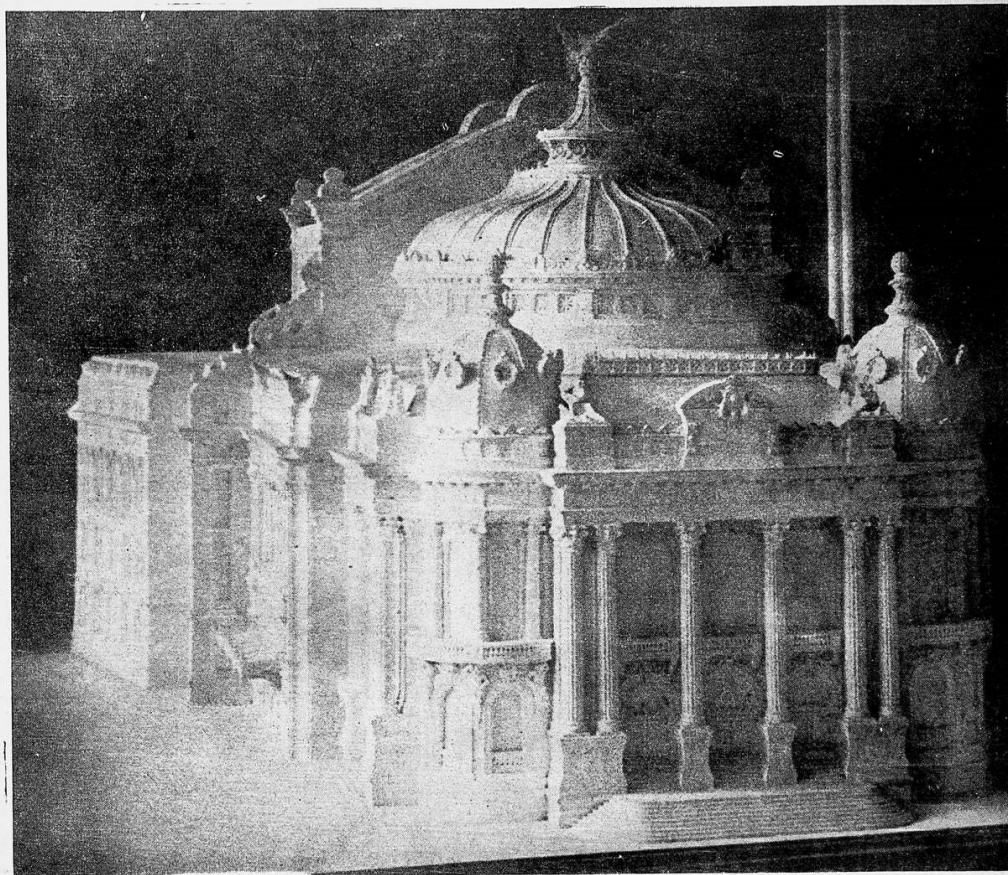
¹⁴² Carta do diretor do Departamento de Difusão Cultural do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 1/2/1950. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

Museu do Teatro Municipal em um Museu dos Teatros do Rio (note-se, não do Brasil), ligado à prefeitura do Distrito Federal.

Destacamos, a seguir, extensa reportagem intitulada “Uma Viagem ao passado”, realizada pelo periódico, *Revista da Semana*, possivelmente na década de 1950, em que o Museu e o seu acervo recebem grande destaque. Porém, o subtítulo da matéria, evidencia que este espaço tem como objetivo principal guardar “as relíquias ligadas à vida dessa casa de espetáculos”¹⁴³. As tais “preciosidades” são então apresentadas ao leitor através de belas fotografias. Ficava claro, assim qual seria o perfil, naquele momento, do referido lugar de memória construído no Teatro Municipal.

¹⁴³ *Revista da Semana*, [1950], p.6.

Figura 28: “Uma visita ao passado”, reportagem de Armando Migueis e fotografias de Arnaldo Vieira para *Revista da Semana*, [1950], p. 6.



Através da “maquete” não foi difícil a Prefeitura chegar à conclusão do que seria o projeto do engenheiro Francisco de Oliveira Passos. Tanto assim que, após ligeiras modificações, foi o mesmo considerado vencedor, iniciando-se, imediatamente, a construção do teatro.

UMA VISITA AO PASSADO...



O MUSEU DO TEATRO MUNICIPAL PRECISA SER CONHECIDO PELOS AMANTES DA ARTE, PORQUE ALI SE ACHA GUARDADO TUDO UM MUNDO DE RELÍQUIAS LIGADAS À VIDA DESSA CASA DE ESPETÁCULOS

Texto de
Armando MIGUEIS

Fotos de
Arnaldo VIEIRA

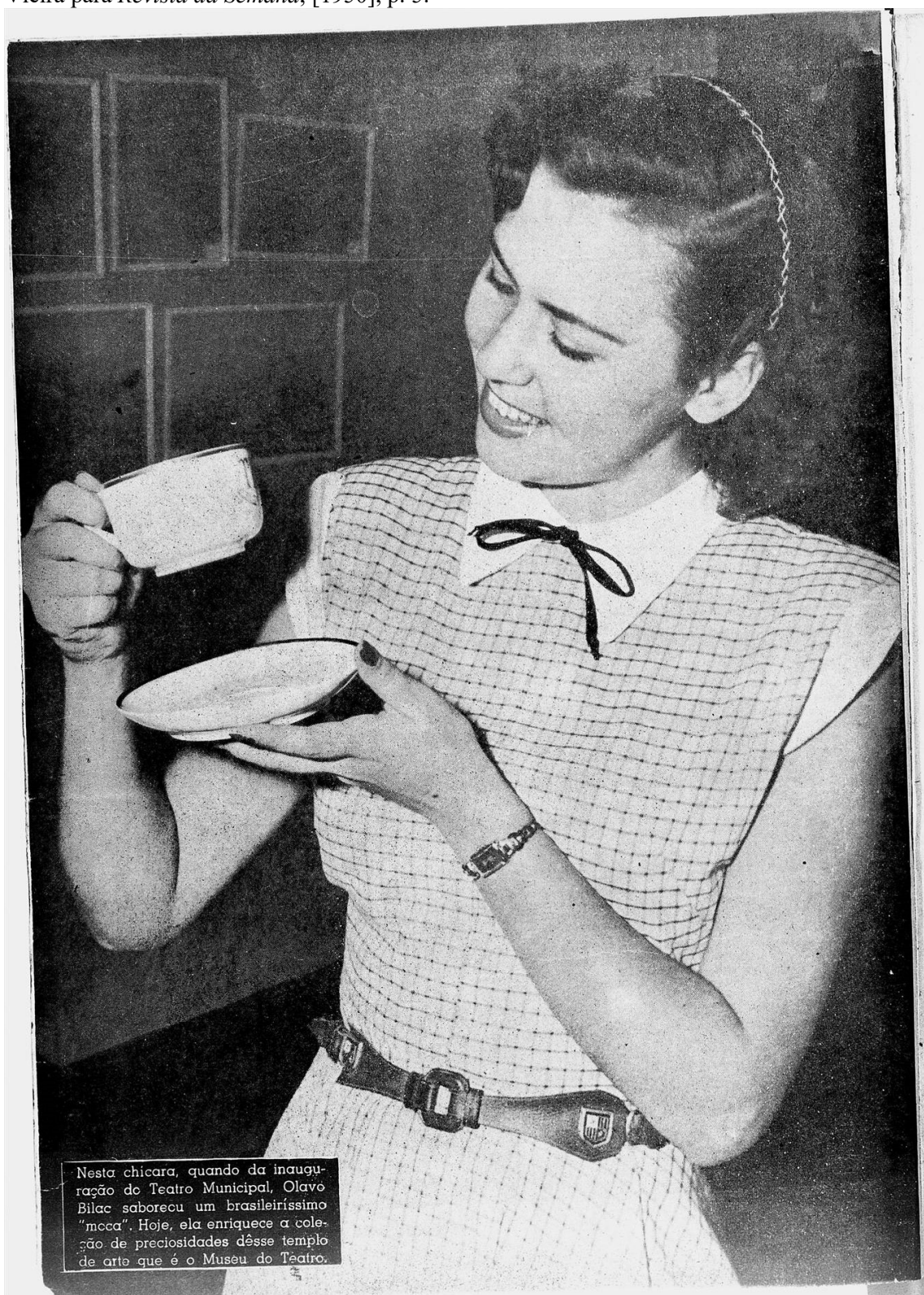
O Museu do Teatro Municipal, como não poderia deixar de ser, liga-se à existência desta nossa principal casa de espetáculos. De seu precioso acervo saíram os objetos e documentos que, mais tarde, ante o progredir do século, se transformaram em preciosidades históricas, passando a figurar numa acanhada sala da rua Manuel de Carvalho, bem por cima da casa das máquinas. Mas, antes de entrarmos em contacto com essas relíquias do passado, façamos um retrocesso ao calendário, a fim de voltarmos ao ano de 1902.

No gabinete de Xavier da Silveira, então governador da cidade, encontra-se Raul Lopes Cardoso. Ambos palestram sobre assuntos ligados à administração municipal.

A esquerda — Nilo Pecanha, Anatole France e outras figuras de destaque, sorveram nestas facas, o “champagne” comemorativo dos momentos culminantes da nossa principal casa de espetáculos. Agora, como preguizando a curiosidade dos visitantes, elas se escondem a um canto da sala. A direita — Enrico Caruso não foi somente um grande cantor. Seus pendores para a caricatura estão patenteados, no trabalho ao lado. Trata-se de uma caricatura de Raul Cardoso, feita pelo artista no decorrer de 1917.



Figura 29: “Uma visita ao passado”, reportagem de Armando Migueis e fotografias de Arnaldo Vieira para *Revista da Semana*, [1950], p. 5.



No salão Assírio, já se encontravam expostos ao público os objetos que constituíam o patrimônio artístico do Teatro Municipal, como os croquis doados por Eliseo Visconti, dentre outros itens, como materiais da ornamentação original do Teatro, além de peças dos extintos Teatro Lírico, Teatro Dom Pedro de Alcântara e Teatro Fênix¹⁴⁴. Stella Pacheco Werneck, conservadora e diretora responsável pelo Museu, implementou, durante sua permanência no cargo, um trabalho de levantamento de toda a vida do Municipal, pois, “como a principal casa de espetáculos do país, simboliza o Teatro brasileiro”¹⁴⁵.

Construiu também um arquivo sobre todas as companhias que se apresentaram no palco do Teatro Municipal, seus artistas e os dados estatísticos sobre seus espetáculos. Ela também organizou uma grande coleção de fotografias, programas e críticas¹⁴⁶. De acordo com a diretora, a obediência à lei que criava o Museu foi empreendida com muito esforço, pois, para ocupar o local que lhe fora destinado, considerado inicialmente muito grande, havia pouco material de acervo.

Uma das estratégias adotadas por Stella consistiu em solicitar doações diretamente aos artistas ou a seus herdeiros. Essa seria certamente uma forma menos custosa de expandir o acervo do museu. Percebemos, assim, que seu esforço possibilitou a construção de uma rede de relacionamentos, envolvendo a instituição, artistas e/ou representantes legais, de forma a que objetos e documentos pudessem ser encaminhados para o museu. Na missiva abaixo, o cantor lírico Paulo Fortes reporta seus contatos na Itália, com o intuito de angariar “lembranças” para o museu do Teatro Municipal:

Florença, 3 de março de 1954.

Prezada D. Stella,

Aqui estou, na terra das Artes e, apesar dos inúmeros ensaios, não me tenho esquecido do “nosso” Museu. O baixo Tancredi Pasero, atendendo a um pedido meu, dedicou uma fotografia para sua galeria de celebridades e a secretária de Titto Ruffo, que foi companheira do artista nos seus últimos vinte e cinco anos de vida, escreveu uma carta ao filho do grande barítono, Sr Titto Ruffo Junior, que, mediante um pedido oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ofertará ao Museu algumas recordações e, talvez, uma indumentária do célebre cantor.

A senhora poderia, o mais breve possível, endereçar ao Sr. Titto Ruffo Junior, um ofício solicitando uma lembrança daquele que, também no Brasil, foi sempre um ídolo. Ficarei satisfeitíssimo se a senhora me nomear seu representante na Itália, pois será para mim uma honra levar

¹⁴⁴ *Diário da Noite*, 24/5/1954: p.5.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Idem.

para o Rio o que for doado pelo Sr. Titto Ruffo Junior. Caso o meu pedido seja aceito, não se esqueça de dizer no ofício quem sou e, também, que o que puder ser ofertado ao Museu me poderá ser entregue. Irei à Roma, onde reside o filho de Titto Ruffo, entregar, pessoalmente, o ofício.
[...]

Paulo Fortes¹⁴⁷

Ainda que nosso objetivo não consista em realizar um mapeamento mais extenso de tal rede, percebemos, a partir dessa pequena amostra, como foi sendo construída uma estratégia para a busca e o recebimento de itens documentais ou, até mesmo, de objetos e acervos maiores. A doação representou (e ainda representa) a principal via de incorporação de acervos nas instituições brasileiras de preservação da memória do teatro. Vale ressaltar, que o movimento da instituição para convencer o doador, diretamente ou através de emissários, como no caso do cantor Paulo Fortes, foi um sucesso. Ele foi tão eficaz que, anos depois, o SNT lhe dedicaria, no final dos anos de 1970, todo um projeto institucional para captação de acervos.

Essa carta também demonstra a transição na abordagem realizada pelo museu para expandir sua coleção. Se a origem do Museu enquanto lugar de memória era a preservação do passado do Teatro Municipal, com o passar dos anos, amadureceu a ideia de que aquele espaço também poderia e deveria guardar a memória do teatro, de forma mais abrangente. Além da função de preservação, o Museu desenvolveu estratégias para a divulgação de seu acervo: em 1956 foi organizada uma publicação que reuniu “tudo o que foi apresentado de Mozart, no Municipal, desde sua inauguração em 1909”¹⁴⁸. A atuação de Stella Werneck ganhava, assim, destaque e reconhecimento na crítica especializada, recebendo, até mesmo, *status* de exemplaridade para o bom funcionamento de um órgão público: “Mulher inteligente e operosa, essa dona Stella Werneck, que dirige o Museu dos Teatros da Municipalidade. Mal dispõe de verbas e realiza milagres. [...] dá uma lição aos sem fé, aos que não querem trabalhar, aos que não crêem no Brasil”¹⁴⁹.

Novamente, O *Correio da Manhã*, apontava e comemorava, em 1958, o que vinha acontecendo no museu, sob a orientação dinâmica da diretora.

Com menos de nove anos de existência, por força da dedicação e do espírito de iniciativa de D. Stela Pacheco Werneck, o museu, que

¹⁴⁷ Carta de Paulo Fortes para Stella Pacheco Werneck. Florença, 3 de março de 1954. Cedoc/FTMRJ. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php>. Acesso em 09/10/2019.

¹⁴⁸ *Correio da Manhã*, 5/12/1956: p.13.

¹⁴⁹ Idem.

abrange o setor da música, erudita e popular, o setor de arte lírica, o setor de bailado e o setor de arte dramática tornou-se uma referência turístico-cultural da cidade. Quem não o conhece, deve visitá-lo para namorar suas coleções, suas preciosidades. Compreendendo que a função hodierna do museu exige dele uma atuação dinâmica, o que a sra. Stela Pacheco [faz é utilizar] todos os recursos para despertar a atenção e o gosto do público pela especialidade a que se consagra, tais como conferências, exposições, comemorações de jubileus e centenários, publicações, concursos e outros meios difusores da cultura.¹⁵⁰

Certamente que essa sua notoriedade não passou despercebida pelo crítico teatral Brício de Abreu, que, desde a década de 1940, se dedicava à criação de um museu para a memória do teatro brasileiro e que já detinha certo prestígio em função de seu empenho à essa causa. Em sua coluna no jornal *Diário da Noite*, Brício escreveu um texto intitulado “O melhor Museu de Teatro da América Latina está no Rio”, em 1959, no qual tece vários elogios à Werneck e rememora quando se conheceram pela primeira vez:

Nos fins de 50, vários artistas e autores resolveram indicar o nosso nome para a criação de um “Museu de Teatro”, ao prefeito de então. Creio que era o sr. Carlos Vital. Convocados no seu gabinete, ficamos sabendo que então, já se organizava o MUSEU DO TEATRO MUNICIPAL. Foi assim que tivemos oportunidade de conhecer, no dia imediato, D. Stella Werneck. Da conversa que tivemos, compreendi que os planos dessa infatigável batalhadora, se executados e ajudados pela própria Prefeitura, seriam de enorme utilidade para todos nós. Escrevi então uma carta ao prefeito, pedindo que não levasse avante a ideia do pedido de amigos, pois a Prefeitura já possuía o que seria necessário para o que pretendíamos: **a criação de um Museu de Teatros**, sonho que D. Stella acalentava, pensando não se cingir somente a um simples Museu do Teatro Municipal. E desde então, temos visto o extraordinário zelo, o amor e carinho que essa apaixonada pelos assuntos de teatro, vem dedicando ao MUSEU que já é, não somente uma realidade, mas ainda, um centro de pesquisas e estudos (grifos do autor)¹⁵¹.

O elogioso relato de Brício sobre o museu e sobre Stella P. Werneck, a quem qualifica como uma “revelação”, em virtude de “seu amor e apego à história do teatro”¹⁵², marca uma mudança em seu posicionamento. Em entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, em 1951, o crítico protestou contra o fato de uma mera escriturária assumir a missão de chefiar o Museu do Teatro Municipal¹⁵³. Embora não tenha citado nomes,

¹⁵⁰ *Correio da Manhã*. 5/11/1958: p.13.

¹⁵¹ *Diário da noite*, 21/07/1959: p.5.

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ *Última Hora*, 11/7/1951: p.11.

acreditamos que se refira à nomeação de Werneck, pois, conforme a citação em destaque acima, eles teriam se conhecido no gabinete do prefeito Carlos Vidal, no ano de 1950, em reunião sobre a criação de um museu para o teatro (e não apenas do Teatro Municipal). Talvez sua reclamação se devesse ao fato de não ter sido ele ou uma outra pessoa ligada ao meio teatral a escolhida para assumir a chefia do museu, e sim uma funcionária da própria administração. Daí seu descrédito para com a iniciativa.

Oito anos depois desta entrevista, em 1959, Brício demonstrou satisfação com o trabalho realizado pelo Museu e modificou seu tom de crítica anterior. Ao longo da década de 1950 houve uma ampliação do enfoque daquele espaço, de um perfil institucional para outro, que buscava referenciar-se também como o Museu dos Teatros do Distrito Federal, por ação da diretora. Provavelmente o crítico identificou ali o episódio mais sólido voltado para a questão, diferente de suas tentativas anteriores, efêmeras e sem maiores desdobramentos. Dona Stella mesma explicou a Brício de Abreu como elaborou sua metodologia de trabalho: “adotamos o critério de ocupá-lo aos poucos [...] e hoje, como se vê, [...] o Assírio é pequeno para conter aquilo que [...] fomos obtendo graças à confiança que em nós depositaram os que amam o Teatro”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ *Diário da Noite*, 21/7/1959: p.5.

Figura 30: Brício de Abreu com D. Stella Werneck, 07/1959. Fotografia tirada, possivelmente, na ocasião da entrevista de D. Stella a Brício, para o jornal *Diário da Noite*. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.



Assim, o Museu do Teatro Municipal, a partir de 1950, segundo folheto informativo editado por ele mesmo, desenvolveu uma série de ações para aumentar seu acervo inaugural. Esse folheto é muito rico em termos de informações sobre as atividades desenvolvidas pela instituição, permitindo um acompanhamento do que foi realizado até meados dos anos 1960. Vemos que, para atingir o intento de expandir o acervo, houve um cuidadoso planejamento para incorporação de novos itens ao patrimônio existente.

Foram realizadas: buscas em teatros como o Municipal, João Caetano e demais teatros da cidade, visando-se localizar e coletar peças de valor artístico e/ou histórico; compras de peças que não excedessem a dotação orçamentária da repartição; além do estímulo à doação de colecionadores particulares e de artistas, para que “cedessem ao Museu objetos relacionados com sua vida profissional, estendendo essa campanha junto aos parentes e amigos íntimos de atores, cantores, bailarinos e músicos falecidos”¹⁵⁵.

Segundo a primeira página do periódico *A Noite*, de 5 de agosto de 1964, a soprano italiana Magda Olivero doou um de seus trajes para a o Museu dos Teatros. Este fato denota que as estratégias empreendidas pela diretora do museu estavam surtindo o efeito desejado de ampliação do acervo, com a aquisição de itens mediante as contribuições de artistas brasileiros e estrangeiros, como foi o caso.

¹⁵⁵ Folheto informativo do Museu dos Teatros, 1967: 4. Arquivo José Jansen. Cedoc/Funarte.

Figura 31: Destaque da capa do jornal *A Noite*, de 5/08/1964. No centro da imagem, à esquerda, a soprano Magda Olivero, e à esquerda, a diretora do Museu dos Teatros, Stella Werneck.



Com o crescimento e diversificação de seu acervo, o Museu passou a se organizar em subdivisões, de acordo com a natureza das peças reunidas. Tal organização institucional aliada à composição mais diferenciada do acervo evidencia, claramente, que o Museu não era mais o “do” Teatro Municipal, mas o dos teatros do Brasil (e até do mundo), possuindo uma rica coleção, que procurava cobrir desde registros sobre as edificações teatrais, até as diversificadas atividades necessárias à encenação de um espetáculo, conforme o folheto acima mencionado elenca.

- 1) As atividades que dissessem respeito a teatro, considerado no seu aspecto material e arquitetônico, suas instalações peculiares, cenários, panos de boca, aparelhagem de contra-regra, fotografias, plantas e outros detalhes das mais famosas casas de espetáculos do continente e do mundo, além de lembranças dos palcos nacionais de melhor tradição. Aí se incluem, como complemento lógico, recordações dos teatros da cidade já demolidos;
- 2) As que se referissem à arte teatral propriamente dita. Esta categoria foi dividida nos quatro setores seguintes:
 - a) Setor de Música, erudita e popular;
 - b) Setor de Arte Lírica;
 - c) Setor de Bailado;
 - d) Setor de Arte Dramática¹⁵⁶.

A partir do acervo reunido, os profissionais que atuavam no Museu organizaram uma exposição permanente, catalogando e identificando as peças escolhidas para tal fim. Outra atividade realizada consistiu na sistematização da história do edifício do Teatro Municipal do Rio, bem como das apresentações que ali aconteceram no que era chamado de “Cadastro Artístico do Teatro”. Informações sobre espetáculos, artistas, companhias nacionais ou estrangeiras também foram organizadas em fichas técnicas, com o intuito de atender às consultas do público de estudiosos do teatro, de maneira mais rápida. Fotografias de compositores, bailarinos e bailarinas, atores, atrizes, poetas e autores teatrais, dentre outros, integravam esse cadastro. Mais uma vez, o folheto que, vale lembrar, data de 1967, é pedagógico por sua clareza:

Essas atividades complementares a que se dedicam o Museu e que podem, à primeira vista, parecer estranhas às suas verdadeiras atribuições, são, entretanto, de capital importância, não só para a conveniência dos amantes e estudiosos da arte teatral, como para atrair os visitantes e contribuir para a propaganda da instituição.

De fato, a concepção moderna de museu, como elemento cultural, impõe-lhe uma atuação mais dinâmica no meio a que serve. Não lhe basta ser coleção de objetos científicos ou antigos, expostos, segundo

¹⁵⁶ Folheto informativo do Museu dos Teatros, 1967: 6. Arquivo José Jansen. Cedoc/Funarte.

alguma sistemática determinada. Deve assumir um papel mais ativo, mais acorde com a didática atual, lançando mão de recursos que despertem a atenção e o gosto do público pela especialidade a que se consagra, tais como conferências, exposições, comemorações de jubileus e centenários, publicações, concursos e outros meios difusores de cultura¹⁵⁷.

É evidente a mudança sofrida na concepção de museu, seus objetivos e públicos. De lugar de se reunir “coisas antigas” do Teatro Municipal, o novo museu tomou o formato de um lugar de guarda da memória do teatro, voltado para à produção de conhecimentos e à propagação do valor cultural das artes cênicas. Toda essa transformação pode ser acompanhada ao longo da década de 1950 e primeira metade de 1960: saía de cena uma tradição que identificava o museu apenas como um lugar de guarda e exposição de acervo a ser contemplado, para uma concepção em que a instituição museológica assumia protagonismo ativo na área de pesquisa e de educação, atraindo públicos de pesquisadores e visitantes, os mais diferenciados. É nessa perspectiva que acreditamos que ocorreu a mudança de projeto, inicialmente, de um Museu do Teatro Municipal para se chegar a um Museu dos Teatros do país.

No contexto dos anos 1950 e inícios de 1960, entre as atividades realizadas pela diretora, estavam exposições com temáticas diversas, que davam visibilidade ao museu e à arte teatral. Entre elas estiveram diversas exposições comemorativas como: centenário de nascimento de Henrique Oswald¹⁵⁸, em 1952; de indumentária no teatro, com colaboração de José Jansen; fundação da Casa dos Artistas; 50 anos do teatro francês no Teatro Municipal, sob auspícios da Embaixada da França; Heitor Villa Lobos, entre outras temáticas. Todas essas ações institucionais tinham como objetivo central estimular a formação de público para o teatro nacional, através de um maior conhecimento sobre as artes cênicas, que seria propiciado pelo papel educativo do museu. Conforme a estatística apresentada pelo Museu dos Teatros, a visitação em 1951 foi de 565 pessoas, ampliando-se ano a ano, até que, em 1966, 25.669 visitantes ingressaram em suas dependências¹⁵⁹.

Mas, apesar dessa expressiva visitação, Chagas Freitas, governador do Estado da Guanabara entre 1971 e 1975, passou a defender, em 1973, a transformação do Salão Assírio, onde o Museu estava instalado, em um restaurante, o que, no mínimo, é intrigante

¹⁵⁷ Folheto informativo do Museu dos Teatros, 1967: 17. Arquivo José Jansen. Cedoc/Funarte.

¹⁵⁸ Henrique Oswald (1852-1931), importante compositor brasileiro. Maiores informações em <http://www.oswald.com.br/site2010/index.htm> Acesso em 21/02/2017.

¹⁵⁹ Folheto informativo do Museu dos Teatros, 1967: 18. Arquivo José Jansen. Cedoc/Funarte.

e impressionante. Tanto que alguns órgãos da imprensa manifestaram repúdio à decisão do governador. No *Correio da Manhã*, a manchete “A mutilação do Municipal”, de junho de 1973¹⁶⁰, evidenciava a dimensão dos protestos. A reportagem, do crítico musical Eurico Nogueira França, intitulada “Municipal fica mutilado sem museu” reforçava a denúncia que estampava a capa do jornal: “Mostra que se trata de uma verdadeira amputação, já que visam separar um órgão vital do corpo a que pertence”.¹⁶¹ E reprovava duplamente o projeto do governador, pois não só acabava com o museu como instalava uma cozinha nas dependências do teatro, algo muito perigoso, e que já havia ocorrido no Assírio. Mas felizmente o restaurante fora desativado para que o Museu fosse ali instalado.

França ressaltava a importância do Museu existente, a partir do exemplo de outros museus que funcionavam nos teatros de ópera no exterior. Também recorria à lei de fundação do Museu para denunciar o abuso de poder do governador: “os termos são inequívocos e insofismáveis. O Museu se destina a funcionar no Assírio. Mudar a lei só se justificaria se o local não mais comportasse o Museu. Mas não é o que acontece.”¹⁶² Sobre o acervo, o crítico alertava sobre a sua relevância e raridade, muito importantes para o desenvolvimento de pesquisas na área das artes, como teatro, dança e ópera e música:

O acervo do Museu do Municipal é precioso e constantemente enriquecido por doações. Abrange não só a música, mas o bailado, a arte dramática e até a literatura. Do ponto de vista iconográfico é o mais completo repositório referente a grandes artistas da música e da ópera, brasileiros e estrangeiros, existentes entre nós. Muitas peças são únicas e do mais alto valor. E existem ainda os catálogos, os fichários, as coletâneas de crítica da imprensa sobre os espetáculos, que possibilitam ao estudioso uma visão completa e complexa de determinados acontecimentos ou fases da nossa vida artística. Não são coisas barganháveis por um **fillet mignon** ao ponto (grifo do autor)¹⁶³.

O mesmo periódico, em outra reportagem do mesmo mês de junho de 1973, com o título, “Delírio da incompetência”, ressaltava a ausência de motivos para tal deliberação do governo, considerando-a um retrocesso cultural compartilhado pelo diretor do próprio

¹⁶⁰ *Correio da Manhã*, 3 e 4/6/1973: p.1.

¹⁶¹ *Correio da Manhã*, 3 e 4/6/1973: p.11.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

teatro, o jornalista José Mauro Gonçalves, nomeado no início do mandato de Chagas Freitas, em 1971.

A medida é absurda. Restaurantes temos muitos na cidade. Museus muito poucos. Mas entre um restaurante a mais e a cultura, a atual direção do Teatro Municipal fica com a primeira hipótese. Assim agindo revela muito bem à opinião pública o grau da sua própria mentalidade e, sobretudo, da sua incultura. Parece incrível, mas como pode o diretor de um teatro esforçar-se, não para ampliar seu acervo cultural, mas sim para reduzi-lo?¹⁶⁴

Na *Tribuna da Imprensa*, também na seção de música, Carlos Dantas, em maio de 1973 vaticinou: “É de estarrecer. Mesmo sabendo o que se sabe sobre os absurdos do governador Chagas Freitas, este de agora parece suplantar tudo mais. Imagine que o Museu do Teatro Municipal vai acabar. Vai, ninguém sabe para onde”¹⁶⁵. Na coluna *Música* do *Diário de Notícias*, de junho de 1973, D’or escreveu o artigo, “Atentado contra a cultura”: “[...] O museu está no seu lugar, no lugar certo, como acontece em vários teatros do exterior [...]. Deixem-no, portanto, em paz e cuidem de outras coisas muito mais necessárias, como a conservação do teatro e um maior cuidado com seus corpos estáveis e a programação artística”¹⁶⁶. E finalizou enfaticamente: “Aqui fica nosso protesto veemente quanto à infeliz e descabida ideia. Isso de casa de chá não nos parece justificável”¹⁶⁷. As matérias, que se concentram em meados do ano de 1973, destacam que os meios musicais estiveram mais sensíveis ao imbróglio, enquanto, surpreendentemente, o setor teatral não manifestou um posicionamento contundente.

Apesar das reações contrárias, a Assembleia Legislativa iniciou a discussão da proposta do governador para a criação de um Centro de Museus da Guanabara, no dia 14 de junho de 1973¹⁶⁸. Alguns dias depois, foi autorizada a transferência do Museu para outro local, ainda não especificado¹⁶⁹. No entanto, não foi naquele ano que ocorreria a mudança de endereço do Museu dos Teatros ou Museu do Teatro Municipal, como era comumente referenciado na imprensa. Carlos Dantas, em sua coluna *Música*, da *Tribuna da Imprensa*, em novembro de 1973, mais uma vez se manifestava e confidenciava a seus

¹⁶⁴ *Correio da Manhã*, 5/6/1973: p.2.

¹⁶⁵ *Tribuna da Imprensa*, 25/5/1973: p.10.

¹⁶⁶ *Diário de Notícias*, 21/6/1973: p.16.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ *Correio da Manhã*, 15/6/1973: p.7.

¹⁶⁹ *Correio da Manhã*, 23/06/73: p.6.

leitores, que uma “alta personalidade” interferiu e evitou o fechamento do museu. Caso contrário, teria sido o “triunfo do bife sobre a memória artística da cidade”¹⁷⁰.

No ano de 1974, ainda identificamos na imprensa registros sobre o funcionamento do Museu no Teatro Municipal, porém, já com um tom de decadência. A precariedade das instalações do Teatro já eram alvo de denúncia por parte da imprensa e dos artistas que lá se apresentavam (DIAS, 2012), o que provavelmente contribuiu para esse decaimento das atividades do Museu. Em artigo sobre o Teatro Municipal, no *Diário de Notícias*, Olívia Gonçalves refere-se ao Museu com o seguinte título: “Um museu pobre, mas visitado”. A colunista observava o esvaziamento do Museu, mas também sua importância. Isso porque, mesmo com o horário de funcionamento reduzido - de segunda a sexta, das 13 às 17 horas - o espaço atingiu a marca de 23.686 visitantes, em 1973. A estatística era realizada por Beatriz Werneck Fagá, filha de Stella Pacheco Werneck, que ainda era responsável pelo local e certamente lutava em sua defesa¹⁷¹.

Até o ano de 1971 eram realizadas grandes exposições comemorativas de centenários ou quinquentenários de alguns acontecimentos importantes, como uma que marcou o início e o encerramento da carreira artística de Bidu Sayão. No início interpretando Rossini e no final Debussy, mas agora “não há mais verba”. Aliás, não há mais verba nem para comprar as indispensáveis fichas para o arquivo do Museu. “Imagine para outras coisas, como a manutenção ou conservação do prédio...”¹⁷²

Finalmente em 1975, o Museu dos Teatros foi integrado à Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro (FEMURJ), criada no mesmo ano. Assim, por força do Decreto-lei nº 60, de 9 de abril de 1975, o Museu encerrou suas atividades, desligando-se do Teatro Municipal, que foi fechado para reformas. Como dito, as instalações do Municipal se encontravam em péssimo estado de conservação, especialmente seu telhado. As infiltrações causaram inúmeros danos, chegando, até mesmo, a atingir o salão Assírio, onde se situava o Museu dos Teatros (DIAS, 2012).

A museóloga e historiadora Neusa Fernandes concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em maio de 1979, na ocasião de seu pedido de desligamento da FMURJ, que chegou a dirigir por um tempo. Segundo ela, a criação da fundação foi também resultado

¹⁷⁰ *Tribuna da Imprensa*, 30/11/1973: p.10.

¹⁷¹ *Diário de Notícias* 19-20/5/1974: p.21.

¹⁷² Idem.

das reivindicações dos museólogos, pois os museus não eram uma unidade orçamentária para a administração do estado do Rio de Janeiro. No entanto, Fernandes continua, o orçamento era muito pequeno – o equivalente ao orçamento de um museu federal – para realizar uma política efetiva para todos os museus que estavam sob a sua alçada, provenientes dos antigos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara. Seu relato, ainda que não mencione o Museu dos Teatros, evidencia as dificuldades que a gestão desses espaços memoriais estava sujeita nesse período¹⁷³.

Concluídas as obras, o Teatro Municipal foi reinaugurado em 1978,¹⁷⁴ enquanto o museu continuava com destino incerto. Segundo um documento datilografado preservado no arquivo de José Jansen, com cabeçalho da FEMURJ, o acervo do Museu teria sido transferido, provisoriamente, para o Museu Histórico da Cidade¹⁷⁵. Prazos para o retorno de suas atividades ou para um local definitivo visando sua instalação também não eram de conhecimento do público em geral. De acordo com Amarylio de Albuquerque, em nota de julho de 1977, na *Tribuna da Imprensa*, “O triste destino do Museu do Teatro”, havia um total desconhecimento sobre os assuntos do museu por parte do órgão recém-criado, sobretudo, tendo-se em vista o futuro cogitado para ele:

A Fundação Estadual de Museus foi entregue à sra. Neusa Fernandes, que não conhecemos nem nunca ouvimos falar em seu nome, embora convencidos de sua melhor intenção, lemos nos jornais que ela pretende levar o tradicional Museu do teatro Municipal para um lugar condigno, ou seja, na vizinhança de um cemitério. Isso quer dizer que só será visitado por almas do outro mundo [...]. É realmente triste constatar essa verdade, mas nada poderemos fazer para contribuir, na escala do possível, para consertar coisas erradas, sobretudo quando partem da imaginação tão esclarecida, como a da diretora Estadual dos Museus, que, segundo presumimos, gosta de apreciar as obras de arte daquela necrópole...¹⁷⁶

O Museu realmente foi transferido em caráter provisório, em 1978, para duas casas geminadas em Botafogo, na Rua São João Batista, próximas ao cemitério de mesmo nome. A sede definitiva era apenas um projeto de um futuro Centro Cultural da FEMURJ, a ser construído na Barra da Tijuca. Tal sede, segundo matéria de abril do jornal *Luta Democrática*, seria projetada pelo arquiteto Ulisses Burlamaqui, devendo abrigar

¹⁷³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 9/5/1979. p.1.

¹⁷⁴ <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html> acesso em 15/7/2016.

¹⁷⁵ Minuta de documento da FEMURJ, s.d. Arquivo José Jansen. Cedoc/Funarte.

¹⁷⁶ *Tribuna da Imprensa*, 16-17/7/1977p. 4.

igualmente o Museu Carmem Miranda, que seria uma espécie de apêndice do Museu da Imagem e do Som (MIS)¹⁷⁷. Ou seja, uma grande mudança, tendo como a referência museológica principal o MIS, que funcionaria integrando acervos de música e teatro, logo, que encamparia o acervo do antigo Museu do Teatro Municipal.

Novas atividades foram pensadas para esse novo órgão, denotando as transformações teóricas e tecnológicas em curso, no campo da memória em fins da década de 1970: “Em sua nova fase o Museu dos Teatros dará início ao registro da vida teatral do Estado, filmando e fotografando espetáculos, gravando músicas, editando textos, promovendo cursos, palestras e debates, arquivando programas, documentos, etc.”¹⁷⁸ No entanto, não nos foi possível verificar se tal proposta foi realmente levada a cabo. A transferência para a suposta sede na Barra da Tijuca nunca ocorreu. A FEMURJ foi fundida com a Fundação Estadual dos Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ) em 1979, dando origem à FUNARJ, atualmente Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro¹⁷⁹.

Na prática, o acervo do Museu dos Teatros ou do Municipal, como era conhecido, ficou fechado para a visitação durante décadas. De acordo com o site do Teatro Municipal, entre os anos de 2008 e 2013, foram realizadas medidas visando a reintegração do acervo ao órgão de origem, que seria o próprio Municipal. Finalmente, em 2013, esse acervo passou para a custódia do Centro de Documentação da Fundação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, criado em 1986, encerrando uma longa epopeia.¹⁸⁰

Ainda segundo o site do Teatro Municipal, o acervo está disponível aos pesquisadores mediante agendamento prévio,¹⁸¹ ou seja, não existe mais, efetivamente, um museu naquele teatro. Sem vitrines, sem exposições permanentes e sem visitantes, o que existe é um centro de documentação voltado para pesquisas acadêmicas. O modelo museal de preservação da memória do teatro (neste caso tanto a linguagem artística como a instituição) foi substituído pelo de centro de documentação, em um processo gestado desde os anos 1970.

¹⁷⁷ *Luta Democrática*, 2/4/1978: p.8.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Lei 291 de 10 de dezembro de 1979. Mais informações ver <http://www.funarj.rj.gov.br/sobre-a-funarj/> acesso em 15/7/2016.

¹⁸⁰ <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/sobre-o-centro-de-documentacao/> acesso em 15/09/2019.

¹⁸¹ Idem

Através do exemplo do Museu do Teatro Municipal, também denominado Museu dos Teatros (ainda que, por muitas vezes, as duas denominações fossem concomitantemente empregadas), percebe-se como a formação de um acervo para as artes cênicas foi empreendido a partir de um procedimento de localização e coleta de itens e documentos, mediante doações realizadas por personalidades das artes cênicas ou de seus herdeiros, o que era uma prática difundida na época. Não temos como ter certeza se as doações chegaram a configurar arquivos ou se eram feitas como documentos e objetos isolados, uma vez que as fontes utilizadas foram, basicamente, artigos e colunas de jornais da época.

Outro aspecto relevante é a frágil situação do patrimônio das artes cênicas no Brasil. Acompanhamos alguns episódios da trajetória de um museu, criado na mais importante casa de ópera da antiga capital federal, para demonstrar esse fato. Nem uma ilustre localização ou uma intensa atividade e reconhecimento, como um importante centro de cultura do país, livraram o Museu dos Teatros de um destino trágico. O “triunfo do bife” foi um prenúncio de um longo hiato ocasionado pela ausência de políticas públicas consistentes no âmbito da municipalidade e, posteriormente, no âmbito estadual, para a preservação da memória das artes cênicas no Rio e no Brasil.

3.2 Projetos, debates e a criação do Museu do Serviço Nacional do Teatro

A instalação de um museu com a finalidade de preservar o patrimônio teatral, estava presente nos planos do Serviço Nacional do Teatro (SNT), desde o final dos anos 1940. Quer dizer, praticamente quando de sua criação¹⁸², o que nos mostra que o órgão estava atento aos debates que se produziram no meio teatral sobre a importância de preservação da memória do teatro brasileiro, como acompanhamos no primeiro capítulo. No Estado Novo, o SNT teria uma série de atribuições, algumas com um evidente caráter pedagógico, como o teatro para crianças e adolescentes, o teatro amador e a publicação de obras teatrais (CAMARGO, 2017. p. 45). Eram muitos seus objetivos:

Promover ou organizar a construção de teatros em todo o país; orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centro de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a

¹⁸² BRASIL, Decreto-lei nº 92 de 21 de dezembro de 1937.

organização de grupos amadores de todos os gêneros; incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas; promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros; fazer inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes; providenciar a tradução e publicação das grandes obras de teatro escrita em idioma estrangeiro.¹⁸³

No entanto, muitas foram as críticas endereçadas ao SNT, desde os seus primeiros anos. Entre elas estava a de privilegiar a concessão de subvenções a grupos amadores e companhias profissionais, ao invés de adotar medidas que atendessem às principais reivindicações encaminhadas pelos meios teatrais, como era o caso das demandas pela construção de teatros, isenção e impostos, publicação de peças de autores nacionais e estrangeiros etc. Segundo os descontentes, o SNT tinha uma atuação paliativa frente a essas graves questões, que eram estruturais e limitadoras do desenvolvimento do teatro nacional (CAMARGO, 2013).

Em virtude da fragilidade de suas condições de existência, aspecto que se observa ao longo de sua trajetória institucional, a principal frente de atuação do SNT acabou por se concentrar na concessão de subvenções. A fim de contornar essa situação, os técnicos do SNT elaboraram estudos e propostas para que as atividades previstas pelo Regimento do órgão pudessem ser implementadas, o que permitiria uma melhor regulamentação e implementação de suas atividades. No Plano Decenal, organizado em 1945, pelo diretor substituto do SNT, João Batista Massot, observamos que já existia na instituição um entendimento sobre como poderia ser proveitosa a utilização de vitrines com documentos para a divulgação de temas relacionados ao teatro para a população em geral. Ainda que sem maiores aprofundamentos, a proposta encaminhada sugere que “em cada teatro seria feito (*sic*) uma galeria com vitrines onde o SNT faria mostra de numeroso documentário relativo ao teatro em geral, possibilitando-se, assim uma difusão cultural popular direta e eficiente”¹⁸⁴.

O SNT como um todo enfrentava grandes dificuldades nos seus anos iniciais para implementar suas ações, o que era agravado pelas constantes reclamações e insatisfações em relação à sua reduzida atuação, centrada na capital federal e no modelo

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ SNT. Processo nº 096.834/1945. Cedoc/Funarte.

de concessão de subvenções (CAMARGO, 2013). Em 1948, Thiers Martins Moreira, professor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, substituiu Carlos Alberto Nóbrega da Cunha (1946-1948), na direção do SNT. A nova direção pretendia pôr em prática várias ações para adequar o órgão às demandas do meio teatral, entre as quais: reformar o Curso Prático de Teatro; realizar publicações de peças teatrais; organizar uma biblioteca e criar de um museu de teatro. Essa gestão foi marcada, assim, por uma concepção educativa do teatro, trazendo para a prática o que estava previsto na lei de criação do Serviço (CAMARGO, 2017).

O período democrático inaugurado pela presidência de Eurico Gaspar Dutra não apresentou grandes modificações no campo cultural, especialmente para o teatro, caracterizando-se, inclusive, como uma administração tímida em relação à área. Em 1950, deu-se início ao segundo governo Vargas, agora eleito democraticamente. Segundo Camargo (2017), o período registou um expressivo aumento orçamentário do SNT, ainda que levemos em conta a inflação. Tal incremento no orçamento pode nos indicar os esforços de complexificação de sua estrutura.

Em 1951, o crítico da *Folha Carioca*, Aldo Calvet assumiu como novo diretor do SNT. Seu nome foi indicado pela classe teatral, que enviou documento com mais de mil assinaturas a Getúlio Vargas. Após analisar quais as principais deficiências do SNT, Calvet anunciou as medidas pretendidas para que uma redefinição institucional fosse levada a cabo:

O Departamento previsto terá nova regulamentação e normas e orientação, objetivando, entre outros pontos: a) abertura de uma biblioteca com capacidade de seis mil volumes sobre assuntos estritamente teatrais, destinados à consulta do público e dos profissionais e amadores; b) criação do Conservatório Nacional de Teatro e da Comédia Brasileira; c) criação do Museu de Teatro; d) instalação de agências nos Estados, mantidas pelo Serviço e que visam facilitar as excursões das companhias às diferentes praças, ao mesmo tempo, que mantém com estas um contato mais estreito¹⁸⁵.

Durante sua administração também ocorreram duas das três edições do Congresso Brasileiro de Teatro (1951, 1953 e 1957), organizados por iniciativa do presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, com o suporte financeiro do SNT (CAMARGO, 2017). Algumas das teses defendidas nesses encontros acabaram encontrando boa acolhida no SNT, até por

¹⁸⁵ A Noite, 19/12/1951: p.8.

representarem questões prementes para o teatro brasileiro. A tese de Henrique Pongetti, em favor da Companhia Dramática Nacional, e a de Santa Rosa, sobre o Conservatório Nacional de Teatro, ambas defendidas no I Congresso, resultaram na criação dessas duas estruturas no SNT, em 1953 (CAMARGO, 2014).

Destacamos, igualmente, a tese de Elvira Rodrigues Gomes, apresentada no II Congresso Brasileiro de Teatro, em 1953, intitulada, “Criação do Museu da Indumentária”. Elvira pertencia ao Centro Estudantil Itália Fausta, do Conservatório Nacional de Teatro e defendeu a existência de um museu dedicado à indumentária na estrutura do SNT, com a finalidade de fornecer subsídios para os alunos do curso na confecção de figurinos e também para organização de exposições para o público mais amplo. Os itens necessários para a formação desse acervo seriam coletados através de pedidos de doação e deveriam aludir a determinadas épocas históricas ou regiões do país (GOMES, 1953).

Ao reconhecer o apoio oferecido por boa parte do meio teatral, Calvet estabeleceu um diálogo mais próximo que seus antecessores, a fim de concretizar seu intuito de diversificar as atividades do SNT e de ampliar sua composição administrativa. Esta reformulação atendeu a algumas das questões em voga na época. No entanto, as decisões tomadas requeriam um maior planejamento, tendo em vista seus custos materiais e humanos para um órgão com sérios problemas estruturais. As novas unidades administrativas acabaram por agravar essas fragilidades do SNT, que mergulhou em uma crise (CAMARGO, 2017). Essa crise acabou acarretando a saída de Aldo Calvet, em julho de 1954.

Mas mesmo que a efetivação do museu não tenha se dado ao longo dessa administração, a reestruturação implementada no SNT possibilitou o encaminhamento e a consolidação da proposta de um museu. Tudo que se seguiu, a partir de então, foi apresentado segundo critérios bem sistematizados e fundamentados, denotando um adensamento da reflexão a respeito das funções e da pertinência da existência de uma instituição que privilegiasse o teatro enquanto tema. Foi o que se viu quando o escritor Adonias Filho foi nomeado para substituir Calvet. Em 13 de agosto de 1954, pouco após assumir o cargo (do qual sairia três meses depois), designou o funcionário do SNT, Joaquim Braz Ribeiro, para a tarefa de “realizar pesquisas referentes à documentação da História do Teatro e planejar, organizar e supervisionar o Museu de Teatro deste Serviço

como instrumento de educação extra-escolar”¹⁸⁶. Uma tomada de decisão em tão pouco tempo nos leva a crer que o novo diretor dava continuidade a atividades já em curso. Por isso, acreditamos que a tese de Elvira realmente tenha encontrado acolhimento dentro das ações de reorganização do SNT.

Joaquim Ribeiro, bacharel em Direito, era filho do historiador sergipano João Ribeiro, sobre quem escreveu uma biografia após seu falecimento¹⁸⁷. Sendo também historiador, ele havia atuado na Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, na década de 1930¹⁸⁸. Em 1948, como Técnico em Educação do Ministério da Educação e Saúde, foi transferido da Divisão de Proteção Social da Infância, do Departamento Nacional da Criança, para o Serviço Nacional de Teatro¹⁸⁹, onde ministrou aulas de português no Curso Prático de Teatro¹⁹⁰. A trajetória de Ribeiro legitimou sua escolha para desempenhar a empreitada de buscar elementos históricos e condições materiais para a organização do museu do SNT.

Em relatório referente às atividades de 1954, o empresário teatral e escritor José Cesar de Andrade Borba, registrou suas ações frente ao órgão em quase três meses de gestão, iniciada no dia 8 de outubro do mesmo ano. Ressalta que, além da instabilidade institucional, devido às sucessivas alternâncias na direção, o contexto nacional foi marcado pela grave crise política e econômica que o governo Vargas enfrentou e que culminou com o suicídio do presidente, seguido pelo governo do vice, Café Filho.

Dentre as inúmeras iniciativas do SNT em 1954, figura o planejamento das atividades do Museu de História do Teatro do SNT, realizado por Joaquim Ribeiro, para janeiro de 1955. O Museu estaria subordinado à Seção Técnica do SNT, juntamente com os setores de Divulgação, Biblioteca e Publicações. Na descrição das atividades específicas de cada uma dessas seções há o relato das dificuldades encontradas durante o trabalho de planejamento:

Não dispondo de instalações adequadas e apenas possuindo poucos materiais relativos à história do teatro no Brasil e no estrangeiro, não pode o Museu de História do Teatro preencher os fins a que se destina como órgão de educação visual, como deve ser qualquer museu de natureza histórica. Foi estabelecido, então, como medida nuclear, um

¹⁸⁶ SNT. Diretoria – Correspondência expedida. Pasta 2 (agosto-dezembro de 1954). Cedoc/Funarte.

¹⁸⁷ RIBEIRO, Joaquim. *9 mil dias com João Ribeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1934.

¹⁸⁸ Jornal do Brasil, 4/11/1936: p.17.

¹⁸⁹ BRASIL. Decreto nº 24. 753 de 5 de abril de 1948.

¹⁹⁰ BRASIL. Portaria nº 5 de 6 de outubro de 1950.

plano mínimo a ser executado. Esse plano mínimo consiste numa pequena exposição permanente, organizado com:

- a) documentos iconográficos
- b) maquetes
- c) plantas teatrais
- d) manuscritos
- e) trajes
- f) materiais diversos (programas teatrais, etc).

A exposição foi dividida em três partes:

- 1) Teatro brasileiro
- 2) Teatro estrangeiro
- 3) Materiais conexos relativos ao teatro em geral.

É propósito no ano próximo franquear ao público a exposição acima projetada.¹⁹¹

O primeiro aspecto a ser considerado é a apresentação dos motivos para a não efetivação do museu conforme o esperado (para o início de 1955): a falta de um espaço adequado. Um problema que perpassava todo o Serviço, pois este ainda não dispunha de uma sede própria. Durante a gestão de Thiers Moreira (1948-1951), o SNT foi transferido da sobreloja do Teatro Ginástico Português para o terceiro andar do prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Já na administração de Aldo Calvet (1951-1954), o órgão foi instalado no Edifício Confederal, também no centro da cidade do Rio de Janeiro, então o Distrito Federal, ocupando o décimo e o décimo primeiro andares (SNT, 1967). Essas constantes mudanças de endereço denunciam a falta de um espaço físico para a própria atuação de rotina do SNT, o que tornava o problema da localização de um museu ainda mais grave, pois ele precisaria de, pelo menos, uma boa área destinada à exposição e outra para se armazenar sua reserva técnica.

Outro ponto que impactava diretamente o cumprimento da função histórica de um Museu do Teatro era a falta de um acervo representativo do teatro brasileiro e estrangeiro. Talvez por isso, um espectro tão amplo de itens patrimonializáveis para compor o acervo do museu. Notamos também uma abordagem que transborda o quesito nacionalidade, prestando-se o museu a abrigar coleções que representassem a arte teatral realizada no Brasil ou em outros países. Nesses pontos, o Museu proposto diferenciava-se da proposta de Elvira Gomes, apresentada no II Congresso Brasileiro de Teatro, cujas funções estariam mais alinhadas às necessidades dos alunos do Conservatório, ainda que mencionasse exposições para o público em geral.

¹⁹¹ SNT. Relatório de Atividades de 1954. Cedoc/Funarte.

A não exclusividade do nacional estava, até certo ponto, de acordo com as discussões que compreendiam o teatro praticado na Europa como o principal modelo “civilizatório” para a modernização dos palcos brasileiros. Por outro lado, a noção de uma função histórica para o museu do teatro reforçava os sentidos atribuídos para essa instituição, especialmente a partir da criação do Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922, cujo acervo histórico foi um importante referente para uma identidade nacional brasileira. O MHN se consolidou como “órgão catalisador dos museus brasileiros, cujo modelo foi transplantado para outras instituições. Contribuiu para isso a instalação do curso de museologia, [...] que funcionou no próprio MHN entre 1932 e 1979” (JULIÃO, 2006: p.22). A proposta de museu para o teatro, apresentada no relatório institucional SNT no ano de 1954, mantinha interconexões tanto com as discussões caras ao campo teatral, quanto com as tendências museológicas da época.

Apesar do planejamento realizado, observamos que apenas em 1958, os desdobramentos mais concretos para a instalação do museu ocorreram. Contribuiu diretamente para esse fato, a publicação do Regimento do SNT. O governo de Juscelino Kubitschek se iniciou em 1956 e possibilitou ao novo diretor, Edmundo Moniz, realizar uma reforma administrativa, bem como uma expansão da atuação do SNT em todo o território nacional. Ainda que não tenha apresentado uma proposta específica para a cultura em seu Plano de Metas, o presidente recém-eleito dedicou atenção ao assunto (CAMARGO, 2017). Porém, de acordo com Calabre (2009: 45):

O período que abrange de meados da década de 1940 até meados da década de 1960 foi marcado por uma fraca presença do Estado no campo da cultura. A maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas.

Edmundo Moniz era funcionário do SNT e havia participado da comissão que trabalhou na elaboração do Regimento, durante o ano de 1954. A ênfase de sua gestão, assim como ocorreu na de Calvet, pode ser identificada na criação de novas seções no SNT, destacando-se o Teatro Nacional de Comédia (CAMARGO, 2017). Por intermédio do Regimento de 1958, a composição do SNT ficou definida da seguinte maneira:

Art. 3º O S.N.Te compreende:
I - Conservatório de Teatro - (C.Te).
Cursos
Secretaria
II - Seção Técnica (S.T.)

Setor de Planejamento, Orientação e Controle (S.T.1)
Setor de Difusão Cultural (S.T.2)
III - Seção Administrativa (S.A.)
Almoxarifado
Portaria
IV - Biblioteca (B.)
V - Museu (M.)¹⁹²

Diferentemente do planejamento de 1954, o Museu não foi alocado como um órgão subordinado à Seção Técnica. Em relação às suas competências, o novo museu deveria “I - Coligir, confeccionar e classificar todo o material que interesse ao teatro; II - Promover exposições sobre teatro”¹⁹³. O Regimento dispunha, ainda, que a chefia do museu deveria ser exercida por um conservador, ou seja, um profissional com formação específica para o exercício dessa função. Dessa forma, as ideias de criação de um museu para a memória do teatro no Brasil, enfim, encontrariam sua culminância: o Museu do Teatro seria criado dentro de uma estrutura da administração pública federal. A relevância deste fato denota a incorporação, em alguma medida, da agenda do teatro para a elaboração de políticas públicas voltadas para o patrimônio das artes cênicas.

3.2.1 Uma vitrine para o teatro: desafios para a implementação do Museu do Serviço Nacional do Teatro

É importante destacar que o Museu do Teatro do SNT foi fruto de uma longa mobilização de diversos indivíduos, os quais, a partir de suas trajetórias, projetaram múltiplos sentidos e usos para a memória de seu campo de atuação, o que favoreceu a acolhida dessa demanda por parte do poder público. O museu se situa nesse contexto e dialoga diretamente tanto com as discussões sobre memória e patrimônio, como sobre o teatro brasileiro daquele período.

Uma vez estabelecido, o museu deveria iniciar suas atividades: quais foram as estratégias para formação de seu acervo? Quem foram os seus gestores? Quais foram os princípios norteadores de suas ações? Vimos que o Museu do SNT foi criado pelo decreto nº 44.318, de 21 de agosto de 1958, que dispõe sobre o novo regimento do órgão. Porém,

¹⁹² BRASIL. Decreto nº 44.318 de 21 de agosto de 1958.

¹⁹³ Idem

o decreto nº 47.037 de 16 de outubro de 1959 é citado em alguns documentos oficiais do SNT como sendo o responsável pelo ato. No entanto, este último dispositivo foi responsável pela criação do cargo de encarregado de Museu no quadro permanente do Ministério da Educação e Cultura. Assim, ele dispensou a presença de um conservador ou museólogo, com a formação específica nessa área de atuação, para chefiar o recém-criado museu, anunciando, desde o início, que a sua existência seria marcada pela precariedade.

Ou seja, é preciso acompanhar esses movimentos iniciais para vislumbrar o quanto daquilo que foi idealizado se realizou, efetivamente, na prática. A criação do Museu do SNT, por exemplo, não foi acompanhada pela elaboração de sua regulamentação.

A lei que criou o Museu do SNT permite o seu funcionamento, mas necessário se torna a elaboração dos seus regulamentos ou estatutos, que providenciem sobre funcionamento dos serviços, os quadros de direção e administração, a ação educativa e social do museu, as conferências, as visitas comentadas, consultas e a facilitação de elementos informativos aos que se interessem pelos assuntos afetos à nova instituição¹⁹⁴.

Sem diretrizes de como proceder, o museu acabou por depender (mais uma vez) do esforço individual da profissional nomeada para sua chefia. Ruth Jacome de Campos era funcionária pública, com passagens pelo colégio Pedro II e pelo Instituto Nacional do Livro, de onde veio transferida a pedido do diretor do SNT, Edmundo Moniz. Em ofício ao diretor da Divisão de Pessoal do MEC, no qual solicitava o cumprimento do pedido de readaptação de sua funcionária, de oficial de administração para o cargo de Conservadora, Moniz comunica que Ruth J. de Campos ingressou no SNT em junho de 1958, com o propósito de realizar pesquisas para a organização do Museu¹⁹⁵.

Após ser designada Encarregada do Museu pela Portaria nº 40 de 09/09/1958, Campos foi autorizada a frequentar o Curso de Museologia da Divisão de Educação Extra-Escolar¹⁹⁶ do Ministério da Educação e Cultura, em 1959¹⁹⁷. Na verdade, se tratava

¹⁹⁴ SNT. Memorando de 25 de novembro de 1959. Pasta Relatório. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

¹⁹⁵ Ofício do diretor do SNT para o diretor da Divisão de Pessoal do MEC, 31 de janeiro de 1961. Pasta funcional de Ruth Jácome dos Santos. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

¹⁹⁶ A Divisão de Educação Extra-Escolar foi criada em 1953, no Departamento Nacional de Educação do Ministério da Educação e Cultura. Tinha “por finalidade promover e orientar atividades educativas e culturais de natureza extra-escolar, bem como coordenar as de cultura geral, em conexão com outros órgãos especializados”. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-34078-6-outubro-1953-323293-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 20/09/2019.

¹⁹⁷ Ofício do diretor do SNT para o diretor da Divisão de Educação Extra-Escolar do MEC, 26 de fevereiro de 1959. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

de um curso introdutório em museologia, aberto para o público em geral, com exigência mínima de conclusão do então curso ginasial. Ou seja, um curso mais rápido e menos denso, com uma proposta distinta do já tradicional e pioneiro Curso de Museologia do Museu Histórico Nacional¹⁹⁸, que formava conservadores de nível superior. Segundo Faria, a primeira edição do curso, oferecido pela Divisão ocorreu em 1957, durou apenas quatro meses. Ele tinha como objetivo

Preparar os professores de ensino secundário a dar aulas no recinto dos museus, despertar vocações de pesquisadores, difundir o conhecimento do patrimônio histórico, artístico e folclórico da Nação, salvaguardando nos museus. Além de colaborar par a criação de museus escolares (2017: 162).

Pelo que se percebe, o público alvo do curso eram os professores secundários, ou seja, que haviam cursado uma faculdade de filosofia e, portanto, tinham nível superior. Era uma espécie de especialização, voltada para a preparação dos mestres na área do patrimônio dentro e fora das escolas. O curso foi ministrado no Museu Nacional de Belas Artes, sob a direção da conservadora Maria Barreto. De acordo com nota do *Jornal do Comércio*, o curso se compunha de 40 palestras proferidas por professores e museólogos. Outro aspecto que mereceu destaque pelo jornal foi a grande quantidade de inscritos: 164, sendo 113 do sexo feminino¹⁹⁹, o que é consistente com a feminização da profissão docente.

No ano seguinte, não identificamos registros do curso, o que salienta seu caráter de formação geral ou complementar, com propósito distinto do curso ministrado pelo Museu Histórico Nacional. Cabe assinalar, ainda, que no ano de 1958, o Rio de Janeiro sediou o Seminário Latino-Americano de Museus, organizado pelo Comitê Regional da Unesco no Hemisfério Ocidental. Em artigo, Knauss destaca que Santos Trigueiros, em obra denominada *Museus e Educação*, afirma que “essa iniciativa maior teria sido antecedida um ano antes, em 1957, pela organização no Rio de Janeiro de um curso de conferências e visitas a museus, promovido pela Divisão de Educação Extra-Escolar, do Ministério da Educação” (2011: 591). Certamente, esse Seminário, que mobilizou

¹⁹⁸ O curso de Museus foi criado em 1932, vinculado diretamente à direção do Museu Histórico Nacional e tinha duração de dois anos. Seu principal objetivo era a formação de profissionais a fim de atuar no próprio Museu. Foi incorporado à Federação das Escolas Isoladas do Rio de Janeiro (FEFIERJ), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). <http://www.docpro.com.br/mhn/DetalhesAcervo8.html>. Acesso em 01/10/2019.

¹⁹⁹ *Jornal do Comércio*, 09/08/1957: p.5.

grandes esforços da comunidade de museólogos no Brasil, foi antecedido por um curso de caráter extraordinário (na organização e afluência), mas talvez tenha inviabilizado a organização de uma nova turma após o seu término.

Percebemos, assim, que esse é um momento em que a educação passou a ser um tema prioritário para os museus e seus profissionais:

[...] é no contexto da década de 1950 que a questão da educação nos museus deixou de ser tratada em termos genéricos. Verifica-se que nessa época o tema estava sendo posto a partir das suas relações com a educação escolar, tendo como público alvo a juventude. Ou seja, tratava-se, mais propriamente dito, de sublinhar as conexões entre museu e escola (KNAUSS, 2011: 586).

Essa será a matriz em que Ruth Campos realizará sua inserção na Museologia, especialmente por ter frequentando o curso oferecido pela Divisão de Educação Extra-Escolar, que deixaria mais evidente a perspectiva predominante que orientaria o seu currículo. A edição desse curso de 1959, mais uma vez, foi aberta ao público em geral (estudantes e diplomados). Entendido como um curso de extensão cultural, seu propósito consistia em proporcionar aos seus inscritos maior contato com assuntos de interesse variado, porque, além do curso de museologia, também seriam oferecidos cursos de Cultura Hispânica, Regência de Bandas, Artes Decorativas, dentre outros. Uma reportagem do *Correio da Manhã* sobre os cursos oferecidos pela Divisão de Educação Extra-Escolar, naquele ano, informa que o curso de museologia, coordenado novamente por Maria Barreto, seria ministrado de abril a novembro por vários especialistas, cujas palestras ocorreriam em museus da capital, de Niterói e de Petrópolis.²⁰⁰

Além do frequentar o referido curso de museologia, Ruth Campos também fez o curso de Artes Decorativas, oferecido pela Divisão de Educação Extra-Escolar no ano de 1959. Na década seguinte, ela concluiu cursos como o de Atualização Cultural, em 1961 e o de extensão em “Arte e Arquitetura Norte-Americana”²⁰¹. Chama a atenção, por outro lado, a ausência, em seu currículo, de um curso voltado para a área de teatro, mas não sabemos, na verdade, se ela frequentou alguma aula ou palestra. De toda a forma, percebemos que preponderaram, na escolha de Ruth Campos, cursos que enfatizavam

²⁰⁰ *Correio da Manhã*, 22/02/1959: p.6.

²⁰¹ Ofício da Diretora do Serviço Nacional do Teatro para o presidente do Grupo de Trabalho de Readaptação do MEC. 12 de outubro de 1965. Pasta funcional de Ruth Jacome de Campos. Arquivo Institucional Cedoc/ Funarte.

critérios técnicos e teóricos circunscritos ao campo da museologia, com ênfase especial no potencial pedagógico das instituições museológicas, principalmente em suas contribuições para o enriquecimento da cultura geral dos cidadãos comuns.

Uma de suas primeiras ações consistiu na identificação do pequeno acervo que compunha o incipiente Museu e, por conseguinte, no desenvolvimento de uma metodologia de trabalho. As primeiras peças consistiam em vinte e seis gravuras francesas que haviam sido doadas por Brício de Abreu ao Conservatório Nacional de Teatro, em um momento anterior. Ao registrar em relatório a transferência e o tombamento dessas obras, Ruth Campos frisa que seria de grande importância que o jornalista providenciasse o seu histórico, “para a confecção do fichário onde a historicidade das peças [...] devem ser detalhadamente descritas aproximando-se ao máximo da verdade”²⁰².

Nesse mesmo relatório, de novembro de 1959, Campos aproveita para reforçar a necessidade de regulamentação do setor, o que ainda não havia ocorrido. Através de um regimento ou estatuto seria possível dispor sobre o funcionamento do museu, seu quadro de funcionários e métodos de trabalho, ainda que o dispositivo fosse alterado ao longo da experiência prática da instituição. Segundo ela:

Do regulamento devem constar:

- a) finalidade do Museu
- b) quadro de funcionários
- c) atribuições dos mesmos
- d) natureza e ordem dos trabalhos
- e) formas de permutas e aquisições
- f) sistemas de numeração, etiquetagem e catalogação
- g) cursos e conferências
- h) pesquisas e publicações
- i) recursos financeiros
- j) propaganda
- k) disposições gerais e transitórias

Concluída a parte burocrática e administrativa, caberá ao setor técnico, preliminarmente, iniciar o seu trabalho de:

- 1) Organização
- 2) Arrumação
- 3) Catalogação
- 4) Restauração
- 5) Classificação de objetos

Só então, estará o Museu apto a exercer sua primordial finalidade, que é a difusão artística, cultural e educativa do seu acervo²⁰³.

²⁰² Relatório de Ruth J. de Campos para o Diretor do SNT. 25 de novembro de 1959. Pasta Museu do SNT. Arquivo Institucional Cedoc/ Funarte.

²⁰³ Idem.

A falta de um dispositivo de regulamentação das atribuições e atividades do Museu é uma das preocupações constantes de Ruth Campos, que, na ausência de um documento formal, elaborou relatórios e planos de ação que tentavam conferir uma institucionalidade aos trabalhos do novo setor. Ao redigir o Plano de Atividades do Museu para o biênio 1961/1962, a funcionária responsável lançou as bases que deveriam fundamentar a atuação do Museu:

Este Museu deverá ter, por pertencer ao MEC, mais que qualquer outro, o conceito de Escola Ativa, dentro do processo da Escola Nova, porque atualmente Teatro é evolução da cultura, tendo deixado de ser divertimento, para ser arte, valendo por seu conteúdo artístico e educativo²⁰⁴.

Nessa passagem, é possível identificarmos duas importantes concepções que foram caras à diretora, demarcando seu ideal de museu para o teatro: seu caráter pedagógico, fortemente alinhado com os preceitos da Escola Nova²⁰⁵, conforme abordamos há pouco, e a valorização do aspecto artístico do teatro, em consonância com os debates que caracterizam o campo teatral da segunda metade do século XX. A modernidade do teatro estava diretamente relacionada à sua elevação enquanto arte, na mesma medida em que se lhe negava o estatuto de mero divertimento. Assim, há uma conjunção de propósitos entre as duas perspectivas (a pedagógica e a teatral) com o objetivo primeiro de civilizar a população por intermédio do Museu.

Os visitantes do Museu podem ser classificados como: conhecedores, diletantes e leigos.

Sendo assim, o Museu não se destina, especialmente, a agradar a uma dessas classes isoladamente, mas a todos em conjunto e interessa-lhe tanto a atenção momentânea do visitante eventual, como o exame metódico do frequentador assíduo.

O Museu deve satisfazer a um só tempo à curiosidade do operário, ao objetivo do estudante, aos ensaios dos artistas e às exigências do pesquisador, adotando medidas que atendam tanto à pronta

²⁰⁴ SNT. Plano de Atividades para 1961/1962. Relatórios. Arquivo Institucional. Institucional Cedoc/Funarte.

²⁰⁵ Movimento que, desde a década de 1930, tinha por bandeira “a defesa, como direito dos cidadãos e dever do Estado, de uma educação pública, obrigatória, laica e gratuita. Ou seja, de uma educação garantida pelo Estado para todos os que estivessem em idade de frequentar a escola; da obrigatoriedade da matrícula sob pena de punição; da não submissão da educação a qualquer orientação confessional e, finalmente, da gratuidade da educação, para que todos, indiscriminadamente, tivessem acesso a ela. [...] Os “escolanovistas” acabariam por ver suas teses derrotadas ao ser aprovada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional em 1961, já no governo João Goulart”. Texto de Bomeny, Helena em <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacatoo/Anos1950>. Acesso em 02/10/2019.

compreensão das pessoas menos cultas, como à plena satisfação dos visitantes esclarecidos²⁰⁶.

Atividades específicas também seriam contempladas pela programação pretendida por Ruth Campos, como o oferecimento de cursos intensivos de cenografia e arte dramática, para o aprimoramento dos artistas ou interessados pela carreira de ator. Exibição de filmes e slides, visitas guiadas, exposições periódicas, exposições itinerantes e reuniões com profissionais de outros museus foram arroladas como as estratégias a serem adotadas a fim de abarcar toda a heterogeneidade de público pretendida para o espaço. Sobre a constituição do acervo, a encarregada pelo Museu propõe as seguintes ações:

- 1) Adquirir por compra objetos de real interesse, cujo preço não ultrapasse o Orçamento do Museu.
- 2) Encorajar de todas as formas possíveis, a doação dos colecionadores, procurando-os até em suas residências e convidando-os insistentemente a visitar o Museu, incutindo-lhes a garantia de que as peças ofertadas ficarão perpetuamente sob a guarda da instituição, protegidas contra qualquer ação exterior arbitrária. Incentivar também a ajuda dos colaboradores espontâneos.
- 3) Efetuar pesquisas em todas as casas de espetáculos interligadas ao SNT com o intuito de arrecadar peças de valor histórico ou artístico que tiverem relação com a vida teatral da cidade e dos Estados.
- 4) Despertar a simpatia dos artistas teatrais, para que cedam ao Museu objetos relacionados com sua vida profissional, estendendo esta campanha aos parentes e amigos íntimos dos atores falecidos²⁰⁷.

As doações se configurariam como a principal via de aquisição de acervo, segundo o Plano de Atividades de Ruth Campos. Certamente, seria essa uma forma de não depender exclusivamente de recursos financeiros públicos, ao compartilhar com a comunidade artística, colecionadores e herdeiros uma convocatória para a missão de preservação da memória do teatro. Tanto o estímulo às doações quanto o recolhimento de peças em casas de espetáculo foram ações empreendidas pelo Museu do Teatro Municipal para a formação de seu acervo, conforme tratamos na seção anterior. Acreditamos, assim, que essa experiência precursora e bem sucedida, possa ter inspirado a encarregada do Museu do SNT a elaborar as estratégias presentes no texto do documento aqui analisado.

Esse documento previa, ainda que “relações com outras instituições, museus, bibliotecas, arquivos, associações de História, Ciência e Arte, serão feitas por

²⁰⁶ SNT. Plano de Atividades [do Museu do SNT] para 1961/1962. Relatórios. Arquivo Cedoc/ Funarte.

²⁰⁷ Idem.

correspondência, comunicações, permutas de publicações, acordos em matéria de estudos e pesquisas em intercâmbios de elementos culturais”.²⁰⁸ Incluem-se, nessa proposta, instituições/órgãos de outros países, sendo o escopo temático do acervo do novo museu mais amplo, não estando restrito ao teatro brasileiro.

Outra inspiração para Campos, como ela mesma explicita, foi a V Bienal de São Paulo de 1959. Sua visita ao evento de artes plásticas, “exclusivamente em função do Museu criado, deixou uma visão panorâmica de tudo quanto pode ser realizado”²⁰⁹. A partir da IV Bienal de São Paulo, em 1957, ainda sob os auspícios do Museu de Arte Moderna daquela cidade, ocorria, concomitantemente ao evento principal, uma Bienal voltada para o teatro. A I Bienal das Artes Plásticas do Teatro consistiu em uma exposição internacional de Arquitetura, Cenografia, Indumentária e Técnica Teatral.²¹⁰

A edição seguinte, em 1959, contou com participação ativa do SNT. “A abertura da II Bienal [das Artes Plásticas do Teatro] deu-se a 21 de setembro, com a presença do presidente Juscelino Kubitschek, do governador Carvalho Pinto e do professor Edmundo Moniz, diretor do Serviço Nacional do Teatro”²¹¹. O SNT também concedeu um prêmio de Cr\$ 150.000,00 para o melhor figurinista estrangeiro. Segundo Campos, as “exposições do Brasil, da Tchecoslováquia, da Alemanha, da Inglaterra, da França, foram impressionantes em sua beleza, o mesmo se podendo dizer das fotografias expostas”²¹². Foram, ao todo, sete edições do evento, sendo que a última Bienal das Artes Plásticas de Teatro ocorreu em 1969.

Essas são as referências teóricas e experiências práticas com que Ruth Jácome de Campos elaborou esta complexa proposta de atuação para ser implementada no Museu do SNT. Ela também registra questões de ordem estrutural: solicita, com a finalidade de contemplar todo o potencial de seu projeto, funcionários capacitados, espaços próprios para exposição e estudo, mobiliário adequado e um total de cinco salas para o órgão²¹³. A partir do que a responsável pelo Museu do SNT nos apresenta, podemos concluir que, mesmo com a criação do Museu por decreto de 1958 e com a regulamentação do cargo

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ Regulamento I Bienal das Artes Plásticas do Teatro. 1957. Ev AC/ Bienal de São Paulo (4:1957: São Paulo, SP). Cedoc/Funarte.

²¹¹ Anuário da Casa dos Artistas, [1959]. Ev AC/ Bienal de São Paulo (5:1959: São Paulo, SP). Cedoc/Funarte.

²¹² SNT. Plano de Atividades [do Museu do SNT] para 1961/1962. Relatórios. Arquivo Cedoc/ Funarte.

²¹³ Idem.

de Encarregado de Museu, também por decreto presidencial em 1959, o setor ainda não dispunha de uma estrutura física adequada para o desempenho de suas funções em 1960.

No entanto, eram tempos de eleições presidenciais. Jânio Quadros foi sagrado o vencedor das urnas em 1960 para um mandato de cinco anos que, como sabemos, não ocorreu. “Após um momento de estabilidade institucional, o SNT e o país enfrentaram anos conturbados e de grande efervescência política e cultural, que redefiniram as orientações do órgão voltado para o teatro brasileiro” (CAMARGO, 2017: 206). Enquanto a gestão de Edmundo Moniz coincidiu com todo o mandato de Juscelino Kubistchek (1956-1960), entre 1961 e 1964, a direção do SNT foi assumida por três nomes diferentes: Clóvis Garcia, novamente Edmundo Moniz e Roberto Freire.

A vitória de Jânio representou a possibilidade de um maior envolvimento do setor teatral paulista no SNT, dando início a “um embate direto entre grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo, apesar da heterogeneidade da composição de cada um dos lados, colocando em jogo o teatro que deveria ser promovido pelos poderes públicos e a finalidade do amparo promovido pelo SNT” (CAMARGO, 2017: 219).

De fato, o nome de indicação paulista foi nomeado para o órgão: o crítico teatral, pintor, cenógrafo e professor, Clóvis Garcia, cujos planos para o SNT eram marcados pelas ideias de democratização e popularização. Porém, a renúncia de Jânio Quadros em 1961 também interrompeu a passagem de Garcia pelo SNT, levando-o a pedir demissão em solidariedade ao presidente. Ocorreu, então, mais um embate entre grupos a favor da renovação teatral e grupos ligados às tradicionais entidades de classe. Estas últimas apoiavam o retorno de Edmundo Moniz, que foi novamente nomeado diretor naquele mesmo ano (CAMARGO, 2017).

Nessa sua segunda passagem pelo SNT, bem mais rápida que a primeira, Moniz implementou uma gestão para dar continuidade aos projetos em andamento. Com o seu pedido de demissão, em meados de 1963, foi nomeado o escritor, psicanalista e professor, Joaquim Roberto Freire. Também apoiado pelo grupo capitaneado pelos paulistas, Freire estava plenamente “sintonizado com os debates referentes à democratização e à popularização do teatro com um viés político” (CAMARGO, 2017: 228). No que nos diz respeito, houve importantes iniciativas para se tentar sanar o problema da falta de instalações para o Museu. Somente em 1963

foi adaptado local para instalação provisória do Museu do Serviço, em sua nova sede, e reunido todo o acervo, a saber: fotografias, manuscritos de autores e atores, estrangeiros e nacionais, programas, críticas e fotografias levadas pelo Teatro Nacional de Comédia. Começou então para o Museu uma nova fase interna de expansão e atualmente se trabalha na organização do catálogo com a biografia de todos os autores e atores do nosso país e do estrangeiro. Para esse trabalho foi expedida circular para toda a classe teatral do Brasil²¹⁴.

A nova sede mencionada no relatório ficava situada no prédio do antigo cinema Parisiense, localizado na Avenida Rio Branco, e que fora transferido para o SNT em 1959²¹⁵, durante a primeira gestão de Edmundo Moniz. Naquele momento, a transferência do SNT para o edifício da Av. Rio Branco não priorizou o Museu, que foi contemplado com algum espaço apenas em 1963. Talvez devido às especificidades que suas dependências inspirariam para atender à sua função.

Figura 32: Fachada do antigo cinema Parisiense, s.d. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=176&cdP=5>



²¹⁴ SNT. Relatório de atividades de 1963. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

²¹⁵ Atualmente, é o Teatro Glauce Rocha, um dos equipamentos culturais da Funarte. Mais informações em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=176&cdP=5>. Acesso em 15/10/2019.

Uma característica marcante da administração Edmundo Moniz no SNT foi seu esforço em estruturar o órgão. Em sua segunda vez à frente do Serviço, outro imóvel foi incorporado com vistas a dar maior efetividade à instituição

O Próprio Nacional foi, por despacho do Sr. Ministro da Fazenda em 21 de setembro de 1962 no Processo 18886/63, transferido para a jurisdição deste Ministério da Educação e Cultura, competindo ao Serviço Nacional de Teatro o seu uso e gozo, face ao Termo de Entrega lavrado aos 7/3/63 na Delegacia do Serviço do Patrimônio da União, para instalação nele do Museu e do acervo do Teatro Nacional de Comédia.

O dito imóvel, composto de dois pavimentos, foi recebido com o ônus de locação, já tendo esta Direção providenciado a desocupação do 2º pavimento e solicitado à Procuradoria da República do Estado da Guanabara a notificação judicial dos ocupantes do 1º andar²¹⁶.

Mas, o que verificamos, na prática, é que a transferência do Museu para o próprio nacional, situado na Rua do Lavradio, 54, não ocorreu. O endereço passou a abrigar as atividades de carpintaria teatral do SNT, “tendo saído de suas instalações muitos cenários de importantes montagens de espetáculos”²¹⁷. Até hoje, essa tradição cenotécnica, que ali foi construída, encontra-se em atividade, pois é onde está instalado o Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte. Mas, no tocante ao Museu, a instalação não saiu do papel. Tudo indica que essa teria sido a última tentativa de consolidação do Museu do SNT durante o período democrático brasileiro. Em abril de 1964 foi instaurada a ditadura civil-militar, fato que imprimiu novos contornos às políticas culturais implementadas nos anos anteriores.

Calabre (2009: 50) afirma que o período entre 1945 e 1960 é marcado pela ausência de políticas continuadas para o setor cultural, estando ele sujeito a medidas emergenciais e pontuais: “As previsões de ações planejadas e continuadas, com base em planos anuais, estiveram presentes mais no campo das regulamentações do que nas efetivações”. Essa constatação da autora fica muito evidente quando analisamos o caso específico do Museu do Teatro. Apesar da iniciativa individual e bem-intencionada de sua responsável, Ruth Campos, e do respaldo jurídico que possui a sua criação, o Museu não sai dos inúmeros relatórios e planos de ação do SNT. Sem ao menos um espaço físico adequado, o Museu sintetiza as limitações de uma política pública

²¹⁶ SNT. Relatório de atividades de 1963. Relatórios. Arquivo Cedoc/Funarte.

²¹⁷ <http://www.ctac.gov.br/hist.htm>. Acesso em 15/10/2019.

inconsistente no campo da memória do teatro brasileiro, a despeito da existência de um órgão reconhecido como o SNT, que atuava desde 1937.

A crítica teatral Barbara Heliodora foi nomeada diretora do SNT em 1964, substituindo Roberto Freire. Suas ponderações na imprensa a respeito da atuação do Serviço não eram positivas, sendo recorrente a exposição de problemas da instituição em vários de seus escritos. Como salientou Camargo (2017: 247), Heliodora chegou a chamar o órgão de “Serviço Nacional de Teatro do Absurdo”, em um de seus artigos de jornal. De uma forma geral, sua passagem pelo SNT foi marcada pela mudança de critérios na concessão de subvenções – menor quantidade de companhias e valores maiores – com a consequente supressão das chamadas ‘subvenções-esmolos’. Dessa forma, as subvenções passaram a alcançar as companhias que eram consideradas preocupadas em fazer um teatro de ‘alta qualidade artística’ (CAMARGO, 2017: 249). Outra ação relevante de sua gestão foi a reforma do Conservatório Nacional de Teatro e a extinção do Teatro Nacional de Comédia, estando, pois, condizente com o espírito reformador que se estabeleceu no país com a ascensão dos militares ao poder.

O governo que se instaurou com o golpe de 1964 demonstrou desde os primeiros tempos uma preocupação com o campo da cultura. Verificou-se um processo de recrudescimento tanto dos mecanismos de censura quanto da preocupação com o abandono do patrimônio e das instituições nacionais (CALABRE, 2009: 68)

Apesar dessas profundas modificações, Ruth Jácome de Campos foi mantida como responsável pelo Museu do SNT, no pós-64. Inclusive, nesse período observamos uma maior movimentação no sentido de coletar um acervo que fosse representativo do teatro (brasileiro e estrangeiro). No relatório de atividades referente ao ano de 1964, Campos manifesta seu otimismo para com o ano seguinte, apesar de a nova diretora ter sido nomeada há pouco, em junho do mesmo ano. Ela escreve:

As atividades do Museu no ano de 1964 ainda foram de organização e trabalho interno, tendo se dado um grande avanço para o próximo ano de 1965, passa-se às realizações do que foi planejado.

I) – Seleção das crônicas do movimento teatral referentes ao Serviço Nacional do Teatro.

II) – Início do fichamento do acervo existente, para a segurança das coleções.

III) – Trabalho de pesquisas biográficas de autores, atores e atrizes internacionais, essenciais às futuras exposições.

IV) – As 25 gravuras dos anos 1676 – 1697 – 1735 – 1792 – 1814 – 1840, restauradas pela Biblioteca Nacional sob a minha supervisão já se encontram neste setor.

V) – Grande parte dos teatros consultados corresponderam ao nosso apelo e enviaram programas, fotografias e cartazes das peças encenadas este ano.

VI) – Os Museus também foram assiduamente visitados, para uma perfeita atualização dos trabalhos a serem realizados com vistas ao intercâmbio de conhecimentos, tão necessários²¹⁸.

É possível observar, de acordo com o documento acima, uma ampliação das competências do Museu do SNT. Logo no primeiro item, identificamos uma ação que está mais voltada para o âmbito da Documentação do que da Museologia: selecionar artigos de jornal que referenciassem o SNT. Esse é um aspecto que abordaremos mais adiante, mas vale assinalar que já se encontrava em curso uma mudança de perspectivas sobre as funções do Museu. O item V também corrobora essa análise: além de se ocupar dos vestígios do passado, o Museu também passou a incorporar registros contemporâneos do teatro brasileiro. Logo, o desejo de “preservar o presente” pode ser considerado mais um indício de redefinição do espaço institucional do Museu do SNT.

Como atividades a serem desenvolvidas no ano seguinte, Campos destaca:

I) – Exposições temporárias

II) – Conferências ilustradas

No programa cultural, já quase inteiramente estruturado, sujeito à aprovação da Sra. Diretora do Serviço Nacional de Teatro, de antemão posso adiantar que entre as exposições, figura em nosso plano uma sobre o Teatro Nacional de Comédia, com suas realizações até a data atual.

Embora o Museu não disponha de nenhum documento, nem dados referentes aos comediógrafos Luiz Carlos Martins Pena e Gil Vicente, cujos centenários se comemoram em 1965, está sendo organizado um plano de pesquisa nos setores culturais oficiais e também particulares, para que nas festividades já programadas pelo próprio Serviço Nacional de Teatro, possamos também contribuir.

Estamos organizando uma boa promoção publicitária para o nosso plano no sentido de uma maior divulgação da arte teatral do Brasil, através do Museu²¹⁹.

Havia, pois, uma renovação de ânimos dentro do Museu, no sentido da dinamização de suas atividades e, até mesmo, de uma maior integração com as ações do

²¹⁸ SNT. Relatório de atividades de 1964. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

²¹⁹ SNT. Relatório de atividades de 1964. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

próprio SNT. De fato, a nova diretora demonstrou interesse para com o desenvolvimento do Museu. Para o ano de 1965, Bárbara Heliodora salientou no plano de atividades que:

Torna-se imperativo o enriquecimento do Museu do SNT. Para tanto foram oficiados todos os grupos profissionais e amadores pedindo remessa de programas, cartazes e croquis de cenários e figurinos de suas montagens. A par disso, pretende o SNT adquirir objetos de arte regional brasileira, para proporcionar aos alunos do CNT [Conservatório Nacional de Teatro] um melhor conhecimento de todos os aspectos do país, principalmente em suas manifestações dramáticas e plásticas²²⁰.

Tudo indica que a luta do Museu por um espaço era diretamente proporcional à escassez ou pouca representatividade de seu acervo. Daí a importância de realizar ações que viessem suprir essa necessidade. A prática descrita acima, de envio de ofícios para entidades teatrais, foi uma das propostas do plano de Ruth de Campos, elaborado já alguns anos antes, em 1960, e encampado como alternativa de aquisição de peças, mediante doação.

Por outro lado, as considerações da diretora do SNT nos revelam um afastamento projeto anterior, segundo o qual o Museu deveria contemplar indiscriminadamente todo e qualquer tipo de público. Para Barbara Heliodora, o Museu teria, na verdade, como principal função a complementação da formação dos estudantes do Conservatório Nacional de Teatro. Estava em seus planos, inclusive, transferir tanto a Biblioteca quanto o Museu para o prédio do Conservatório, deixando bem claro qual era seu entendimento sobre os serviços a serem prestados por ambas os setores: “servir aos estudantes do Conservatório Nacional e também ao público em geral, particularmente aquele ligado à atividade teatral, seja amadora seja profissional”²²¹.

Cabe ressaltar que Heliodora, enquanto crítica teatral, se filiava conceitualmente ao grupo da chamada “Nova Crítica”, que imprimiu mudanças significativas sobre essa prática. Imbuídos do sentimento modernizador em relação ao teatro brasileiro, esses profissionais se diferenciavam da “Velha Crítica” devido ao seu caráter especializado, por isso, mais “capaz” de realizar uma adequada apreciação dos espetáculos teatrais então em cartaz. Acreditamos que a ênfase dada à formação durante a gestão de Bárbara Heliodora no SNT acabou por levar a uma ligeira dinamização das atividades de

²²⁰ SNT. Plano de atividades para 1965. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/ Funarte.

²²¹ SNT. Relatório de Atividades de 1965. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

organização do Museu, que passou a ser compreendido como importante elemento para o desenvolvimento da prática teatral.

Retomando a temática de incremento do acervo do Museu e do encaminhamento de ofícios solicitando remessa de documentos, constatamos que, no ano de 1965, foram acionados dezessete grupos de teatro amador e cinquenta e quatro embaixadas estrangeiras no Brasil. Para os grupos amadores, foram solicitados dados sobre a criação do grupo e documentos, como fotografias, programas, croquis de figurinos e cartazes até a data de envio do ofício. Já para as embaixadas, os pedidos eram de material dos respectivos países, biografias de atores, atrizes, programas, cartazes e croquis de peças encenadas²²².

No ano seguinte, a estratégia foi repetida, mas, dessa vez, os ofícios foram encaminhados para empresários teatrais (12, ao todo), solicitando a remessa de cartazes, volantes, croquis de cenários e figurinos (originais ou cópias)²²³. Cada vez mais, as bases do acervo do Museu do SNT passavam a repousar em registros documentais – conforme podemos depreender da “convocatória” emitida pelo próprio órgão – em detrimento da coleta de objetos, sempre mencionados como desejados para compor o acervo, mas que, de fato, não estavam sendo conseguidos. O Museu do SNT vai se delineando como um museu de guarda documentos textuais, inclusive os de caráter contemporâneo. Sobre essa característica, a diretora do SNT se manifesta da seguinte forma:

Ainda não foi possível desenvolver como desejaríamos as atividades do Museu, por existir, entre outras razões, uma surpreendente modéstia que faz com que dificilmente se possa contar com a colaboração de gente de teatro, no sentido de preservar objetos, croquis ou maquetes que fariam a verdadeira cobertura da história do teatro brasileiro²²⁴

No relatório de atividades de 1966, o Museu se apresenta, novamente, como em organização, o que sugere que os planos para aquele setor não conseguiam sair do papel. Assim, são apresentadas atividades de pesquisa, envio de ofícios com pedidos de doação, levantamento sobre o Teatro Nacional de Comédia, seleção de artigos etc ²²⁵. Portanto, Barbara Heliadora encerrou sua gestão sem concluir seu intento de ativar o Museu do SNT como instrumento pedagógico junto ao Conservatório Nacional de Teatro. De fato,

²²² SNT. Museu do SNT (1965-1966). Arquivo Institucional Cedoc/Funarte

²²³ Idem.

²²⁴ SNT. Relatório de Atividades em 1965. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

²²⁵ SNT. Relatório de Atividades em 1966. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

algumas ações práticas se fizeram presentes, especialmente no sentido de ampliação do acervo, buscando-se alternativas para a escassez de peças referentes à história do teatro brasileiro, com a coleta de documentos textuais do presente e, quando possível, do passado.

Em 1967, no lugar de Barbara Heliodora, ingressou o teatrólogo Inácio Meira Pires, ex-delegado do SNT no Rio Grande do Norte. O novo diretor registrou, como de praxe, as atividades de seu primeiro ano à frente do órgão. E novamente o Museu continuou sua rotina de “preparo” do acervo: seleção de artigos sobre o SNT e o Teatro Nacional de Comédia, fichamento dos itens, intercambio com 58 Embaixadas, visitas a empresas teatrais etc. Porém, em tom de desabafo – assim como Bárbara Heliodora – Meira Pires expressou seu inconformismo com a situação do Museu e da memória do teatro brasileiro:

A pouca documentação a respeito do passado teatral brasileiro tem tornado extraordinariamente difícil toda tarefa de pesquisa em relação a esse assunto. Num contato constante com as companhias profissionais e grupos amadores, que realizam espetáculos por todo o país, estamos procurando sanar essa deficiência ao menos no presente, para que, no futuro, a nossa época esteja devidamente documentada. Sempre que possível, naturalmente, incorporaremos ao acervo do Museu itens do passado²²⁶.

Sua rápida passagem pelo órgão não foi suficiente para modificar o status do Museu, pois foi substituído por Felinto Rodrigues Neto, em 1968. Em memorando encaminhando para o grupo de trabalho responsável por avaliar mudanças na estrutura do SNT, sob pretexto de uma reforma administrativa no Ministério da Educação e Cultura, Ruth Campos expôs, novamente, os pontos que deveriam ser contemplados para a efetiva atividade do Museu: um local adequado, aquisição de vitrines e mobiliário, funcionários especializados e, por último, mas não menos importante, “que na aquisição de material valioso para ser incorporado ao acervo deste setor, haja um anterior entendimento entre as pessoas responsáveis pela compra e a encarregada do Museu”²²⁷.

Estas são demandas que, em quase 10 anos de existência do setor já poderiam ter sido contempladas, se não em sua totalidade, pelo menos em parte. Elas não representavam mais nenhuma novidade à essa altura. No entanto, a repetição dos mesmos

²²⁶ SNT. Relatório de Atividades de 1967. Relatórios. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

²²⁷ Memorando de Ruth Jácome de Campos para Grupo de Trabalho do SNT. 18 de maio de 1967. Pasta Museu do SNT. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte.

pedidos marcou a saída de Ruth Jácome de Campos, que se aposentou sem ver seu projeto de Museu ganhar vida para além da pequena sala do 5º andar do edifício sede do Serviço Nacional do Teatro. Em seu lugar, foi nomeado Luiz Gonzaga Paixão, funcionário de carreira do SNT. Dando ênfase ao caráter documental do setor, que já vinha paulatinamente predominando, o novo encarregado lançou mão de uma interessante, mas não muito adequada estratégia de prospecção de acervo. Com a anuência da direção, realizou uma pesquisa no arquivo do próprio SNT, selecionando os documentos, com mais de 5 anos de existência, que tivessem “real interesse para a história do SNT e do Teatro Brasileiro”²²⁸.

À parte do grave equívoco metodológico que consiste desmembrar processos de documentos públicos, essa iniciativa revela uma interessante lógica, por parte do novo responsável pelo Museu, com aval da direção do órgão. Ela reconhece o Museu como o lugar destinado a preservar a memória do teatro, o que o autorizava a levar para seu acervo a documentação administrativa do próprio SNT, caso de identificasse seu “valor histórico”. Em todo caso, salta aos olhos que a principal atividade desempenhada pelo Museu continuava sendo a ampliação de seu acervo documental, agora composto com material vindo até mesmo do arquivo institucional do SNT

Adotando a mesma prática inaugurada por Ruth Campos, de encaminhar ofícios com pedidos para remessa de documentos para o Museu, o diretor Felinto Rodrigues os direcionou, dessa vez, para as delegacias do SNT nos Estados.

Esta direção está vivamente interessada em recolher para o Museu do Serviço Nacional do Teatro, em organização, peças e documentos, antigos e atuais, relativos ao teatro brasileiro.

Na efetivação desse trabalho para localizar relíquias de nosso teatro, de valor histórico e artístico, a fim de enriquecer a coleção do Museu, nos será sumamente valiosa a colaboração de V^a S^a, que ora solicitamos, com a realização de pesquisas locais, de cujos resultados nos seria dado oportuno conhecimento, para entendimentos posteriores.

Realmente, interessa-nos o envio de todo o material relativo a teatro, como programas, convites, fotografias de elenco, atores e teatros, com as respectivas legendas, cartazes, plaquetas etc, e também documentário das festas folclóricas, de características próprias da região²²⁹.

²²⁸ Memorando de Luiz Gonzaga Paixão para o Chefe da Seção Administrativa. 22 de abril de 1968. Pasta Museu do SNT. Arquivo Institucional Cedoc/Funarte

²²⁹ Ofícios do Diretor Felinto Rodrigues Neto para Delegados do SNT. 28 de março de 1968. Pasta Museu. Arquivo Cedoc/Funarte

Esse chamamento institucional para a colaboração das representações estaduais do SNT espalhadas pelo território nacional foi uma interessante ação para dar visibilidade e legitimidade ao Museu. Planejado para suprir as necessidades de preservar a memória do teatro no âmbito da administração pública federal, ele estava, até então, voltado para a experiência da cidade do Rio de Janeiro.

Em linhas gerais, constatamos que, o Museu desenvolveu certo *modus operandi* para incrementar seu acervo: o envio sistemático de pedidos de doação. Grupos amadores, grupos profissionais, embaixadas e delegacias do SNT pelo país contribuíram para o desenvolvimento material do setor, ainda que ele tenha permanecido restrito ao pouco espaço que lhe fora destinado. Tratou-se, como bem registrado em relatório, de uma efetiva campanha de doação. Em 1971, foram incorporados, por esse intermédio, 2.732 documentos, entre cartazes, fotografias, programas, recortes de jornal etc²³⁰.

Nesse mesmo ano, foi aprovada, no Conselho Federal de Cultura (CFC), a compra do arquivo pertencente a Brício de Abreu. O CFC, idealizado por Josué Montello, foi criado em 1966, através do Decreto-lei nº 74 e era constituído por 24 membros, nomeados diretamente pelo presidente da República. Dividia-se em quatro câmaras (artes, letras, ciências humanas e patrimônio histórico e artístico nacional) e tinha por função elaborar as políticas culturais governamentais, em âmbito nacional (CALABRE, 2009). De acordo com Maia (2011), a criação do CFC se assentava na intenção, por parte do Estado ditatorial, de fomentar políticas para a cultura e orientar as diretrizes culturais que seriam implementadas pelos órgãos federais. “Até o momento de criação do CFC, as instituições dedicadas à cultura eram setorializadas e sofriam com as inconstâncias administrativas” (MAIA, 2011: 1).

O crítico teatral Brício de Abreu faleceu no dia 16 de fevereiro de 1970, aos 66 anos. Sua imagem ficou intimamente associada ao acervo que constituiu ao longo de toda a sua vida, e pelas suas muitas iniciativas de preservação da memória do teatro brasileiro²³¹. A reportagem, “Velha Guarda No Adeus a Brício”, do *Correio da Manhã*, quando de sua morte, exalta a vida e obra do jornalista, especialmente sua “mania de colecionador”, razão pela qual era um dos homens mais bem informados da imprensa. Essa prática lhe rendeu, inclusive, algumas brincadeiras dos colegas: “Devido à sua

²³⁰ SNT. Relatório de atividades em 1971. Relatórios. Arquivo Cedoc/ Funarte.

²³¹ Ver Capítulo 1.

memória e à sua vivência, muitos chegaram a comentar que ele assistira a Independência da República”.²³²

Após o seu falecimento, D. Odete, sua viúva, procurou o Serviço Nacional de Teatro para propor a compra de todo o arquivo. Sem verbas para tal, o órgão encaminhou a solicitação para o Conselho Federal de Cultura²³³. O mérito do pleito foi analisado pela Câmara de Artes, cujo relator era Ariano Suassuna. O parecer foi favorável à compra, no entanto, a questão da custódia foi alvo de debates:

O próprio Serviço Nacional de Teatro, verificando a diversificação do acervo deixado por Brício de Abreu, sugere que se encaminhe o material de música a órgão especializado do Ministério da Educação e Cultura e refere-se ao grande material iconográfico, relacionado não só com teatro, mas com a história do Rio de Janeiro.

Foi tudo no que me levou a relatar o processo no sentido de ver a coleção inteira encaminhada à Biblioteca Nacional que possui seções para todo o tipo de peças existentes na coleção, inclusive discos.

Assim, ainda me parece que a solução referente à Biblioteca Nacional é a melhor, uma vez que o Serviço Nacional de Teatro não tem condições nem de local nem de pessoal, que se possam comparar às da Biblioteca Nacional. Entretanto, como o Exmo. Sr. Presidente sugeriu que o próprio Conselho Federal de Cultura pode se encarregar da aquisição e guarda da coleção Brício de Abreu, este relator nada tem a opor a esse encaminhamento novo do assunto e à nova solução que o plenário possa dar ao caso.

Câmara de Artes, em 5 de maio de 1971 – Ariano Suassuna, Relator.²³⁴

A diversidade de assuntos contemplados pelos documentos acumulados pelo jornalista geraram debates a respeito da definição da instituição a ser depositária do acervo. Ainda em 1971 a imprensa já noticiava o interesse do SNT pelo patrimônio documental de Brício e as incertezas de seu destino final:

Todos os que conhecem o arquivo de Brício de Abreu sabem da sua importância para a documentação de um vasto período da cultura brasileira. O Conselho Federal de Cultura não vacilou ao examinar a concessão de uma verba de 45 milhões de cruzeiros para que o Serviço Nacional de Teatro compre o arquivo. A verba já está em fase de liberação pelo Departamento de Assuntos Culturais do MEC e o problema agora é a disputa dos vários órgãos do Ministério, interessados no acervo reunido por Brício de Abreu, que não se limita ao teatro.²³⁵

²³² *Correio da Manhã*, 2º Caderno, 18/02/1970. p.4.

²³³ Voltaremos a falar um pouco sobre o CFC no próximo capítulo.

²³⁴ *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Abril/Junho 1971, Ano 1 nº 2. p.103.

²³⁵ *Correio Brasiliense*, 30/06/1971. s.p. Dossiê de impressos. Pers. AC/ Brício de Abreu Cedoc/Funarte.

Porém, a reportagem de Sérgio Braga continuava e salientava que, por mais que fosse marcado pela variedade de assuntos, a aquisição deste acervo pelo SNT seria de grande importância para instituição:

É inestimável o arquivo de teatro de Brício de Abreu. O teatro foi a sua grande paixão. Além de fotos e documentos dos artistas, entre os quais os mais famosos e os quase desconhecidos, Brício colecionou programas de peças, revistas especializadas, fotos assinadas pelos próprios artistas, descrições de cenários e críticas sobre espetáculos. Em termos de movimento teatral no país, não existe nada mais completo, daí porque o interesse do SNT em obter o seu arquivo, que virá a preencher uma lacuna no próprio órgão oficial²³⁶.

Mas nem todas as opiniões foram positivas em relação à ida do acervo de Brício de Abreu para o SNT. Uma nota publicada no jornal *O Dia* nos informa que o deputado Afonso Nunes, da ARENA, questionou o encaminhamento da documentação para o SNT e sugeriu que o mesmo fosse doado pelo MEC ao Museu do Teatro Municipal. Seus argumentos seriam que

[...] entregar essas peças valiosas, cuidadosamente colecionadas por toda uma vida, ao Serviço Nacional de Teatro, é relega-las ao esquecimento, privando-as da admiração pública e do estudo dos que se interessam por teatro, pois o SNT não possui nenhum museu. O que lá existe com esse apelido é uma saleta cheia de gavetões onde se escondem as peças. Justifica-se, ainda mais a permanência da coleção Brício de Abreu nesta cidade, porque já temos funcionando normalmente e com boas instalações, no andar térreo do Municipal, o Museu de Teatro do Estado da Guanabara. Além disso, o saudoso escritor e jornalista era carioca, tendo atuado sempre com entusiasmo e dedicação em todos os movimentos culturais e artísticos de sua terra natal.²³⁷

Se a reportagem de Braga para o *Correio Braziliense* fala em lacuna existente no SNT, a respeito da documentação do teatro brasileiro, o deputado Afonso Nunes nega por completo que o órgão cumpra minimamente essa função, ao ignorar a existência no SNT de algo que fosse um Museu. Para ele, o verdadeiro depositário de tal acervo deveria ser o Museu do Teatro Municipal, o qual, nessa época, já se encontrava em decadência, conforme visto anteriormente. Porém, há de se reconhecer certa pertinência nas colocações radicais do deputado. As dificuldades enfrentadas – as mesmas, ao longo de

²³⁶ Idem.

²³⁷ *O Dia*, 5/3/1972. s.p. Dossiê de impressos. Pers. AC/ Brício de Abreu. Cedoc/Funarte.

14 anos – indicam que, no mínimo, o SNT não comportava um modelo museal para cumprir com sua missão de preservação da memória do teatro brasileiro.

O processo da compra foi finalizado em 1972. Para resolver o imbróglio a respeito da destinação do acervo de Brício de Abreu, foi adotado um critério temático: os documentos foram distribuídos conforme o assunto em diferentes instituições culturais. A Biblioteca Nacional absorveu os registros referentes à música e à cidade do Rio. Ao SNT foi destinado o material sobre teatro, sendo incorporado pelo museu, pela biblioteca e pelo setor de difusão cultural. Já as duplicatas do material doado ao SNT foram encaminhadas para a Escola de Teatros da Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É possível saber, aproximadamente, que material foi encaminhado ao SNT, segundo um inventário:

Inventário do material constante no acervo da Biblioteca de Brício de Abreu entregue ao SNT nos dias 25 e 26 de janeiro de 1972:

Volumes (obras e revistas encadernados): 2416

Revistas diversas: 945

Revistas e peças de teatro: 176

Fotografias avulsas: 6

Negativos em envelopes: 78

Pastas e álbuns de recortes: 124

Arquivo particular (pastas): 41

Quadros: 47

Estatuetas: 3

Arquivo de aço contendo material fotográfico: 4

Estantes: 5

Pastas com recortes de crítica teatral: 4

Pastas com recortes e fotografias: 13

Programas de teatro avulsos: 530

Caixa contendo fotografias diversas e jornais: 1

Pastas com programas e fotos: 15

Jornais diversos: 29

Índice geral: 1

Illustration Française (vários números) pacote: 1

Total de peças 4.439

Biblioteca Nacional, em 26 de janeiro de 1972²³⁸

O inventário é bem inconsistente sobre o quantitativo que foi efetivamente incorporado pelo SNT ao misturar mobiliário com itens documentais. Certamente o volume do acervo é muito maior do que o apresentado, pois, em quatro arquivos de aço

²³⁸ Processo 179/72. Divisão de Manuscritos. Biblioteca Nacional.

cabem muitas fotografias, além de haver imprecisão a respeito de, por exemplo, o conteúdo das cinco estantes listadas.

Além do desmembramento inicial do arquivo de Brício de Abreu, o SNT ainda devolveu à Biblioteca Nacional uma parcela dos documentos que lhe foram encaminhados, como jornais, obras avulsas, revistas, pastas de recortes e fotografias, dentre outros. Provavelmente, isso foi feito por se julgar que não estariam de acordo com o recorte temático proposto para a instituição, deslocando a compreensão dessa pertinência do produtor do arquivo para os documentos, de forma isolada e descontextualizada. Percebemos, por essa razão, que não foi reconhecido o seu caráter arquivístico, nesse momento, uma vez que a integridade do conjunto documental foi completamente desfeita. Infelizmente, essa prática acabou se constituindo em uma rotina dentro do Serviço Nacional de Teatro, e, até mesmo, nas instituições que o sucederam, como poderemos constatar nos capítulos seguintes.

Ao final desse processo de partilha, cerca de 29.636 unidades documentais (não especificadas) foram incorporadas ao Museu do SNT e 1.000 obras foram incorporadas à Biblioteca do SNT²³⁹. Já na Biblioteca Nacional, os documentos foram distribuídos pelas Divisões de Manuscritos, Música, Iconografia, Obras Raras, Obras Gerais. A patrimonialização do arquivo de Brício de Abreu, ainda que com as exclusões realizadas, dotou o Serviço Nacional do Teatro de um importante acervo, que contaria com o reconhecimento incontestado do meio teatral. Finalmente, era possível dizer, que o Museu do SNT possuía um acervo capaz de cobrir com certa “completude” o panorama teatral brasileiro e, até mesmo, estrangeiro. Mas, por outro lado, o aumento de seu acervo agudizou as deficiências do Museu, que não dispunha das condições necessárias para organizar e exibir os objetos e documentos que estavam em seu poder.

Por fim, vale ressaltar, que, ao que parece, cumpriu-se o projeto memorialístico de Brício de Abreu. Sua seleção e seu recorte sobre o que devia ser considerado memorável no teatro, ao ser reconhecido como de interesse público e, por essa razão, patrimonializado, coroou as inúmeras tentativas do crítico teatral em criar um museu sob sua égide. Sua luta foi, ao menos parcialmente, vitoriosa, graças ao empenho de D. Odete, companheira que o ajudou a organizar o seu monumental acervo. Minimizando as intenções e planos de Brício de Abreu, mas ainda assim, guardando grande sinceridade,

²³⁹ SNT. Relatório de Atividades de 1972. Arquivo Institucional Cedoc/ Funarte

ela comenta a obra do marido recém-falecido e sua relação com os documentos que acumulou ao longo da vida: “Mas ele não tinha [...] intenção de fazer História. Guardava todas essas coisas porque vivia no meio delas. E a verdade é que esses fatos estavam todos gravados em sua memória”.²⁴⁰

A trajetória do Museu do SNT não se encerra aqui, neste capítulo. Porém fica evidente como essa iniciativa não encontrou um respaldo político-institucional capaz de lhe dar o impulso necessário para que se tornasse realidade, configurando-se durante todo esse período (de 1958 a 1972) apenas como um projeto. As ações de Ruth Jacome de Campos e de alguns diretores do Serviço Nacional de Teatro, com destaque para Edmundo Moniz e Barbara Heliodora, ainda que bastante operosas, não foram suficientes para reverter essa situação, uma vez que se fazia necessária a implementação de uma política de Estado voltada para a preservação da memória do teatro brasileiro. No âmbito estadual, vimos que o contexto também não era favorável, pois o já reconhecido Museu dos Teatro, do Teatro Municipal, começava a entrar em declínio em 1973.

Porém, estavam em curso, a partir de meados da década, tanto mudanças político-administrativas quanto no campo da memória. O Serviço Nacional do Teatro sofreu grandes alterações, especialmente após a nomeação de Orlando Miranda para a direção e a implementação do Plano de Ação Cultural, em 1973. Novas ações foram formuladas para o SNT, as quais impactaram diretamente o destino do Museu. No campo da preservação do patrimônio documental brasileiro, observa-se, também, a emergência de novos paradigmas teórico-metodológicos: a consolidação da Documentação na abordagem de acervos das Ciências Humanas e das Artes e a criação dos Centros de Documentação.

²⁴⁰ *O Globo*, 23/03/1979, s.p. Dossiê de impressos. Pers. AC/ Brício de Abreu Cedoc/Funarte.

PARTE II

DOCUMENTAR A CENA:

A CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PARA A MEMÓRIA DAS AS ARTES
CÊNICAS NO BRASIL

CAPÍTULO 4

“TEATRO COM MEMÓRIA”: O SNT E A IMPLANTAÇÃO DE UMA POLÍTICA DE MEMÓRIA PARA O TEATRO BRASILEIRO

A preservação da memória e da documentação, a produção de conhecimento, o estímulo ao estudo e à pesquisa foram ações que marcaram a gestão de Orlando Miranda e de Carlos Miranda com suas equipes à frente do então SNT e depois do Inacen, a partir de 1974 até o fim dos anos 80. Interessante observar que, neste período, as políticas de fomento à produção e à difusão das artes cênicas não comprometeram (pelo contrário) as iniciativas voltadas para o campo da documentação e da memória. Observo isto porque, às vezes, ocorre na gestão de instituições culturais um privilégio para este ou aquele lado. Neste caso específico houve um equilíbrio e até mesmo uma complementação no tratamento dessas atividades.

Humberto Braga, 2020

Humberto Braga - ator e produtor cultural, funcionário aposentado e ex-presidente da atual Funarte, em 2016,²⁴¹ - foi contemporâneo dessas transformações colocadas em prática pela gestão de Orlando Miranda no Serviço Nacional de Teatro. Conforme a epígrafe destaca, ele salienta como as ações de sua gestão alcançaram um protagonismo inédito na instituição. É o que este capítulo pretende analisar com vagar. Seu objetivo é demonstrar como, pela primeira vez no SNT, foi possível elaborar uma política de preservação documental, que teve grandes impactos sobre as estruturas administrativas destinadas à sua organização e custódia.

Buscaremos articular esse momento institucional de dinamização da memória do teatro brasileiro com seu contexto político. Portanto, torna-se indissociável de nossa análise um olhar para além dos limites institucionais, uma vez que a própria esfera administrativa voltada para o teatro sofria profundas reformulações. Porém, antes de nos debruçarmos sobre essa gestão, considerada por muitos pesquisadores como um divisor de águas para a eficiência do SNT, iremos realizar um breve panorama das

²⁴¹ Entrevista de Humberto Braga à autora, em 25 de maio de 2020. Humberto Braga era funcionário do MEC desde 1968, no setor de Bolsa de Estudos. Em 1976 solicitou transferência para o SNT. Ao longo de sua trajetória na área federal da cultura, ocupou funções como Chefe do Setor de Teatro Infantil e Teatro de Animação, Chefe do Setor de Teatro Amador, Diretor do Departamento de Artes Cênicas, Presidente da Funarte e Secretário de Música e Artes Cênicas, do Ministério da Cultura. Informações concedidas pelo próprio, durante entrevista.

transformações em curso na administração pública federal voltada para a cultura, no início da década de 1970. Após esse primeiro momento, iremos abordar a implementação do Projeto Memória do Teatro, em 1976. Em seguida, vamos explorar a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) nesse mesmo ano. Idealizada como uma articuladora entre o Ministério da Educação e Cultura e as diversas áreas artísticas, a nova instituição deveria absorver o SNT, o que acabou não acontecendo. Dessa forma, nos debruçaremos sobre as tensões desencadeadas, em virtude da possível perda de autonomia do órgão criado em 1937 e que desfrutava, apesar das dificuldades que enfrentava, de uma tradição institucional no campo teatral.

4.1 O projeto de modernização do Estado e a construção de uma política cultural

Constitui meta prioritária do Governo promover a defesa e a constante valorização da cultura Nacional. Neste sentido, pronunciou-se o Presidente Ernesto Geisel, ao assinalar que o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico; é sobretudo social, e dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura. Não há, de fato, desenvolvimento unilateral, mas sim global, atingindo o homem em toda a sua plenitude, onde cabe, evidentemente, lugar adequado e insubstituível para a cultura. Pois esta é uma expressão do próprio ser humano, da sua criação, de seu domínio sobre a natureza (MEC. Política Nacional de Cultura, 1975: 20)

Este é um trecho da Política Nacional de Cultura (PNC), elaborada em 1975, mas lançada em 1976 pelo MEC. Pelo documento, podemos observar como a cultura assumiu protagonismo nas ações governamentais, [assim como os aspectos econômicos, a cultura também é] sendo considerada elemento importante, inclusive do ponto de vista econômico, para o desenvolvimento da nação. Essa ampliação do ideário desenvolvimentista praticado pela ditadura, incluindo a cultura nacional em seu projeto, está relacionada diretamente ao processo de distensão do regime, marcado por uma flexibilização voltada para a reabertura política.

Logo, essa resignificação da cultura, dentro das políticas públicas, é anterior à data de lançamento da PNC e possui uma trajetória de elaboração e amadurecimento. É imprescindível ressaltar que essas mudanças ocorreram no contexto de um regime ditatorial, instaurado em 1964, que implementou uma política sistemática de perseguição

a diversos setores culturais ligados a movimentos considerados de esquerda ou que apresentassem qualquer conteúdo considerado subversivo.

Marcelo Ridenti (2005) identifica uma cultura política compartilhada entre grande parte dos artistas e intelectuais, entre 1950 a 1968, especialmente aqueles pertencentes às classes médias urbanas. Designou-a como um “sentimento de brasilidade revolucionária”, que seria originário de uma série de fatores, tais como o rápido processo de urbanização então em curso no país e as mazelas resultantes para o homem da cidade e do campo, acirrando, dessa forma, os problemas socioculturais já existentes. A Guerra Fria seria o componente internacional desse cenário e teria contribuído para o fortalecimento de um “sentimento de valorização da brasilidade”, em contraposição à polarização do mundo.

O grupo que partilhava de tal cultura política foi o principal alvo das ações repressoras da ditadura militar. Principalmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, responsável pelo endurecimento do regime.²⁴² O governo do general Costa e Silva respondeu à intensificação das manifestações políticas de oposição, em especial do movimento estudantil, fenômeno que ocorria em todo o mundo, com o fechamento do Congresso e a cassação de mandatos de parlamentares. Além disso, o AI-5 permitia ao regime ditatorial demitir funcionários públicos, nomear interventores no lugar de governadores e prefeitos, suspender o direito de habeas corpus, dentre outras medidas de restrição às liberdades individuais.

Por outro lado, a ditadura também apresentava as suas ambiguidades:

Com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores – até mesmo artistas e intelectuais –, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que docilmente se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. Concomitantemente à censura e repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado (RIDENTI, 2005: 98).

²⁴² “Os atos institucionais não existiam como diploma legal no Brasil. Quando houve o golpe, para dar uma aparência juridicidade, os advogados que ajudavam os golpistas sugeriram essa fórmula: estabelecer as regras que pautaram o regime militar por meio de um ato. O primeiro não tem número, mas depois vieram outros e o primeiro ficou conhecido como AI-1. Mas não havia essa tradição. Naturalmente, não havia nada de institucional, são atos de exceção que instauraram um regime de exceção, algo que foi se agravando”. Entrevista de Carlos Fico para Felipe Betim para o El País, em 26/11/2019. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html. Acesso em 31/05/2020.

Percebemos, desse modo, que à medida que a cultura ganhava relevância para o governo, maior a necessidade de adequar a estrutura do Ministério da Educação e Cultura, totalmente voltada para a educação, a fim de atender às demandas que se impunham a partir dessa nova perspectiva. Na prática, o MEC sequer dispunha de uma instância voltada para aquela área que também compunha a sua nomenclatura, pois, até 1970, a agenda cultural era responsabilidade da Divisão de Assuntos Extraescolares (CALABRE, 2009). Durante a gestão do ministro Jarbas Passarinho (1969-1973) foi criado o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), por intermédio do Decreto nº 66.967, de 27 de julho de 1970. Como resultado dessa reorganização, o Conselho Federal de Cultura (CFC), criado em 1966, passou a assumir uma função normativa, enquanto o novo departamento desempenharia a função executiva (CALABRE, 2009). Quando de sua criação, o regimento de CFC previa que o órgão possuiria um caráter normativo, consultivo e fiscalizador. No entanto, como abordamos no capítulo anterior, a compra do acervo de Brício de Abreu foi matéria discutida e aprovada pela Câmara de Artes do CFC, que acolheu seu encaminhamento ao SNT e à Biblioteca Nacional, em 1972. Dessa forma, o CFC assumiu uma função que ultrapassou os propósitos de sua criação, pelo menos até a reformulação do setor cultural do MEC, em meados da década de 1970.

Na prática, o Conselho tornou-se encarregado da distribuição das verbas; do financiamento de instituições públicas e privadas do setor cultural; do assessoramento ao ministro da Educação e Cultura; da definição das áreas de atuação do Estado; da realização de convênios com instituições culturais; da elaboração de regulamentos e resoluções; da organização de campanhas nacionais de cultura; e da defesa do patrimônio cultural. [...] Dessa forma, o CFC passou a ter uma atuação ampla, importante e centralizadora na orientação das políticas culturais até 1975, privilegiando aquelas ações que melhor institucionalizassem o setor cultural no interior do aparelho do estado (MAIA, 2012: 92)

O nosso exemplo é indicativo, nesse sentido, de que as atribuições de cada órgão não estavam muito bem definidas na prática, durante esses primeiros anos de reorganização do MEC. Existia uma transferência gradativa de responsabilidades, com certa preponderância do CFC na condução do processo, mas, que ao final, contribuiriam para o seu esvaziamento. As instituições culturais que eram diretamente ligadas ao MEC, passariam a ser subordinadas ao DAC, sob a direção de Renato Soeiro: Serviço Nacional de Teatro, Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Serviço de Radiodifusão Educativa, Embrafilme, Instituto Nacional do Livro,

Fundação Casa de Rui Barbosa. Além disso, Renato Soeiro também era diretor do IPHAN e membro do CFC (MAIA, 2012).

Outra ação do ministério de Jarbas Passarinho foi o lançamento do Plano de Ação Cultural (PAC), em 1973. Ele consistiu em uma ação do DAC para o biênio 1973-1974, com vistas à promoção de eventos culturais nas áreas de teatro, música, circo, folclore, cinema. Originalmente, também compreenderia o setor do patrimônio e a capacitação de pessoal (CALABRE, 2009), o que, devido a disputas internas no MEC quanto às competências de cada órgão, acabou por não acontecer.

Os recursos empregados eram provenientes do Fundo Nacional de Desenvolvimento para a Educação, e a organização das atividades culturais foram entregues, em um primeiro momento, a Jaime Frejat, funcionário de carreira do Ministério (PARREIRA, 2017). Posteriormente, já no governo Geisel (1974-1978), Roberto Parreira, então secretário da Câmara de Legislação e Normas do CFC, foi nomeado gestor do PAC. Parreira respondeu ao convite de Manuel Diegues Júnior, que assumiu a direção do DAC em 1974, deixando o seu cargo de vice-presidente do CFC. A presença de membros do CFC em importantes postos no DAC demonstra a grande influência política do CFC dentro do MEC (MAIA, 2012).

Ao participar do projeto “Vozes da Funarte SP”²⁴³, Parreira foi questionado sobre sua contribuição na elaboração do Programa. Em sua resposta revela uma grande presença de Jarbas Passarinho em sua concepção, enquanto Frejat atuava como seu executor. Porém, faz uma crítica à consistência do PAC, o qual considerava apenas uma ação de divulgação, sem maiores impactos para o fomento do setor cultural: “Eu não gostava da proposta do programa. O programa era muito festeiro. [...] Eu sou a favor da continuidade das coisas” (PARREIRA, 2017). Considerando a fala de Parreira, é necessário pontuar duas questões: a primeira diz respeito ao impacto simbólico que o PAC representou para o setor cultural. “O PAC, por sua vez, era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de ‘degelo’ em relação aos meios artísticos e oficiais” (MICELI, 1984: 55). Após anos de dura

²⁴³ Projeto realizado por Ester Moreira e Sharine Melo sobre a trajetória do Complexo da Funarte na cidade de São Paulo, em 2017. Para maiores informações: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/introducao/> Acesso em 01/06/2020

repressão, o governo sinalizava que estaria disposto a estabelecer outra estratégia de interlocução com artistas e intelectuais.

A segunda questão se refere à ampliação da atuação do Estado dentro da esfera cultural. Se, a princípio, o PAC deveria contemplar tanto a divulgação de bens culturais, quanto a preservação do patrimônio artístico e cultural, as disputas internas acabaram por definir seu caráter “festeiro”, como expressou Roberto Parreira. “E por essa via, os responsáveis pelo PAC foram aos poucos convertendo o MEC num poderoso e ‘moderno’ empresário de espetáculos, abrindo novas frentes de trabalho no mercado cultural” (MICELI, 1984: 70).

Com o acirramento dos conflitos dentro do Ministério, o PAC foi sofrendo um processo de enxugamento de recursos, que foram repassados para outros órgãos existentes. Sua atuação se restringiu às áreas não atendidas pelo organograma do MEC, acarretando em seu encolhimento. Uma das grandes inovações do Programa, dentro da administração pública, consistiu na agilidade com que os recursos foram geridos. Era necessária, portanto, uma solução institucional eficiente para garantir a permanência desses recursos, bem como esse novo estilo de administração que a experiência do PAC proporcionou (BOTELHO, 2001). Essas seriam as bases para a criação da Funarte, em 1975, à qual dedicaremos uma seção neste capítulo.

Assim como a Política Nacional de Cultura, a Funarte foi resultado da presença de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1978). Durante sua gestão, o trabalho de construção institucional da cultura atingiu seu ápice. Foram criados novos órgãos (além da Funarte, o Conselho Nacional de Cinema e o Conselho Nacional de Direito Autoral), houve o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi reformulada, ocorrendo também a ampliação da operação do Serviço Nacional de Teatro (MICELI, 1984). Funarte, Embrafilme e SNT eram “os principais órgãos ofensivos da política cultural nesse período” (MICELI, 1984: 57).

O general reformado Ney Braga empreendera várias ações no setor cultural ao longo de sua atuação política no estado do Paraná, tais como a Fundação Educacional do Paraná, o Teatro Guaíra, a Companhia Oficial de Teatro (MICELI, 1984). Sua experiência no executivo refletia algumas das nuances de sua vida pessoal e política, em particular sua inclinação para as artes:

O Ney era uma pessoa interessante porque ele é um homem que veio de uma família muito modesta. O pai dele era arrendatário de um cinema pequeno, na cidade de Lapa, no Paraná. Ele adorava a área de cultura, principalmente música, dança. Ele não era das artes plásticas, de nada disso, ele era mais da parte de música da parte da dança, da parte de teatro. Ele era amigo de “n” atores e diretores de teatro. O Ney era uma pessoa diferenciada, e ele era muito reservado nisso, ele não abria muito isso, não (PARREIRAS, 2017).

A postura de proximidade do ministro para com artistas e intelectuais foi capaz de capitanear o apoio necessário para a guinada observada nas ações do MEC para a cultura. O contexto político (flexibilização política e preparação para a abertura lenta e gradual) favorecia um aporte maior de recursos para o setor, mas a presença de Ney Braga à frente da pasta, munido de sua trajetória na política e nas artes, possibilitou que pessoas indicadas pelos próprios intelectuais e artistas ocupassem os cargos de chefia nas instituições culturais, como Orlando Miranda no SNT (MICELI, 1984).

4.1.1 “Uma política para o teatro”: a entrada de Orlando Miranda no SNT

Orlando Miranda assumiu a direção do SNT em 1974, como resultado da mobilização dos empresários teatrais da cidade do Rio de Janeiro, representados pela Associação Carioca de Empresários Teatrais (ACET). A entidade, criada em 1969 (PATRIOTA, 2012), enviou para o ministro Jarbas Passarinho, em 1973, um documento reivindicando um maior incentivo ao teatro empresarial (MOSTAÇO, 2014), diretamente impactado pelas ações coercitivas do regime ditatorial, principalmente após 1968 (PACHECO, 2005). Tal documento, assinado por Orlando Miranda, presidente da ACET, e por Paulo Pontes²⁴⁴, seu secretário-geral, encaminhava um panorama geral sobre a precariedade das instalações dos principais teatros brasileiros, e assinalava como essa situação comprometia a circulação de espetáculos pelo país (MIRANDA, 2009).

Essa movimentação dos empresários teatrais é contemporânea ao PAC, que destinava uma verba de 4 milhões de cruzeiros, sob administração de José Maria B. de Paiva, para serem empregados entre novembro de 1973 e março de 1974 (MOSTAÇO,

²⁴⁴ Vicente de Paula Holanda Pontes (Campina Grande, 1940- Rio de Janeiro, 1976), mais conhecido como Paulo Pontes, foi dramaturgo, produtor, jornalista e tradutor. Um dos criadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE)

2014). A fim de executar a dotação, Paiva, que então era diretor da Escola de Teatro da Guanabara, analisou uma série de dados relativos à alocação de recursos em cada área do teatro: profissional, infantil, amador etc, chamando, em seguida, o setor que julgou mais organizado: o empresarial. Segundo Mostaço (2014), esse encontro entre os membros da ACET e o responsável por gerir o PAC para o teatro resultou no referido documento, encaminhado a Jarbas Passarinho, ainda em 1973. Em entrevista à Maria Helena Khüner, para o periódico *Argumento*, Paiva expõe os objetivos do PAC, no âmbito do teatro:

O Plano tem dois enfoques: primeiro, a necessidade de revalidação dos valores do movimento teatral e a possibilidade de se caracterizar um tipo de insumo para atender a uma problemática imediata: as necessidades empresariais dos grandes centros. (...) A preocupação inicial do Plano será de um diagnóstico: para, a partir dele e com uma filosofia baseada no Plano do Conselho Federal de Cultura, projetar o estabelecimento de princípios que caracterizem nossa linguagem cultural (B. DE PAIVA, 1973: 90-93).

Portanto, a ação do governo para o teatro consistiu em uma medida de caráter emergencial, mais imediata, voltada para a montagem de espetáculos, além de um mapeamento sobre as necessidades desse setor, com vistas à construção de uma política. Ambos os aspectos foram ao encontro das reivindicações apresentadas pela ACET que, para atender à execução da dotação do PAC, elaborou a Campanha das Kombis.

Achamos que o público dos subúrbios não se encoraja a vir comprar um ingresso, mesmo a preços populares, porque o teatro inibe essa população que, independentemente do preço, faz da ida ao teatro um ritual. A ACET propôs, então, um plano-piloto, que foi imediatamente aceito: uma kombi, posta pelo MEC à disposição da ACET, iria se transformar em bilheteria volante, permanecendo três dias em cada bairro, os mais distantes do teatro (Madureira, Méier, Cascadura etc), e onde os ingressos serão vendidos a 5 cruzeiros. [...] Vai ser esta a primeira ação do PAC no setor de teatro daqui: como todos os empresários se comprometeram com esse projeto, será uma campanha de divulgação e popularização do teatro, por efeito de toda a publicidade que terá. E é inclusive um período morto para o empresário, com o público todo voltado para as compras de Natal. O governo assim cobre esse período sempre mau para as companhias, ajudando financeiramente. Em São Paulo também se fará o mesmo, não sei ainda em que moldes, pois o convênio lá será com a Secretaria de Cultura (MIRANDA, 1973: 96).

Na entrevista concedida para sua filha, Orlando Miranda (2009) conta que participou ativamente da campanha de Carlos Lacerda²⁴⁵ para governador do estado da Guanabara (1960 a 1965). Sobre um caminhão, que recebeu a alcunha de “Caminhão do povo”, o político udenista peregrinou pelo subúrbio para angariar votos. Provavelmente, é o que se percebe, essa experiência junto a Lacerda influenciou a elaboração da “Campanha das Kombis”. Ela era uma tentativa de atrair a população dos bairros fora do eixo cultural tradicional (centro e zona sul) para os teatros, especialmente em um período de baixa temporada. Porém, essa ação não solucionava a falta de espaços cênicos nessas localidades, e tampouco trazia solução para os poucos teatros existentes, em estado avançado de deterioração²⁴⁶.

²⁴⁵ Carlos Lacerda foi jornalista, político e escritor. Nasceu em Vassouras, em 1914 e faleceu no Rio de Janeiro em 1977. Sua carreira política foi marcada por sua postura anti-getulista, pelo apoio ao regime de 1964 e pela posterior oposição à ditadura, sendo um dos líderes da Frente Ampla, juntamente com os ex-desafetos políticos João Goulart e Juscelino Kubistchek, em 1966. Foi o primeiro governador do Estado da Guanabara, em 1960. Fundou o jornal *Tribuna da Imprensa*, em 1949, principal veiculador de ideias contrárias a Getúlio Vargas, e a Editora Nova Fronteira, em 1965. Para maiores informações, ver: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/carlos-frederico-berneck-de-lacerda>

²⁴⁶ Sobre a distribuição dos teatros pelo Rio de Janeiro, ver: DIAS, José. Teatros do Rio. Do século XVIII ao século XX. Funarte. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2016/08/Teatros-do-Rio-do-s%C3%A9culo-XVIII-ao-s%C3%A9culo-XX-Jos%C3%A9-Dias.pdf>

Miranda ainda salienta que o documento elaborado pela ACET foi fruto de um trabalho coletivo, com ampla participação de seus membros, dos quais destaca: Paulo Pontes, Paulo Nolding (marido da Eva Todor), Léo Jusi, Ademar de Oliveira, Fernando Torres, Fernanda Montenegro, João Bethencourt, Zé Renato. “E fizemos um documento importante, amplo, onde demonstrávamos que era importante que se fizesse uma grande reforma estrutural; coisa que não se fazia há mais de 50 anos. Os teatros do Brasil todo estavam desmoronando, alguns deles construídos no século XIX” (MIRANDA, 2009: 20). Segundo ele, a ideia era estimular a circulação dos espetáculos de teatro e dança, além de retomar a editoração de obras sobre o teatro.

Um tema que também foi abordado, transversalmente, foi a censura. Ainda que o relatório enviado ao MEC evidenciasse seus efeitos nocivos para o exercício da liberdade de expressão, tão necessária para a atividade criativa do teatro, a Associação buscou um tom conciliatório para tal situação, que poderia levar à sua inviabilidade econômica:

Dentre as medidas que a Acet propunha ao ministro Jarbas Passarinho, citemos duas: “manter entendimentos com as emissoras de TV para a veiculação de *jingles*, *spots* e *slides* de teatro, possivelmente utilizando para a sua confecção o *know-how* da Aerp²⁴⁷”, e “dedicar espaço ao teatro no noticiário da Voz do Brasil”. Basicamente, o que o Relatório da Acet propunha era uma coisa só: o auxílio financeiro ao teatro, por parte do Governo Federal. Mas, na realidade, sua essência ultrapassava em muito esse pedido. A falta de clareza e de consistência ideológica levava o empresariado teatral a sugerir ao Poder um *pacto*, em pleno ano de 1973, no auge da ação repressiva dos órgãos de segurança: o assunto censura era deslocado do seu eixo real — o político — para o eixo secundário e consequente — o econômico. A própria colocação da Acet (“ação excessivamente rigorosa”) pressupunha a aceitação de uma outra censura, mais branda, menos rígida. E as sugestões apresentadas novamente sublinhavam esse pacto, *legitimando* mecanismo que o Poder vinha usando contra a população brasileira, como a Aerp e a Voz do Brasil (PACHECO, 2005: 26).

Nessa citação de Pacheco, que teve acesso ao referido documento, percebemos, além da crítica à ausência de uma proposta ideológica mais combativa ao regime, a preponderância do viés econômico. Evidentemente, por se tratar da classe empresarial, essa seria uma das preocupações principais a serem apresentadas, e que, efetivamente, se

²⁴⁷ Assessoria Especial de Relações Públicas, criada em 1968 com finalidade de realizar propaganda política para o regime ditatorial.

fazia sentir após anos de repressão política. Observamos, mais uma vez, a já conhecida polarização do fazer teatral, nesse momento, representada pelo embate entre o “teatro empresarial” e o “teatro engajado”, quando anteriormente acompanhamos a dicotomia entre o teatro empresarial – “antigo” – e o teatro de arte – “moderno”.

Por outro lado, fica claro que a alternativa apresentada pelos empresários se coadunou à reorganização do Estado já em marcha, na esfera cultural. Propunha-se, inclusive, o aproveitamento do aparato estatal para divulgação das atividades teatrais. Tal “afinamento” entre as necessidades do empresariado da ACET e as reformulações da política cultural, aprofundadas pelo governo de Ernesto Geisel, culminaram com a nomeação de Orlando Miranda para a direção do Serviço Nacional do Teatro, cujo nome foi encampado por grande parte do setor.

Figura 35: Apresentação à classe artística do documento enviado ao MEC, no Teatro Princesa Isabel. Léo Jusi, José Renato, Max Haus, Zanon Ferrite, Paulo Nolding, Fernando Torres (ao microfone), Orlando Miranda, Paulo Pontes, João Bethencourt, Colé e Aurimar Rocha. Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal Orlando Miranda.



Figura 36: Apresentação à classe artística do documento enviado ao MEC, no Teatro Princesa Isabel. À mesa, da esquerda para direita: Fernando Torres, Paulo Pontes, Colé e Aurimar Rocha. Atrás da mesa, à esquerda: Orlando Miranda e, ao fundo, João Bethencourt. Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal Orlando Miranda.



O documento formulado e enviado para o Ministério, em 1973, foi apreciado por Ney Braga quando nomeado. Sua decisão de permitir que a classe teatral indicasse um representante para assumir o órgão oficial da área, assim como aconteceu com o cinema, possibilitou a instauração de um clima menos belicoso, ao viabilizar a contribuição direta dos envolvidos com o teatro na elaboração da política cultural em construção. Segundo o próprio Orlando Miranda,

Ele buscou saber quem é que as pessoas da classe teatral queriam que assumisse a direção do SNT. Em São Paulo havia um movimento por outro candidato, mas o nosso movimento no Rio de Janeiro, e no Brasil, pesou mais. Havia a preocupação com uma ação que fosse nacional. E, ao tomar conhecimento desse documento, Ney Braga procurou saber quem eu era – nós ainda não nos conhecíamos – e resolveu me convidar para dirigir o órgão. E a partir daí, ele não precisou me dar carta branca... Pela maneira que se comportava e falava eu vi que estaria eternamente ao meu lado. E não deu outra... (MIRANDA, 2009: 21)

Porém, essa postura conciliatória resultou em muitas críticas por parte de uma parcela da classe teatral, como podemos constatar nas palavras de Pacheco:

Mas uma nova tendência se sobrepunha ao poder da extrema-direita, na área federal. E, na mudança de governo, buscava-se a retomada de uma filosofia de institucionalização do golpe, abandonada em meados de 1968. Novamente, o Poder decidia abrir mão da força bruta e encontrar em mecanismos mais persuasivos a fórmula correta para *domar* artistas e intelectuais. E o teatro, desatento, buscando desesperadamente um meio de reerguer-se e adotando, para isso, a postura equivocada do documento da Acet, iria fatalmente dividir-se (PACHECO, 2005: 26).

Isso porque, apesar da implantação de uma agenda de estímulo ao setor, a gestão de Miranda se inseria no projeto de Estado da ditadura: “Ao assumir o papel de mediador de interesses conflitantes, Orlando Miranda adotou uma postura legalista, num regime de exceção e, assim, justificava a atuação das instituições do governo vigente” (SOUZA, 2011: 2). Por outro lado, a composição de sua equipe de trabalho pendia, na maior parte, mais à esquerda, apesar do próprio Orlando se intitular um udenista, mas, acima de tudo, um homem de teatro. Logo, acreditamos que essas considerações evidenciam as ambiguidades existentes em função do contexto político ditatorial e, mais uma vez, em virtude da existência de múltiplos projetos para o teatro brasileiro, que estava longe de refletir um bloco ideológico uniforme.

Antes de aceitar o convite feito por Ney Braga, Orlando Miranda já possuía um histórico na administração pública. Após concluir o curso na Escola de Teatro Martins Pena, em fins dos anos 1950, ingressou na Rádio Roquete Pinto para apresentar um programa sobre teatro. Em seguida, trabalhou na Rádio MEC como locutor, redator, chefe de reportagem e produtor. No início da década seguinte, foi designado para a direção da Rádio Difusora do Acre, mas devido a disputas políticas, acabou não assumindo. Ainda em Rio Branco, instalou o Teatro Escola do Acre (MIRANDA, 2009). Após cinco meses, retornou ao Rio e Janeiro e para a Rádio MEC, onde atuou no Serviço de Radiodifusão Educativa. Participou da campanha de Carlos Lacerda para governador e, com a vitória do candidato udenista, passou a trabalhar na sede do governo como correspondente da Rádio MEC. Em 1965, um período em que pequenas casas de espetáculo eram abertas na Zona Sul carioca, Orlando Miranda uniu-se ao escritor Pedro Veiga e ao cenógrafo Pernambuco de Oliveira para fundar o Teatro Princesa Isabel, em funcionamento até hoje (MIRANDA, 2009).

Ao levar sua experiência na burocracia pública e no empresariado teatral para o SNT, um órgão com quase 40 anos de existência, Miranda buscou se cercar de profissionais ligados ao teatro, a fim de dinamizá-lo. Eram necessárias e urgentes transformações no SNT, que era alvo de muitas críticas, devido à sua pouca abrangência nacional. Mas o sopro de renovação na área cultural permitiu a constituição de uma equipe de técnicos, reunidos em torno da liderança do novo diretor, que seria responsável pela formulação, implementação e acompanhamento de várias ações (MICELI, 1984). Orlando Miranda colaborou com nossa pesquisa, concedendo uma entrevista em seu apartamento, em Copacabana. Esse momento de formação da equipe de trabalho nos foi relatado por ele, e pudemos perceber que seu desejo era realizar uma renovação no órgão, através de profissionais que possuíssem, sobretudo, uma ação direta no ou pelo teatro:

Eles eram apaixonados pelo órgão, eles se sentiam úteis [...]. Eu conhecia todo mundo, os servidores todos. Aí eu, de cara, mandei uns trinta. Chamei uns trinta e falei: “Ó, não vai dar mais para você ficar aqui, somos amigos, vamos continuar amigos. Você vai fazer o seguinte: tem uma sala lá no Cacilda Becker que é o almoxarifado. [...] vocês vão pra lá, todos vocês.” Quase todos eles estavam em fim de carreira, já pra se aposentar, entendeu? Isso ia atrapalhar. [...] Daí mandei outros mais, devolvi uma porção deles para o Ministério. Aí o ministério ficou tonto comigo, né? Porque eu ‘tava’ criando o maior problema, né? Mas eu limpei mesmo, eu limpei a área, né? Eu chamei outros, que eu podia chamar, porque eu era presidente do órgão, podia nomear à vontade quem eu quisesse. Mas tudo assim, tudo gente de teatro [...]. Ninguém foi chamado que não fosse gente de teatro. [...]

Tinha que ser um profissional, tinha que viver a história, não basta ser profissional²⁴⁸.

No mesmo ano de seu ingresso, Miranda organizou um Plano de Ação Cultural juntamente com a escritora Maria Helena Kühner, o ator e professor de teatro, Roberto de Cleto, o editor João Rui de Medeiros e o ator e gestor cultural, Carlos Miranda. Este último seria o principal colaborador da gestão de Orlando Miranda e seu sucessor, ao fim de 11 anos. Sobre Carlos Miranda, nascido em Belém, em 1936, e falecido em São Paulo, em 1997, Orlando compartilhou conosco como sua presença foi essencial para a elaboração e execução de uma política para o SNT:

O Carlos, quando eu fui pra lá, e o Carlos foi junto comigo, eu já conhecia o Carlos bem. Nós tínhamos produzido junto. [...] O Carlos foi o maior administrador de teatro que existiu até hoje [...]. Sabe que ninguém mais foi administrador como o Carlos Miranda. Não tinha ninguém igual a ele. E eu só consegui dirigir o órgão com relativa facilidade, com alguns relativos resultados, porque tinha o Carlos. Só porque eu tinha o Carlos. Se não existisse o Carlos lá comigo, a história seria outra²⁴⁹.

Figura 37: Carlos Miranda.

Fonte: https://correio.rac.com.br/_conteudo/2019/10/bau_da_rac/ha_50_anos/875818-carlos-miranda-fala-sobre-morte-e-vida-severina.html Acesso em 02/06/2020.



O plano não é muito extenso, mas aponta para as principais linhas de atuação a serem desenvolvidas no segundo semestre de 1974. A partir dos seus resultados, seria elaborado outro plano, quadrienal e mais amplo. Em sua folha de rosto, logo após a

²⁴⁸ Entrevista de Orlando Miranda para a autora, em 01/03/2018.

²⁴⁹ Entrevista de Orlando Miranda para a autora, em 01/03/2018.

apresentação dos autores, aparece a frase: “só poderá entrar em vigor graças à ação do Plano de Ação Cultural e do Departamento de Assuntos Culturais do MEC”²⁵⁰. Isso situa imediatamente uma sintonia entre o MEC e o SNT, entre o escopo do PAC e essa que foi a primeira sistematização de diretrizes da direção de Orlando Miranda, frente ao órgão. Esse primeiro documento revela um estilo de gestão que busca estabelecer metas para a planificação das ações futuras:

As iniciativas devem partir de uma visão lúcida e consciente dos objetivos que nos propomos e meios de que dispomos, para a busca da indispensável adequação entre objetivos e meios e estabelecimento de uma escala de prioridades para uma ação progressiva e eficaz.

Tal visão exige:

- um equacionamento correto dos termos de uma ação cultural;
- uma indagação aprofundada e exata das possibilidades, limitações e problemas da situação atual do teatro brasileiro, em seus diversos setores e regiões;
- uma previsão dos resultados a serem obtidos em cada setor, de modo a garantir uma eficácia crescente em termos dos objetivos propostos.²⁵¹

Os principais pontos do Plano de Ação Cultural do SNT eram: dinamização da produção teatral e expansão de acesso à cultura; a implantação e/ou dinamização da rede de agentes e de equipamentos para cada um dos setores do teatro; o retorno do concurso de dramaturgia, criado durante a passagem de Bárbara Heliodora pelo SNT (1964-1967) e extinto em 1968 por Felinto Rodrigues Neto; a incorporação da Campanha das Kombis; a retomada editorial, com publicação de livros especializados e da revista *Dionysos*, criada em 1949 pelo então diretor Thiers Martins Moreira.²⁵²

Destacamos, a seguir, algumas ações específicas voltadas para o acervo documental do SNT. A primeira, é a criação do Banco de Peças, no setor da Biblioteca: “reunirá textos de dramaturgia nacional ou estrangeira, inéditos ou não”²⁵³. Os textos poderiam estar na forma de edições ou cópias (datilografadas, manuscritas ou qualquer outro tipo). Decerto que a Biblioteca contava com inúmeros títulos de peças, porém, a organização de um banco de dados se estabeleceu a partir de critérios informacionais mais específicos. Além das normas em biblioteconomia, as fichas de catalogação também iriam considerar o tema, situação histórica e social, gênero, número de atos, quantidade

²⁵⁰ SNT. Plano de Ação Cultural, 1974, p.2. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

²⁵¹ SNT. Plano de Ação Cultural, 1974, p.1. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

²⁵² SNT. Plano de Ação Cultural, 1974. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

²⁵³ SNT. Plano de Ação Cultural, 1974, p.5. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

de personagens masculinos e femininos²⁵⁴. Esses descritores favoreciam, naquele momento, a localização de textos dramáticos que se adequassem às reais necessidades do usuário (para estudos ou montagem).

Portanto, a criação de um banco de peças no SNT tinha como objetivo promover a eficiência e agilidade na recuperação da informação desejada. Esse teria sido um dos primeiros passos para a construção de um centro de documentação, em substituição ao modelo então adotado pelo Serviço, que subdividia seu acervo entre o museu e a biblioteca. Percebemos, assim, como a nova gestão estava a par das novas demandas informacionais da sociedade, especialmente a partir da década de 1970. Nesse contexto, os centros de documentação foram progressivamente adotados pelas instituições voltadas para a preservação da memória, como o modelo mais eficiente frente às necessidades dos usuários (CAMARGO, 2003).

Outras medidas propostas pelo Plano de Ação Cultural do SNT, também fortemente influenciadas pelo impulso no campo da Documentação e pelo projeto de modernização institucional foram: realização de gravações de depoimentos de profissionais de teatro (atores, dramaturgos, diretores) e o registro fotográfico e cinematográfico de espetáculos (ou, pelo menos o intuito de realizar). Dentre as medidas, destaca-se a coleta de depoimentos, que originou, inclusive, uma linha editorial intitulada, *Série Depoimentos*. Ainda em 1974 foram realizadas entrevistas com Procópio Ferreira, Iracema de Alencar, Nelson Rodrigues, Paschoal Carlos Magno, Tonia Carreiro e Paulo Autran no Rio de Janeiro; e com Décio de Almeida Prado, Abílio Pereira de Almeida, Sadi Cabral, Maria Della Costa, em São Paulo. Houve, pela primeira vez na trajetória do SNT, o início de uma ação ampla e diversificada para a preservação da memória do teatro brasileiro, até então objeto exclusivo dos esforços limitados do seu exíguo museu: “Os depoimentos visam a constituir a ‘memória’ do Teatro Nacional”²⁵⁵.

Toda essa diversificação de atividades junto ao acervo pressupunha uma adequação do seu espaço físico, que deveria ser redimensionado a fim de cumprir com as novas diretrizes. Afinal as condições estruturais destes setores já não eram adequadas para executar suas atividades rotineiras, como observamos no capítulo anterior.

Além da necessária atualização do acervo da Biblioteca, será esse setor dinamizado, através da realização do “Banco e Peças”, das “Leituras e

²⁵⁴ SNT. Relatório de atividades, 1974, p.4. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

²⁵⁵ SNT. Relatório de atividades, 1974, p.5. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

Debates”, além de cursos e palestras que irão versar sobre os diversos aspectos da atividade teatral. Para tanto, se faz necessário a imediata melhoria de suas instalações.

Paralelamente à Biblioteca, o SNT providenciará a preservação de todo o acervo teatral, buscando uma nova instalação para o museu do teatro²⁵⁶.

A Biblioteca passou a ocupar todo o 5º andar do prédio do SNT, onde antes ocupava menos da metade do espaço. Foram comprados novos equipamentos e mobiliário, além de novas obras (o que não acontecia há cinco anos)²⁵⁷. A Biblioteca constituiu o primeiro alvo dessa “onda” de renovação patrimonial do SNT, focada em suprir o déficit de publicações na área do teatro por intermédio da criação de um Banco de Peças. Com isso, possibilitaria que artistas, diretores, produtores, estudantes e pesquisadores tivessem acesso à dramaturgia nacional e internacional, para o desenvolvimento de seus projetos profissionais e/ou de pesquisa.

Chama nossa atenção, nessas iniciativas de formação de acervo, o alargamento da ação institucional. O SNT não só não se restringiu à aquisição de fontes, como também as produziu, ao promover a gravação e edição de entrevistas com personalidades da área e ao reeditar a revista *Dionysos*, com ênfase na memória do teatro brasileiro. O número 22 da revista, de dezembro de 1975, é apresentado por Orlando Miranda ao leitor através de um texto intitulado, “Uma Memória do Teatro Brasileiro”. Nele, o diretor do SNT expõe a escassez de uma bibliografia ampla, e expressa o desejo do órgão em contribuir para a preservação da memória do teatro brasileiro por intermédio da “série de levantamentos sobre o moderno espetáculo brasileiro em sua revista especializada, fazendo depois uma complementação, através de lançamento de uma nova coleção – Depoimentos”.²⁵⁸

Foi, assim, uma questão de tempo para que o projeto memorialístico de um museu fosse substituído por outra alternativa, cada vez mais voltada para o modelo do centro de documentação. Ele seria mais eficiente para lidar com toda as especificidades dos “novos” documentos gerados pela instituição e pelas novas metodologias adotadas na organização do conhecimento. O aprofundamento dessas questões foi colocado a partir do lançamento do Projeto Memória do Teatro, em 1976.

²⁵⁶ SNT. Plano de Ação Cultural, 1974, p.8. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

²⁵⁷ SNT. Relatório de atividades, 1974. Arquivo Institucional, Cedoc/Funarte.

²⁵⁸ *Dionysos*, ano XXIV, dezembro de 1975, no. 22. p.3.

4.2 Projeto Memória do Teatro: uma estrutura aberta

O Plano de Ação Cultural do SNT, em 1974, previa a construção de uma política para os anos seguintes, pautada pelos resultados de suas propostas iniciais. Por essa razão, consideramos que o Projeto Memória do Teatro, lançado em 1976, configura-se como a consolidação de algumas das iniciativas do documento de 1974, ao elaborar uma articulação conceitual entre elas e colocar em prática outras ações. Além desse referencial endógeno, não podemos perder de vista a efervescência do setor cultural, no Ministério da Educação e Cultura sob a gestão de Ney Braga, nesse mesmo momento.

Por isso, acreditamos que a elaboração do Projeto Memória esteja relacionada com a Política Nacional de Cultura (PNC), elaborada em 1975 e divulgada em 1976 pelo MEC (CALABRE, 2009), e com a criação da Funarte, em fins de 1975. Não avaliamos que tal projeto se reduza a uma cadeia de causas e consequências, mas que ele compartilhe e sintetize discussões que perpassavam a área cultural como um todo, refletindo a construção de um projeto voltado para a elaboração de uma memória para o teatro nacional.

Como mencionamos anteriormente, a PNC inclui a cultura no projeto desenvolvimentista da ditadura. Sua estrutura possui nove itens: Introdução; Política; Concepção básica; Cultura brasileira; Fundamentos; Diretrizes; Objetivos; Componentes básicos; Ideias e programas; e Formas de ação. Logo na sua Introdução, o documento deixa claro que pretende intervir na atividade cultural [espontânea]. Seu objetivo é apresentar diretrizes para que o Estado estimule e apoie a ação cultural de grupos e indivíduos (MEC, 1975). Também evidencia que a cultura, embora com forte cariz regional, se constitui em um importante elemento para a integração nacional:

Por outro lado, uma política de cultura, nas condições do nosso tempo e da nossa sociedade, justifica-se pela necessidade de revigorar o processo da criação. A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural e compreende a capacidade de integrar e absorver suas próprias alterações. A cultura, com tal sentido e alcance, é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade (MEC, 1975: 9).

Em um momento em que o regime se prepara para uma possível abertura política, a PNC apresenta uma preocupação com a construção do futuro, ao inaugurar uma

nova possibilidade de relacionamento entre a esfera cultural e a ditadura instaurada em 1964. “Uma política de cultura situa-se, pois, na dimensão ao mesmo tempo ideal e real que existe entre dois momentos históricos, um presente e outro futuro, de qualquer forma extensão do passado, e tem a consciência de contribuir para a criação do que há de vir” (MEC, 1975: 12).

Não pretendemos nos deter pormenorizadamente em uma análise da PNC, mas acreditamos que as articulações estabelecidas entre cultura, identidade, passado, presente e futuro formulavam uma orientação geral para os órgãos do ministério. Por isso se faz necessária uma rápida apreciação em mais dois de seus aspectos, e suas correlações com a política desenvolvida pelo SNT para a memória do teatro. Um dos objetivos apresentados pela PNC é ter “por meta conservar o acervo constituído e manter a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira” (MEC, 1975: 28). Porém, essa preservação não devia ser considerada como uma permanência do passado, mas, ao contrário, seria uma ação projetiva no futuro (MEC, 1975). Para atingir esse objetivo, o documento estimula a criação de ações e programas que busquem:

- e) valorizar os museus – nacionais, regionais, locais ou especializados – reunindo o que há de mais caracteristicamente expressivo em nossa cultura, através das técnicas, do artesanato, das artes plásticas, do disco, entre outras;
- f) incentivar a preservação dos arquivos nacionais, estaduais ou locais, [...] e estimular ao mesmo tempo a conservação de arquivos particulares ou a incorporação dos documentos conservados em famílias aos arquivos oficiais;
- g) desenvolver uma campanha de informação e educação, com a utilização de todos os meios possíveis – televisão, rádio, disco, cinema, revista, jornal, folhetos – para a conscientização maior dos nossos bens culturais, a fim de valorizar suas expressões legítimas em todos os níveis da população [...] (MEC, 1975: 37).

Acreditamos que as orientações presentes na PNC foram contempladas pelo Projeto Memória, formulado pela equipe de Orlando Miranda e lançado em 1976, bem como pela Campanha de Doação, implementada em 1978. Por se tratar de um regime ditatorial, seria possível concluir que as iniciativas do SNT resultaram de uma política imposta pelo Ministério. No entanto, nosso entendimento é de que tais discussões faziam parte da paisagem de redefinições pelas quais o MEC e o próprio regime se situavam. Havia uma espécie de trânsito de ideias, ao mesmo tempo em que projetos distintos e suas diferentes perspectivas (patrimonial e executiva) disputavam espaço dentro do MEC (MICELI, 1984b).

O Ney Braga sentava de dois em dois, ele juntava todos os órgãos. Biblioteca Nacional, Museu, o Cinema. [...] Sentava em volta da mesa dele lá em Brasília, começava e cada um fazia um relato do que estava acontecendo [...], todo mundo fazia um relato, então eu sabia de tudo o que acontecia no Ministério da Educação. O outro sabia de tudo. Cada um sabia de tudo [...]²⁵⁹.

Orlando Miranda nos narrou a existência de uma grande interação entre os dirigentes dos diferentes órgãos que compunham o MEC, aglutinados pela figura do ministro. Logo, é provável que as discussões caras ao ministério, encontrassem ressonância na direção do SNT, especialmente na questão que nos ocupa: a preservação da memória. Outro aspecto a ser considerado é que tanto Orlando Miranda, quanto Carlos Miranda são homens ligados diretamente ao fazer teatral. Portanto, eles possuem uma clara compreensão das necessidades e dificuldades de se estabelecer estratégias de valorização do teatro brasileiro. Uma delas foi o reconhecimento da experiência, da história e da memória dos homens e mulheres que ajudaram a construir o setor, como podemos constatar pela criação da série de depoimentos e do Banco de Peças, bem como da maior atenção dada ao museu e biblioteca, logo no seu primeiro ano de gestão. Após tais medidas serem colocadas em prática, seus efeitos observados e os resultados avaliados à luz das pautas patrimoniais que permeavam o MEC e suas instituições, a memória teatral é designada como um dos itens do Plano de Ação de 1976 do SNT:

Além das medidas imediatas para cada um dos setores, foram previstas outras, indispensáveis à manutenção de uma infraestrutura que permita ao teatro brasileiro uma continuidade de trabalho e um desenvolvimento.

Entre estas, e corroborando a permanente atualização da Biblioteca e do Acervo do SNT, estão as atividades que incluem a difusão do gênero teatral e a formação e aprofundamento gradativos de uma memória capaz de lembrar, permanentemente, as origens e sentido de um teatro, a fim de que possa vir a assumir uma identidade própria e nacional²⁶⁰.

Por essa breve descrição, o Plano expõe o que seria objeto de um projeto específico, ficando evidentes alguns pontos de contato com a Política Nacional de Cultura, como a noção de que a preservação da memória é indispensável para o desenvolvimento de um teatro legitimamente nacional. As ações voltadas para o incremento do patrimônio documental do SNT possuem, assim, uma dupla função: a

²⁵⁹ Entrevista de Orlando Miranda para a autora, em 01/03/2018.

²⁶⁰ SNT. Plano de Ação de 1976. Detalhamento de Despesas, p.8.. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

construção e a difusão de uma identidade nacional para o teatro. Também gostaríamos de chamar a atenção que, segundo o trecho acima, foram destacados a Biblioteca e o Acervo do SNT, não havendo, pois, menção ao antigo Museu. Retornando ao Plano de Ação Cultural do SNT do ano de 1976, no item Projetos Especiais, nos é apresentado o Projeto Memória do Teatro Brasileiro e também suas ações naquele ano. Ele foi idealizado e colocado em prática ainda em 1976, visando “o levantamento, cadastramento e registro de dados nos mais diversos setores da atividade teatral”.²⁶¹

Para atender a esses objetivos, foram realizadas pesquisas, classificação e expansão do acervo documental; gravação de depoimentos; publicações na área do teatro; e registro de acontecimentos. “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”²⁶². Ou seja, eram atividades já em curso desde o início da gestão de Orlando Miranda (Banco de Peças, coleta de depoimentos, incentivo às novas publicações), com o acréscimo de outras (Setor de Registro de Espetáculos). O “Projeto Memória se revelou como um projeto de inovação funcional, definindo-se antes de tudo como um plano de coordenação de atividades interdependentes”²⁶³.

O recém-criado Setor de Registro de Espetáculos tinha por finalidade registrar todos os espetáculos teatrais encenados nas principais cidades do país, “através da pesquisa junto ao grupo, coleta de depoimentos dos participantes, registro fotográfico, etc. Até o momento tem sido realizado apenas o registro fotográfico, pretendendo-se a ampliação desse serviço [...]”²⁶⁴. Apesar de seu escopo nacional inicial, foram contempladas, em um primeiro momento, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Numa etapa posterior, desejava-se expandir para Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador e Recife. Humberto Braga nos relatou como se tratava de um trabalho minucioso, que representou uma grande inovação para as atividades rotineiras do SNT:

Um programa de "registro" com profissionais contratados em todos os Estados responsáveis por recolher materiais impressos (programas, cartazes, recortes de imprensa, críticas onde existiam, dentre outros), de tudo ou quase tudo que acontecia no Estado, remetendo para um setor específico da instituição onde este acervo era tratado e publicado

²⁶¹ SNT. Plano de Ação de 1976. Detalhamento de Despesas, p.24. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

²⁶² SNT. Plano de Ação de 1976. Detalhamento de Despesas, p.24. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

²⁶³ Ofício-circular no. 1/78, julho de 1978. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte, p.2.

²⁶⁴ SNT. Plano de Ação de 1976. Detalhamento de Despesa, p.25. s. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

anualmente. Num país grande como o nosso e numa época quando não existia a internet nem os avanços tecnológicos era um trabalho artesanal que dependia de um esforço considerável²⁶⁵.

Há, pois, uma ênfase e uma especificação do alvo da política de preservação da memória em construção pelo SNT: o texto teatral e o ato cênico. Logo, a existência de um museu não encontrava justificativa diante das novas diretrizes adotadas pelo Serviço, principalmente devido às características particulares dos novos documentos incorporados e do tratamento necessário para disponibilizar ao público. Claro que museus podem ter em seus acervos (e têm), fotografias e demais espécies documentais, mas vale lembrar que o Museu do SNT não chegou a existir enquanto tal. Era, portanto, uma boa ocasião para a reavaliação de determinadas práticas institucionais.

É preciso, entretanto, para se entender perfeitamente a conceituação do Projeto Memória, não caracterizá-lo apenas como algo que se relaciona com o passado, como o registro simples de acontecimentos. Não é algo que possa ser definido apenas como preservação do patrimônio artístico e documental, mas algo que também funciona em relação ao presente e até visa uma atuação futura. [...] Não se deve, pois, atribuir ao Projeto Memória uma conotação museológica. Esta “memória” aqui deve antes ser entendida no sentido mais moderno de computadorização, não como um museu histórico ou como preservação de caráter nostálgico, mas como um amplo banco de dados. O Projeto memória prevê, assim, uma constante alimentação, como um computador, para nos dar respostas e indagações presentes e futuras. Assim entendido, o Projeto se reveste de uma dinâmica especial, como algo que está em processo contínuo e que se caracteriza, enfim, como uma estrutura aberta²⁶⁶

De fato, durante a década de 1970 ocorreu uma explosão na criação de centros de documentação e de memória em diversas áreas. Havia também um contexto favorável de estruturação da informação técnica e científica por parte do governo federal, desde fins da década de 1960 (MOREIRA, 1990). Porém, os centros de documentação voltados para as ciências humanas distinguiam-se das demais áreas científicas por abarcarem uma documentação de caráter histórico, e não somente registrar informações atualizadas, o que seria o grande diferencial destas instituições em relação aos arquivos, bibliotecas e museus.

O fato é que, seja pela característica específica dos acervos, seja pelas dificuldades vivenciadas pelas instituições arquivísticas, as novas

²⁶⁵ Entrevista de Humberto Braga para a autora, em 25/05/2020.

²⁶⁶ Ofício-circular no. 1/78, julho de 1978. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte, p.3.

tendências da pesquisa histórica brasileira ressentiam-se de uma inexistência de uma política efetiva de proteção do patrimônio documental da nação, incluindo-se a preservação dos arquivos privados. Nesse sentido, os centros de documentação que surgem ao longo dos anos 70 têm por objetivo principal a preservação de documentos privados (MOREIRA, 1990: p.69).

Além disso, as reformulações no âmbito do MEC, que resultaram na Política Nacional de Cultura (1976) e na criação da Funarte, também validaram uma grande quantidade de iniciativas de preservação de acervos (CAMARGO, 2003).

A demanda crescente por informação fez com que a simples produção de bibliografias especializadas, sucedesse a necessidade de elaborar trabalhos que aprofundassem a análise de conteúdo de documentos e das informações disponíveis, criando novas mediações entre o pesquisador e suas fontes. A ampliação do universo documental a ser pesquisado, ao incluir arquivos, exigia serviços sofisticados de coleta de dados e de geração de “pacotes informativos” capazes de atender aos prazos cada vez mais curtos do usuário, acadêmico ou não. O fato é que esses serviços tornaram-se essenciais para instituições, pesquisadores, empresas e órgãos públicos. Por isso adquiriram autonomia e se separaram das bibliotecas, onde se costumava oferecê-los, deixando de ser executados apenas por bibliotecários e documentalistas. A esses profissionais se incorporaram outros técnicos, como arquivistas, além de historiadores e outros especialistas, vindos das áreas em torno das quais os centros se constituíram (CAMARGO, 2003: 25).

Ainda que não estivesse explicitamente mencionado nas atividades englobadas pelo Projeto Memória do Teatro, o Museu do SNT e o seu acervo faziam parte de seu escopo. Porém, como um trabalho “subterrâneo” de reestruturação. A partir de 1975, iniciou-se o processo de sua transformação em um centro de documentação e pesquisa: “contando com um mínimo de pessoal especializado, buscou-se dar atendimento aos consulentes através de uma organização e classificação empírica do material existente. Atualizou-se a leitura do noticiário referente ao período de 1963 a 1975, e estruturou-se o acervo de documentos, de gravações de depoimentos em fita, de material fotográfico [...]”²⁶⁷. Além do arquivo de Brício de Abreu, foram adquiridos outros conjuntos, como o de Grace Moema, Aldo Calvet, J. Carlos, Procópio Ferreira, além das doações de José Arrabal, Rodrigo Faria Lima, Edgard Ribeiro, Clovis Daly, Carvalhinho, Brigitte Blair, Alfredo Souto de Almeida, e das famílias de Van Jafa e Paulo Padilha.

²⁶⁷ Ofício-circular no. 1/78, julho de 1978. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte, p.2.

Figura 38: Reportagem da revista *Manchete* de 19/08/1978, p.158. Fotografia de Ayrton Camargo Júnior.



Uma longa matéria da revista *Manchete*, de 19 de agosto de 1978, apresenta as frentes de trabalho do Projeto Memória do Teatro e anuncia a criação do Centro de Memória do Teatro Brasileiro, no SNT, no dia 7 do mesmo mês. Nesta data ocorreu o lançamento da Campanha de Doação, a mais nova ação do SNT para o Projeto. Porém, o anúncio do Centro de Memória está diretamente relacionado com os objetivos a serem alcançados pelo Projeto e pela Campanha de Doação: a constituição de um centro que reúna a documentação e a pesquisa sobre o teatro, localizado no SNT.

O Setor de Documentação já se encontrava em atividade naquele momento, e sua equipe buscava estruturá-lo para cumprir, de maneira eficiente, com seu propósito. Como o próprio diretor do Serviço expõe:

Por enquanto, só estamos funcionando em três andares do prédio do SNT, mas até o fim de 1978, o Centro ocupará todos os andares. [...]

Para reativar o museu, transformando-o num centro de documentação – diz Miranda –, contratamos especialistas na matéria. Começamos com oito pessoas e hoje elas já são dezoito. Havia apenas oito arquivos e atualmente o número deles se leva a cinquenta e oito, num total de cerca de quinze mil pastas com material catalogado sobre autores, atores, textos e espetáculos²⁶⁸

Era chegado o momento de despedida do Museu do SNT, que, na verdade, nunca chegou a cumprir sua missão. Museu sem vitrine, sem visitante, sem atividade. Museu que ficou na intenção e nos esforços individuais, especialmente no de Ruth Jácome, o que talvez se relacione com essa insistente menção à nostalgia, quando, no SNT, se falava desse Museu. A principal questão para que se chegasse a tal estado de defasagem na preservação do patrimônio documental do teatro e no seu acesso residiu na ausência, quase completa – exceto em brevíssimos momentos –, de uma política eficiente por parte do órgão e do MEC. O modelo museal foi superado no SNT, não por sua inaptidão e sim por uma inanição provocada pela própria instituição. A tal ponto que, mesmo em um contexto favorável para discussões patrimoniais, a solução tenha passado por seu abandono.

Porém, esse esforço anteriormente empreendido não foi em vão. O material selecionado e mantido em seus armários contribuiu para demonstrar que uma ação sistemática por parte do SNT poderia frutificar. Formara-se, a partir dessa primeira experiência de preservação da memória, um rico e representativo conjunto documental sobre o teatro brasileiro. A partir de então, sob um novo contexto informacional e sob novas demandas por parte de seu público alvo.

Em 1976, o Museu foi transformado em Acervo Teatral e, juntamente com a Biblioteca e com o Banco de Peças, passou a integrar a Divisão de Documentação do SNT. Nesse mesmo ano, o lançamento do Projeto Memória estabeleceu as diretrizes para a nova Divisão. Em setembro deste ano, foi firmado um convênio com a Fundação MUDES (Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social), que encaminhou para o SNT um conjunto de profissionais e estagiários, que tinham atuado no Arquivo Nacional, para trabalhar na reorganização do acervo documental e bibliográfico. Tais atividades foram continuadas no ano seguinte. Segundo o Relatório de Atividades de 1977, as atribuições do Acervo Teatral, alvo dessa “força-tarefa”, seriam:

²⁶⁸ *Manchete*, 19/8/1978. n.1374. ano 27. p.158.

“o registro das doações ou a aquisição de material documental; a classificação do material documental e arquivamento em pastas; a elaboração de um cadastro teatral referente as diversas categorias profissionais; o levantamento de material iconográfico, identificação e classificação de fotos; e a realização de depoimentos”²⁶⁹. No Plano de Atividades para o ano seguinte, 1978, a atividade de gravação de depoimentos já estava descolada do Acervo Teatral, o que denota um período de reorganização do setor²⁷⁰. Desse processo desenvolvido no Acervo Teatral se originou mais um braço do Projeto Memória: a Campanha de Doação de 1978, objeto do próximo capítulo.

4.3 “A Funarte vem aí”: tensões e disputas com o SNT

O ano de 1976 foi particularmente frutífero para o Ministério da Educação e Cultura no setor cultural. Além do lançamento de sua Política Nacional de Cultura, formulada em 1975 e lançada em 1976, a Fundação Nacional de Arte teve sua lei de criação promulgada em 15 de dezembro de 1975²⁷¹, entrando efetivamente em funcionamento em março do ano seguinte. Em sua estrutura inicial, estava prevista a criação de um instituto voltado para o teatro, o que se chocava frontalmente com a missão do SNT. Na verdade, a ideia era que ele fosse absorvido pela nova instituição, o que gerou intensos debates no meio cultural e teatral.

Botelho afirma que a Funarte era “filha direta” do Programa de Ação Cultural (1973-1974), pois resultou de uma série de transformações institucionais no MEC: “A própria *Política Nacional de Cultura* (1975) já previa, em seu bojo, uma instituição que fosse seu braço executivo” (BOTELHO, 2001: 63). Gozando de autonomia administrativa, patrimonial e financeira, e dotada de personalidade jurídica de direito privado (CALABRE, 2009), suas atribuições, segundo seu Estatuto, consistiam em:

²⁶⁹ SNT. Relatório de atividades 1977. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte. p.92.

²⁷⁰ SNT. Plano de Atividade 1978. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte. Após um ano de trabalho, o Acervo Teatral se dividia da seguinte forma, em função dos documentos sob sua guarda: Acervo de Adereços e Contra-Regra; Acervo de Cartazes Teatrais; Acervo de Documentação; Acervo de Documentos Raros e Originais; Acervo de Duplicatas de Programa (para doação e permuta); Acervo de Duplicata de Textos (para doação e permuta); Acervo de fitas gravadas de Depoimentos, Leituras, Entrevistas, Conferências, Debates, Seminários, Simpósios, etc.; Acervo de fotografias; Acervo de *Posters* Fotográficos (DIAMANTE, 1982: 416-417).

²⁷¹ BRASIL. Lei nº 6.312, de 16/12/1975.

- I- Formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas;
- II- Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro;
- III- Apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional para os quais deveriam sempre ser observadas as diretrizes, os objetivos e os planos do Ministério da Educação e Cultura²⁷².

Ainda de acordo com o Estatuto, sua estrutura básica seria formada da seguinte forma: Presidência, Direção Executiva, Conselho Curador, Instituto Nacional de Artes Plásticas, Instituto Nacional do Folclore, Instituto Nacional de Música e Instituto Nacional do Teatro. Destacamos este último, chamando a atenção para o fato de o Instituto se ocupar da área do teatro, até então competência do SNT. Uma evidência clara que o setor teatral se encontrava em disputa dentro do âmbito do governo federal.

A criação da Funarte tinha como objetivo corrigir certas distorções geradas pelo PAC. Mas, ao mesmo tempo em que se beneficiava de muitas inovações administrativas que o Programa criou como alternativa à rigidez estrutural do MEC, a Funarte acabou por provocar novos conflitos junto às instituições que já existiam. A matéria de Miriam de Alencar, para o *Caderno B do Jornal do Brasil* de 19 de janeiro de 1976, quase dois meses antes da instituição entrar em exercício, ilustra bem essa questão. Ao conversar com os principais atores envolvidos no episódio - Roberto Parreiras e Orlando Miranda – é possível nos aproximarmos da questão. Roberto Parreiras, então gestor do PAC, foi o escolhido para a direção executiva da Funarte. Sobre o novo modelo de administração pública, suas vantagens e limitações, ele afirma:

Órgão executivo dotado de alto grau de flexibilidade, a Funarte (...) não vai resolver o problema da arte no Brasil nem nascerá como salvadora da pátria. O que ela vai tentar é corrigir algumas situações. O PAC, por exemplo, lida com uma verba de Cr\$ 120 milhões, consumida em mais da metade por apenas três projetos – o de Incentivo à Criatividade e à Difusão no Âmbito da Cultura, o de Preservação do Patrimônio Cultural e o de Capacitação de Recursos Humanos para a Área da Cultura – e com o restante operado por departamentos como o Serviço Nacional de Teatro, a Rádio MEC, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Comissão Nacional de Belas-Artes, Museu Histórico, Museu Imperial, Museu Nacional de Belas-Artes. Esse sistema permitiu que muitas vezes o PAC entrasse em conflito com órgãos a ele subordinados. Para dar uma ideia do risco que se corria a esse respeito, basta dizer que a

²⁷² BRASIL. Decreto nº 77.300, de 16/03/1976.

verba do PAC destinada ao teatro era maior que a verba do próprio SNT²⁷³.

O volume de investimento mobilizado pelo PAC era, segundo Parreira, monumental. Apenas a parcela dedicada ao teatro – que não constava entre os projetos de maior aporte financeiro – superava o orçamento anual do SNT. Esse fato fortalecia a visão de ineficiência do Serviço e de que estaria superado. Tal posição foi endossada por Orlando Miranda, que reconhecia que o órgão, com quase 40 anos na época, necessitava de uma grande renovação.

O SNT chegou a um ponto de total desprestígio, só recuperado no atual Governo. Mas tudo na vida tem um fim e obviamente um começo. O fim é o SNT e o começo é a Funarte. Para ter condições de trabalho se fazia imperativo que o SNT deixasse de ser Serviço. Um órgão que joga com pessoas, com cifras, com trabalho do tipo do que ele executa não pode estar preso a empenhos, a repasses de verba, a exercício findo²⁷⁴.

Miranda continua sua apreciação sobre os novos rumos da cultura e considera que o modelo de fundação é uma solução para resolver tais entraves burocráticos. Porém, comunica que ainda não havia recebido nenhum convite para assumir o futuro Instituto Nacional de Teatro da Funarte,

Mas já estamos pensando em termos de INT. Par mim, o Serviço já acabou. As soluções modernas estão na Funarte. No entanto, se ela nasceu com mentalidade de serviço público, já nasceu morta. Eu espero o Instituto para mexer em muitos problemas. O circo é um deles. Como não posso fazer nada agora, espero. É melhor, por enquanto, não fazer nada, para não acabar com o pouco que existe. Quando chegar a hora, vai haver trabalho de sobra. No momento, minha posição é de espectador²⁷⁵.

Sabemos, tendo em vista o que foi aqui exposto, que Orlando Miranda não assumiu uma postura meramente passiva nesses primeiros anos de Funarte. Superadas as incertezas iniciais – como a da sua permanência – e com maior disponibilidade orçamentária, proporcionada pelo novo arranjo institucional, alguns projetos começaram a sair do papel. Entre eles, o próprio Projeto Memória, que foi capaz de melhor articular ações já em curso no SNT e implementar novas atividades. No entanto, a classe teatral se

²⁷³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/01/1976. p.1.

²⁷⁴ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/01/1976. p.1

²⁷⁵ Idem.

colocou, desde o início, contrária à absorção completa do SNT pela Funarte, receosa da perda de autonomia daquela instituição. Essa resistência logrou o adiamento de uma solução definitiva por alguns anos, tendo o SNT trabalhado com relativa liberdade até o final da década de 1970, ainda que dependesse da Funarte para obtenção de uma parte de seus recursos e para a cessão de funcionários qualificados (MICELI, 1984). Conforme o diretor do SNT anunciara, na reportagem do *Jornal do Brasil* sobre a criação da Funarte, o modelo de Serviço havia caducado, e a Funarte apresentava para o teatro um modelo mais moderno de gestão. Dessa forma, o setor começou a se mobilizar tendo em vista a criação de uma fundação própria, que englobasse as demais artes cênicas.

Enquanto o SNT se via às voltas com a sua incorporação à Funarte, sua direção capitalizava, com verbas da própria Fundação, a importância da preservação de sua autonomia, transformando-se, ele mesmo, em uma fundação. A partir de 1977, o SNT englobara a dança e, em 1978, o circo, passando a abranger, assim, as artes cênicas. Ao abarcar dois segmentos que buscavam seu espaço institucional, o órgão, além de suprir antigas demandas por políticas públicas desses campos, aumentara seu poder de representatividade e, portanto, a necessidade daquela estrutura.

Finda a gestão de Ney Braga, no início de 1978, Euro Brandão assumiu o MEC. Antes, porém, de deixar o ministério, Braga assinou o Decreto nº 81.454, de 17 de março²⁷⁶, que dispunha sobre novas alterações na estrutura do ministério. O Departamento de Assuntos Culturais foi transformado em Secretaria, ocasionando o “sumiço” do SNT da estrutura da administração direta do MEC, gerando rumores de que a incorporação do SNT à Funarte, evitada até então por intermédio de sucessivas portarias ministeriais, era iminente.

No entanto, O artigo 41 do referido decreto estabelecia que, para fins de execução orçamentária do exercício de 1978, a estrutura constante no orçamento aprovado deveria prevalecer. Mesmo assim, nenhuma medida efetiva foi tomada após a sua publicação. O SNT continuava existindo “extra-oficialmente”, ainda que sem constar

²⁷⁶ De acordo com o Decreto nº 81.454, de 17/03/1978, a recém-criada Secretaria de Assuntos Culturais do MEC seria formada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e a Fundação Nacional de Arte (Funarte). Ele também dispunha que o Serviço Nacional de Teatro, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Villa-Lobos deveriam ser incorporados à Funarte.

no organograma do Ministério e sem qualquer movimentação para ser devidamente integrado à Funarte.

Essa postura também revelava, em nosso entendimento, certo acolhimento dentro do MEC às reivindicações do SNT, conforme nos indica a estratégia adotada de postergar a incorporação do órgão através de diversas portarias ministeriais.²⁷⁷ Isso reflete como o lugar do teatro dentro da estrutura ministerial era alvo de disputas entre diferentes projetos culturais, apesar de, aparentemente, os principais gestores envolvidos reconhecerem a importância da área de manter autônoma.

Orlando Miranda dirige um órgão de administração direta, ligado ao MEC, com recursos exclusivamente provenientes daquele Ministério, mas que não está institucionalizado. É ligado à Funarte? Roberto Parreira diz que deveria incorporá-lo estatutariamente, mas que não quer. Enquanto isso, o SNT vai vivendo dos seus Cr\$ 4 milhões de verba orçamentária e mais Cr\$ 50 milhões de fundos diversos do MEC nesse exercício de 1978, com a relativa tranquilidade de ver que sua verba vem dobrando ano a ano²⁷⁸.

Inegável era, por outro lado, a melhoria das condições orçamentárias do SNT, conforme a notícia acima registra. Às iniciativas dinamizadoras da gestão de Orlando Miranda, somaram-se os recursos viabilizados pela Funarte. Para o diretor, a renovação da estrutura do órgão beneficiaria sua atuação, conforme podemos verificar em suas declarações para a matéria “Funarte absorve SNT: a lei exige, mas ninguém quer”, publicada no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1978, que destacamos a seguir.

[...] começamos a lutar contra o tempo e a agigantar o SNT, fazendo dele aquilo que deveria ser. Só situações concretas mostrariam que o serviço não poderia ficar dentro de uma fundação. E acho que conseguimos, pois hoje duvido que alguém tenha coragem de achar que seja possível colocar todas as atividades do SNT dentro de outra fundação que não seja a sua própria ou dentro de outro organismo parecido. [...] Atualmente, atuamos também na área do circo e, com a mobilização conseguida, adquirimos um crédito. A mobilização foi tão crescente que, por instrução do Ministro Ney Braga, o SNT passou a abranger também a dança. Acho que conseguimos criar situações que tornam o assunto reversível e merecedor de novo estatuto²⁷⁹.

²⁷⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/05/1980.p.1.

²⁷⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/04/1978. p.1.

²⁷⁹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13/12/1978.p.1.

Ao acompanharmos o noticiário referente ao encaminhamento da situação do SNT, percebemos que, apenas em dezembro de 1978, o setor voltou a debater a questão. Isso porque, se a lei que criou a Funarte não fixava prazos para a absorção do SNT, a reforma do MEC realizada pelo Decreto nº 81.454 determinava que todas as incorporações nele previstas fossem realizadas até 31 de dezembro daquele ano.

Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, nesse mesmo mês, o crítico teatral Yan Michalski manifestou grande preocupação, principalmente devido aos bons resultados alcançados pelo SNT nos últimos anos. Ele salientou a trajetória de quase quatro décadas do Serviço, diferente das outras áreas abarcadas pela Funarte (artes plásticas e música) que, até então, não dispunham de uma instituição no organograma da administração pública federal. Apesar dos problemas enfrentados no decorrer de todos esses anos pelo SNT, Michalski considerava que a injeção de recursos, em parte advindos da própria Funarte, fazia com que ele tivesse uma atuação significativa, o que poderia ficar comprometido com a perda de sua autonomia. Em dezembro de 1978, escreve:

Em termos concretos, a absorção do SNT pela Funarte trará fatalmente uma perda de autonomies que encaro com vivo receio. Grande parte da atual força do SNT provém justamente da relativa independência de ação da sua equipe dirigente, profundamente familiarizada com os mais variados aspectos da vida teatral, e em permanente contato com representantes de todos os setores da profissão²⁸⁰

Publicado no *O Estado de São Paulo*, o artigo “Funarte absorve SNT, mas todos são contra”, cuja primeira parte do título é idêntica ao já citado artigo do *Jornal do Brasil*, ambos de 13 de dezembro de 1978, noticia que uma caravana de artistas, técnicos, diretores, autores e críticos de teatro iria a Brasília para protestar contra a absorção do SNT pela Funarte. Tal posicionamento era endossado pelos diretores das duas instituições, Orlando Miranda e Roberto Parreiras, ouvidos pela reportagem. O primeiro, salienta que o “SNT está consolidado como órgão verdadeiramente representativo do teatro, do circo e da dança”²⁸¹. Já Parreiras ressalta que o intuito inicial da Funarte era priorizar as artes plásticas, a música e o folclore, deixando o teatro a cargo do órgão já existente. “E a medida que o tempo foi passando, fomos sempre buscando adiar a

²⁸⁰ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 11/12/1978.p.2.

²⁸¹ *O Estado de São Paulo*, 13/12/1978.s.p.

absorção do SNT”²⁸². Ambos reconhecem que a concretização de tal medida, acabaria por inchar a estrutura da Funarte, trazendo inúmeros problemas.

A comitiva²⁸³ partiu do Rio de Janeiro e de São Paulo rumo a Brasília, sendo seus membros recebidos pelo ministro Euro Brandão, que garantiu, na ocasião, que o SNT não seria incorporado à Funarte²⁸⁴. Ele também garantiu ao diretor do Serviço que, pelo menos durante a sua gestão, não haveria nenhuma mudança em relação a essa situação. No entanto, tal solução não era definitiva, pois, a absorção deveria ser efetivada até 15 de março de 1979, por se tratar de uma matéria prevista em lei²⁸⁵.

O ano de 1978 chegou ao fim sem qualquer decisão concreta no horizonte, o que motivou a classe teatral a incluir o tema no I Seminário Nacional de Artes Cênicas, organizado na Aldeia de Arcozelo²⁸⁶, de 19 a 22 de janeiro de 1979. O encontro reuniu cerca de 150 delegados de todo o país (representantes de 17 entidades de produtores, artistas, técnicos, grupos amadores e críticos de teatro), para discutir os principais problemas teatrais da época, com destaque para as relações entre o teatro e o Estado²⁸⁷. Após exaustivas discussões, os integrantes do Seminário produziram um documento intitulado, Carta de Arcozelo, no qual expressavam suas principais reivindicações a serem encaminhadas para o atual e para o futuro ministro da pasta da Educação e Cultura, uma vez que um novo governo assumiria em março daquele ano. As entidades sugeriam a criação de uma fundação composta por

um conselho de planejamento, deliberação e avaliação, de caráter normativo e consultivo, indicado pelas diversas entidades representativas das artes cênicas, que virá expressar na política governamental do teatro, do circo e da dança os anseios e as necessidades dos artistas e dela relacionados, bem como das carências regionais, visando assim uma norma de conduta integrada entre Estado e povo, de todos os pontos do país. As classes participantes das artes cênicas brasileiras, através de suas entidades representativas, não apenas se

²⁸² *O Estado de São Paulo*, 13/12/1978.s.p.

²⁸³ Formada pelos atores Raul Cortez, Jorge Ramos, Vanda Lacerda, Thereza Rachel, Dulcina de Moraes, João Antônio Lima Esteves e os diretores João Bethencourt e Gianni Rato.

²⁸⁴ *Jornal do Brasil*, 1º. Caderno, 15/12/1978. p.6.

²⁸⁵ *Jornal do Brasil*, 1º. Caderno, 28/12/1978. p.8.

²⁸⁶ A Aldeia de Arcozelo foi inaugurada por Paschoal Carlos Magno em 1965, para ser um centro cultural voltado para os jovens e artistas. Ela está instalada em uma fazenda de café do século XVIII, em Paty do Alferes, Estado do Rio de Janeiro e atualmente pertence a Funarte. <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/aldeia-de-arcozelo-300-anos-de-historia/> Acesso em 31/05/2020.

²⁸⁷ *Jornal do Brasil*. Caderno B, 25/01/1979. p.2.

colocam à disposição, como desejam e esperam participar da discussão, elaboração e estruturação dessa entidade²⁸⁸.

A Carta foi entregue ao futuro ministro Eduardo Portella²⁸⁹ no dia 9 de fevereiro. Acredita-se que o dramaturgo Guilherme de Figueiredo, irmão do futuro presidente Figueiredo, tenha sido responsável por sua indicação (BOTELHO, 2001). Os representantes da classe teatral, dentre eles o ator, diretor e produtor Fernando Torres e o ator Lenine Tavares, presidente da Comissão Executiva Nacional de Arcozelo, também entregaram um manifesto contendo aproximadamente 800 assinaturas para a manutenção de Orlando Miranda e sua equipe na direção do SNT ou do novo órgão²⁹⁰.

Em março de 1979, iniciou-se o último dos governos militares, sob a presidência do general João Figueiredo. Portella, “visto como um liberal, o que se encaixava no processo de abertura política que vinha sendo preparado desde o governo anterior” (BOTELHO, 2001: 79), foi efetivado para o cargo de ministro da Educação e Cultura. Sua gestão caracterizou-se por ações voltadas para a integração das populações periféricas nas políticas públicas de cultura (CALABRE, 2009), inaugurando um novo ideário para o Ministério:

A ação do ministério deveria acentuar a “ambiência comunitária” da cultura, privilegiando as peculiaridades locais e regionais. Além de estimular o aspecto associativo nas comunidades, a presença do governo deveria transformar cada ação em conquista própria e autossustentável. O trabalho na área da cultura seria, então, o motor de uma política abrangente, ao mesmo tempo trazendo a resposta aos problemas sociais do país (BOTELHO, 2001: 81)

Ao assumir o MEC, o novo ministro precisou lidar com as questões que rondavam o SNT, riscado do organograma no ministério desde o final do ano anterior. Sua primeira medida consistiu no atendimento do abaixo-assinado que pedia a permanência de Orlando Miranda na direção do órgão. De fato, a direção do SNT conseguiu suscitar o reconhecimento de seu trabalho em seus pares. Ao formar uma equipe com pessoas advindas das atividades diretamente relacionadas ao setor teatral, estabeleceu junto a ele uma identificação e um senso de pertencimento, fortalecido pelo

²⁸⁸ *Jornal do Brasil*. Caderno B, 25/01/1979. p.2.

²⁸⁹ Eduardo Portella (Salvador, 1932 – Rio de Janeiro, 2017) foi escritor, editor, crítico literário e professor universitário.

²⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 1º. Caderno, 10/02/1979. p.21.

seu bom desempenho. Ainda que a gestão de Orlando Miranda não fosse uma unanimidade, principalmente entre os grupos mais à esquerda, por representar certo alinhamento ao regime, o SNT mobilizava os agentes do teatro por se constituir como sua legítima representante institucional no aparelho do Estado.

Ao realizar um balanço dos quatro anos de Miranda à frente do SNT (1974-1978), em maio de 1979, Michalski destacou:

A dinâmica abertura de inúmeras frentes de atuação, cobrindo praticamente todos os setores da atividade teatral e todas as regiões do país, acabou configurando uma gestão autenticamente **desenvolvimentista**, uma espécie de **quarenta anos em quatro**. Assistido por uma equipe inteligente e operosa, na qual se destaca o inestimável esforço de Carlos Miranda, Orlando transformou-se numa das mais gratas revelações de administrador cultural ultimamente surgidas no Brasil²⁹¹. (grifos do autor)

Orlando Miranda e equipe lograram êxito em seu plano de dinamizar a instituição e, assim, mobilizar os setores teatral, circense e da dança em prol da defesa da permanência de sua autonomia, a partir da criação de uma fundação, conforme atesta a elaboração da Carta de Arcozelo, de janeiro de 1979. Por outro lado, o ministro Eduardo Portella salientava que a criação de uma fundação para as artes cênicas não era uma ação de rotina, devendo o assunto ser encaminhado com cautela. Seriam necessários estudos aprofundados, já que não se tratava de uma matéria unânime dentro do MEC²⁹². Portella autorizou Orlando Miranda, em meados de 1979, a realizar tais estudos, que foram entregues em novembro do mesmo ano. “Além de manter as diretrizes do SNT, [...], eles deveriam promover a ‘deselitização definitiva das artes cênicas no Brasil’”²⁹³.

Apesar da tentativa de situar a fundação para as artes cênicas dentro do escopo assumido pelo MEC na gestão de Eduardo Portella, o projeto foi vetado pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República, em maio de 1980. A definição viria do governo, porém, sem prazo estipulado²⁹⁴. O SNT ingressava, assim, em uma nova década, amargando uma situação de limbo institucional e passando por um período de incertezas sobre a manutenção de sua autonomia.

²⁹¹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 07/05/1979.p.9.

²⁹² *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/04/1979.p.4.

²⁹³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/07/1980.p.1.

²⁹⁴ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/05/1980.p.1.

Impulsionado, em um primeiro momento, pela verba oriunda do Plano de Ação Cultural e, posteriormente, beneficiado pelo aporte de recursos e de estrutura provenientes da Funarte, o SNT atingira, em fins da década de 1970, sua “maioridade” institucional. Curiosamente, seu desabrochar coincidiu com o momento em que sua existência enquanto órgão autônomo começou a ser ameaçada. Na verdade, acreditamos que esse aparente paradoxo traduz as duas faces de uma mesma moeda. Enquanto órgão obsoleto, o SNT só foi capaz de corresponder aos anseios do meio teatral, cujos interesses deveriam estar nele representados, quando foi dotado de aporte político e financeiro. Sua transformação era necessária, e tal questão foi objeto de disputas. Uma entre tantas outras que estavam sendo travadas no MEC, entre os anos de 1970 e 1980. Essa situação só seria revertida, em 1981, com a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen).

Assim, desejamos destacar como esse processo envolvendo a Funarte, apesar de desgastante, acabou por fortalecer o SNT, pois possibilitou o incremento de suas atividades, como, por exemplo, é o caso da Campanha de Doação, cuja implantação será o assunto do próximo capítulo. Os meios oferecidos pela Funarte garantiram não apenas sua autonomia como possibilitaram a transição do SNT para o formato de um Instituto, no início da década de 1980. Posteriormente, a tão desejada, por parte da classe teatral, Fundação Nacional das Artes Cênicas foi criada, em 1987. Essas transformações serão acompanhadas no sexto e último capítulo da tese, bem como a forma com que elas impactaram as ações institucionais de preservação da memória.

CAPÍTULO 5

“A BOA MEMÓRIA DO TEATRO”: A CAMPANHA DE DOAÇÃO E OS DESAFIOS DOS PRIMEIROS ANOS

Sabe aquela sua coleção de programas de peças, cartazes de dança, revistas sobre teatro, ópera ou ballet? Se não há mais espaço em sua casa para tantos guardados, faça uma doação dessa papelada, que para o INACEN [...] é preciosa documentação para o Projeto Memória, que luta pela preservação de um arquivo das artes cênicas brasileiras.

Jornal do Brasil, 1988²⁹⁵

A Campanha de Doação foi lançada em agosto de 1978. A transcrição acima, retirada do suplemento do *Jornal do Brasil* com matérias e a programação cultural do final de semana na cidade do Rio de Janeiro, data de 1988, praticamente dez depois. Nela também podemos perceber, embora já tivesse sido criada a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), no final de 1987, e a nota ainda se refira ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), que a Campanha se manteve em atividade apesar das transformações administrativas ocorridas no SNT. Por essa razão, ela figura como uma ação de fundamental importância para a formação do acervo dessas instituições voltadas para o teatro e, posteriormente, para as artes cênicas.

Neste capítulo, nos dedicaremos a analisar sua implementação e seu desempenho durante a existência do Serviço Nacional do Teatro, ou seja, até 1981. O Inacen foi criado no final daquele ano, entrando em atividade efetiva apenas em 1982. Por essa razão que nos delimitaremos aqui aos primeiros anos da campanha, uma vez que eles se inserem no contexto de extinção do SNT e o surgimento de uma nova instituição, relacionando-se diretamente com esses anos de disputas sobre o campo teatral entre o Serviço Nacional de Teatro e a Funarte.

Também nos debruçaremos sobre as metodologias desenvolvidas e empregadas junto aos documentos que compunham as doações captadas, face às suas especificidades. A Campanha de Doação promoveu a incorporação de muitos conjuntos documentais que,

²⁹⁵ *Jornal do Brasil*. Revista Programa. Coluna Tome Nota. 22/4/1988, p.10.

quando avaliados quanto à sua natureza, constituem arquivos pessoais de mulheres e homens atuantes nas mais diversas funções nas artes cênicas brasileiras (atrizes/atores; diretores, ensaiadores, bailarinas/bailarinos, coreógrafos, empresários, cenógrafos, figurinistas). Dessa forma, se faz necessário abordar as principais características desse tipo de acervo, a partir da teoria arquivística, a fim de reunirmos elementos para uma análise do que foi realizado ao longo dos onze anos de duração da campanha, dos quais trazemos aqui os três primeiros.

5.1 A Campanha de Doação: subsídios para a criação de um centro de pesquisas para o teatro brasileiro

O Relatório de Atividades do ano de 1978 nos traz um órgão ativo,²⁹⁶ com suas atividades dotadas de maior grau de elaboração e articulação com as diretrizes do MEC. Isso reflete o amadurecimento da gestão de Orlando Miranda, iniciada em 1974. O SNT havia se convertido em uma instituição melhor equipada, tanto por profissionais qualificados como por condições materiais de trabalho. Principalmente após a criação da Funarte, uma vez que a relação que se estabeleceu entre as duas instituições possibilitou um maior fluxo de recursos para o órgão, o que permitiu a diversificação das suas atividades e o seu fortalecimento junto ao setor teatral, que se sentia representado pelo então renovado SNT.

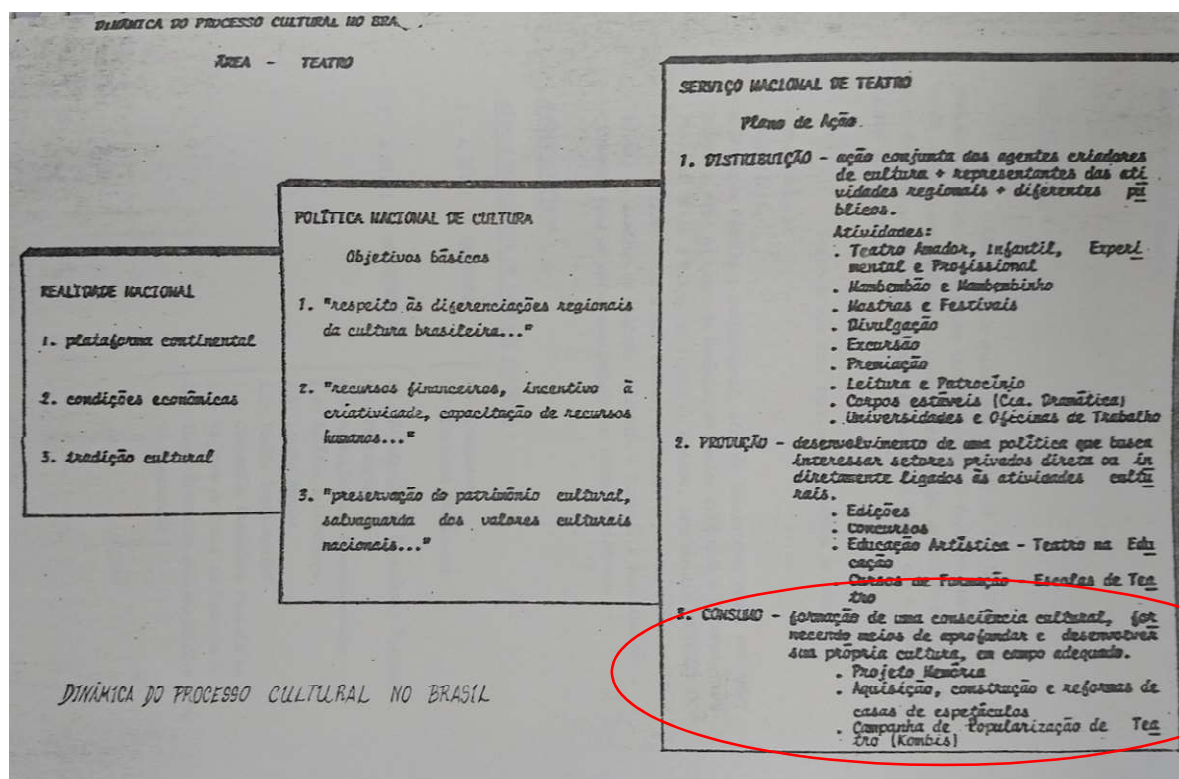
Compreendemos a elaboração da Campanha de Doação como uma dessas ações implementadas por Orlando Miranda e equipe com intuito de atribuir novos sentidos ao Serviço Nacional de Teatro. Dentre elas, figura a intenção de criar de uma espécie de centro de pesquisa e documentação para o teatro, o qual seria viabilizado pelas doações captadas pela campanha. Assim, esse impulso no incremento do acervo que a instituição já vinha formando desde os tempos do Museu do SNT também inseria o órgão nas pautas do Ministério da Educação e Cultura, como pudemos acompanhar no capítulo anterior.

Os relatórios deixam clara a preocupação em dialogar diretamente com as políticas elaboradas e postas em prática pelo MEC. O relatório de 1978, em especial, nos

²⁹⁶ SNT. Relatório de atividades 1978. s.p. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

traz estas correlações ao traçar uma escala entre a Política Nacional de Cultura e as ações implementadas pelo SNT.

Figura 39: Relatório de atividades 1978. SNT. Cedoc/Funarte. s.p. Destaque nosso.



Na tentativa de trazer os objetivos da PNC para a realidade do campo teatral, o Relatório propõe a correlação entre “tradição cultural” (realidade nacional), “preservação do patrimônio cultural” (PNC) e “consumo” (SNT), entendido como a “formação de uma consciência cultural, fornecendo meios de aprofundar e desenvolver sua própria cultura, em tempo adequado”.

O Projeto Memória figura nessa esquematização ao lado de outras iniciativas, como “a aquisição, construção e reformas de casas de espetáculo” e a Campanha das Kombis de popularização do teatro. Podemos compreender essa concepção de “consumo” tanto do ponto de vista da formação de plateias – casas de espetáculo e Campanha das Kombis – como pelo aspecto de incentivo à produção intelectual sobre o setor teatral. Além disso, agregava-se uma dimensão de circulação, via publicação de obras, o que também impactaria e ampliaria as fileiras de espectadores, em um tipo de

retroalimentação de objetivos. O teor patrimonial do Projeto Memória foi concebido com a finalidade da preservação do patrimônio do teatro, ao mesmo tempo em que atuaria como uma importante ferramenta de dinamização do mercado editorial e de estímulo à elaboração de pesquisas sobre ou para o teatro.

Mas a atuação do Projeto Memória não visa apenas à preservação do patrimônio documental do teatro brasileiro de ontem e de hoje. Visa, igualmente, e até certo ponto enfatiza, a criação de novos segmentos de documentação e análise da realidade teatral do país. Visa, enfim, a transformação dessa realidade. [...] todas as atividades englobadas no “Projeto Memória” convergem para um sistema de divulgação, pela qual a informação documental coletada, selecionada e analisada chega ao público. No caso do Acervo Teatral e da Biblioteca, com a abertura para as consultas e alimentação de pesquisas. No caso do Banco de Peças, dos Depoimentos gravados e transcritos, e do material coletado pelo Registro de Espetáculos, além do preenchimento das funções de consulta, convergindo para as edições. Apresentando-se o programa editorial como uma via de escoamento de diversas atividades, e caracterizando-se pela sua função dentro do sistema de divulgação final, por atingir faixas mais amplas de público, é coerente que este programa se inscreva como parte importante do “Projeto Memória”²⁹⁷.

O Acervo Teatral, após passar por um processo de readequação, entre 1975 e 1977, ao migrar de um modelo museológico (o do extinto Museu) para um setor inspirado nos centros de documentação, que também abarcava uma Biblioteca e um Banco de Peças, encontrava-se em vias de dar o seu próximo passo, no sentido de atender aos objetivos do Projeto Memória. A fim de estimular pesquisas e doações de documentos, o Setor de Documentação elaborou uma “campanha de divulgação”, cujo objetivo era incentivar o interesse do setor teatral em sua documentação.²⁹⁸ Este será um dos principais motivos expressos nos artigos e demais materiais que vão apresentar a Campanha de Doação. Ela seria uma tentativa de suprir determinadas lacunas, referentes aos “primórdios do teatro brasileiro” (DIAMANTE, 1979: 15), visto que o acervo documental do SNT, até então, contemplava basicamente seu presente e passado mais recente.

Como explicação para esse fato, Janine Diamante (1979), a coordenadora da Campanha de Doação, levanta duas razões principais: a dispersão da documentação teatral por outras instituições de custódia (Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional) e a

²⁹⁷ SNT. Relatório de atividades 1978. p.173-174.Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

²⁹⁸ SNT. Relatório de atividades 1978. p.176.Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

permanência dos documentos em poder dos próprios profissionais e/ou suas famílias. Por intermédio da Campanha, o SNT pretendia incentivar doações para centralizar os acervos ligados ao teatro, com vistas a criar um Centro de Pesquisas.

O ofício-circular que foi elaborado para ser distribuído para os mais diversos setores ligados ao teatro, solicitava doações de “cartazes, programas de peças, fotos, revistas especializadas, noticiário da imprensa, ou outro tipo de documentação”, como, por exemplo, edições de roteiros de peças raras ou pouco acessíveis, além de textos datilografados de peças de autores brasileiros²⁹⁹. O ofício pede também que os documentos entregues venham devidamente identificados: as pessoas das fotografias, datas, os dados biográficos de autores de peças etc.

Ainda durante a fase de estruturação do Setor de Documentação e de elaboração da Campanha de Doação, foi realizada uma iniciativa de reconstituir essa “lacuna do passado”, que caracterizava o patrimônio documental custodiado pelo SNT. Foi reproduzido o fichário do acervo teatral existente no Arquivo Nacional, que abrangia o período de 1919 a 1929, a fim de instrumentalizar o pesquisador que recorresse ao Setor (DIAMANTE, 1982). Provavelmente, essa ação, sinalizou a necessidade de uma proposta mais abrangente, capaz de preencher – não a lacuna – mas a vontade dos técnicos envolvidos em oferecer um acervo representativo da história das artes cênicas brasileiras, considerando que, em 1978 a dança e o circo já haviam sido integrados ao escopo do SNT.

5.1.1 A Campanha de Doação e seus primeiros resultados

A Campanha de Doação foi oficialmente lançada em 07 de agosto de 1978, em um evento conjunto com a Funarte, no qual também ocorreu o lançamento dos livros Depoimentos II e III, e o Anuário do Teatro Brasileiro de 1976³⁰⁰, todos pertencentes ao Projeto Memória. Porém, antes mesmo desse lançamento oficial, o Setor de Documentação já vinha recebendo doações³⁰¹. Como uma etapa de preparação, desde março, eram realizados contatos, por telefone ou pessoalmente, para testar a receptividade

²⁹⁹ Ofício-circular no. 1/78, julho de 1978. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte, p.1.

³⁰⁰ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7/08/1978. p.2.

³⁰¹ SNT. Relatório de atividades 1978. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

do público-alvo à Campanha. Ela foi muito boa, pois, resultou em 27 doações, entre as quais as de Maria Pompeu, Natália Portolan, viúva de Jaime Costa, Labanca, Barbara Heliadora, entre outros³⁰². A reportagem intitulada, “A boa memória do teatro”, de Vivian Wyler para o *Jornal do Brasil*, entrevistou Orlando Miranda e Janine Diamante sobre o assunto. Isso, pois, concomitantemente ao lançamento da Campanha de Doação, foi também anunciada a criação de um Centro de Memória para o Teatro, que funcionava como uma boa propaganda para uma ação que já estava em andamento, naquele momento. Através da fala de Miranda, podemos ter uma noção de como o órgão estava encadeando as atividades no campo da memória, desde 1974:

Em 74, quando falei com o Ministro da Educação, estimei em pelo menos 20 anos o prazo para conseguirmos levantar toda a dramaturgia brasileira, muito dispersa, inclusive, no exterior. É um período de tempo bastante grande e que desanima. Mas já fizemos muita coisa para levar o projeto adiante. Índices de autor, com pequenas sinopses de todas as peças que escreveram, boas ou ruins, depoimento de vários artistas importantes da cena brasileira em que editamos sob a forma de publicações, porque não basta guardar a fita e dizer que temos, nem a voz da pessoa é o fundamental nesses depoimentos. Além disso, publicamos uma revista *Dionysos* que analisa os “Movimentos do Teatro Brasileiro”. O objetivo do Centro é incorporar o teatro definitivamente como elemento de estudo e não só entretenimento e objeto da cultura de alguns³⁰³.

Embora reformulado e acrescido de novos documentos – oriundos das doações pré-campanha e de acervos já existente no SNT – o Setor de Documentação ainda não dispunha de um grau de articulação entre pesquisa e documentação, capaz de dar forma a tal Centro, o que apenas aconteceria alguns anos adiante. É importante, no entanto, perceber a existência de um propósito, iniciado com o Projeto Memória e ampliado pela Campanha de Doação, que iria finalmente desembocar no Centro Nacional de Estudos das Artes Cênicas (Cenacen), em 1982. Até mesmo fisicamente, estava em curso uma expansão da documentação pelos andares da sede do SNT, que já tomava três andares, com previsão de ocupação de todo o edifício do antigo Teatro Nacional de Comédia³⁰⁴,

³⁰² SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. p.2. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

³⁰³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/8/1978. p.5.

³⁰⁴ Idem.

posteriormente rebatizado de Teatro Glauce Rocha, nome que perdura até os dias de hoje³⁰⁵.

Dentre as atividades iniciais da Campanha, destacam-se a elaboração de Termos de Doação para a comprovação da validade do ato, e de ofícios de agradecimento para serem assinados e enviados aos doadores pelo diretor do SNT. Reforçando a Campanha, eram concedidas entrevistas para jornais, revistas e emissoras de TV e de rádio; e eram realizados o endereçamento de circulares do Projeto Memória e o atendimento a doadores no Setor e Documentação ou em suas residências. Como trabalho interno, havia seleção, organização e autenticação (carimbar e preencher com nome do doador e data de doação) dos documentos doados; encaminhamento do material doado para a Biblioteca, Banco de Peças e Acervo Teatral; além de trabalhos auxiliares a outros setores, como montagem de exposições ou participação em outros projetos do órgão.³⁰⁶ Pretendemos, a seguir, destacar algumas dessas atividades.

Janine Resnikoff Diamante, mais do que coordenadora, era a força motriz da Campanha de Doação. Profissional de Documentação, membro da Associação dos Arquivistas Brasileiros, “perseguidora implacável de *souvenirs* do passado do teatro, segundo Orlando Miranda”,³⁰⁷ ingressou no SNT em 1976. Imprimitiu um *modus operandis* muito particular à sua ação, pautada pela aproximação da instituição em relação ao doador como forma de estabelecer uma relação de confiança e, dessa forma, garantir o fluxo de doações. Tão importante era a construção de laços entre a Campanha e os doadores para a coordenadora, que ela mesma registrou no relatório de atividades a “ornamentação do ambiente do Setor de Acervo Teatral para recepção dos futuros doadores e para tornar o ambiente de trabalho agradável aos funcionários da seção (pôsteres, quadros, plantas, cartazes)”.³⁰⁸

³⁰⁵ O Teatro Nacional de Comédia teve seu nome alterado para Teatro Glauce Rocha em 04/01/1979, em homenagem a atriz falecida em 1971. Situado na A. Rio Branco, 179, Centro da cidade do Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=176&cdP=22> Acesso em 30/05/2020.

³⁰⁶ SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

³⁰⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/8/1978. p.5.

³⁰⁸ SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. p.3. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Figura 40: “Retratos, folhetos, programas de peça, *souvenirs*, simples doações que fazem a história viva no Centro de Memória do Teatro Brasileiro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/8/1978. p.5.



Figura 41: “Flagrante do acervo do Projeto Memória”. Em: DIAMANTE, Janine Resnikoff. Entrevista Projeto Memória do Teatro Brasileiro. *Arquivo e Administração*. Rio de Janeiro, v.7, n.1, jan/abr 1979. p. 14-16



Os quadros que ornamentavam a parede do Setor de Documentação faziam parte do acervo de Jayme Costa, doado por sua viúva para o Projeto Memória³⁰⁹. Alguns de seus objetos, inclusive, permanecem em exibição, ainda hoje, em uma pequena vitrine na Biblioteca Edmundo Moniz, no Cedoc/Funarte. A preocupação de Diamante, decerto, não era apenas com a ambiência, pois, ao prestar um atendimento atencioso ao doador e ao destacar os acervos doados, ela desejava garantir o seu retorno com novas doações. Em entrevista, Elizabeth Araújo, servidora da Funarte e ex-assessora de Janine, compartilhou conosco algumas de suas experiências nesse período, como o intenso envolvimento de Janine e sua equipe com as atividades da Campanha de Doação:

Mas o órgão todo funcionava ali no Glauce Rocha, né? [...] nós estávamos no 6º andar, em um cubículo pequenininho junto com o Cedoc [...]. E aí, o que acontece, lá só tinha um telefone pra todo mundo. Não tinha como você ligar para os doadores nem nada. Então ela ficava na casa dela, telefonando para os doadores, marcando para pegar doação e o marido até dizia que ali era uma filial do SNT [...]. E a gente, nós também íamos para pegar as doações, marcávamos, íamos na casa dos artistas também³¹⁰.

Salientamos que o Cedoc a que Araújo se refere, consiste no antigo Setor de Documentação do SNT, e não o atual Centro de Documentação e Informação da Funarte. Houve um empréstimo informal de nomenclatura, que mostra a continuidade e até simbiose entre esses dois momentos, uma vez que a servidora se encontra na ativa. Mas o que mais nos interessa é o seu depoimento sobre os esforços pessoais empreendidos pela equipe para superar as dificuldades. Como resultado, foram alcançadas, nos anos de 1978 e 1979, um total de 274 doações, distribuídas da seguinte forma:

³⁰⁹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/8/1978. p.5.

³¹⁰ Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

Tabela 1: Distribuição do número de doações nos anos de 1978 e 1979.

	Número de Doações
Março a novembro de 1978	137 (27 delas antes do lançamento da Campanha de Doação em agosto de 1978)
Dezembro de 1978 a abril de 1979	58
Maio a dezembro de 1979	79
TOTAL	274

Fonte: Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Nem todas constituem arquivos pessoais, mas destacamos as doações dos documentos pertencentes a Jayme Costa e a Pernambuco de Oliveira como exemplos de conjuntos documentais de natureza arquivística, pois, de acordo com as listagens produzidas na época, eles eram bastante representativos das trajetórias de ambos artistas. Desse modo, percebemos que a Campanha de Doação incorporou arquivos pessoais logo no início de suas atividades. Além das referidas doações, foram reunidas, nesse período, doações de Luís Carlos Ripper, Valderez Perez, Aldo Calvet, Leo Jusi Ruth Escobar, B. de Paiva, Juçara de Oliveira, filha de Benjamim de Oliveira, dentre inúmeras outras, como, por exemplo, dos próprios funcionários do SNT (Janine Diamante, Elizabeth Araújo, Carlos Miranda, Ruth Mezeck), grupos teatrais brasileiros e estrangeiros (Grupo Amador de Teatro Universitário, Companhia Teatro Grutta) e entidades/ instituições nacionais (Biblioteca Nacional, Biblioteca Estadual do Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação Cultural do Espírito Santo) e estrangeiras (Comédie Française, U.S. Center of the International Theatre Institute, Embaixada da Suécia, Consulado do Canadá, Consulado dos Estados Unidos). Percebemos, dessa forma, que a ação acionou diferentes agentes e, por conseguinte, reuniu doações com diferentes composições, o que se refletiria em suas dimensões e natureza, como detalharemos a seguir.

Figura 42: Programas de espetáculo presentes na Coleção Biblioteca Nacional. Fonte: Arquivos e Coleções Privados Cedoc/Funarte. Guia Geral. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_mioloweb.pdf



Das doações referentes ao período de maio a dezembro de 1979, 20 delas eram de indivíduos que já haviam doado antes. Ou seja, a Campanha estava obtendo êxito no seu propósito de “conquistar” os doadores, para que retornassem com mais material. Isso se deve ao fato de muitas das doações ocorrerem em vida, o que dificulta a dissolução dos laços entre os titulares dos acervos e seus papéis, marcados por recordações e afetividade, como uma materialização de suas vidas. Como assinala Janine, na mesma matéria do *Jornal do Brasil* em que destacamos a participação de Orlando Miranda:

Na maioria das vezes, os artistas, principalmente os mais velhos, não gostam de dar nada, eles sentem que se derem, estão aceitando a ideia da morte como algo próximo [...]. Eu não peço, então, para que me deem coisas tão importantes para eles. Mas dispensem programas, convites de apresentações de colegas seus que não tenham tanta importância para eles e que para nós são fundamentais³¹¹.

Essa sua fala evidencia que o interesse motivador da Campanha de Doação repousava no item documental, e não sobre o conjunto de documentos. Essa informação

³¹¹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/8/1978. p.5.

é fundamental para tentarmos compreender as suas escolhas metodológicas na abordagem da documentação captada, o que pretendemos deslindar na seção seguinte.

Ainda sobre a existência de uma certa resistência por parte da classe teatral em doar seus registros, segundo Diamante, havia também o caso de muitos dos potenciais doadores estarem em atividade e fazerem uso de seus documentos ou temerem a necessidade de recorrer a algum deles para realizar suas atividades. Logo, o volume de cada doação variava bastante, sendo comum a entrada de pequenos conjuntos. Daí o empenho da equipe em garantir que houvesse uma constante alimentação por parte dos doadores, para garantir o desejado preenchimento de lacunas, tão frisado nos textos institucionais sobre a Campanha de Doação.

5.2 Breves considerações metodológicas sobre a Campanha de Doação: ou os arquivos de artistas também são arquivos

Desde a sua concepção e já nas primeiras incorporações, a Campanha de Doação privilegiou a dissociação do material doado. Havia, pois, uma preponderância do valor informacional do documento, independentemente das suas relações com os demais, existentes em um determinado conjunto, provenientes de um mesmo produtor. Mediante essa perspectiva, a metodologia adotada, a partir da captação das doações, era o encaminhamento dos documentos, segundo o gênero e espécie,³¹² para o Acervo Teatral, o Banco de Peças ou a Biblioteca.³¹³

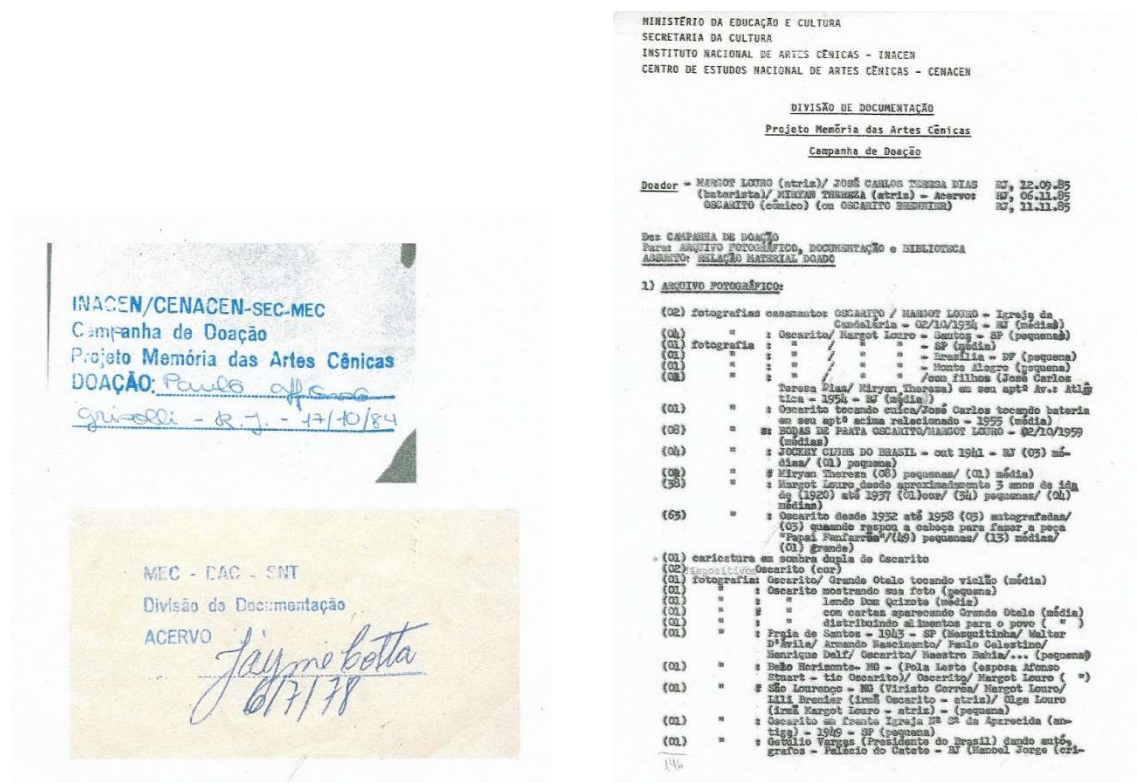
Ou seja, mesmo aquelas doações maiores e mais complexas, que fossem representativas da trajetória do seu titular, podendo ser caracterizadas, hoje, como arquivos pessoais, eram desmembradas. Restavam, como testemunhos de sua integridade,

³¹² Gênero documental: Reunião de espécies documentais que se assemelham por seus caracteres essenciais, particularmente o suporte e o formato, que exigem processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso, como documentos audiovisuais, documentos bibliográficos, documentos cartográficos, documentos eletrônicos, documentos filmográficos, documentos iconográficos, documentos microográficos, documentos textuais. Espécie documental: Divisão de gênero documental que reúne tipos documentais por seu formato. São exemplos de espécies documentais ata, carta, decreto, disco, filme, folheto, fotografia, memorando, ofício, planta, relatório.
http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf Acesso em 03/06/2020.

³¹³ SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

as listagens produzidas pelos funcionários da Campanha e os carimbos contendo o nome do doador e a data da doação, que eram empregados na autenticação de cada documento.

Imagem 43: Exemplos de carimbos e de listagem empregados no controle das doações que ingressavam no SNT e no Inacen pela Campanha de Doação. Acervo Cedoc/Funarte.



Essa prática produziu sérias repercussões nos arquivos pessoais de artistas hoje custodiados pelo Cedoc/Funarte, como fragmentação, descaracterização e dispersão, todas elas resultado do não respeito ao princípio da proveniência, um dos postulados fundamentais da Arquivologia. Para situar essa prática em seu respectivo contexto teórico-metodológico, é preciso tecer algumas ponderações sobre a importância de se observar a natureza arquivística de tais acervos.

5.2.1 Arquivos pessoais: contexto e conteúdo

Acumular documentos é uma atividade inerente ao homem. Eles registram o seu agir no mundo: escolhas, ideias, atividades, práticas sociais e culturais, enfim, um sem número de impressões e percepções da realidade. Todos nós somos bem-sucedidos produtores de documentos. Apesar de serem tão diversos entre si, tanto na forma quanto na função, os registros documentais que produzimos são dotados de um sentido de conjunto, apresentam vínculos uns com os outros. É a proveniência³¹⁴ que os diferencia de outros conjuntos documentais e que, da mesma forma, confere sua particularidade: para cada indivíduo, um arquivo.

Esse universo compreende um grande número de tipos de documentos, como aqueles a que Gomes (2004) denomina de prática de escrita de si, como diários e cartas, dentre outros. Nas últimas três décadas do século XX, como resultado de longos debates historiográficos tanto nacional quanto internacionalmente, esses documentos de natureza privada passaram a representar novas fontes de estudo para novos objetos, “o que exigiu a construção de novas metodologias de análise, assim como o enfrentamento da questão da dimensão subjetiva dessa documentação” (GOMES, 2004: 14)

Essa renovação historiográfica também repercutiu junto às instituições de guarda de acervo, em especial os arquivos. A Arquivologia fundou seus paradigmas disciplinares fundamentais ao longo do século XIX. A partir do advento das instituições para a guarda de arquivos históricos, os documentos produzidos pelas administrações dos séculos anteriores serviram de substrato para o ofício de arquivistas com formação em história, idiomas antigos, paleografia e diplomática. Assim, foram privilegiados pelo pensamento europeu tradicional os arquivos de instituições, distinguidos em públicos e privados. Essa perspectiva, fundadora da disciplina, não reconhece o lugar dos arquivos pessoais, os quais acabaram por ficar a cargo de bibliotecas (EASTWOOD, 2017).

Esse entendimento sobre os documentos produzidos por pessoas foi bastante duradouro, constituindo-se como a tônica a respeito da destinação dos arquivos de indivíduos até meados do século XX. Os documentos pessoais, designados como

³¹⁴ “Princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras. Também chamado princípio do respeito aos fundos” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 136).

manuscritos, eram frequentemente recolhidos e preservados em bibliotecas. Sua organização alinhava-se aos preceitos da Biblioteconomia, uma vez que, segundo os princípios tradicionais da Arquivologia, eles consistiriam em coleções (COOK, 1998).

Ao realizar uma revisão bibliográfica sobre o debate teórico em torno do arquivo pessoal, Hobbs (2016) nos fornece um panorama das principais questões que teriam motivado o seu menor prestígio perante a disciplina. O predomínio dos documentos governamentais ou de organizações na elaboração dos métodos, a não atribuição de valor probatório aos documentos pessoais, a suposta impossibilidade de restaurar a ordem original – o arranjo³¹⁵ dado pela entidade coletiva, pessoa ou família que produziu o arquivo (ARQUIVO NACIONAL, 2005) – seriam algumas das razões que impactaram negativamente o reconhecimento de seu *status* arquivístico por parte da Arquivologia.

De acordo com a autora, a partir da década de 1950, cada vez mais teóricos lançaram luz sobre as propriedades dos arquivos pessoais e sobre a sua pertinência aos principais fundamentos da teoria arquivística, destacando as contribuições de Chris Hurley, Adam Cunningham, Richard Cox, Sue MacKemmish, dentre outros (HOBBS, 2016).

No Brasil, esse movimento de valorização dos arquivos pessoais se deu, como maior intensidade, a partir da década de 1970. Além da “ascensão” de novos objetos, filiados à consolidação da História Cultural, também aumentou o interesse dos historiadores pelo período republicano. Porém, as principais instituições custodiadoras daquela época (Arquivo Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Museu Imperial de Petrópolis) voltavam-se para a documentação produzida nos períodos coloniais e imperiais (MOREIRA, 1990).

O fato é que, seja pela característica específica dos acervos, seja pelas dificuldades vivenciadas pelas instituições arquivísticas, as novas tendências da pesquisa histórica brasileira ressentiam-se da inexistência de uma política efetiva de proteção ao patrimônio documental da nação, incluindo-se a preservação dos arquivos privados (MOREIRA, 1990: 69).

A Política Nacional de Cultura, formulada pelo Ministério da Educação e Cultura em 1975, reconheceu essa situação ao incentivar a criação de centros de memórias com o

³¹⁵ “Sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um arquivo [...]” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 37)

intuito de preservar o patrimônio documental brasileiro para pesquisas e produção de conhecimento. Tomando como referência o modelo que já vinha sendo implementado desde a década de 1960 na área de ciências exatas para reunir, organizar e dar acesso a informações especializadas, os centros de documentação situados no campo das ciências humanas também se voltaram “à preservação do patrimônio, reunindo arquivos e coleções de valor histórico, a maioria de natureza privada, originada de instituições particulares e de pessoas físicas” (CAMARGO, 2003: 29).

A partir de então, profissionais e teóricos da Arquivologia se confrontaram com a necessidade de integrar os arquivos pessoais à disciplina. Porém, os principais estudos datam da década de 2000, o que denota que o assunto demandou um tempo para seu amadurecimento analítico, muitas vezes proporcionado pela prática profissional. Lopez (2003) salienta que os documentos pessoais, assim como os institucionais, se inserem no conceito de documento de arquivo, pois existe uma correlação entre eles e as atividades desempenhadas por seu produtor. E para elucidar tanto a produção quanto a preservação documental, se faz necessária a contextualização arquivística. “A compreensão deste contexto é fundamental para que se possa perceber os motivos responsáveis pelo arquivamento; isto é, o que o documento pretende provar” (LOPEZ, 2003: 73).

Dessa forma, dava-se uma resposta a um dos principais argumentos que relativizavam a necessidade de um tratamento contextual da documentação de natureza pessoal, que consistiria na subjetividade inerente à sua constituição. Os documentos dos arquivos pessoais são produzidos para atender às demandas imediatas de seu produtor; eles são instrumentos e produtos de suas ações (CAMARGO, 2009). Por outro lado, seus titulares possuem, de fato, maior ou mesmo toda liberdade sobre a sua acumulação, uma “consequência não somente das atividades e experiências do produtor do arquivo, mas também de suas escolhas” (OLIVEIRA, 2012: 78). Porém, essa é justamente uma das especificidades do arquivo pessoal, a qual justifica a necessidade precípua da contextualização, ao invés de lhe retirar sua condição de arquivo.

De fato, a subjetividade permeia todo o processo de acumulação: da seleção do que é preservado e mantido no conjunto de documentos, pois nem todos se relacionam estritamente com as funções e atividades de um determinado indivíduo. Especialmente quando lidamos com documentos imersos no universo das artes, dotados de características muito particulares, essa consideração é de grande valia para compreendermos os nexos existentes entre eles e o indivíduo. Entre as ações de produzir

e de acumular documentos existe uma série de dinâmicas que se estabelecem ao longo da vida do titular e que modulam os critérios que determinam o que é guardado (HEYMANN, 2005). É o titular que dá sentido à acumulação e que dá lógica aos documentos guardados por ele mesmo.

Outros aspectos que também nos comunicam sobre a forma como o titular se relacionava com os seus registros – os ordenamentos, as marcas, as anotações (HEYMANN, 2009) – contribuem diretamente para a compreensão do contexto de produção em que se insere um determinado arquivo pessoal. Nesse sentido, Oliveira (2012: 14-15), em seu trabalho que visa destacar a descrição³¹⁶ enquanto uma atividade de pesquisa, ressalta que o

desenvolvimento da pesquisa na descrição arquivística tem como objetivos principais tornar aparentes os relacionamentos entre o contexto de produção dos documentos e os próprios documentos, além da compreensão dos arquivos. Essa atividade tipicamente de pesquisa – que envolve o pleno conhecimento não somente do contexto de produção dos arquivos, dos vínculos arquivísticos, mas também dos contexto social, cultural e político em que o arquivo é produzido – extrapola a mera utilização de formatos de instrumento de pesquisa.

Assim, ainda que tais documentos se distanciem, quanto às funções, procedimentos e conteúdo, dos ordenamentos jurídicos, balizadores do funcionamento das instituições, tal constatação não validaria ou autorizaria a aplicação de métodos de organização que não se apoiem na teoria arquivística, como os biblioteconômicos (CAMARGO; GOULART: 2007). Esse posicionamento vai ao encontro do que assinala Lopez (2003), especialmente quando chama a atenção para o fato de que um documento por si só pode não ser capaz de informar as relações existentes entre ele e o produtor do arquivo, sendo necessário recorrer à rede de documentos com que se relaciona para tentar compreender sua presença no conjunto documental no qual se insere.

Nesse sentido, Camargo e Goulart (2007: 35-36) salientam que todo arquivo pessoal é um “conjunto indissociável, cujas parcelas só tem sentido se considerada em suas mútuas articulações e quando se reconhecem seus nexos como as atividades e funções de que se originaram”. Porém, no contexto das artes cênicas, observamos que os arquivos pessoais de artistas, em especial os custodiados pelo atual Cedoc/Funarte,

³¹⁶ “Conjunto de procedimentos que leva em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para a elaboração de instrumentos de pesquisa” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 67).

ficaram à margem dessas discussões. Em virtude da não compreensão de sua condição de arquivo, ainda no momento de sua aquisição, vários conjuntos documentais foram dispersos e seus vínculos desfeitos permanentemente.

Como exemplo, anterior à Campanha de Doação, podemos citar o Arquivo de Brício de Abreu, crítico teatral, editor, tradutor, dramaturgo e colecionador, hoje custodiado pelo Cedoc/Funarte. Adquirido pelo Conselho Federal de Cultura em 1972, a parcela referente ao teatro foi encaminhada para o Serviço Nacional do Teatro (SNT), enquanto outra parte contendo volumosa documentação sobre música e sobre o Rio de Janeiro foi destinada à Biblioteca Nacional. Mesmo a documentação encaminhada para o SNT não teve sua organicidade preservada, sendo pulverizada em dossiês temáticos pelo acervo, conforme a espécie documental.

Esse episódio, ao qual devemos somar os procedimentos adotados posteriormente pela Campanha de Doação, ilustra a frágil posição em que foram colocados os arquivos de artistas e demais profissionais das artes, atualmente sob a guarda da Funarte, em relação aos principais debates teórico-metodológicos envolvendo os arquivos pessoais, já iniciados nos anos de 1970, quando tais ações ocorreram. Ainda em 1973, foi criado o Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil (CPDOC), “a partir de um conjunto documental fundador do perfil de seu acervo e das linhas iniciais de pesquisa: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas” (CAMARGO, 2003: 29). Portanto, nossa análise a respeito das metodologias empregadas nos arquivos pessoais captados pela Campanha de Doação estará imbuída da perspectiva de que os arquivos de indivíduos – escritores, políticos, cientistas, artistas - já se encontravam, durante a sua vigência, sob uma nova *epistème* de compreensão e de organização.

5.2.2 Um acervo fragmentado: metodologias adotadas pela Campanha de Doação e seus impactos

Ao mesmo tempo em que proporcionou uma rica experiência de formação de acervo, possibilitando, até mesmo, a transferência de arquivos pessoais, as práticas empregadas pelos profissionais da Campanha de Doação imprimiram nele uma questionável característica: a não preservação da integridade dos conjuntos arquivísticos.

Eis alguns exemplos dos documentos recolhidos a partir da ação da Campanha de Doação, nesse intervalo entre 1978 e 1979: álbum de recortes, programas e fotografias; caricaturas; diplomas; discos; fotografias; negativos; cartazes; livros; periódicos; peças manuscritas, datilografadas ou impressas; cadernos de anotações; borderôs; cartas manuscritas ou datilografadas; telegramas; livros contábeis de companhias teatrais; medalhas; partituras; quadros emoldurados; programas; recortes de jornais e revistas; convites; documentos pessoais; croquis de cenário; maquetes; ingressos; cadernos de autógrafos.³¹⁷

Destacamos que Janine Diamante, que ingressou no SNT em 1976, participou do processo de transformação do Museu em Acervo Teatral e, em seguida, na sua integração ao Setor de Documentação. Acreditamos, dessa maneira, que ela tenha participado da criação dos critérios classificatórios a serem empregados na organização dos documentos do acervo, pautados por uma “urgência” na recuperação da informação. Portanto, a Campanha nada mais fez do que continuar a aplicar tais pressupostos ao encaminhar os documentos isoladamente aos respectivos setores, de acordo com o gênero e espécie de cada um. À morosidade do Museu, dedicado ao “culto do passado” – como foi criticado em tantos documentos oficiais, e nas entrevistas concedidas por Orlando e Janine – pretendia-se contrapor a eficiência do novo modelo, o serviço de documentação e pesquisa. Mais uma vez, é preciso lembrar que nunca, na trajetória do extinto Museu do SNT, houve um momento tão propício para o desenvolvimento de políticas de preservação da memória como aconteceu a partir de 1974.

Existia, porém, uma “pressa” institucional na obtenção de resultados. A Campanha foi, então, uma ferramenta para alimentar as linhas de acervo definidas para o Setor de Documentação recém-constituído e já anunciado à imprensa, como um Centro de Memória. Ameaçado pela absorção pela Funarte, o SNT tinha muito pouco tempo para chamar, para si, todo o protagonismo que sempre lhe foi exigido por parte da classe teatral. Só assim poderia ser bem sucedido nas negociações para a manutenção de sua autonomia, junto ao Ministério da Educação e Cultura. No campo do patrimônio, a estratégia assumida, embora eficaz na composição de um acervo robusto, acabou por impactar, sobremaneira, a integridade dos arquivos pessoais que foram transferidos para a instituição.

³¹⁷ SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Porém, como abordamos anteriormente, esses conjuntos documentais, à essa época, já tinham começado a ser interpretados à luz da teoria arquivística. A partir das décadas de 1960/1970, os documentos de caráter pessoal começaram a receber maior atenção por parte de historiadores e de arquivistas. Esse movimento está diretamente relacionado com a forma em que as sociedades passaram a experimentar o tempo e a sua própria existência, especialmente após a II Guerra Mundial. Vários teóricos se dedicaram à compreensão desse fenômeno, e a pensar como ele impactaria as relações entre os indivíduos e seu presente, passado e futuro. Conforme menciona Gomes,

Estou me referindo, tanto às proposições de Koselleck, sobre a disjunção entre o que chama de ‘espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’ dos atores sociais; como as de Hartog, que propõe o conceito de regime de historicidade presentista. A elas ainda se pode agregar, a ideia de Huyssen, de que as sociedades contemporâneas, devido a essa nova consciência temporal, tornam-se sociedades memoriais. Para este autor, tais sociedades estariam dominadas por um fenômeno político –cultural surpreendente: o da emergência de uma ‘cultura da memória’ ou de um desejo e até necessidade de ‘volta ao passado’, como ancoragem para a conformação de identidade de todos os tipos (GOMES, 2017: 142-143).

No momento em que foi estruturado o Setor de Documentação do SNT, já existiam iniciativas similares, como mencionamos anteriormente, que enfatizavam as contribuições que os arquivos pessoais poderiam oferecer às pesquisas. O Centro de Documentação e Pesquisa de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), criado em 1973 com uma proposta de renovação para as pesquisas de história política brasileira contemporânea, notabilizou-se por formar uma linha de acervo de arquivos pessoais e de coleções de políticos brasileiros de forma a inter-relacionar seus conteúdos, imprimindo consistência informativa ao Centro (CAMARGO, 2003).

A constituição do acervo do CPDOC pôde, assim, obedecer a um projeto próprio, não atrelado necessariamente a projetos pontuais de pesquisa, escapando do risco que correram muitos centros de documentação brasileiros: o de formar acervos fragmentados, que costumamos chamar de “colcha de retalhos”, exatamente porque não tiveram como base um projeto global de composição de informações para o desenvolvimento de uma área de conhecimento (CAMARGO, 2003: 16).

Ao relembrar suas atividades de organização das doações, Elizabeth Araújo, que trabalhou na Campanha de Doação por 10 anos, logo de 1978 a 1988, resumiu a dinâmica adotada:

[...] a gente recolhia o material e depois a gente tinha que listar aquilo tudo. Mais ou menos do que a gente tinha, pedia ajuda no Cedoc, porque tinha que fazer a classificação de acordo com a deles. [...] Nós tínhamos um setor de peças. Então o que era peça, a gente mandava para o setor de peças. O que era livros, era para a biblioteca. E o que era o material em si, todo, ficava no [Acervo Teatral] Cedoc. Então muitos desses, geralmente, vinham todo desfeito. Então a gente tinha que fazer um trabalho de quebra-cabeça, muito gostoso, muito gostoso. Que era trabalho de quebra-cabeça mesmo. Você tinha que pegar uma peça daqui, outra dali [...]. E você, folheando o material, você depois acabava descobrindo quem era o artista daquela foto (...). Então era um trabalho assim, maravilhoso³¹⁸.

Em seu depoimento, podemos dimensionar, a despeito das dificuldades enfrentadas, um grande envolvimento com o trabalho. Nele também temos o registro de como era realizado o encaminhamento dos documentos doados à instituição, e de que maneira foi sendo formada a tal “colcha de retalhos” a que Camargo se refere, na citação logo acima, como um dos efeitos comuns em determinados projetos de centro de documentação. No caso do Setor de Documentação do SNT, o seu projeto para formação de acervo repousava na intenção de preencher as lacunas da história do teatro brasileiro, recolhendo e disponibilizando a maior quantidade possível de informações.

Houve, assim, a prevalência da “informação” em relação ao documento, o qual foi entendido, segundo essa perspectiva, como apenas um suporte para o conteúdo nele registrado. Por essa razão, a natureza arquivística dos conjuntos provenientes de artistas e demais profissionais da cena não foi considerada como relevante. Portanto, essa perspectiva foi reforçada pela não compreensão, por parte dos responsáveis pela elaboração e implementação da Campanha de Doação, de que acervos de caráter pessoal também podem ser arquivos. Dessa forma eles incorporaram os mesmos princípios organizadores do Setor de Documentação às doações, indiscriminadamente.

Ainda que, na teoria, a interdisciplinaridade permeie o modelo institucional do centro de documentação, prevaleceram os critérios da Documentação como os mais eficazes para cumprir com os objetivos perseguidos pelo órgão naquele momento. A

³¹⁸ Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

princípio, os centros de documentação estão aptos a atribuir o tratamento técnico mais adequado aos documentos, de acordo com as suas características específicas. Assim, podem abrigar, ao mesmo tempo, acervos museológicos, bibliográficos e arquivísticos. Nem mesmo o suporte deve ser o critério pelo qual se define a metodologia a ser empregada, pois não devemos confundir o acondicionamento físico – que precisa ser específico para determinados gêneros documentais, como o iconográfico, por exemplo – com o seu processamento técnico.

Por isso, a criação de um Setor de Documentação no SNT não deveria implicar, necessariamente, na inexistência de arquivos pessoais na constituição de seu acervo. “Não é a condição de um documento – manuscrito ou impresso, avulso ou encadernado, papel ou disquete, objeto ou não – que o define como um documento de arquivo, de biblioteca, museu ou centro de documentação, mas sim a sua origem e função” (TESSITORE, 2003: 11). Origem e função dos documentos, esses deveriam ter sido os critérios observados quando da entrada das doações, a fim de determinar os métodos de organização mais adequados para cada caso, e não apenas o seu gênero e espécie documental.

Por isso, nosso intuito em debater brevemente as opções metodológicas empregadas no processamento dos documentos advindos das Doações, e, em menor escala, do Setor de Documentação como um todo, se traduz no esforço de compreensão do estado da arte do acervo do Cedoc de hoje, origem e motivo de existência desta tese. Também desejamos reforçar que todo procedimento é fruto de uma escolha por parte dos profissionais envolvidos e que, por isso, são passíveis de revisões à luz das renovações teórico-metodológicas em suas respectivas áreas de conhecimento.

5.3 “Teatro tem doação”: a Campanha de Doação resiste à crise do SNT

Como já acompanhamos, a partir do final da década de 1970 o SNT enfrentou uma grave crise institucional, quando viu sua autonomia ameaçada pela sua absorção à Funarte, conforme previa o estatuto da nova instituição, criada em 1976. No entanto, em virtude do clamor da classe teatral, contrária a tal medida, a definição para tal situação foi sucessivamente adiada pelo próprio Ministério da Educação e Cultura. Em 1978, a criação da Secretaria de Assuntos Culturais, resultado de uma reorganização interna do MEC,

provocou a retirada do SNT do organograma do ministério e o seu desaparecimento da administração federal. Existindo de forma precária, o SNT resistia, com o apoio de grande parte dos profissionais do teatro e continuava a empreitada de modernização iniciada por Orlando Miranda em 1974.

A Campanha de Doação, iniciada no segundo semestre de 1978, obteve ótimos resultados em seu primeiro ano. Acompanharemos, agora, seu desempenho em 1980 e 1981, exatamente nos anos de acirramento das tensões incitadas pela instabilidade político-administrativa a que o Serviço Nacional de Teatro estava sujeito nesses anos que antecederam a criação do Instituto Nacional das Artes Cênicas.

Assim como no exercício anterior, a Campanha de Doação alcançou um saldo positivo, devido, em grande parte, ao empenho de sua equipe e à sua circulação na imprensa. Eram divulgadas entrevistas do diretor do SNT, da coordenadora da Campanha, notas sobre o lançamento da nova iniciativa do Projeto Memória e sobre a aquisição de novos acervos. Porém, ainda assim, o relatório de atividades da Campanha de Doação referente ao seu primeiro ano registrou que a divulgação estava aquém do que era esperado pelo setor:

Queremos ressaltar que apesar da boa vontade da Diretoria e seus Assessores, continuamos tendo dificuldades de ordem de pessoal e material. A equipe trabalhou exaustivamente, dando um número enorme de horas extras, por livre e espontânea vontade, pois a nossa maior gratificação foi a acolhida dada à Campanha de Doação do Projeto Memória, que apesar de não ter tido nos últimos 3 (três) meses nenhuma divulgação, fora a feita pela equipe e pelos doadores, o que acarretou uma queda no número de doações, sem que entretanto ocorresse a paralisação dos trabalhos.³¹⁹

De fato, para que a razão de ser da Campanha de Doação se cumprisse, ela necessitava de grande divulgação nas principais mídias (imprensa, rádio e televisão). Seu objetivo era atingir e convencer doadores em potencial e, assim, incrementar o acervo do SNT, o que demandava, além da publicidade, meios de vários tipos. No entanto, a reclamação acima, em que transparece a insuficiência de recursos necessários, não era uma exclusividade do Setor. E tal situação ficaria ainda mais grave, na virada do de 1978

³¹⁹ SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. 08/12/1978 a 30/04/1979. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte. p.4.

para 1979, tendo em vista a indefinição em que se encontrava o Serviço Nacional de Teatro, frente à possibilidade de sua extinção e incorporação pela Funarte.

Em artigo intitulado “Teatro sem memória, teatro sem história”, publicado na *Tribuna da Imprensa*, em 12 de março de 1980, o crítico e dramaturgo Licínio Neto faz duras críticas ao SNT, especificamente a seu diretor e às políticas em curso para preservação da memória do teatro, que ele julgava insuficientes. O próprio Licínio participara, como coordenador, em 1977, da gravação do depoimento do cenógrafo e figurinista, Anísio Medeiros, no SNT. Ao criticar Miranda, o autor da matéria evidencia as inconstâncias orçamentárias em que o SNT se encontrava naquele momento:

[...] cada vez que as verbas destinadas ao SNT perdem-se pelos escaninhos burocráticos do MEC, Big Boss Miranda fica “pra” lá de Pago-Pago, afoitíssimo, sobrevoando Brasília com a regularidade de um piloto comercial. Com isto, dentre outras coisas, dana a ameaçar os pobres prestadores de serviço que, aos trancos e barrancos, mantém de pé a Divisão de Documentação³²⁰.

Fica evidente, em suas palavras, que o SNT se encontrava em crise institucional, necessitando de intervenções contínuas da diretoria junto ao MEC para garantir os recursos indispensáveis para o cumprimento de suas atividades e para o pagamento de sua equipe, formada, sobretudo, por profissionais contratados. Essa foi a estratégia adotada pelo próprio Orlando Miranda, quando de seu ingresso no órgão, sob o argumento de maior comprometimento dos selecionados para os cargos, por conta de sua trajetória pregressa no campo do teatro, do que os servidores de carreira, considerados desestimulados pela então nova direção.

De fato, o que o artigo de Licínio Neto deixa claro e já era sabido por todos, é que a gestão de Orlando Miranda estava longe de ser uma unanimidade no meio teatral. O que ficou manifesto em tempos de crise. A matéria, a nosso ver, evidenciava uma crítica aos rumos das políticas desenvolvidas pelo SNT, que, no entendimento de Licínio, privilegiavam os empresários teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Ainda assim, a despeito das graves dificuldades administrativas e financeira vivenciada pelo SNT, a Campanha de Doação não demonstrava sinais de esgotamento. Mesmo com as queixas da coordenadora de que o programa necessitava de maior

³²⁰ *Tribuna da Imprensa*, 12/3/1980. p.10.

divulgação por parte da instituição, ele foi capaz de reunir um valioso acervo durante esse período. Devido à atuação de Janine Diamante, que possuía grande circulação junto aos artistas e/ou seus herdeiros, e aos êxitos obtidos, a campanha foi se consolidando enquanto uma importante ferramenta de divulgação e de aproximação para com a classe teatral. Dessa forma, ela adquiriu uma significativa autonomia dentro do SNT, o que certamente colaborou para a sua longevidade, bem como de suas práticas de organização do que era doado, as quais apenas foram objeto de crítica quase dez anos após o seu lançamento.

Pretendemos continuar a destacar o que foi concretizado pela Campanha nesses primeiros e turbulentos anos e os caminhos percorridos para tal. Já trouxemos os resultados obtidos entre os anos de 1978 e 1979 e agora vamos analisar o quantitativo de doações entre 1980 e 1981, quando se agudizaram as discussões sobre a crise do SNT, que culminaram na criação do Inacen. Um aspecto que se consolidou, a partir da década de 1980, foi a realimentação das doações. Diamante e equipe lograram êxito na sua aproximação aos doadores, pois muitos retornaram a depositar mais documentos na instituição.

Tabela 2: Distribuição do número de doações nos anos de 1980 e 1981.

	Novas Doações	Realimentações	TOTAL
02/01 a 31/12/1980	67	50	117
02/01 a 31/12/1981	59	77	136
TOTAL	126	127	253

Fonte: Relatórios de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1980 a 1981. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Ao organizarmos o desempenho da Campanha de Doação no quadro acima, notamos como a realimentação das doações passou a ser uma rotina, pois representam uma taxa ligeiramente maior do que 50% do total das doações do período 1980-1981 (50,20%). Recordamos os resultados obtidos entre março de 1978 a dezembro de 1979: das 274 doações obtidas, 20 delas consistiam em doadores que retornaram no segundo

semestre de 1979,³²¹ ou seja, 7,30% do total. No ano de 1980, essa taxa subiu para 42,74% e, em 1981, ela é de 56,62%. Ao mesmo tempo, as novas doações reduziram a cada ano: entre 1978 a 1979 foram 224 e, entre 1980-1981, 126, representando uma queda de 43,75% em relação ao período anterior.

As solicitações para maior apoio por parte do SNT na divulgação da Campanha, presente no Relatório de Atividades do último semestre de 1979, de fato, eram sintomáticas da diminuição do fluxo de novas doações, o que também se verifica nos anos seguintes. Porém, o trabalho junto aos doadores (recebimento de futuros doadores no setor, com direito à explicação dos objetivos da Campanha e do tratamento dado ao acervo, visitas às casas dos doadores para selecionar documentos), mantém o bom ritmo de entrada de documentos no acervo. Em certa medida, esse corpo-a-corpo realizado pela equipe da Campanha, também servia como divulgação para que novos doadores fossem atingidos, como acentua Elizabeth Araújo:

A gente fazia *releases* para mandar pela imprensa, tudo pela Funarte, pelo SNT. Aí ajudávamos a fazer cartazes, programa [...]. Então o artista tinha sempre essa receptividade - tanto (...) o artista, o medalhão, como o que estava iniciando - tinha sempre esse tratamento. A casa ficava cheia de artistas, cheia, cheia, cheia. Era um entra e sai, um entra e sai. Porque era assim, muito querido mesmo³²².

Outra competência desenvolvida pela Campanha de Doação e que estava diretamente relacionada com essa ação de divulgação era a organização de exposições, também conforme Araújo: “daquele material a gente produzia as exposições [...] e era importante. E com isso a gente acabava divulgando o projeto e, ao mesmo tempo, tendo um trabalho junto com ele”.³²³ A sua equipe participava tanto da elaboração, quanto da montagem dos espaços, geralmente em teatros do SNT ou não. A primeira delas, ainda em 1979, foi justamente sobre a atriz Glaucê Rocha, quando Orlando Miranda rebatizou, em sua homenagem, o Teatro Nacional de Comédia. Foram selecionados documentos do acervo do Setor de Documentação, inclusive originais. Com eles, foram montados painéis expositivos para divulgar a Campanha de Doação.³²⁴

³²¹ Ver tabela 1 deste Capítulo.

³²² Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

³²³ Idem.

³²⁴ Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1978 a 1979. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Nos dois anos seguintes, os técnicos da Campanha participaram de inúmeras exposições. Em 1980, por ocasião da doação do conjunto documental do ator e cantor Fregolente, foi organizada uma exposição no foyer do Teatro Glauce Rocha, de 15 a 31 de outubro. A doação foi realizada por sua viúva às vésperas do primeiro aniversário de seu falecimento. A exposição contou com parte dos documentos entregues, dentre eles “fotos, textos de peças, roteiros de TV, cartazes, programas, livros e revistas de teatro, pasta de recortes, partituras, diplomas e documentos pessoais”.³²⁵ Atualmente, no Cedoc, encontramos reunidos em uma pasta uma pequena parcela desses documentos, o que nos indica que foram distribuídos pelos segmentos que compunham o então Setor de Documentação do SNT.

Nesse mesmo ano de 1980, foi lançada uma exposição sobre a participação dos grupos brasileiros de teatro de bonecos, Giramundo e Mamulengo Só-ribo, no XIII World Puppetry Festival, de 8 a 15 de junho em Washington³²⁶. Fotografias e material impresso do evento, recolhidos por Janine Diamante, que atuou como intérprete dos grupos, durante o festival, foram dispostos no foyer do Teatro Glauce Rocha, durante o período em que o espetáculo *Cobra Norato*, do grupo Giramundo, permaneceu em ali cartaz, entre 17 e 31 de julho.³²⁷ Este foi um dos espetáculos brasileiros que participaram do evento. Diamante aproveitou, então, que fora designada com a finalidade de acompanhar os artistas brasileiros no festival de bonecos, para recolher documentos para o acervo da instituição. A partir deles elaborou uma mostra do suporte dado aos grupos pelo SNT, como também apresentou ao público os novos documentos a serem incorporados pelo acervo do Setor de Documentação. Cabe ainda, nessa iniciativa, uma intenção pedagógica, ao exemplificar para o público visitante, alguns dos documentos que poderiam interessar à Campanha de Doação e de que forma eles poderiam ser usados.

Além da doação de Fregolente, outra que mereceu destaque por sua grandiosidade e também pela importância do doador, foi a de Walter Pinto, no início de 1980. Ela foi noticiada com grande destaque na coluna de Zózimo Barroso do Amaral, no *Jornal do Brasil*:

³²⁵ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/03/1980. p.2.

³²⁶ *Jornal do Brasil*, 12/05/1980. Caderno B, p.1.

³²⁷ Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1980 a 1981. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

A grande Campanha de doação lançada pelo Serviço Nacional do Teatro quando decidiu dar corpo ao chamado Projeto Memória do Teatro Brasileiro acaba de incorporar um importante acervo.

Seu doador é Walter Pinto – a 250ª pessoa a contribuir para a campanha – que transferiu para o projeto todo o acervo acumulado durante os vários anos em que produziu espetáculo de teatro de revista, até então um setor pouco representado na coleção reunida pelo SNT.

A campanha, com doações do Brasil inteiro, continua, pelo menos até que se esgote o espaço destinado a acolher a massa de documentação recebida, que no princípio ocupava oito arquivos e hoje atulha nada menos de 68.³²⁸

Sobre essa doação, Elizabeth Araújo nos revelou que suas circunstâncias envolveram a desocupação urgente do imóvel em que os documentos se encontravam, pois tinha sido vendido para uma imobiliária que pretendia construir um prédio no terreno. A ameaça de demolição, que atingiria o acervo, foi comunicada pelo próprio Walter Pinto, em meio as festas de final de ano do setor, no dia 23 de dezembro de 1979. Uma equipe foi designada para resgatar os documentos, ameaçados de iminente perda total: “[...] aí nós fomos lá, na Kombi. Só que as partituras estavam no meio da piscina [da casa]. Aí fomos pegar dentro da piscina, e estava [tudo] cheio de pulga”.³²⁹ O arquivo de Walter Pinto, que englobava documentos referentes às atividades da família Pinto e suas empresas teatrais ao longo de quase 30 anos de produção de espetáculos,³³⁰ estava, portanto, absolutamente abandonado e em processo de destruição. Ele só pôde ingressar no SNT em 1980, já que o problema da infestação de insetos precisava ser resolvido previamente a seu tratamento técnico: “Então, [o arquivo] ficou na casa, na garagem da casa da Janine, do apartamento da Janine. Ela conseguiu [...] um lugar para fumigar [...] aquele material, para matar os insetos todos. E depois, como era época de Natal, ficou bastante tempo por lá [...]”.³³¹

Esse relato evidencia as fronteiras fluidas entre o privado e o público, já que uma doação de arquivo a um órgão, como o SNT, foi conduzida, em primeiro lugar, a uma residência de uma funcionária. Ali foi desinfestado e só depois, os técnicos puderam avaliar a composição da doação, que era fantástica: peças teatrais, partituras, fotografias, croquis de cenário e figurinos, cartazes e alguns vestígios do brilho dos figurinos usados

³²⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 11/1/1980. p.3.

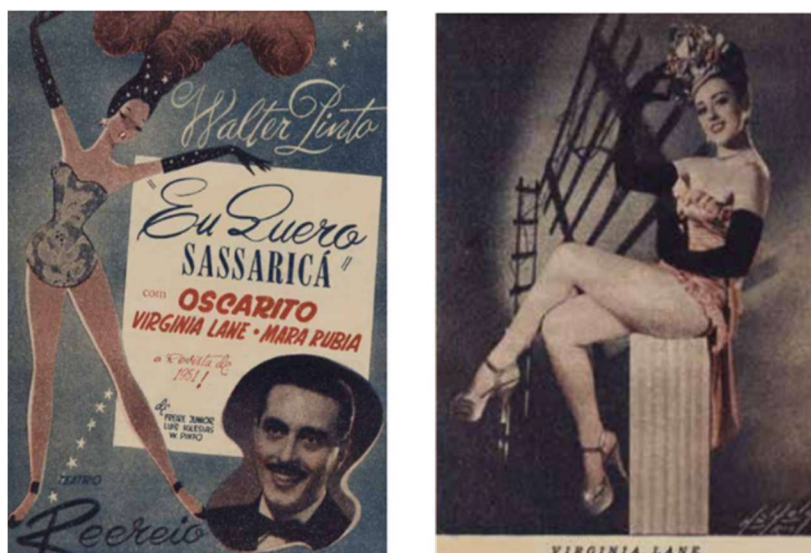
³²⁹ Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

³³⁰ Arquivos e Coleções Privados Cedoc/Funarte. Guia Geral. http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_mioloweb.pdf

³³¹ Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

pelas vedetes do teatro de revista, especialidade das produções de Walter Pinto e de sua família. “Ainda tinha, daquele tempo, purpurina... Purpurina não, paetês, aquelas coisas todas que se usava naquele trabalho dele.”.³³² O Arquivo de Walter Pinto é um dos conjuntos que tiveram sua integridade preservada, e, após algumas tentativas de catalogação,³³³ encontra-se, atualmente, completamente organizado e disponível para consulta no Cedoc da Funarte. O trabalho foi realizado, nos anos 2012 e 2013, juntamente com uma densa pesquisa, a fim de reconstituir o repertório original de cada espetáculo.

Figura 44: Capa do programa do espetáculo de revista “Eu quero sassaricá” e destaque interno da vedete Virgínia Lane, que fazia parte do elenco. Arquivo Walter Pinto. Fonte: Arquivos e Coleções Privados Cedoc/Funarte. Guia Geral. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_mioloweb.pdf



Desejamos ainda, explorando a nota publicada na coluna de Zózimo, chamar atenção para uma questão que nos intriga: a ausência de referências sobre o prazo da Campanha de Doação. Realmente, nenhum dos documentos institucionais por nós analisados estipulam uma duração para ela, nem mesmo mecanismos para avaliar a

³³² Idem.

³³³ Segundo Chiaradia, o acervo sofreu uma primeira grande intervenção em 1989, chegando, até mesmo, a ser disponibilizado ao público. Porém, tal tratamento não atendeu aos critérios técnicos e metodológicos que deveriam balizar a organização de arquivos pessoais (CHIARADIA, Filomena: 2010). Por isso, ele foi submetido, mais uma vez, ao processamento técnico, com suporte financeiro via edital da Petrobras, em um projeto intitulado Brasil Memória das Artes. Foram duas etapas, em 2010 e 2013. Mais informações em <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-dono-do-sassarico/> Acesso em 03/06/2020.

pertinência de sua continuidade. O colunista nos indica um possível critério – a capacidade do espaço físico para receber as doações –, que, na verdade, nunca foi empregado, como poderemos constatar no decorrer deste capítulo. Esse fato corrobora com a ideia de que a Campanha desfrutava de uma autonomia relativa dentro do SNT. Ao mesmo tempo em que atuava em conjunto com o Setor de Documentação do SNT, não estava submetida à sua organização administrativa, respondendo diretamente à assessoria do gabinete do diretor do Serviço³³⁴. Mas a própria proposta do Projeto Memória, de ser uma estrutura aberta, favoreceu a articulação de inúmeras frentes de trabalho, sem que estivessem, necessariamente, incorporadas em um setor específico. Daí a multiplicidade de atividades desempenhadas pelos funcionários da Campanha de Doação, das quais destacamos apenas a captação das doações, o encaminhamento dos documentos e a montagem de exposições.

O ano de 1981 também registrou importantes doações ao acervo do Setor de Documentação do SNT, como, por exemplo, a do ator, produtor e diretor Sergio Britto, que após um primeiro depósito de documentos, retornou mais vezes, com outros documentos em anos posteriores. Essa sua primeira “remessa”, se destaca por levar ao SNT um rico registro fotográfico do teleteatro brasileiro. Britto idealizou, produziu, dirigiu e atuou no célebre programa Grande Teatro, exibido pela TV Tupi do Rio de Janeiro, que televisionou autores como Pirandello, Dostoievsky, Tchecov, Lorca, Machado de Assis e Oduvaldo Vianna Filho. A atração também era transmitida por outras emissoras: pela TV Rio e Pela TV Globo, permanecendo, assim, nove anos no ar.³³⁵

O material fotográfico doado documenta “as interpretações de artistas [...] como Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Glaucê Rocha, Tereza Rachel, Isabel Teresa, Osvaldo Loureiro, Labanca, Fernando Torres, Francisco Cuoco, Mario Lago, Claudio Marzo, Sueli Franco, Zilca Salaberry e do próprio Sergio Britto”.³³⁶ Esse valioso acervo encontra-se, atualmente, organizado e disponível, porém, as fotografias, que constituem a maior parte do conjunto documental doado pelo ator, foram tratadas recentemente, de forma descontextualizada do restante da documentação. O que é lamentável, pois, observamos, assim, a permanência de determinadas “tradições” metodológicas remanescentes desse período.

³³⁴ Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

³³⁵ <http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/grande-teatro-tupi/> Acesso em 01/06/2020.

³³⁶ *Diário de Pernambuco*, Caderno B, 6/4/1981. p.6.

Figura 45: Fernanda Montenegro e Sergio Britto em cena do teleteatro “A Casa em Ordem”, de Arthur Wing Pinero. TV Rio, 1963. Acervo Cedoc/Funarte.



O casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres também realizou sua primeira doação, meses após a de Sergio Britto, quando entregaram ao Serviço Nacional de Teatro uma coleção de aproximadamente 7.500 recortes, que cobrem o período de 1950 a 1980 de sua trajetória artística, e fotografias, que dialogam com o acervo de Britto. Muitas dessas fotografias foram consultadas no Cedoc pela assessoria da própria Fernanda Montenegro e ilustram a sua recente fotobiografia, intitulada *Itinerário Fotobiográfico*, lançada em 2018. A doação também compreende os documentos relativos a produção dos espetáculos realizados por eles, como “borderôs, contratos, recibos, etc, e que muito podem contribuir para o estudo da estrutura empresarial do teatro brasileiro e a forma de organização”³³⁷.

Tornava-se realidade, como podemos perceber, a partir desses poucos exemplos, a diversificação do acervo do SNT, bem como sua ampliação quantitativa. O caso que apresentamos a seguir também contribui para esse processo, graças à sua especificidade. Trata-se da doação da família do tenor Carlos José Villar, já falecido na época. Ele construiu, no decorrer de seus últimos quinze anos de vida, um miniteatro de ópera, em

³³⁷ *Diário de Pernambuco*, Caderno B, 5/6/1981. p.5.

homenagem ao compositor Carlos Gomes e inspirado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os bonecos, a mobília, os objetos decorativos, confeccionados por ele, reproduzem um espetáculo lírico, com direito a fosso para a orquestra, camarotes, palco e plateia. A maquete ocupava cerca de quatro metros quadrados da sala da residência de Villar, onde ele apresentava o espetáculo. Com auxílio de um amigo, manipulava os bonecos e o cenário, e encenava a peça com as músicas tocadas na vitrola, óperas como “Tosca”, de Puccini e “Carmem”, de Bizet³³⁸.

³³⁸ <https://www.funarte.gov.br/funarte/maquete-que-reproduz-teatro-de-operas-e-restaurada-pela-funarte/>. Acesso em 01/06/2020

Figura 46: Maquete do miniteatro de óperas, de Carlos José Villar. Foto: Lívio Avelino. Disponível em <https://www.funarte.gov.br/funarte/maquete-que-reproduz-teatro-de-operas-e-restaurada-pela-funarte/>



Figura 47: Detalhe dos camarotes e frisas. Foto: Lívio Avelino. Disponível em <https://www.funarte.gov.br/funarte/maquete-que-reproduz-teatro-de-operas-e-restaurada-pela-funarte/>



Juntamente com a maquete, também foram doados outros registros, como fotografias, fitas cassete, programas, partituras, discos de vinil e a planta do teatrinho, os quais se encontram no Cedoc da Funarte. Com o passar dos anos e devido às discontinuidades institucionais, criou-se uma distância lamentável entre essas duas partes do acervo de Villar. Hoje, a maquete, que foi restaurada durante quatro meses em 2011, está passando por novo processo de restauração. Porém, foi transferida da sala de exposições do Teatro Glauce Rocha para a representação da Funarte em Minas Gerais, escancarado o desconhecimento do órgão sobre seu próprio acervo, ao promover mais um episódio de dispersão. Ainda não existe qualquer iniciativa de integração – ainda que através de instrumentos de pesquisa – da maquete com o restante da doação.

Da mesma forma, quando uma parte dos documentos de Villar que permaneceram agrupados no Cedoc foi organizada, em 2013, também não houve nenhuma remissiva à maquete, um vez que sua existência não era de conhecimento da equipe. Isso reflete um apagamento da história custodial desse acervo, bem como da própria trajetória de formação do rico patrimônio documental da instituição. Esse é um exemplo claro de como a metodologia empregada pela Campanha de Doação impactou a longo prazo o acervo que ela própria reuniu, mas que, ao mesmo tempo, separou. De fato, a melhor caracterização para o que foi realizado é a imagem de uma colcha de retalhos que, embora bela, não apresenta nenhuma coesão entre suas partes.

Para finalizarmos esse apanhado sobre as principais atividades desenvolvidas pela Campanha de Doação no biênio 1980-1981, especialmente aquelas dedicadas à aquisição de acervos e à sua divulgação, destacamos as exposições que contaram com a sua participação em 1981: “Sérgio Cardoso”, no Teatro João Caetano, entre 02/02 e 10/05 – e que obteve um grande êxito de público: 3.884 visitantes, devido à veiculação na televisão pela Rede Globo; “Grupos Portugueses no Brasil”, no Teatro Dulcina nos dias 5 e 6 de maio; e “25 Anos Sem Santa Rosa”, no Teatro João Caetano, em 24/11 a 20/12. Todas elas contaram com documentos selecionados no Acervo Teatral do SNT, inclusive a exposição em homenagem a Sérgio Cardoso, originalmente montada na cidade de São Paulo para comemorar a abertura do teatro batizado com o nome do ator³³⁹.

³³⁹ SNT. Relatório de atividades. Projeto Memória das Artes Cênicas. 1980 a 1981. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Lançada na segunda metade de 1978 como mais uma das iniciativas de revitalização do Serviço Nacional de Teatro, a Campanha de Doação, parte integrante do Projeto Memória do Teatro Brasileiro, havia engrenado e se consolidado, chegando à década de 1980 como uma das principais ações de divulgação do órgão, além de proporcionar uma intensa ampliação do seu acervo. Possibilitada, em grande medida, pelos meios advindos da Funarte, a qual também era a razão da grave crise institucional enfrentada pelo Serviço, a Campanha de Doação e sua diminuta equipe, conseguiram criar táticas que garantiram o seu bom funcionamento e a sua continuidade: “E a gente não tinha verba de nada. A gasolina saía do bolso da minha chefe, da Janine. Às vezes, a gente tinha doação e tinha que ir para outro lugar, [...] ir lá para Mendes buscar [...] doação do primeiro palhaço negro do Brasil, Benjamim de Oliveira”³⁴⁰.

Porém, ainda assim, a situação do SNT ainda não estava equacionada. Em um processo de morte anunciada, o SNT agonizava entre duas possibilidades: a efetivação de sua incorporação à Funarte, como estava previsto por lei, ou a criação de uma fundação nacional dedicada às artes cênicas, que era o desejo da maior parte da classe teatral. E a opção escolhida pelo governo federal, por intermédio de Aloísio Magalhães, foi o caminho do meio: um instituto dotado de autonomia relativa, e com certo grau de ligação com a Funarte. Imbuído desse esforço de conciliação entre os anseios do setor e as prioridades do Ministério da Educação e Cultura, foi criado o Instituto Nacional das Artes Cênicas, como veremos a seguir. Também continuaremos a acompanhar a Campanha de Doação diante desse novo contexto institucional.

³⁴⁰ Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

CAPÍTULO 6

O INACEN E AS POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: O CENTRO DE ESTUDOS NACIONAL EM ARTES CÊNICAS

Eu guardava fotos e artigos de jornal, entrevistas e críticas desde a minha primeira peça de teatro. Percebi a importância de rever, recordar o que foi feito, e que foi vivido. Hoje, aos 61 anos de idade e 39 de carreira, ainda revejo fotos, etc, mas percebendo a importância dessa memória é que, com prazer, entrego ao Cenacen/Inacen tudo isso que guardo há tantos anos. Eles vão guardar para todos a memória de muitos.

Sérgio Britto, 1985³⁴¹

A passagem acima corresponde a uma entrevista do ator e diretor Sérgio Britto, para o jornal *Luta Democrática*, sobre a sua terceira doação, em 1985, para o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), órgão que sucedeu o SNT, no final de 1981. Foi também em 1981, em janeiro e dezembro, que ele realizou as duas primeiras transferências de documentos. Consideramos sua declaração tão elucidativa dos esforços institucionais para implementação, naquele período, de uma política de preservação do patrimônio das artes cênicas, que nos inspirou a utilizar a última frase no título desta tese. As décadas de 1970 e 1980, não por acaso aquelas em que observamos as maiores alterações na abrangência das ações do órgão - traduzidas na própria criação do Inacen - correspondem a um período de intensa movimentação do setor cultural, cuja culminância seria a criação de um ministério para a cultura.

A chegada do Inacen, em 1981, pode ser vista, assim, como uma resposta intermediária do MEC a essa demanda do setor cultural. A criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985 e, finalmente, a criação da Fundacen, em 1987, já dentro do MinC, demarcam um momento em que as ações voltadas para a preservação da memória do teatro, iniciadas na década anterior, e, principalmente, voltadas para o estímulo à pesquisa e difusão das artes cênicas, ganhavam cada vez mais espaço institucional. Com a consolidação das ações do Projeto Memória, em diferentes esferas e frentes, estavam dadas as condições para o amadurecendo da ideia de construção de um centro de memória

³⁴¹ *A Luta Democrática*, 6/1/1985. p.7.

que, aos poucos, se delineava, igualmente, como um centro de estudos: o Centro de Estudos Nacional em Artes Cênicas (Cenacen), criado em 1982, integrando todo esse processo de mudanças.

Porém, o Cenacen só atingiria sua maioria em 1985, mesmo ano de formação do MinC. Foi então que se iniciou um processo de estruturação, que possibilitou o delineamento, com maior clareza, de suas principais atividades, entre as quais se destaca a continuidade da Campanha de Doação. A ação de captação de acervos permanecia a todo vapor, adequando-se às novas necessidades que o advento do Inacen e do Cenacen exigiam. Essa revisão de procedimentos, portanto, já estava em andamento, quando a Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen) finalmente foi criada, em 1987. Uma entidade completamente autônoma da Funarte, mas que teria uma curta existência. Na verdade, por apenas dois anos, pois ela não sobreviveria ao governo de Fernando Collor, primeiro presidente eleito por voto direto, após a ditadura, em 1989. Nesse momento, a Fundacen é extinta e, com ela, a Campanha de Doação e todas as outras iniciativas até então desenvolvidas foram abruptamente descontinuadas. A década de 1990 se iniciava com um retrocesso: a interrupção do fôlego que arejava e impulsionava as políticas para as artes cênicas, encerrando um período pungente e de grande efervescência no campo cultural do país.

Nesse capítulo daremos continuidade ao nosso investimento, que compõe o cerne da segunda parte desta, de analisar as principais transformações na instância pública federal voltada para as artes cênicas. Ou seja, a criação do Inacen e, em seguida, da Fundacen, ambas fruto da articulação entre o setor teatral, os gestores das entidades envolvidas e o governo federal. Todos esses eventos são o pano de fundo em que foram desenvolvidas as políticas de preservação da memória das artes cênicas, nosso objeto de investigação. Ademais, constitui o propósito do presente capítulo, avaliar de que forma a Campanha de Doação interagiu com o Cenacen, implantado pelo Inacen com vistas a desempenhar importantes funções: documentação, pesquisa e difusão cultural. Também nos deteremos nas circunstâncias que determinaram o seu término, no início de 1990, no governo de Fernando Collor de Mello.

6.1 “As artes cênicas ganham um Instituto quando queriam uma Fundação”: o caminho do meio de Aloísio Magalhães

O primeiro semestre de 1980 trouxe más notícias para aqueles que lutavam pela criação de uma fundação para as artes cênicas brasileiras: a Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan) rejeitara o projeto. Mas, ainda restava uma última esperança, pois, a solicitação fora encaminhada para a Casa Civil, de onde sairia a palavra final. Lenine Tavares, presidente da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo, chegou a cogitar que o veto seria uma possível censura de caráter econômico, empregada pelo governo para silenciar as áreas artísticas e culturais. Isso porque, devido ao processo de abertura do regime ditatorial em curso, houve a liberação da censura prévia e política. Como argumento para suas suspeitas, Tavares menciona a criação, naquele mesmo ano, de duas fundações: a Pró-Memória e a Joaquim Nabuco, rebatendo, assim, a justificativa da Seplan de que já existiam muitas fundações no organograma do MEC³⁴².

O crítico Yan Michalsky pareceu concordar com tal argumentação, pois lançou a pergunta: “Teatro posto de castigo?”. Esse foi o título de sua coluna, onde publicou nota de repúdio feito pela Associação Carioca de Empresário Teatrais do Rio de Janeiro ao veto à fundação, reforçado pelo apoio a Orlando Miranda, que ameaçou pedir demissão do cargo de diretor do SNT, em função da negativa. O crítico também denunciou a drástica redução do suporte financeiro, dado pelas esferas federal e estadual, às artes em geral e, em especial, ao teatro. O SNT vinha sobrevivendo através de postergações ministeriais, o que não resolvia suas dificuldades orçamentárias, geradas por seu desaparecimento da estrutura do Ministério da Educação e Cultura. Aparentemente, havia o entendimento por parte da própria pasta, de que uma fundação seria realmente a melhor solução a ser encaminhada para o caso do SNT. Porém, o veto da Seplan provocou uma reviravolta nos entendimentos até então travados entre as entidades representativas da classe teatral, o SNT e o MEC.³⁴³

A década de 1980 começava ameaçando o otimismo do modelo desenvolvimentista, conhecido como “milagre econômico”, posto em prática durante a

³⁴² *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/05/1980. p.1.

³⁴³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/07/1980. p.1.

ditadura militar.³⁴⁴ Tal panorama desanimador impactou negativamente as tratativas em andamento para a transformação do SNT em fundação, como se viu. Ainda assim, o ministro Eduardo Portella se mostrava favorável ao pleito e confiante no atendimento dos anseios da classe teatral.³⁴⁵ Os encaminhamentos seguintes geraram uma fagulha de esperança no meio teatral. Isso porque o ministro do Planejamento, Delfim Neto, suprimiu o veto dado ao projeto, que seguiu para ser votado pelo Congresso. Enquanto isso, o SNT permanecia em ritmo desacelerado, sem uma perspectiva concreta para que pudesse dar prosseguimento às atividades que foram desenvolvidas pelo projeto cultural de Orlando Miranda e equipe: concursos, edições, auxílios para montagem, Projeto Memória, prêmios e os projetos Mambembão e Mambembinho.³⁴⁶

O diretor do SNT chegou a afirmar, em entrevista concedida a Yan Michalski, já no final do ano de 1980, que tal indefinição tornava aquele ano o mais difícil de sua gestão. Revela que, como o SNT se encontrava oficialmente extinto, o órgão não possuía orçamento próprio.³⁴⁷ Contudo, nos dias seguintes a essa fala, recebeu a verba do MEC, que permitia dar uma sobrevida aos compromissos do órgão, até meados do ano seguinte.

Semana passada, Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro ostentava um expressivo sorriso, como se fosse o feliz acertador dos 13 pontos da Loteria Esportiva. Na verdade, ganhara uma parcela ínfima do total arrecadado pela Loteria, cuja parte da arrecadação serve para forrar o sempre solícito cofre do MEC. Orlando Miranda recebera para movimentar o seu setor perto de Cr\$ 60 milhões. “Dá até maio do próximo ano”, garantia, sem se desfazer da alegria da súbita riqueza, da qual foi beneficiado o seu sempre maltratado setor.³⁴⁸

Essa foi a última boa notícia vinda do MEC para o setor teatral, em 1980. Mais um ano se iniciava e o suplício do SNT ainda não chegara ao fim, embora se encontrasse próximo de um desfecho. Não tão próximo, contudo, como a urgente situação de inanição demandava que estivesse. A saída de Portella do MEC, no final de 1980, aumentou a insegurança a respeito do atendimento das reivindicações de grande parte dos profissionais do teatro, que, entre idas e vindas, continuava em suspenso. Em seu lugar, assumiu o general Rubem Ludwig, que, para manifestar disponibilidade ao diálogo,

³⁴⁴ Inúmeros fatores contribuem para tanto: as crises do petróleo de 1973 e 1979, o aumento das taxas de juros internacionais e o crescimento vertiginoso da inflação.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28/07/1980. p.9.

³⁴⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 04/11/1980. p.5.

³⁴⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/11/1980. p.1.

manteve a equipe do SNT. Entretanto, o novo ministro não tomou nenhum posicionamento mais claro sobre o projeto de criação da Fundação das Artes Cênicas, encalhado em alguma encruzilhada entre a Casa Civil e o Congresso Nacional³⁴⁹. Irritado com os descaminhos e com a falta de clareza que passaram a dar o tom das negociações, Orlando Miranda deu um ultimato, em entrevista concedida a Suzana Braga:

- Até o mês de julho, mais ou menos, tudo deverá estar definido. Se a Fundação acontecer, substituindo só o SNT, aceito a proposta, embora achando que as outras artes vão perder. Caso o SNT seja incorporado à Funarte, sairei. Terei de sair porque isso viria ao contrário dos ideais pelos quais tenho lutado há sete anos. Voltarei ao meu trabalho privado para poder continuar lutando pelo que idealizei³⁵⁰.

Seu desabafo também está relacionado com o esgotamento da viabilidade do SNT, que, naquele momento, segundo Miranda, contava com menos funcionários do que em 1974. Apesar de ter admitido para Braga que o “SNT é um órgão falido”, o diretor não se mostrou completamente incrédulo à possibilidade da tão sonhada fundação virar realidade. Em seu entendimento, a portaria ministerial, que prorrogou por mais um ano a existência do sufocado órgão, seria uma evidência de que o governo federal ainda não havia descartado completamente a hipótese³⁵¹. Seguiu, pois, sendo “mantido vivo através de uma espécie de pulmão artificial, que evidentemente não pode eternizar-se”³⁵².

Nesse contexto, o novo ministro Rubem Ludwig nomeou o designer gráfico, Aloísio Magalhães, que já era diretor da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), desde 1979, para a Secretaria de Assuntos Culturais (Seac) do MEC. O objetivo era promover a fusão entre as duas secretarias, para assim criar a Secretaria de Cultura (SEC), o que se realizou com Portaria Ministerial nº 276, de 10 de abril de 1981. O regimento interno da SEC, aprovado em junho, organizou a nova estrutura em duas subsecretarias: Patrimônio Histórico e Artístico e de Assuntos Culturais (CALABRE, 2009). A partir de então, Aloísio Magalhães ganhou um lugar central nas negociações entre o governo e a classe teatral, com intuito de resolver o imbróglio em torno do SNT e seu futuro.

³⁴⁹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/01/1981. p.6.

³⁵⁰ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26/02/1981. p.7.

³⁵¹ *Idem*.

³⁵² *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/01/1981. p.6.

Em suas primeiras manifestações na imprensa sobre o assunto, Magalhães se posicionou contrário ao modelo de fundação para o caso do Serviço Nacional de Teatro. Defendia, por conseguinte, a criação de um Instituto Brasileiro de Teatro,³⁵³ o que confrontaria o projeto encaminhado ao MEC, que previa a reunião de todas as artes cênicas, tal qual se encontravam concentradas no SNT.³⁵⁴ De fato, a dança não havia se posicionado com unanimidade sobre sua integração ao futuro organismo. O veto da Seplan ao projeto de fundação em 1980 suscitou novos debates a respeito de qual o lugar que da dança deveria ganhar dentro das estruturas governamentais³⁵⁵. Um manifesto assinado por profissionais da área, solicitando a criação do Instituto Nacional de Dança, dentro da Funarte, foi entregue, neste mesmo ano, ao então ministro Eduardo Portella.³⁵⁶

Ciente dessas dissidências e com a incumbência de gerenciar tais turbulências, Magalhães relativizou a necessidade de aglutinação da dança e da ópera ao teatro, naquele momento, não descartando, porém, a possibilidade disso se concretizar no futuro. As atividades da Secretaria de Cultura, que se encontrava em vias de implementação à época, seriam, dessa forma, viabilizadas por duas fundações: a Fundação Pró-Memória (responsável pelo patrimônio) e a Funarte (responsável pela produção, distribuição e consumo de cultura), subdivididas em vários institutos, entre os quais um seria destinado para as artes cênicas.³⁵⁷

A partir dessas premissas, Aloísio Magalhães organizou encontros para dialogar com a classe teatral. O primeiro deles, em 27 de março de 1981, ocorreu no SNT e reuniu 17 convidados, representantes de várias entidades e dos sindicatos de diversos estados da federação.³⁵⁸ Apesar das tensões e descontentamentos com o arrastar da situação, o secretário considerou que o saldo da reunião foi positivo, pois, ao mesmo tempo em que pôde ouvir as reivindicações levadas pelos participantes, conseguiu esclarecer alguns pontos sobre o funcionamento dos institutos. Segundo Magalhães, eles “vão encaminhar seus projetos, discutir, sem se preocupar com a parte administrativa, que ficará a cargo das fundações. As fundações vão estruturar e dar o oxigênio. Elas estão a serviço dos

³⁵³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26/03/1981. p.1.

³⁵⁴ Relembramos que a dança passou a ser objeto do SNT a partir de 1977 e o circo, em 1978.

³⁵⁵ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/09/1980. p.1.

³⁵⁶ *Tribuna da Imprensa*, 26/06/1980. p.11.

³⁵⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26/03/1981. p.1.

³⁵⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29/03/1981. p.7.

órgãos fins que são substantivos, quem realiza os projetos são os institutos, isso sem dúvida”.³⁵⁹

Mesmo com a redefinição de alguns de seus pleitos, a classe teatral manifestou certo alívio com a retomada do diálogo com o governo. Magalhães sinalizou com a possibilidade de que o futuro instituto abarcasse todas as artes cênicas, caso o governo se convencesse de que essa era a opção de todos os setores interessados. Também esclareceu que o instituto para o teatro seria diferente dos institutos já existentes na Funarte, pois poderia “autodeterminar a sua estrutura, dispondo de orçamento próprio, podendo captar individualmente recursos extra orçamentários e, possuindo, portanto, uma autonomia semelhante àquela pleiteada para a Fundação”.³⁶⁰

Em documento dirigido à classe teatral, provavelmente redigido para ser entregue e discutido em um desses encontros, Aloísio Magalhães frisa que a reivindicação de uma Fundação Nacional das Artes Cênicas não se enquadrava na atual conjuntura de crise em que o país se encontrava. Também nos permite entrever que ele precisou estabelecer prioridades para encaminhar e atender as demandas que lhe foram apresentadas. A sua nomeação estava atrelada à incumbência de instalar a Secretaria da Cultura, o que vai ocorrer em abril de 1981. Uma reestruturação dessas dimensões, em tempos de desaceleração econômica, não poderia dividir espaço e atenção com a criação de uma nova fundação, o que, inclusive, impactaria diretamente a elaboração de seu organograma.

Expressão das aspirações legítimas de artistas profissionais e amadores e de empresários, foi, porém, aquela proposta concebida e desenvolvida num outro contexto. Se, por um lado, persiste a necessidade de uma entidade oficial mais ágil e moderna para dinamizar as atividades do atual Serviço Nacional de Teatro – retirando-o do limbo em que foi colocado há vários anos – e estimular todos os segmentos das artes cênicas, é preciso, por outro lado, reconhecer que se abrem, com a criação da Secretaria da Cultura, novas vias para alcançar aqueles objetivos. A ideia de uma Fundação das Artes Cênicas estava condicionada por uma situação que começa agora a se modificar. O aparecimento da Secretaria da Cultura projeta nova luz sobre os problemas e descortina perspectivas e alternativas de solução bem mais apropriadas ao momento atual (MAGALHAES, 1985: 142).

³⁵⁹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29/03/1981. p.7.

³⁶⁰ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 31/03/1981. p.2.

Após mais algumas reuniões entre o secretário da cultura e os representantes da classe teatral, contando, até mesmo, com a presença do ministro Rubem Ludwig, foi anunciada, em julho de 1981, a criação do Instituto Nacional das Artes Cênicas, o Inacen. A derrota da proposta original teve um gosto de vitória para a categoria, pois, ao menos, foi acolhido o seu projeto de incluir a dança, o circo e ópera no mesmo órgão destinado ao teatro: “Apontado como uma criação direta de Aloísio Magalhães e do Ministro Rubem Ludwig, segundo Orlando Miranda, o Instituto, englobando as quatro artes cênicas, passará a conjugar definitivamente todas essas manifestações artísticas”.³⁶¹

O Inacen foi finalmente criado através da Portaria nº 628, de 25 de novembro de 1981, com autonomia administrativa, financeira e patrimonial. O Instituto era subordinado diretamente à Secretaria da Cultura e contava com o apoio da Fundação Nacional de Arte. Seu regimento interno dispunha a seguinte estrutura: Conselho Deliberativo e Presidência, e uma organização em: Serviço Brasileiro de Teatro; Serviço Brasileiro de Dança; Serviço Brasileiro de Circo; Serviço Brasileiro de Ópera; Divisão Administrativa e Patrimonial; Divisão de Pessoal; Divisão Financeira e Divisão de Documentação e Difusão Cultural.³⁶²

Uma importante conquista foi o Conselho Deliberativo, que deveria ser formado pelo presidente do órgão, que também o presidiria; pelos diretores dos Serviços que compunham o Inacen; por um representante da Secretaria da Cultura; um representante da Secretaria de Ensino Superior; um representante da coordenação de órgãos Regionais e Colegiados do MEC; e doze representantes das artes cênicas (três do teatro, três da dança, três da ópera e três do circo). Esses últimos seriam indicados pelos sindicatos e associações em reunião nacional. Ainda segundo o documento, o presidente seria indicado pelo Secretário de Cultura, mediante lista triplíce elaborada pelo Conselho Deliberativo, e seria nomeado pelo ministro da Educação e Cultura.

Humberto Braga, em sua entrevista, enfatizou como essa interação permanente entre a classe artística, por intermédio das entidades representativas, e o Inacen se constituía como característica predominante, materializando-se em seu Conselho Deliberativo. Braga ressaltou, também, a inovação que a instalação de tal instância máxima de decisão representou:

³⁶¹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/07/1981. p.1.

³⁶² BRASIL. Diário Oficial da União de 12 de janeiro de 1982. p.29. Seção 1.

[...] um Conselho Deliberativo (deliberativo não é consultivo) constituído na maioria por representantes de todas as suas áreas artísticas (trabalhadores, amadores e produtores). Este Conselho tinha como competência a definição e avaliação das políticas desenvolvidas, a indicação por lista tríplice do seu Presidente (Carlos Miranda é indicado por este Conselho) e a homologação dos nomes dos diretores dos Serviços de Teatro, de Dança, de Circo e de Ópera³⁶³.

Constata-se, dessa forma, que o Inacen foi talhado habilmente, de modo a não prejudicar o andamento das mudanças administrativas dentro do MEC, consubstanciadas na criação da sua Secretaria da Cultura, ao mesmo tempo em que atendia às inúmeras reivindicações da maior parte do setor teatral, que disporia, até mesmo, de maior participação na nova instituição. Após os revezes nas negociações com o governo federal, seguidos de um preocupante hiato, tendo em vista as condições em que se encontrava o Serviço Nacional de Teatro, desde 1979, a solução encaminhada por Aloísio de Magalhães podia, de fato, ser encarada como uma grande vitória para a categoria. Falecido precocemente aos 55 anos, em 13 de junho de 1982, durante uma viagem oficial à Europa, sua atuação foi reconhecida através de uma singela homenagem da nova instituição: foi-lhe dedicado um espaço de exposições na sede do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (Cenacen), setor de documentação, pesquisa e difusão do Inacen.

6.1.1 “Cenacen: carvão para a locomotiva Inacen”

A criação de um centro dedicado à preservação da memória do teatro e ao desenvolvimento de pesquisas já figuravam no horizonte de Orlando Miranda desde suas primeiras ações no Serviço Nacional de Teatro, conforme ele mesmo se manifestou sobre o assunto, em algumas entrevistas. Acreditamos que esta seria uma das frentes a serem implantadas, à medida que o Projeto Memória e a Campanha de Doação diversificassem suas atividades. Tolhido por uma crise econômica e institucional, tal empreendimento só encontrou terreno fecundo após a definição da inconveniente situação em que ficou o órgão até a sua extinção, e a consequente criação do Inacen. Ainda assim, o SNT, no

³⁶³ Entrevista de Humberto Braga para a autora, em 25/05/2020.

apagar das luzes e apesar das dificuldades institucionais pelas quais passava, lançou três linha de pesquisa, dentro do escopo do Projeto Memória do Teatro Brasileiro, antes mesmo da sua transformação em Instituto.

A primeira, sobre cenógrafos brasileiros, na qual as pesquisadoras Tânia Brandão, Tania Pacheco, Sônia Salomão e Ana Helena Camargo, desenvolveriam trabalhos sobre Joel de Carvalho, Helio Eichbauer, Napoleão Moniz Freire e Flavio Império, respectivamente. A segunda foi direcionada à revista *Dionysos*, com pesquisas de Roberto Ruiz sobre o teatro de revista no Brasil, e de Flora Sussekind sobre o grupo *O Tablado*. E a terceira, que se referia à pesquisa de Roberto Ruiz, intitulada “O intercambio teatral entre o Brasil e Portugal no século XX”.³⁶⁴

Após a criação do Inacen, em novembro de 1981, foram iniciados os procedimentos de transição, sob o comando de Orlando Miranda, responsável por implantar o novo órgão. No decorrer dos trabalhos de concretização do Inacen, no mês de dezembro, uma explosão na tubulação do edifício, que estava sendo construído ao lado de sua sede, precipitou a constatação de que prédio já se encontrava no limite de sua capacidade para o funcionamento do SNT, que dirá então para uma nova estrutura, possivelmente ampliada³⁶⁵. Procurado pelo crítico Yan Michalsky para falar sobre esses e outros assuntos, Miranda compartilhou suas preocupações a respeito dos riscos a que estava sujeito o acervo ali guardado:

Temos aqui a documentação funcional de centenas de pessoas que em mais de 40 anos passaram pelo SNT. E temos uma inestimável documentação artístico-cultural, além de uma valiosíssima biblioteca. Se o prédio, no precário estado em que está, sofrer algum sinistro, como por pouco não aconteceu, só restarão cinzas e acusações por não terem sido tomadas providências a tempo. Hoje até receio recolher as doações de material de documentação que nos são feitas. Por outro lado, falta-nos espaço para a expansão daquilo que julgo poder vir a ser a nossa parte mais importante, que é justamente o setor de documentação³⁶⁶.

Fica claro, pois, que a concepção do que daria origem ao Cenacen estava nos planos da direção do SNT há algum tempo, sendo absorvida pelo Inacen, para o que contribuiu a continuidade administrativa que caracterizou a sua efetivação. Em maio de

³⁶⁴ SNT. Relatório de Atividades 1981. 1º semestre. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

³⁶⁵ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13/12/1981. p.1.

³⁶⁶ Idem.

1982, começou a transferência de parte do órgão para um prédio na Av. Rio Branco, em frente à Cinelândia, também no centro do Rio de Janeiro. Abria-se espaço, dessa forma, para a ampliação das vertentes de trabalho pretendidas para a área da documentação. “Antes um mero receptor, armazém de cartazes programas, o Cenacen terá todo o antigo prédio do SNT para se desenvolver, como centro de documentação e difusão cultural”.³⁶⁷

A urgência era tão grande, que o Cenacen teve sua criação divulgada na imprensa, antes mesmo do fim do ano de 1982, que foi marcado pela implantação do Inacen em substituição ao longo Serviço Nacional de Teatro, porém então considerado obsoleto por aqueles os quais devia promover. Anunciado pelo crítico Yan Michalsky como a realização de um sonho de Orlando Miranda, o Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas foi criado em 29 de dezembro de 1982. Seu primeiro diretor foi o ator, roteirista, professor e crítico teatral Clovis Levi. Conversarmos com Levi a respeito de sua atuação frente ao Cenacen. Ele logo destacou suas relações com o crítico, Yan Michalski, que foi seu professor no antigo Conservatório Nacional de Teatro, atualmente o curso de teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Segundo ele, Michalski teria sido convidado por Orlando Miranda para assumir o Centro, mas não pôde, em virtude de outros compromissos profissionais. Por essa razão, indicou seu ex-aluno, que já possuía uma profícua carreira como crítico teatral nos jornais *O Dia* e *O Globo*, e como professor na Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba, e na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro.

O Yan tinha sido convidado para ser o primeiro diretor do Cenacen, mas como ele estava começando a assumir a CAL, ele foi ser o coordenador do curso da CAL, disse para o Orlando: “Orlando, agora eu não posso porque eu estou assumindo a CAL. Eu sugiro que você pegue, o Clóvis Levi, que acabou de voltar da Fundação Guaíra”. Aí eles me chamaram, Orlando e Carlos Miranda me chamaram para uma conversa³⁶⁸.

Ou seja, como Yan foi convidado para assumir um projeto inédito no campo das artes cênicas, procurou indicar um substituto que estivesse gabaritado e em quem tivesse plena confiança para a tarefa proposta. Além dessa indicação, Clovis Levi também já

³⁶⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 11/05/1982. p.2.

³⁶⁸ Entrevista de Clovis Levi para a autora, em 23/05/2020.

havia participado em juris de premiação de peças, regulamentos de concursos, sendo, dessa forma, um nome conhecido na instituição e no meio teatral.³⁶⁹

O Cenacen havia entrado em atividade com a finalidade de viabilizar as atividades dos quatro Serviços do Inacen (Teatro, Dança, Ópera e Circo), atuando em duas frentes: a difusão cultural e a documentação. O prédio do Centro, a antiga sede do SNT, foi reformado e passou a contar com uma livraria especializada, a Ver e Ler; uma sala permanente de exposição, a Sala Aloísio Magalhães; um auditório, o Auditório Murilo Miranda; além do Teatro Glaucê Rocha. Assim, percebemos que a função projetada para o Cenacen extrapolava às relacionadas com a documentação e pesquisa. Estas, contudo, deviam ser ações extremamente importantes para o Centro, sendo que a pesquisa, em especial, passava a receber bastante destaque na instituição. A elas, somava-se uma nova e decisiva vocação: a difusão cultural, entendida como a promoção de cursos, concursos, premiações, edições e lançamento de livros e material cênico e técnico.³⁷⁰

Figura 48: “A primeira exposição na nova sede: homenagem a Aloísio Magalhães”.
Foto: Antonio Ribeiro. Fonte: Manchete, 15/1/1983. nº 1604. Ano 31. p.119.



Há, assim, uma corporificação do Projeto Memória no Centro de Estudos Nacional das Artes Cênicas, com a consequente incorporação e amplificação de suas

³⁶⁹ Idem.

³⁷⁰ Inacen. Relatório Janeiro/Agosto 1984. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

atividades. A concepção de estrutura aberta do Projeto Memória, presente nos relatórios que explicitavam a iniciativa, em 1976, segundo a qual suas ações deveriam ser articuladas por diversos setores, sem estar subordinado a nenhum deles, foi absorvida enquanto “missão” do novo Cenacen. Embora centralizados administrativamente, cada um dos Serviços do órgão desenvolvia suas ações com uma autonomia relativa.

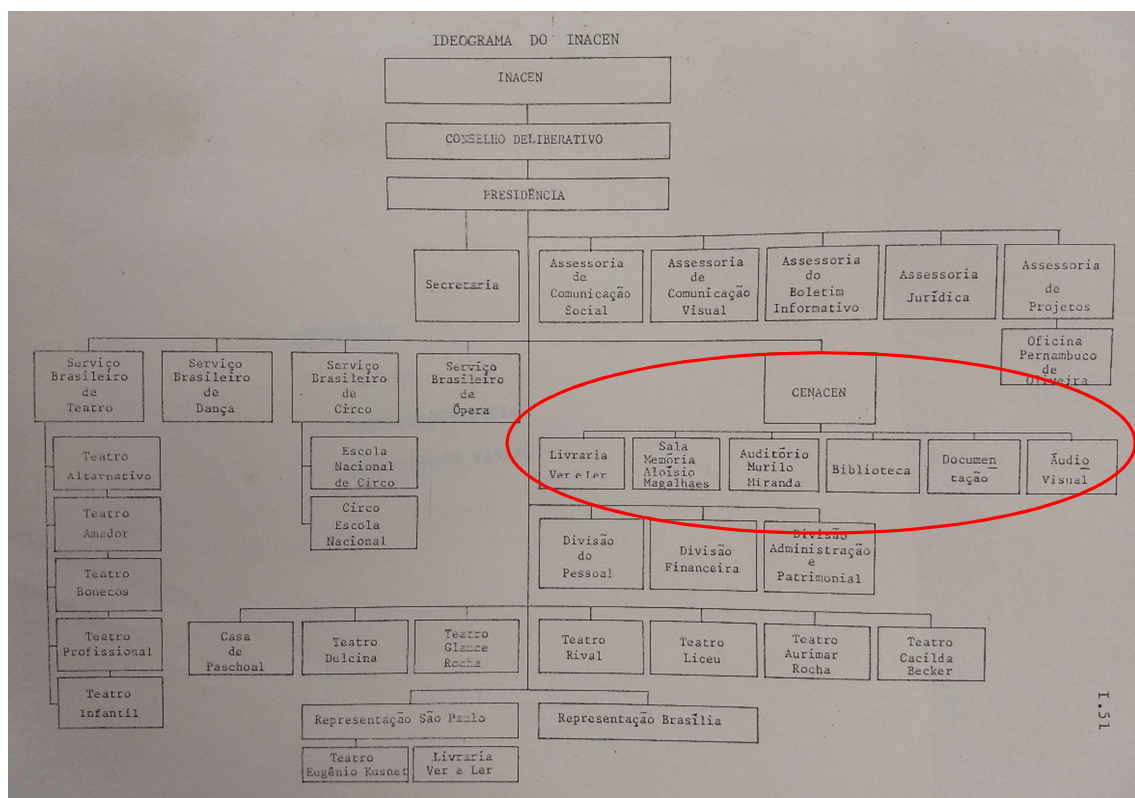
Vê-se, por conseguinte, que o Projeto Memória acabou por se constituir em uma eficiente estratégia não só para dinamizar o SNT frente às suas dificuldades, como para moldar a organização futura que ele ganharia. À medida que novas áreas foram incorporadas ao SNT (circo, dança e ópera, já no Inacen), ampliou-se o raio de ação que deveria ser atendido pelo Projeto Memória. Daí o embrião do Cenacen começar a ser gestado, tornando-se viável, finalmente, com o advento do Inacen. “Que uma coisa fique clara”, comenta Orlando Miranda, [...] “o Cenacen é a lenha, e o Inacen é o vagão”. Ou seja, o novo Cenacen seria um importante prolongamento da luta que se travava no SNT para a integração dos elementos ligados à ópera, ao teatro, ao circo e à dança.³⁷¹

Porém, a despeito de sua centralidade para a formação do Cenacen, o Projeto Memória, na nova estrutura, passaria a ficar restrito à Campanha de Doação, não existindo mais nos moldes anteriores. A Campanha foi situada na Divisão de Documentação e Pesquisa do Cenacen, juntamente com o Registro de Espetáculos, o Banco de Peças, o Arquivo Textual, o Arquivo Fotográfico, a Videoteca e o Arquivo de Música para teatro.³⁷² Como o Cenacen ainda não constava no organograma oficial do Inacen, e levando-se em conta o processo de implantação do novo órgão, observamos algumas flutuações nos relatórios e demais documentos a respeito da subdivisão da Divisão de Documentação. No relatório de atividades do ano de 1984, temos o seguinte organograma:

³⁷¹ *Manchete*, 15/1/1983. n.1604. Ano 31. p.119.

³⁷² A Biblioteca foi colocada como parte das ações de difusão cultural, em um primeiro momento. Inacen. Relatório Cenacen 1983. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Figura 49: Organograma Inacen. De acordo com ele, o Cenacen era composto por: Livraria Ver e Ler; Sala Memória Aloísio Magalhães; Auditório Murilo Miranda; Biblioteca; Documentação; Audiovisual. Destaque nosso. Fonte: Inacen. Relatório de atividades de 1984. p.51.



Segundo o documento acima, apesar de existir um setor responsável pelas atividades de Documentação, nesse organograma, ele aparece ao lado do Audiovisual, que, no relatório do ano anterior (1983), era uma das áreas atuação do primeiro. Possivelmente, essa separação resultou de uma decisão que entendeu como Documentação, todo o universo documental, com exceção dos livros e periódicos (Biblioteca), e a documentação audiovisual (Áudiovisual). Ou seja, Documentação englobaria os documentos provenientes das doações que não se enquadravam nessas duas categorias. tornando-se um setor distinto na estrutura institucional.

Acreditamos que essa denominação se refira ao que era designado Acervo Teatral no Serviço Nacional do Teatro. Porém, de acordo com outro documento, o Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas de março de 1984, a Documentação abarcava todos os registros documentais, menos os bibliográficos. O Cenacen atuava, assim, em dois campos específicos:

Difusão Cultural, que oferece uma biblioteca com 15 mil volumes, uma livraria especializada em artes cênicas, uma sala de exposições e um

auditório; e o da Documentação e Pesquisa, que compreende arquivos específicos de textos jornalísticos e de consulta, cartazes, fotos, fitas e música, teipes de espetáculos e o Projeto Memória, para o qual obtém doações de documentos, fotografias, posters, vestuário, troféus e toda a sorte de materiais relativos a espetáculos e artistas³⁷³.

Estava em curso, dessa forma, a reformulação das atividades que eram realizadas no contexto do SNT, e que agora passaram para a competência do Cenacen. Essa suposta fluidez organizacional na verdade reflete a definição faz atribuições de seus setores. Porém, na prática, a coordenação dos trabalhos técnicos da Biblioteca era realizado pela Divisão de Documentação, a despeito da ênfase conferida pelo Cenacen à sua dimensão social de difusão da informação³⁷⁴. Segundo a ex-funcionária Vera Medina – que atuou na Documentação e Pesquisa de abril de 1980 a setembro de 1983, chegando a chefiá-la justamente nesse momento de transição do SNT para Inacen – o setor, quando sob sua responsabilidade, incluía a Biblioteca, que havia incorporado o acervo e as atribuições do Banco de Peças. Falando em 2020, ela acrescenta que, durante sua passagem pela Divisão, ainda foram criados o arquivo fotográfico e o de cartazes³⁷⁵.

Em seu primeiro ano de funcionamento, ao final de 1983, o Cenacen havia realizado cursos próprios, cursos em convênio com a Fundação MUDES e com a UNIRIO, leituras públicas de peças teatrais, além de ter lançado sete editais de dramaturgia, duas premiações, dois seminários e sete exposições, a primeira delas em homenagem a Aloísio Magalhaes, encerrando o ano com uma intensa agenda.³⁷⁶

Clovis Levi permaneceu no Cenacen por dois anos e meio, retornando à sala de aula, após esse período. Em entrevista concedida em 2020, ele salienta que, além dos cursos oferecidos em suas instalações, uma das principais ações do Centro foi organizar e/ou patrocinar cursos gratuitos por todo o país, a partir de convênios com secretarias de Educação e Cultura. Em sua gestão, o Cenacen “herdou” a execução do projeto Mambembão, criado pelo SNT, em 1978.

O Cenacen também cuidava dos festivais, e o “Mambembão” foi realmente um projeto absolutamente fantástico porque ele possibilitou a presença de grupos que se destacavam nos estados e que ninguém sabia. Ele possibilitou a presença desses grupos nos grandes centros

³⁷³ Boletim Informativo do Instituto Nacional das Artes Cênicas. Ano I. no. 1. Quinzena de 16 a 31/3/1984. p.2.

³⁷⁴ Inacen. Relatórios Divisão de Documentação 1980 a 1985. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

³⁷⁵ Entrevista de Vera Medina para a autora, em 08/04/2020.

³⁷⁶ Inacen. Relatório Cenacen 1983. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

teatrais que eram Rio [de Janeiro] e São Paulo. [...]. Era uma seleção feita em estados e essa seleção dava aos grupos selecionados daquele ano, a possibilidade de viajar por alguns centros mais desenvolvidos do país. Na verdade, os grandes centros, nessa época, eram Rio [de Janeiro] e São Paulo. Então a gente fez com o “Mambembão” uma movimentação nos estados, porque esses concursos de melhor do ano para ganhar o “Mambembão”, fizeram com que as pessoas fossem mais ambiciosas teatralmente, mais ambiciosas na linguagem. E a viagem do “Mambembão” permitiu o reconhecimento, pelo brasileiro, do seu país. Porque evidentemente, a gente não sabe, não tinha a menor ideia do que acontecia em Roraima, do que acontecia em Belém; a gente não sabia de nada. Então, de repente, a gente tomou conhecimento de uma cultura que vinha principalmente do norte e do nordeste, que era uma coisa muito nova para a população, para a plateia carioca e paulista, e houve um intercâmbio absolutamente enriquecedor, divulgando aspectos culturais do Brasil desconhecido.³⁷⁷

Essa seria mais uma das missões do Cenacen: atuar ativamente na interiorização do Inacen pelo país. Uma das principais críticas ao extinto SNT era sua ação circunscrita ao Rio de Janeiro e a São Paulo. O próprio Orlando Miranda reconheceu, em inúmeras entrevistas, que a estrutura do órgão era um dos obstáculos para uma atuação verdadeiramente nacional. Por isso, sua reformulação era tão necessária. Com o Instituto e suas “facilidades” administrativas, esse desafio tinha ficado um pouco menor, porém, Levi reclama de que, mesmo assim, havia grandes dificuldades orçamentárias.

³⁷⁷ Entrevista de Clovis Levi para a autora, em 23/05/2020.

Figura 50: Quadro evolutivo da atuação geográfica e da receita do SNT e do Inacen. Fonte: Inacen. Relatório Janeiro/Agosto 1984. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas												
DENOMINATIVO DAS ATRIBUIÇÕES ESPECÍFICAS, ABRANGÊNCIA GEOGRÁFICA E RECURSOS DO SNT / INACEN DE 1974 a 1985												
ÓRGÃO	S.N.T. criação em 21.12.1937											
ANO	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	INACEN criação em 25.11.1981											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	PREVISÃO PARA											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Teatro											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Dança											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Circo											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA	Ópera											
ATRIBUIÇÃO ESPECÍFICA												

Obviamente, com novas responsabilidades, áreas, estruturas, mas, em contexto de recessão econômica, o Inacem esbarraria em dificuldades financeiras. Mas, de uma forma geral, observou-se uma real dinamização dos Setores sob sua responsabilidade. No caso do Setor de Documentação, aos poucos, ele encontrou seu lugar dentro do Centro, após alguns anos de reacomodação administrativa. Em relação à Campanha de Doação, há uma continuidade nas atividades desempenhadas, desde o SNT. Porém, começava a se delinear uma menor liberdade de ação, pois, a Campanha estava subordinada à chefia do Cenacen, enquanto que, no SNT, ela respondia diretamente ao gabinete da Direção.

6.1.2 “*Preserve a Memória das Artes Cênicas*”: a Campanha de Doação continua no Inacem

Com a concretização do Instituto Nacional das Artes Cênicas, em substituição ao Serviço Nacional do Teatro, o Projeto Memória também precisou contemplar outras áreas cênicas, além do teatro. Por isso, passou a se chamar Projeto Memória das Artes Cênicas. No entanto, costumava-se empregar apenas Projeto Memória, como ficou amplamente conhecido após sua divulgação na imprensa, desde de 1978, quando começou a ser implementado.

Nesse novo contexto institucional, o Projeto Memória teve suas ações incorporadas pelo Cenacen, porém com menos “ambição”. No que refere à Campanha de Doação, que continuava em plena atividade apesar das dificuldades, observamos que Janine Diamante foi mantida à frente, até porque as condições de trabalho não se modificaram muito. O problema fundamental era, como sempre, o da exiguidade orçamentária do Inacem.

Em reunião com a ministra da Educação e Cultura, Esther Figueiredo Ferraz,³⁷⁸ representantes das entidades artísticas do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Paraná e Rio Grande do Sul, apresentaram suas principais reivindicações, a começar, pelo aumento do reduzido orçamento: “Antes de mais nada, os artistas acham que os recursos reservados para

³⁷⁸ Esther Figueiredo Ferraz (Mococa, 1915 – São Paulo, 2008) já era professora primária e licenciada em filosofia quando concluiu a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em 1944. Em 1956 já era considerada autoridade em direito processual penal e penitenciário. Tornou-se professora de direito judiciário na Universidade Mackenzie em 1961 e assumiu a reitoria da instituição entre 1965 e 1969. Foi nomeada secretária de Educação do estado de São Paulo pelo governador Laudo Natel em 1971, permanecendo no cargo até 1973. Primeira mulher a ocupar um ministério no Brasil, foi indicada pelo general Rubem Ludwig para ocupar seu lugar no Ministério da Educação e Cultura, em 1982. Permaneceu à frente do MEC até o final do governo de Figueiredo, em março de 1985, retornando às suas atividades acadêmicas na USP e à advocacia. <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ferraz-ester-figueiredo> Acesso em 16/08/2020.

o Inacen usar em todo o país até o final do ano [1983] – Cr\$ 780 milhões – são tão poucos que não chegam à metade do que seria necessário só para o teatro, ou seja, Cr\$ 2 bilhões”.³⁷⁹

Por se tratar de um período atípico, de reacomodação de atividades e criação de novas ações, não localizamos todas as informações oficiais a respeito da Campanha de Doação, entre 1982 a 1984. Porém, mesmo com alguns relatórios e complementando nossa análise com matérias da imprensa, temos uma percepção de que ela, ao menos, manteve certo grau de autonomia, em relação à direção do Cenacen. Na verdade, o próprio ex-diretor do Centro confirmou nossas suspeitas, em sua entrevista de 2020:

[...] o Projeto Memória e a Campanha de Doação já existiam antes do Cenacen ser estruturado. O Cenacen incorporou uma atividade que já funcionava autonomamente no Inacen, entendeu? A Janine [Diamante] tocava brilhantemente esse projeto, e ela tinha muita autonomia. Então, praticamente, eu não me lembro de ter feito nenhuma interferência no trabalho [dela]. A coisa se dava muito bem; a Janine realmente fez uma administração brilhante.³⁸⁰

Assim, a fim de avaliar o trabalho realizado no tocante às novas doações, recorremos aos relatórios de atividades do Projeto Memória, tanto do Cenacen como do Inacen. No entanto, encontramos dados quantitativos referente apenas aos anos de 1982 (1º. semestre) e 1983.

Tabela 3: Distribuição do número de doações entre os anos 1982 e 1983.

	Novas Doações	Realimentações	TOTAL
1º semestre 1982	27	74	101
1º semestre 1983	47	71	118
2º semestre 1983	74	60	134
TOTAL	148	205	353

Fonte: Inacen. Relatórios de atividades. Cenacen 1983. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte. Inacen. Relatórios de atividades. Divisão de Documentação 1982. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

³⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 26/02/1983. 1º. Caderno, p.6.

³⁸⁰ Entrevista de Clovis Levi para a autora, em 23/05/2020.

O intervalo 1982-1983 apresentou um aumento de 14,86% na quantidade de novos doadores em relação ao período anterior de 1980-1981, mesmo com os dados desfalcados do segundo semestre de 1982. Já em relação às realimentações (doadores que retornaram para completar suas doações anteriores com mais documentos), houve um incremento de 62%. Não restam dúvidas, assim, que a coordenadora da Campanha obteve grande êxito no estabelecimento de uma relação de proximidade e confiança com os doadores, o que garantiu um fluxo contínuo de transferência de documentos para a instituição. Apesar disso, o segundo semestre de 1983, reverteu em parte esse panorama de dominância das realimentações, no cômputo geral de doações. As novas doações representaram 55,22% do total das doações reunidas naquele período.

Por outro lado, a Divisão de Documentação do Inacen demonstrou dificuldades para receber tamanha quantidade de registros documentais, inclusive, com os mais variados suportes possíveis. Havia necessidades de recursos humanos e materiais, no sentido de se poder realizar o devido procedimento técnico e de empregar o condicionamento físico adequado à documentação. A partir da nova direção do Cenacen, que substituíra Clovis Levi em 1985, as limitações institucionais em absorver tantas e tão diversas doações ficariam ainda mais evidentes, como abordaremos adiante.

Nesse período, também identificamos o uso dos primeiros recursos gráficos de divulgação da Campanha, iniciativa que viria a contemplar algumas das solicitações de Janine Diamante, em relação ao maior incentivo à circulação da Campanha de Doação.

Figura 51: Cartaz Projeto Memória – Campanha de Doação. [1984?]. Cedoc/Funarte.



Essa arte também ilustra uma página do Boletim Informativo do Inacen, de julho de 1984. Por essa razão, além de ser utilizada na forma de cartaz, provavelmente estampou anúncios, pelo menos em publicações da instituição. Embora sua circulação fosse mais restrita, não alcançando os grandes jornais e revistas, certamente conferia maior visibilidade à Campanha. Inclusive, a grande quantidade de novas doações na segunda metade de 1983 poderia estar relacionada a essa maior veiculação, tanto com o cartaz nos teatros como com os anúncios em livros e revistas do Inacen. O importante é que a Campanha não apenas continuou, fazendo a transição do SNT para o Inacen, como se solidificou, enquanto uma área do recém criado órgão.

Como já mencionamos, não foi possível localizar o relatório sobre as atividades da Campanha no ano de 1984. Porém, em um dos *releases* liberados para sua divulgação na imprensa, obtivemos a informação de que, até a data de seu sexto aniversário - em agosto de 1984 – a Campanha de Doação havia atingido a marca de 553 doadores e 610 realimentações³⁸¹. Se considerarmos o quantitativo obtido até o ano de 1983, temos 25 novas doações a serem distribuídas entre janeiro a agosto de 1984, além de não termos dados para o segundo semestre de 1982. Isso representa um universo gigantesco de material incorporado ao acervo do Inacen, face às suas condições de receber documentação. Em maio de 1984, por exemplo, foi noticiado no *Jornal do Brasil* que a Campanha já havia revertido 74.595 documentos textuais, 8.503 livros e impressos, e 22.178 fotografias.³⁸² Vale lembrar que o corpo técnico era reduzido, posto que essa era uma reclamação constante nos inúmeros relatórios. Portanto, havia um gargalo entre a entrada das doações e a real capacidade de absorção por parte do órgão. Tendo em vista essa dificuldade, muitos acervos eram consultados nas dependências do setor da Campanha de Doação, sendo essa mais uma de suas atribuições: o atendimento de pesquisadores.

Destacamos, nesse período, as doações da atriz Tônia Carreiro; da bailarina Tatiana Leskova; do casal Luiz Iglesias (empresário teatral) e Eva Todor (atriz); e da atriz portuguesa, Aurora Aboim. Decerto que consistem em importantes contribuições para a Campanha. Contudo, diferentemente de períodos anteriores, essas doações obtiveram menos destaque no noticiário da imprensa.

³⁸¹ *A Luta Democrática*, 13/8/1984. p.5.

³⁸² *Jornal do Brasil*, Caderno B, 24/5/1984. p.2.

6.2 “A cultura não é mais a mesma”: a memória das artes cênicas no contexto de redemocratização

Esta seção se dedica a acompanhar as mudanças ocorridas no Inacen na segunda metade da década de 1980 e seus reflexos sobre a Campanha de Doação, que continuou em atividade, durante esse período. Em 1985, José Sarney tomou posse, em virtude do falecimento do então presidente eleito Tancredo Neves. Iniciava-se a Nova República, conforme se convencionou chamar esse retorno do país ao regime democrático. Com a redemocratização, resultado de eleições indiretas, realizadas apesar do clamor popular conhecido como “Diretas Já!”, novas alterações impactariam o contexto institucional dedicado ao desenvolvimento de políticas públicas para as artes cênicas. Algo que se manteve, como mencionado, com a eleição de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito após a ditadura militar.

O período entre 1985 a 1990 é marcado por dois eventos completamente opostos/contraditórios. A antiga reivindicação dos profissionais das artes cênicas pela criação da Fundacen se tornou realidade no final do ano de 1987, entrando ela em ação em 1988. Porém, pouco tempo depois dessa grande conquista, toda a estrutura da administração pública federal seria reformada por Collor, com graves danos para o setor cultural. Portanto, trataremos, a partir de agora, do epílogo não apenas da Campanha de Doação, mas de todo o esforço empreendido por funcionários, intelectuais e gestores para a elaboração e execução de uma política pública voltada para a cultura, que, a despeito de concordâncias ou alinhamentos ideológicos, vinha de um processo consistente de amadurecimento político e institucional. Entre erros e acertos, os assuntos culturais estavam abrindo espaço na agenda política dos sucessivos governos. Entretanto, justo no momento em que a redemocratização deveria ser coroada, o setor cultural viu-se completamente devastado.

6.2.1 *É chegada a hora da Fundacen*

No primeiro semestre de 1985, Orlando Miranda anunciou sua saída do Inacen: “[...] quando entrar o novo governo, no caso o presidente Sarney, após onze anos, eu achei que havia chegado a hora de ir embora. E foi de comum acordo com o pessoal de teatro e com o projeto de vida de todos nós, que deveria ser o Carlos Miranda a assumir a presidência do órgão”

(MIRANDA, 2009: 40). Responsável por impulsionar o Serviço Nacional de Teatro, ao diversificar sua atuação em diferentes frentes e, dessa forma, elaborar uma verdadeira política para o teatro nacional, o que, posteriormente, se prolongou para o circo e a dança, Miranda concluiu sua longa gestão. Diante dos inúmeros desafios, ele se cercou de profissionais ligados ao teatro e, com grande dinamismo, reformularam o órgão, formaram quadros de profissionais, conseguindo também encaminhar a difícil questão envolvendo a Funarte. Mesmo após a criação do Inacen, Orlando Miranda e seus assessores continuaram trabalhando, juntamente com os representantes da categoria, todos engajados em torno da fundação para as artes cênicas, sob o argumento de ela ser a estrutura administrativa mais adequada para fomentar e desenvolver as políticas públicas para a área. Ou seja, ainda que o Inacen tenha atendido algumas das necessidades existentes, não abarcava plenamente todas as demandas do circo, do teatro, da dança e da ópera.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração é que o novo governo de José Sarney foi responsável pela criação do Ministério da Cultura, através do Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. José Aparecido de Oliveira foi nomeado o primeiro ministro da Cultura, mas deixou o cargo pouco depois, sendo substituído por Aluísio Pimenta³⁸³. A existência de um ministério da Cultura, separado do da Educação, deveu-se, a longas e sucessivas lutas, mas, nos anos 80, foi particularmente tributária das articulações dos Secretários de Cultura do país que, entre 1983 e 1985, reuniram-se seis vezes no Fórum Nacional dos Secretários da Cultura.

Uma das posições defendidas pelo Fórum de Secretários de Cultura era a criação do Ministério da Cultura, tema sem apoio por parte dos funcionários e dos técnicos da área de cultura do MEC, que temiam pela fragilidade da área. A problemática da criação de um ministério específico para a cultura havia sido muito debatida pelo Conselho Federal de Cultura, na década de 1970, que também incentivava os estados e municípios a criarem estruturas autônomas (CALABRE: 2009: 99).

No Inacen, eram iniciados os procedimentos para a nomeação do novo presidente, a ser definido pelo Conselho Deliberativo do órgão, a partir do encaminhamento de uma lista tríplice.

³⁸³ Aluísio Pimenta (Peçanha, 1923 – Belo Horizonte, 2016) formado em química farmacêutica pela Universidade de Minas Gerais, em 1945, ingressou no ano seguinte nesta universidade como professor assistente. Realizou seu pós-doutoramento no Instituto Superior de Saúde de Roma, entre 1953 e 1954. Assumiu o cargo de reitor da universidade, agora denominada Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1964. Destituído do posto, exilou-se na Inglaterra entre 1967 e 1968. Nesse período, foi aposentado compulsoriamente da UFMG pelo Ato Institucional no 5, de dezembro de 1968. Em virtude da Lei da Anistia, de 1979, foi reintegrado à universidade em 1981. Presidiu a Fundação João Pinheiro, instituição de pesquisa vinculada ao governo de Minas Gerais, de 1983 a 1985, quando foi convidado a assumir o recém-criado Ministério da Cultura. Foi substituído, em 1986, pelo economista Celso Furtado. <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pimenta-aluisio> Acesso em 16/08/2020.

Além de Carlos Miranda, colaborador desde o início da gestão de Orlando no SNT e que ocupava o cargo de diretor do Serviço Brasileiro de Teatro do órgão, Rodrigo Faria Lima, presidente da ACET, Eduardo Cabuz, da Bahia, e Glauco Lobo, do Paraná, compunham a lista de candidatos.³⁸⁴ Porém, o processo arrastou-se por mais tempo do que era previsto, agravando as dificuldades que o Instituto já enfrentava para dar conta de uma atuação geograficamente mais ampla e sem os recursos necessários para tal. O crítico Macksen Luiz, do *Jornal do Brasil* fez, inclusive, um paralelo, entre a situação do Inacen naquele momento e os episódios anteriores de indefinição institucional a que a área já estivera sujeita:

[...] o comportamento da Nova República parece seguir os caminhos tortuosos da Velha República, pelo menos em relação ao teatro que, até agora, não tem qualquer indício de que os tempos mudaram. A situação em que se encontra o Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas) não é nada lisonjeira para a nova ordem política. Sem presidente nomeado, com seus projetos em compasso de espera, a categoria das artes cênicas [está] preocupada com o estabelecimento de uma política cultural, mas sem saber se será efetivamente ouvida; o Instituto sobrevive bravamente graças ao empenho da atual e eficiente diretoria.³⁸⁵

O próprio crítico anunciou, em sua coluna de final de junho de 1985, a nomeação de Carlos Miranda como sucessor de Orlando Miranda. Ele ressaltou que essa indicação era um sinal de reconhecimento do trabalho da gestão mais operosa desde os tempos do SNT, e que a demora na definição se deveu às circunstâncias relacionadas à criação do Ministério da Cultura. Luiz ainda frisou que Carlos Miranda desfrutava de grande apoio de atores, produtores, técnicos, amadores, enfim, de uma grande parte da categoria, que expressou seu suporte através de um abaixo-assinado com quase três mil assinaturas.³⁸⁶

Uma vez empossado, Carlos Miranda iria confrontar-se com a insuficiente dotação orçamentária do Inacen, para o encaminhamento de sua proposta de continuação de uma linha administrativa baseada na dinamização da entidade. Em 1985, seu orçamento fora de Cr\$ 1 bilhão e meio. Para 1986 foram previstos Cr\$ 40 bilhões, com a possibilidade de suplementação de Cr\$160 bilhões. Um aumento considerável, cuja utilização já estaria toda planejada. A maior parte da verba de Cr\$ 40 bilhões seria destinada a programas que estavam desativados, como auxílios para montagens, cursos, publicações, excursões etc. O restante do valor seria aplicado em três áreas consideradas prioritárias dentro da nova administração do Instituto: a

³⁸⁴ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/4/1985. p.1.

³⁸⁵ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/6/1985. p.2.

³⁸⁶ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/6/1985. p.2.

descentralização da produção do eixo Rio-São Paulo; o estímulo a movimentos teatrais; e capacitação de profissionais e recuperação da infraestrutura dos teatros.³⁸⁷

Para que dispusesse de verdadeiras condições de trabalho, a classe teatral cobrava “[...] um tratamento sério e realista por parte do governo, para que o Inacen não se transforme numa sigla pendurada num supérfluo Ministério da Cultura”³⁸⁸. Notamos, dessa forma, que o novo Ministério ainda não obtivera, nesse momento, ampla concordância sobre a relevância de sua existência autônoma, desvinculado da pasta da Educação. A alternância de ministros observada logo de início, é um indício de que o advento do MinC foi marcado pela instabilidade política, o que prejudicou a formulação de uma agenda cultural nesse primeiro ano de governo Sarney, e afetou grandemente as atividades do jovem Instituto Nacional das Artes Cênicas.

Em 1986 foi nomeado mais um ministro para a Cultura: Celso Furtado.³⁸⁹ Conforme notícia do *Jornal do Brasil*, “Fernanda Montenegro almoça com Sarney e sugere Celso Furtado”, a atriz se encontrou com o presidente para agradecer-lhe o convite que lhe foi dirigido para ocupar o cargo máximo da pasta da Cultura: “não tenho condições de aceitar o convite que ele me fez em um momento de poesia”³⁹⁰. Fernanda também aproveitou seu encontro para levar o nome do economista. “A proposta é de um grupo de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, após reunião na casa do poeta Ferreira Gullar. [...] Consultado pouco antes de Fernanda Montenegro viajar, Celso Furtado aceitou sua indicação, segundo um dos participantes da reunião”.³⁹¹

Porém, como vimos, ele não foi nomeado nesse momento, e sim Aluísio Pimenta. Mas, ao que parece, a indicação dos artistas e intelectuais foi acolhida posteriormente. Furtado é considerado o primeiro ministro que buscou estruturar o MinC efetivamente, para que, enfim,

³⁸⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2/2/1986. p.9.

³⁸⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/6/1985. p.2.

³⁸⁹ O economista Celso Furtado (Pombal, 1920 – Rio de Janeiro, 2004) possuiu uma ampla carreira no Estado brasileiro. Ingressou no Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) após ser aprovado em concurso público, em 1943. Foi convocado pela Força Expedicionária Brasileira para se juntar às tropas brasileiras na Toscana, Itália, em 1944. Nesse mesmo ano, concluiu o bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1946, ingressou no curso de doutoramento em economia da Universidade de Paris-Sorbonne, concluindo em 1948. Integrou, em 1949, a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), órgão das Nações Unidas. Durante os anos 1950 realizou diversos trabalhos e estudos sobre a economia brasileira e desenvolvimento econômico. Em 1959, contribuiu para a criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Foi ministro do Planejamento no Governo João Goulart, em 1962. Exilado em 1964 em virtude do golpe militar, voltou a frequentar o Brasil com frequência após a Lei da Anistia, de 1979. De 1986 a 1988 foi ministro da Cultura. Na década seguinte, retomou as atividades acadêmicas, sendo eleito para Academia Brasileira de Letras, em 1997. <http://www.sudene.gov.br/quem-foi-celso-furtado> Acesso em 16/08/2020.

³⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 1º. Caderno, 12/5/1985. p.3.

³⁹¹ Idem.

entrasse em franco funcionamento (CALABRE, 2009). Dentre as mudanças que foram implementadas no ministério, figura a transformação do Inacen em fundação. As propostas do ministro, na verdade, iam ao encontro da antiga luta empreendida pelo setor das artes cênicas, em especial do teatro. Uma vez criada a Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen), através da Lei nº 7.624 de 5 de novembro de 1987, a área adquiria autonomia financeira, patrimonial e administrativa, desligando-se definitivamente de qualquer tutela em relação à Funarte, o que permitiria maior agilidade para realizar projetos e maiores possibilidades de captação de recursos, conforme assinalou Carlos Miranda, em entrevista para matéria intitulada “A cultura não é mais a mesma”, do *Jornal do Brasil*.³⁹²

A Fundacen entrou em funcionamento em 1988, após a publicação do seu estatuto pelo Decreto nº 95.675, de 27 de janeiro de 1988, que, dentre outras ações, estipulou a sua estrutura pelo artigo 6º: 1. Conselho Deliberativo; 2. Presidência; 3. Conselho de Administração; 4. Instituto de Teatro; 5. Instituto de Dança; 6. Instituto de Ópera; 7. Instituto de Circo; 8. Centro de Estudos; 9. Centro de Técnico; 10. Diretoria de Planejamento e Administração. A partir de então, o Cenacen passou a figurar oficialmente no organograma da instituição. No entanto, desde 1985 observamos um incremento em suas atividades, que encontraram condições mais favoráveis após o anúncio da criação da Fundacen e de sua posterior concretização. Analisaremos, a seguir, como se estabeleceu a dinâmica entre o fortalecimento do Centro Nacional de Estudos em Artes Cênicas e a continuidade da Campanha de Doação.

6.2.2 Último ato: a Campanha de Doação frente o protagonismo do Cenacen

Para contribuir com nossa investigação sobre o funcionamento da Campanha de Doação, dentro do Cenacen, essa nova estrutura que ganhava cada vez mais relevância, realizamos duas entrevistas que se mostraram de vital importância. Através delas, foi possível entrever as tensões que, muitas vezes, os relatórios e demais documentos de caráter oficial não nos permitem dimensionar. Por lidarmos com o campo das artes cênicas, consideramos que alguns desses registros administrativos podem até nos trazer certas informações de caráter subjetivo, como se dispusessem de uma licença poética, por estarem submersos na sensibilidade das artes.

³⁹² *Jornal do Brasil*, 5/11/1987. Caderno B, p.2.

Porém, os depoimentos das ex-funcionárias Tania Pacheco e Sonia Rummert preenchem com matéria vívida e mais profunda, um período muito recente da história dessas instituições que, embora não existam mais desde 1990, legaram às suas sucessoras uma rica trajetória e, mais concretamente, um vasto patrimônio.

Tânia Pacheco foi convidada por Carlos Miranda para assumir a direção do Cenacen, após a saída de Clovis Levi, em 1985. Jornalista, crítica teatral, dramaturga, pesquisadora e professora, seu depoimento nos deu a dimensão da intensidade que caracterizou a segunda metade da década de 1980:

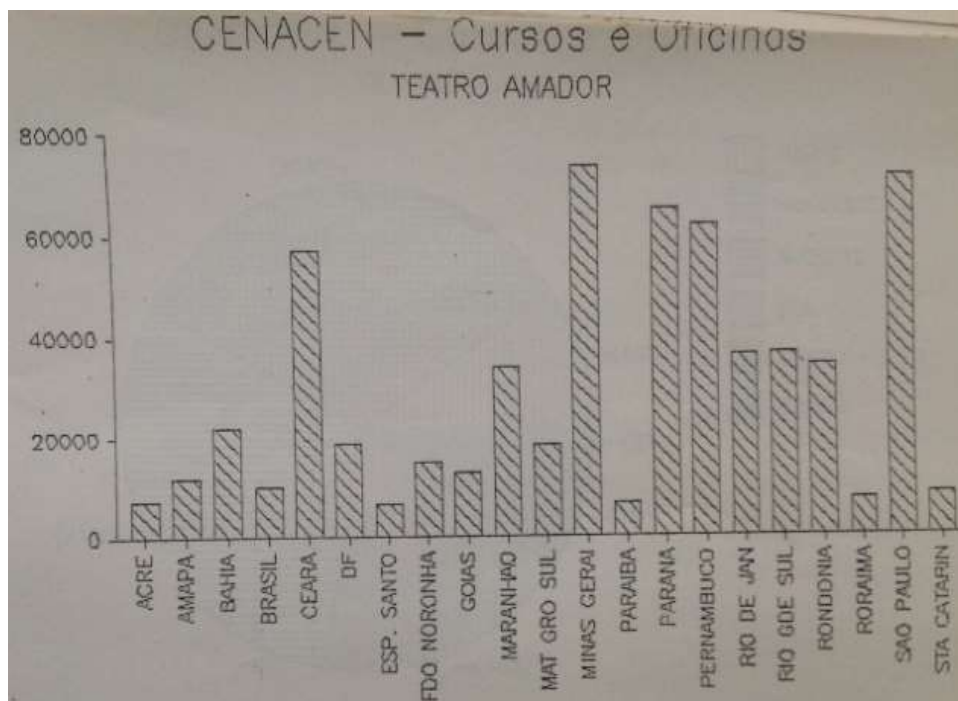
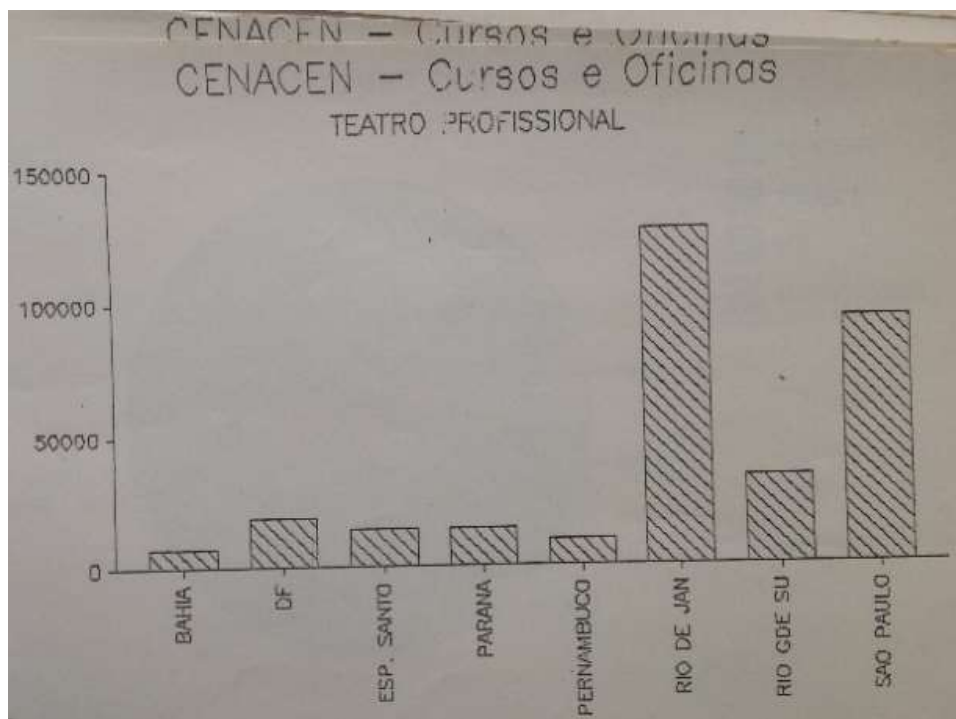
Eu trabalhei lá de [19]85 a 1990, quando eu tive a honra de ser demitida em Diário Oficial pelo Sr. Collor. E participei com Carlos na luta pela criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas, que aconteceu no início de 1988. E enfim, acho que participei exatamente de uma trajetória da qual tenho extremo orgulho, embora, até hoje, me doa fisicamente, falando isso com você agora, me dói fisicamente. Mas acho que participei de um momento glorioso da instituição, não só do Cenacen, mas do Inacen. O Carlos, com uma gestão maravilhosa, construindo, junto [conosco], a fundação, e nos últimos meses que foram os meses de terror [...]...³⁹³

O primeiro ano de sua gestão frente ao Centro de Estudos se balizou por quatro objetivos principais: formação (apoio a entidades para publicação de revistas e livros, edição de obras de textos técnicos, dramaturgicos, ensaios e estudos e a realização de cursos e oficinas); pesquisa; descentralização da memória e da pesquisa em artes cênicas; e ampliação do quadro de funcionários e modernização do equipamento. Dentro do propósito de alargamento da atuação do órgão junto ao território nacional, foram realizados, em 1986, mais de 100 cursos, com apoio ou realizados pelo próprio Cenacen, em todo o país³⁹⁴. Ainda que a maioria tenha ocorrido nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, todas as regiões do Brasil foram contempladas pela programação de cursos e oficinas, especialmente aqueles voltados para o teatro amador:

³⁹³ Entrevista de Tania Pacheco para a autora, em 14/04/2020.

³⁹⁴ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1986. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Figuras 52 e 53: Gráficos dos cursos e oficinas realizados pelo Cenacen em 1986. Fonte: Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1986. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.



No tocante à pesquisa, diversos trabalhos com diferentes temas e abordagens estavam sendo desenvolvidos.³⁹⁵ Houve, pois, um grande estímulo à produção de pesquisas, a partir do ingresso de Tania Pacheco no Cenacen e na nova gestão de Carlos Miranda na presidência do Inacen. Tais pesquisadores constituem, atualmente, importantes referências para os estudos sobre a história do teatro, o que comprova como esse projeto institucional foi eficiente e contribuiu para a consolidação de um campo de investigação voltado para o teatro, apesar de ter sido interrompido em 1990. Também constituía como um de seus propósitos, colocar em prática um projeto de descentralização da memória e da pesquisa em artes cênicas, com o intuito de incentivar a formação de centros de estudos pelo Brasil, a partir do compartilhamento de sua experiência. Mediante o registro das atividades cênicas locais e da guarda das ações ali desenvolvidas, poderiam ser realizadas pesquisas nos próprios estados.³⁹⁶

Por outro lado, não identificamos qualquer referência à Campanha de Doação ou ao Projeto Memória, no relatório de 1986 do Cenacen, o que evidencia que ela não constava dentre as prioridades daquele momento, embora jamais tenha sido paralisada. Janine Diamante apresentou para a então nova diretora, Tania Pacheco, seu descontentamento com a situação em que se encontrava a Campanha de Doação, no final de 1985.

[...] sentimos falta de apoio do próprio órgão na valorização dessas doações, que são importantíssimas e abrem um leque enorme no sentido de enriquecer o material para os pesquisadores e aumentar o nosso acervo, pois, é este o nosso alvo, e não sermos meros guardadores de documentos, mas sim uma memória ativa e aberta a todos. Mas o problema é que com as doações, todas as seções têm muito mais trabalho, por isso não dão o devido valor ao Projeto e não o incentivam. Daí mais uma vez repetimos: AS DOAÇÕES SÃO DE RESPONSABILIDADE DE TODOS DO INACEN-CENACEN [...].³⁹⁷

Ainda assim, foi elaborado nesse período um novo cartaz de divulgação da Campanha de Doação, o que demonstra que a instituição não havia negligenciado:

³⁹⁵ “A Escola de Arte Dramática”, de Ilka Maria Zanotto, Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima; “História do Teatro Infantil”, por Humberto Braga; “Roteiro Bibliográfico Teatral do Inacen”, por Filomena Chiaradia; “Teatro dos Sete”, por Tania Brandão; “CPC/Opinião”, por Carlos Miranda, Tania Pacheco e Jalusa Barcellos; “Cem Anos de Teatro Paulista”, por Maria Thereza Vargas; “Dulcina de Moraes”, por Sergio Viotti; “Contribuição dos Italianos à Modernização do Teatro Brasileiro”, por Beth Rabetti; “Companhia Dramática Nacional”, por Yan Michalski; “A Educação Artística como Recurso Hegemônico do Estado”, por Sonia Rummert. Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1986. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

³⁹⁶ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1986. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

³⁹⁷ Memorando de Janine Diamante para direção do Cenacen. 26/11/1985. Projeto Memória das Artes Cênicas. Memorandos expedidos 1982-1985. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte

Figura 54: Cartaz Projeto Memória – Campanha de Doação. [1986?]. Cedoc/Funarte.



**PRESERVE A MEMÓRIA
DAS ARTES CÊNICAS**

PROJETO MEMÓRIA
CAMPANHA DE DOAÇÃO

Faça sua doação de documentação referente
a Teatro, Dança, Ópera e Circo ao INACEN

MINISTÉRIO DA CULTURA
INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas

CENACEN: Av. Rio Branco, 179 – 4º andar – tel.: (021) 220-0400 – RJ
Apoio Cultural: R.J. REYNOLDS

Na verdade, somou-se ao aperto orçamentário com que o Inacen lidava, um período de redefinição sobre os rumos da Campanha. Com a absorção das atividades do Projeto Memória pelo Cenacen, e a progressiva estruturação de unidades administrativas para desempenhá-las, ocorreu o início do “enquadramento” das ações da Campanha de Doação que, até então, gozava de grande autonomia. Mas, de fato, o Cenacen buscava seu estabelecimento e apoiava o Inacen em sua jornada de descentralização, por todo o país. O Cenacen não dependia necessariamente da entrada de novos acervos para implementar seus projetos, sendo as doações entendidas como mais uma de suas rotinas, que necessitavam, urgentemente, de novas diretrizes, conforme Pacheco evidencia:

As pessoas acharam que eu tinha tido um ataque de loucura, porque eu simplesmente saí [...] abrindo os todos armários que tinham [...]. E tinham armários gigantescos de madeira que iam até o teto, e aí, caramba! Tinha de tudo ali dentro! Simplesmente eram caixas e mais caixas, muitas coisas devoradas pelos cupins etc. Tinham de tudo, porque a Janine ia conseguindo as coisas e ia guardando. [...] Ela ficou apavorada, quando a gente começou simplesmente a abrir todas as mesas. Assim, tirei máquina de escrever, tudo de cima das mesas, e saí colocando as coisas [guardadas] em cima [...], para pelo menos eu entender [o que havia]. E ela assim, alucinada: vão jogar tudo fora, entendeu? Enfim, seja lá como for, o que vai acontecer? A gente vai conseguir, ao menos, criar [algo]. Por isso é que eu te digo, minha participação era muito mais na luta em Brasília, etc, para conseguir a contratação de pessoas, para conseguir a formação de equipe³⁹⁸.

Pacheco fez um importante diagnóstico da defasagem entre a captação dos documentos e o seu tratamento técnico. Como também fora reportado por Diamante, os setores alimentados pela Campanha de Doação não eram capazes de absorver tamanho volume de documentos, uma vez que eles não trabalhavam exclusivamente nessa tarefa, sendo necessário que se desdobrassem para tanto. Para solucionar essa situação, um dos principais objetivos do Cenacen, em 1986, foi, justamente, a contratação de profissionais especializados, como bibliotecários, arquivistas, pesquisadores e também gente da área de informática, para iniciar um projeto de informatização do Inacen.³⁹⁹ No ano seguinte, também marcado pela tramitação do projeto de criação da Fundacen, outras ações foram implementadas para racionalizar as dificuldades enfrentadas pelo Cenacen em relação ao seu acervo, ao mesmo tempo em que se realizava uma auto-avaliação com vistas à atuação na nova instituição. Conforme texto de um

³⁹⁸ Entrevista de Tania Pacheco para a autora, em 14/04/2020.

³⁹⁹ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1986. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Relatório de Atividades, de 1987, vemos os esforços da nova diretora para conhecer e articular as várias atividades que vinham sendo realizadas no âmbito do Cenacen:

Na verdade, o Centro de Estudos [...] nasceu de forma inteiramente pragmática, ditada pelas próprias necessidades crescentes do Inacen como um todo. Os inúmeros documentos captados pelo organismo, ao longo de décadas, foram-se avolumando num acervo que viria a constituir, inicialmente, a Divisão de Documentação. Obrigações com premiações e concursos determinavam publicações sem periodicidade definida, paralelamente ao resgate de clássicos da dramaturgia brasileira. Ofertas e propostas de pesquisadores isolados desembocavam, numa feliz coincidência para as Artes Cênicas, no suprimimento de lacunas na sua história. Projetos determinavam a criação, de um lado, de uma livraria; de outro, de uma sala de exposições e de um auditório para ensaios, seminários e debates.

Emprestar organicidade a esses projetos descosidos; estruturá-los de maneira a permitir que cada embrião se transformasse num núcleo cujas ações fluíssem em cadeia, compondo, então, a engrenagem/tessitura de um centro de estudos, vem sendo a tarefa principal do Cenacen, nos últimos dois anos.⁴⁰⁰

Essa citação corrobora com nossa premissa de que o Cenacen era herdeiro direto do Projeto Memória, incorporando e diversificando as suas atribuições a tal ponto, que se fez necessária uma reorganização interna. Assim, foram criadas, a fim de estruturar as rotinas administrativas, duas coordenadorias dentro do Cenacen: Coordenação de Pesquisa e Documentação e a Coordenação de Difusão Cultural. Para assumir a área de pesquisa e documentação, foi convidada a pesquisadora e professora Sonia Rummert. Ao assumir, ela se deparou com os problemas já identificados por Tania, os quais implicavam em péssimas condições de guarda dos documentos que eram captados pela Campanha de Doação. Referindo-se ao ano de 1987, em sua entrevista de 2020, ela relembra:

Era o caos completo. Não havia espaço físico para guardar mais documentos, não havia. Nós tínhamos algo em torno de dois milhões de documentos[...]. E o “Projeto Memória”, que era o projeto da Janine, era uma coisa que tinha um aspecto extremamente positivo, mas era uma loucura. Porque as pessoas, ou as próprias ou os familiares depois, chegavam e depositavam ali, tudo! Entendeu? Tudo! E aquilo era enfiado em armários, em sacos plásticos, sem ordem nenhuma. Uma vez, eu me lembro, eu estava olhando um armário enorme que tinha lá no fundo da parede toda, aí eu peguei um saco, uma coisa estranha. A máscara mortuária do Procópio Ferreira estava lá dentro.⁴⁰¹

A preocupante situação do acervo relatada a nós por Tania Pacheco, a qual destacamos anteriormente, não havia sido solucionada quando a nova coordenadora de pesquisa e

⁴⁰⁰ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1987. p.4. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

⁴⁰¹ Entrevista de Sonia Rummert para a autora, em 01/06/2020.

documentação ingressou no Cenacen. Pelo contrário, ao material que já se encontrava acumulado, guardado em condições inadequadas, somaram-se mais documentos oriundos das doações, uma vez que a Campanha não havia sido interrompida em nenhum momento desde que fora implementada, em 1978. Nem mesmo quando ocorreram as reformas administrativas no extinto Serviço Nacional de Teatro e a estruturação do Centro de Estudos.

Uma vez constatada a precariedade das instalações do prédio do Cenacen para custodiar seu acervo, Rummert organizou um relatório descrevendo-o, bem como sua importância, e registrou em fotografias como ele se encontrava. O documento foi levado pela direção do Cenacen para o ministro Celso Furtado que, sensibilizado, deu o seu aval para que o Inacen, futura Fundacen, iniciasse os trabalhos de procura de um prédio adequado para receber o acervo.

Com auxílio da Secretaria de Finanças do Ministério da Cultura, Tânia Pacheco conseguiu localizar um prédio na Rua São José⁴⁰², centro do Rio de Janeiro, pertencente ao INPS, que foi cedido em comodato para abrigar todas as unidades administrativas da já Fundacen, uma vez que seriam necessárias uma série de intervenções para adequá-lo ao uso da instituição. O local se encontrava abandonado há alguns anos, e seria necessário reforçar sua estrutura para suportar o peso da documentação.⁴⁰³

⁴⁰² Nesse endereço, se situa, atualmente, o Cedoc/Funarte: Rua São José, 50.

⁴⁰³ Entrevista de Tania Pacheco para a autora, em 14/04/2020.

Entrevista de Sonia Rummert para a autora, em 01/06/2020.

Figuras 55 e 56: Fotografias realizadas dentro do prédio do Cenacen, registrando as condições adversas em que se encontrava o acervo. Elas foram utilizadas para ilustrar o relatório organizado por Sonia Rummert. Fonte: Acervo pessoal de Sonia Rummert.



FOTOGRAFIAS PROTEGIDAS POR PAPEL VEGETAL, SEM CONDIÇÕES DE GUARDA NOS ARQUIVOS POR FALTA DE ESPAÇO FÍSICO

20



"CROQUIS" DE PERNAMBUCO DE OLIVEIRA QUE, DEVIDO À PRECÁRIA FORMA DE ARMAZENAMENTO, JÁ SE MOSTRAM SERIAMENTE COMPROMETIDOS

40

As perspectivas de implementação da Fundacen eram bastante animadoras, pois, a nova estrutura do MinC contaria com uma sede para centralizar suas unidades, então divididas entre o prédio do Teatro Glauce Rocha (Cenacen) e um andar inteiro de um edifício na Cinelândia. Além do mais, ela seria pensada para custodiar da melhor maneira possível o seu acervo, tendo em vista a grande reforma estrutural realizada no edifício.

Vale ressaltar que a conquista do prédio da Rua São José, no centro do Rio de Janeiro, atualmente em fase de reforma [1987], vem resolver problemas de instalações físicas que cobrem, não apenas aspectos essenciais de condições de trabalho e atendimento ao público, como a ampliação, em condições adequadas, do setor de documentação do Cenacen.⁴⁰⁴

No tocante à Campanha de Doação, importantes conjuntos documentais, continuavam a ser incorporados à instituição, a despeito das dificuldades de ordem técnica e de espaço físico. Como Rummert deixou claro em sua entrevista, mais do que novas doações, a Campanha era marcada pelo retorno de doadores. Se, no seu início, a Campanha conseguiu mobilizar a classe artística como um repositório confiável para os documentos sobre sua trajetória de vida (profissional e pessoal), incorporando importantes arquivos de atores, atrizes, críticos, empresários, ela vai, no decorrer dos anos, reunindo um vasto acervo proveniente também de doadores sem atuação no campo das artes cênicas.

Como resultado da divulgação da Campanha de Doação, seja pela grande imprensa, seja pelos cartazes distribuídos em teatros, muito espectadores e admiradores da cena depositavam na instituição os documentos que coletavam sobre suas predileções: programas de espetáculo de teatro, dança ou ópera que tinham frequentado, cartazes, fotografias, recortes de jornais sobre atores, atrizes, bailarinas etc. A maioria desses casos não constituem arquivos, pois, de acordo com Bellotto, arquivos pessoais são definidos, tradicionalmente, como

o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. enfim, agentes sociais 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, arte e sociedade (BELLOTTO, 2007: 266).

⁴⁰⁴ Inacen. Relatório de Atividades 1987. p.16. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Formadas por itens que não apresentam relações entre si ou com a vida do ente acumulador, apenas com a sua intenção de reunir documentos sobre determinado assunto de seu interesse, tais doações constituem coleções,⁴⁰⁵ muitas vezes formadas com o único propósito de doar para o Projeto Memória,⁴⁰⁶ o qual, em meados da década de 1980, já era de amplo conhecimento do público frequentador e/ou apreciador do teatro. Esses doadores “comuns” assim como os “notáveis” também regressavam e depositavam mais documentos, realimentando suas doações originais, mas o que nem sempre era o suficiente para caracterizar suas contribuições enquanto arquivos, pois, como explanamos, nem sempre essas parcelas de documentos mantinham relações uns com os outros, nem com as doações anteriores ou, até mesmo, com o doador, além da sua vontade de guardar.

Há ainda a questão do reconhecimento da relevância social do produtor da coleção ou do arquivo, conforme citação acima. Segundo Bellotto, são os “notáveis” que produzem os arquivos que acabam patrimonializados em instituições de preservação da memória. Sobre esse aspecto, tão presente nos diversos acervos, Heymann salienta a dimensão do legado, não apenas no sentido das realizações de um determinado agente e suas contribuições para a sociedade, mas também dos mecanismos que o conduzem a um lugar de memória capaz de recuperá-lo e atualizá-lo:

Para além dessa dimensão do legado, mais substantiva, associada à herança social e política deixada às gerações futuras, encontra-se a que estou buscando iluminar e que mantém com a primeira uma relação de alimentação recíproca. Refiro-me ao investimento social por meio do qual uma determinada memória individual é tornada exemplar ou fundadora de um projeto político, social, ideológico etc., sendo, a partir de então, abstraída de sua conjuntura e assimilada à história nacional. Nesse movimento, configura-se um outro tipo de legado, de natureza memorial, materializado em arquivos, peças de toda a sorte de registros que remetam à figura e atuação do personagem, que passa a ser objeto de ações de preservação e divulgação, por meio das quais, por sua vez, o legado substantivo atribuído ao personagem é constantemente atualizado e resignificado (HEYMANN, 2005: 2).

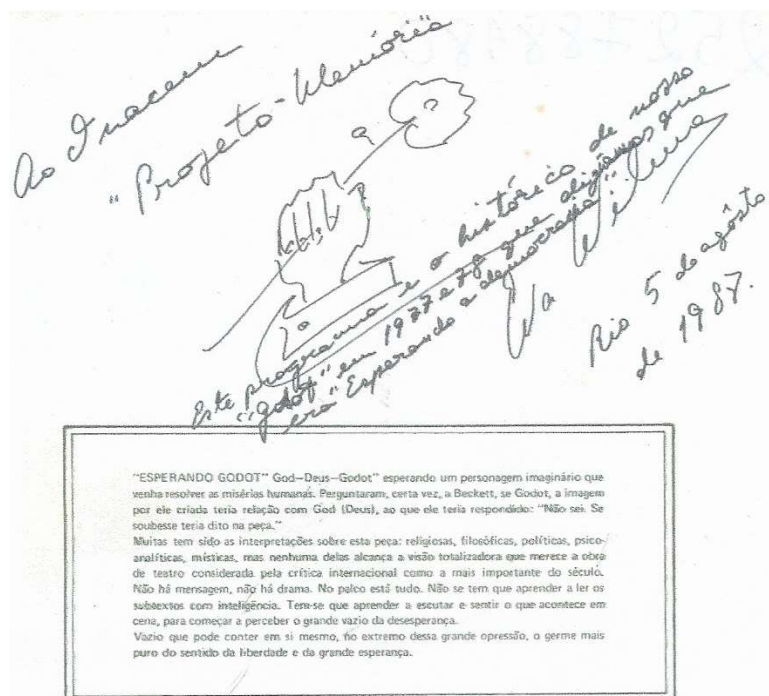
⁴⁰⁵ “Coleção: conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 52).

⁴⁰⁶ Ainda hoje, por mais que não haja mais nenhuma ação sistemática para captação de doações, é comum o depósito de documentos, especialmente por parte de frequentadores do Cedoc, que coletam e contribuem itens diversos (cartazes, programas, revistas, trabalhos acadêmicos, livros) com o propósito de entregar para a instituição. Não raro, realizam em diferentes ocasiões, realimentando suas doações. Esses casos também não são considerados arquivos pessoais. Diferente de quando ocorre a doação de conjuntos de documentos referentes a atuação do ente produtor nas áreas de competência da Funarte: circo, dança, teatro, ópera, artes visuais e música. Principalmente quando o titular possuiu relevância e reconhecimento nas referidas linguagens artísticas. Para mais informações, ver: FUNARTE. Política de aquisição e desenvolvimento de acervos de arte e cultura. Rio de Janeiro, 2014.

Nesse sentido, são muitas as dimensões que perpassam a constituição do acervo formado pela Campanha de Doação e que se tornaram em questões no presente, quando nos debruçamos sobre a parcela que não foi encaminhada, na época, para processamento técnico nos setores competentes, conforme a prática adotada desde sua criação: a razão pela qual foi mantida reunida, a dificuldade em se determinar a natureza das doações (se são arquivos ou coleções), se determinado conjunto já constituiu um arquivo que foi desmembrado, em que medida se deu esse desmembramento, a presença de doações de pessoas ligadas às artes cênicas e de pessoas comuns, as quais, a priori, não eram e ainda não são patrimonializáveis pela instituição.

Esses desafios conceituais também se aplicam a algumas doações de artistas, como o caso da doação de Eva Wilma. Formada por poucos registros do espetáculo “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, em 1978 e 1977, e dois currículos (um seu e outro de seu esposo, o ator Carlos Zara), esse conjunto reflete, no nosso entendimento, o interesse que motivou a sua reunião: a intenção de doar para o Projeto Memória. Por outro lado, não temos certeza de que seja parte de uma doação maior que fora dissociada em algum momento de seu processamento técnico. Porém, essa indefinição quanto a sua constituição não minimiza o seu valor. O documento abaixo, oriundo da doação da atriz, representa o engajamento político que ela queria perpetuar.

Figura 57: Programa do espetáculo *Esperando Godot* com dedicatória da atriz Eva Wilma: “Ao Inacen. ‘Projeto-Memória’. Este programa e o histórico de nosso ‘Godot’ em 1977 e 78 que dizíamos que era ‘Esperando a democracia’. Eva Wilma. Rio 5 de agosto de 1987.”. Fonte: Arquivos e Coleções Privados Cedoc/Funarte. Guia Geral. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_mioloweb.pdf



Apesar da grande variedade de doações (doadores, tamanhos de arquivo, composição), não foram poucos os casos de arquivos pessoais. E, como temos salientado ao longo da tese, eles também foram submetidos a critério metodológicos biblioteconômicos, o que provocou severas implicações para a preservação da integridade desses conjuntos “por desrespeitarem a natureza orgânica dos documentos e privilegiarem a descrição individual dos registros” (HEYMANN, 2009: 43). Essa prática foi observada pela então coordenadora de pesquisa e documentação do Cenacen, conforme sua entrevista: “Porque uma coisa que a Janine fazia, que era muito complicado, quando ela recebia coisas, ela **esquartejava o acervo**. [...] Eu acho que ela fez isso anos e anos”⁴⁰⁷ (grifo nosso).

Claro que não se tratou de uma ação deliberada da responsável pela Campanha de Doação, e sim uma opção metodológica empregada para o tratamento da informação, numa perspectiva que se filia à área da Biblioteconomia e da Documentação, sem levar em consideração a natureza de cada uma das doações. Esse esclarecimento por parte de Rummert

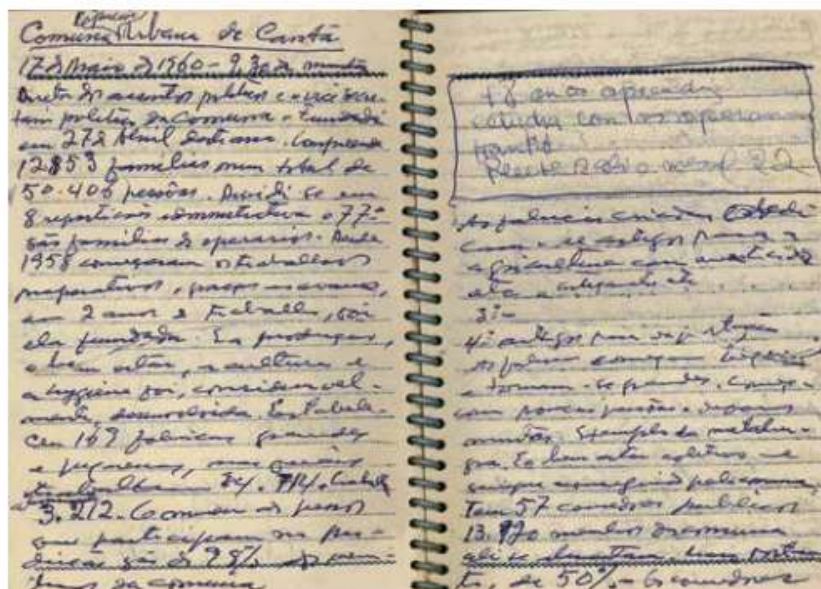
⁴⁰⁷ Entrevista de Sonia Rummert para a autora, em 01/06/2020.

iluminou algumas incertezas em relação à existência de um grande montante de doações que permaneceram íntegras, enquanto outras foram preservadas parcialmente ou ainda completamente desmembradas, conforme constatamos no acervo do que hoje é o Cedoc da Funarte. “O que não houve tempo de esquartejar, ficou para ser esquartejado depois [...] Mas aí quando chegamos, nós não permitimos mais, e os que chegaram a partir de nós, não sofreram mais isso”⁴⁰⁸.

Com a entrada de Sonia Rummert no Cenacen para coordenar e dar corpo à área de documentação, juntamente com a pesquisa, tais procedimentos começaram a ser reavaliados. Graças a essa mudança na compreensão sobre a importância de preservar a integridade dos arquivos pessoais, os três fundos (Oduvaldo Vianna, Deocélia Vianna e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha) que constituem o Arquivo Família Vianna mantiveram-se reunidos. Doados em diferentes momentos, pela viúva, em 1982, 2006 e 2008, e pelo filho de Vianninha, em 1987, os documentos que compõem esse relevante acervo se relacionam com as atividades de seus titulares no rádio, no cinema e na televisão, oferecendo, dessa forma, uma valiosa possibilidade de compreensão de suas trajetórias a partir das conexões existentes no seu papelório.

⁴⁰⁸ Idem.

Figura 58, 59 e 60: Caderno de viagem de Oduvaldo Vianna, s.d.. Caricatura de Oduvaldo Vianna, por Francisconi, 1931. Caderno de anotações de Vianninha para o espetáculo *Arena conta Zumbi*, 1966. Arquivo Família Vianna. Fonte: Arquivos e Coleções Privados Cedoc/Funarte. Guia Geral. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_mioloweb.pdf



Mas isso só foi possível porque a Campanha de Doação, ou como passou ser mais frequentemente designada nos documentos internos, o Projeto Memória, se encontrava, efetivamente, dentro da estrutura do Centro de Estudos, o qual buscava normatizar as atividades sob a sua responsabilidade, em preparação para a implantação da Fundacen. Desde o ingresso de Tania Pacheco como diretora no Cenacen, em 1985, que as ações da Campanha passaram a ser objeto de avaliação por parte das instâncias administrativas a que se subordinava. Bem diferente do *status* de autonomia de que gozava no Serviço Nacional do Teatro, quando respondia diretamente ao gabinete de Orlando Miranda.

Esse processo avançou pelo ano de 1988, quando a Fundação entrou em atividade. Em julho foram criadas, dentro da Coordenação de Pesquisa e Documentção, duas Divisões: de Documentação e de Pesquisa. A Divisão de Documentação, por sua vez, estava subdividida em: Aquisição, Registro e Distribuição; Setor de Documentação Iconográfica e Sonora; Biblioteca Edmundo Moniz; Arquivo Central; Laboratório de Restauração (que seria implantado na nova sede ainda em obras, na Rua São José)⁴⁰⁹. Essa nova organização, a qual denota uma maior especialização das atividades desempenhadas no âmbito da documentação, buscava solucionar problemas considerados crônicos, designados como “pontos de estrangulamento”:

- a) O acúmulo de documentos sem identificação e/ou qualquer tratamento adequado
- b) A falta de instrumentos de recuperação das informações e a existência de instrumentos falhos, incompletos e incorretos. Este problema, somado ao descrito anteriormente, significa que só está acessível ao público um pequeno percentual do acervo⁴¹⁰.

O Projeto Memória e a sua única frente de trabalho em atividade, a Campanha de Doação, passavam a ser compreendidos pelo setor de Aquisição, com vistas a centralizar a entrada de documentos na instituição. Novos parâmetros foram estabelecidos para o processamento técnico, como atestam a organização em curso dos arquivos de Othon Bastos e de sua esposa, Martha Overback, e o início dos trabalhos junto ao arquivo de Walter Pinto, doado entre o final de 1979 e 1980.

Outras inovações trazidas pela renovação estrutural do Cenacen foram: a incorporação do Acervo Teatral à Biblioteca, que já havia incorporado o Banco de Peças e passava a ser responsável por toda a documentação textual; e o advento do Arquivo Central, que, pela

⁴⁰⁹ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1988. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

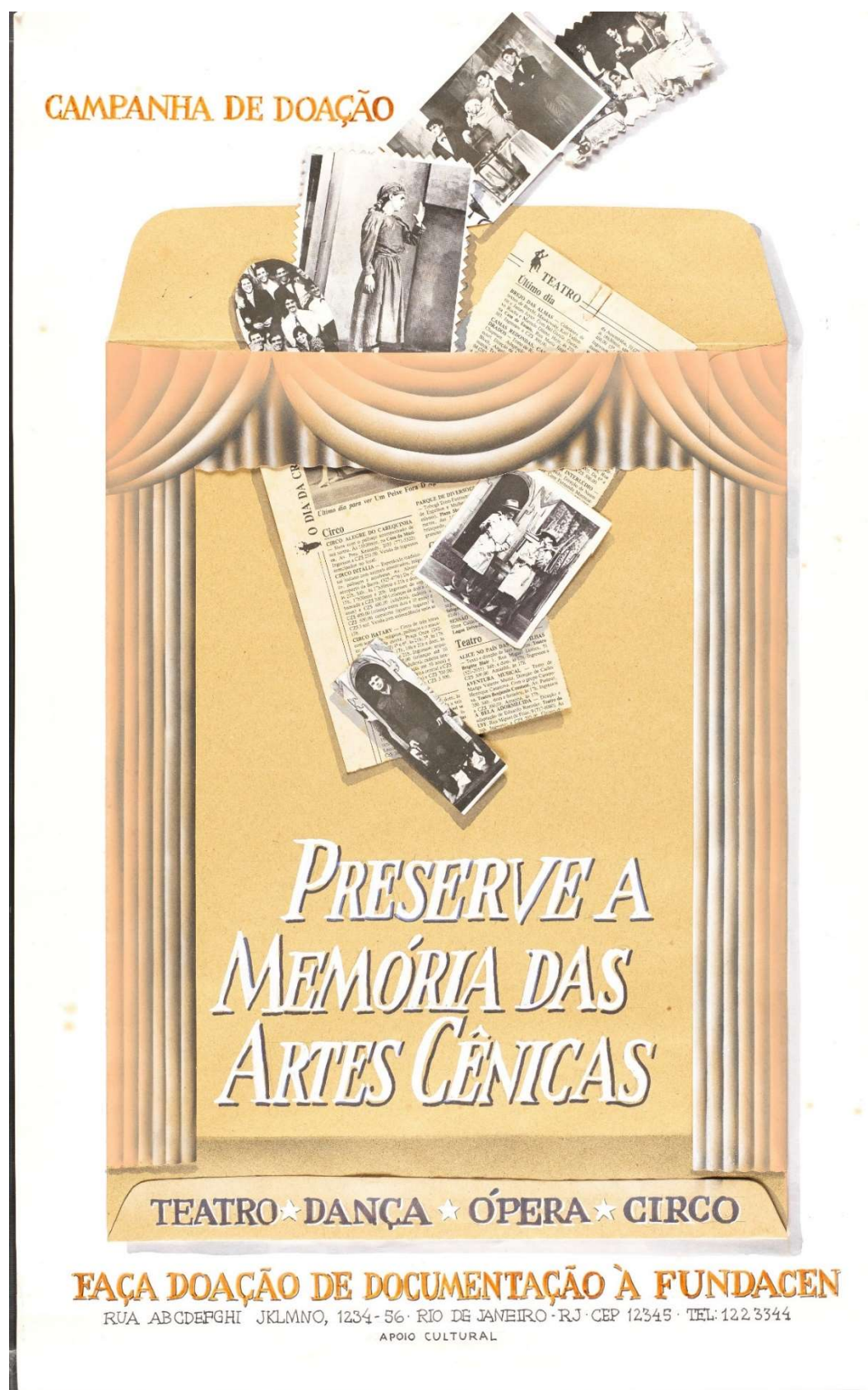
⁴¹⁰ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1988. p.5. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

primeira vez, é mencionado e é alvo de uma ação institucional, visando maior eficiência no atendimento às necessidades de informação administrativa do próprio órgão e da sociedade, como um todo.⁴¹¹

A implantação da Fundacen trouxe um movimento de modernização do organograma dedicado à preservação da memória das artes cênicas. Ao mesmo tempo, muitas ações foram desempenhadas na base do voluntarismo de muitos funcionários, ao longo da trajetória do SNT, garantindo avanços e conquistas. A robustez que a entidade necessitava para dar conta de sua missão lançou novos desafios. Era preciso garantir racionalidade dos recursos e padronização nos procedimentos, o que se constituiu em uma grande empreitada, pois a novíssima instituição era tributária de um legado de meio século. Mesmo se adequando a uma nova realidade (nova instituição, novas hierarquias, novos procedimentos), a Campanha de Doação seguiu em frente entre os anos de 1986 e 1989, captando documentos e conjuntos de grande relevância para os estudos voltados para as artes cênicas, tais como as doações do ator Ítalo Rossi, do cenógrafo Walter Bacci, do crítico teatral Yan Michalski, do ator Ângelo Labanca, além das incontáveis contribuições de pequeno porte.

⁴¹¹ Inacen. Relatório de Atividades Cenacen 1988. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Figura 61: Boneca de cartaz para Projeto Memória – Campanha de Doação. [1988?]. Cedoc/Funarte.



É possível verificarmos seu desempenho durante esse período na tabela a seguir:

Tabela 4: Distribuição do número de doações entre os anos 1986 e 1989.

	Novas Doações	Realimentações	TOTAL
1986	28	64	92
1987	44	85	129
1988	51	56	107
1989	22	43	65
TOTAL	145	248	393

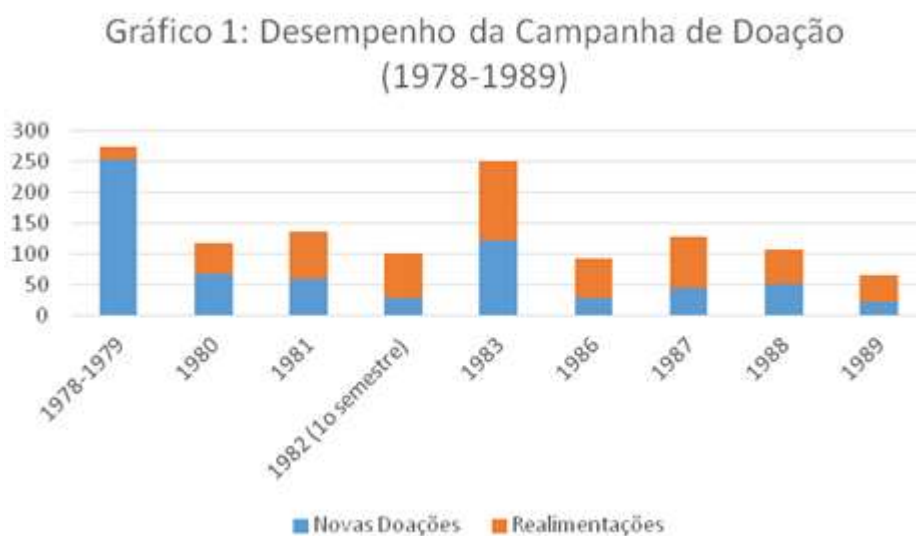
Fonte: Inacen. Relatórios de atividades. Projeto Memória – Campanha de Doação. 1986 a 1989. Arquivo Institucional. Cedoc/Funarte.

Podemos afirmar com segurança que a Campanha de Doação se baseou na construção de uma relação de confiança com o doador. Assim como nos anos anteriores, as realimentações são preponderantes no montante geral do que fora captado entre 1986 e 1989 (63,10%). Em 1988, as novas doações quase se equivaleram aos retornos dos doadores, mas não se formou uma tendência para o ano seguinte. Acreditamos que as notas comemorativas de 10 anos da Campanha de Doação podem ter motivado algumas das novas doações⁴¹². Ao lidarmos com índices quantitativos, temos a impressão de que as desacelerações de alguns anos poderiam significar certo fracasso, porém, se imaginarmos que tais números refletem a quantidade de doadores e não a de documentos doados, podemos ter uma perspectiva mais clara.

As pequenas doações, eram mais numerosas, conforme pudemos avaliar nos relatórios e no acervo que a Campanha constituiu, do qual, conforme mencionamos, uma parcela permaneceu intacta. Porém, grandes arquivos pessoais também eram doados, o que relativiza os dados referentes a menor quantidade de doações em determinados anos, oferecendo novos elementos para a análise. Porém, o quantitativo ilustra, para nossos objetivos, o funcionamento

⁴¹² *Correio Braziliense*, 11/8/1988. p.2.; *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14/8/1988. p.5.

ininterrupto da Campanha de Doação, ao longo de 11 anos. O gráfico a seguir delineia a dinâmica de novas doações e realimentações realizadas nesse período (exceto o segundo semestre de 1982 e os anos de 1984 e 1985, cujos dados sobre doações não localizamos), bem como registra um fluxo constante de entrada de documentos no órgão, a tal ponto de lhe causar um quase colapso, conforme Tania Pacheco e Sonia Rummert atestaram quando ingressaram no Cenacen.



Fontes: SNT. Relatórios de Atividade 1979 a 1981; INACEN. Relatórios de Atividade 1982 a 1987; FUNDACEN, Relatórios de Atividade 1988 e 1989.

Não há dúvidas, pois, de que o Projeto Memória das Artes Cênicas – Campanha de Doação tinha atingido seu objetivo: captar a maior quantidade possível de documentos para SNT, Inacen e Fundacen. O grande volume de documentos frente a exiguidade de recursos humanos do órgão e os critérios adotados no seu tratamento ocasionaram sérios impactos para o acervo como um todo. Em virtude desses descompassos, ela vinha sofrendo ajustes em seus últimos anos, sendo adequada às novas realidades da instituição. Por essa razão, não acreditamos que estava no horizonte do Cenacen suspendê-la, haja visto a produção de material gráfico para a sua divulgação na Fundacen. Porém, questões conjunturais impuseram sua interrupção, bem como a da própria Fundação.

O cenário econômico brasileiro durante a presidência de José Sarney era catastrófico. Para tentar conter a dívida pública e os altos índices de inflação, três planos econômicos foram

elaborados: Cruzado (1986), Bresser (1987) e Verão (1989). Este último previa um enxugamento da administração pública, considerada responsável pelo inchaço do Estado, mediante a demissão de funcionários públicos com menos de cinco anos de serviço e de contratados sem concurso público. Se efetivada, essa medida implicaria, na prática, a inviabilização do Ministério da Cultura e da Fundacen. Como reação a essa ameaça, a classe artística se uniu no Fórum das Associações das Fundações do MinC – formado por Fundacen, Funarte, Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação do Cinema Brasileiro, Fundação Nacional Pró-Leitura e Fundação João Nabuco – e, juntos, organizaram uma passeata que levou cinco mil pessoas para a Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro (MENDES, 2015).

Figura 62: Convocação da população para ato cultural contra o Plano Verão. Fonte: Jornal do Brasil, 1º. Caderno, 14/02/1989. p.6.



Diante da repercussão negativa e por se aproximar o final de seu mandato, Sarney arquivou a medida provisória que implementaria tais reformas. No entanto, o seu sucessor,

Fernando Collor de Mello, radicalizou a ideia que já vinha sendo expressa nas tentativas anteriores de Sarney: era preciso acabar com a “ineficiência” da burocracia do Estado. No mesmo dia de sua posse, em 15 de março de 1990, promulgou duas medidas provisórias cujas implicações afetariam permanentemente a organização do setor cultural na administração pública federal. A MP nº 150 extinguiu o Ministério da Cultura e a MP nº 151 extinguiu 24 entidades dentre elas a Fundacen, Funarte, Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Cultural Palmares, Fundação do Cinema Brasileiro, Fundação Nacional Pró-Leitura e Distribuidora de Filmes S.A. (Embrafilme) (MENDES, 2015).

O tom de urgência, adotado através do uso de Medidas Provisórias, que dispensam tramitação pelo Congresso para a realização da reforma administrativa, levam a crer na sua premeditação por parte da equipe do novo mandatário. Este procedimento desconsiderou os técnicos e gestores das instituições impactadas, bem como impossibilitou a mobilização dos setores afetados, como havia acontecido com o Plano Verão de José Sarney (MENDES, 2015). Surpreendidos, os funcionários da Fundacen, que, mesmo lidando com as dificuldades do período, se encontravam em um momento de otimismo, devido à estruturação e mudança da instituição para a enfim reformada sede, tiveram que se organizar rapidamente para garantir o edifício. Ainda que temerosos sobre o futuro da entidade, tendo em vista os discursos do então candidato Collor, declaradamente favorável a uma redução da atuação do Estado, nos moldes neoliberais, a notícia da sua extinção precipitou um último ato de comprometimento e coragem.

[...] nós mudamos [...] na marra. [...] foi com a ajuda do pessoal do Sindicato dos Atores, né? Nós pusemos, nós fizemos a mudança com eles, dentro dos caminhões, saía da [Av.] Rio Branco e ia para a [rua] São José [...]. Morrendo de medo de aparecer a polícia, porque aquilo na verdade já não era mais, estava mudando uma coisa que não existia, tinha acabado dias antes. Bom, aí ocupamos o prédio, e lá, nós fomos demitidos seis meses depois. É obvio que essa mudança ficou, nós não tivemos como organizar o que havia chegado⁴¹³.

Este melancólico desfecho não é digno do que estava sendo construído na área do teatro e, posteriormente, das artes cênicas, desde meados da década de 1970, no âmbito do governo federal. Foi um duro golpe que paralisou as atividades culturais e causou um grande déficit, que ainda hoje se faz sentir. Para a memória das artes, o prejuízo só não foi maior, porque o edifício que seria a sede da Fundacen e que foi ocupado às pressas por seus funcionários, veio a abrigar os acervos da Fundação do Cinema Brasileiro e da Funarte. A Lei

⁴¹³ Entrevista de Sonia Rummert para a autora, em 01/06/2020.

nº 8.029, de 12 de abril de 1990, previa a criação de dois institutos que reuniriam as atividades dos órgãos extintos: o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), responsável pela preservação do patrimônio histórico, e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), que concentrou as artes cênicas, a música, as artes visuais e o cinema. Foi um verdadeiro trauma para muita gente:

Para você ter uma ideia, durante muitos anos - eu trabalho na UFF [Universidade Federal Fluminense] atualmente - eu vinha do Rio [de Janeiro] de barca e tal. E eu não passava pela Rua São José (...). Foram décadas. Eu sei exatamente como é que aquele prédio foi pensado, porque quem pensou a ocupação daquele prédio todo, fui eu. Mas eu nunca voltei lá. Não sei como é que está agora⁴¹⁴.

Essa sincera e triste lembrança de Sonia Rummert, que trazemos para finalizar este capítulo, nos alerta para como a cultura está ao sabor das decisões governamentais, não sendo uma política de Estado, o que, sem dúvida, causa severas descontinuidades. Se instituições não são pessoas, mas são construídas e levadas a funcionar por pessoas, mais grave ainda essa constatação se torna. Patrimônios prejudicados. Políticas públicas interrompidas. Trajetórias profissionais suspensas.

⁴¹⁴ Entrevista de Sonia Rummert para a autora, em 01/06/2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos do doutorado, tivemos a oportunidade de investigar alguns processos relacionados com a formação do acervo do Cedoc/Funarte, os quais, à primeira vista, eram entendidos enquanto atividades essencialmente técnicas. No entanto, a partir da nossa própria experiência enquanto documentalista, percebemos como o contexto político-administrativo impactava diretamente nossas tarefas cotidianas. Todas essas impressões ficaram mais candentes quando lidamos, entre 2012 e 2013, com uma massa documental acumulada referente à Campanha de Doação, um dos assuntos abordados nessa tese.

Durante o trabalho de diagnóstico que tivemos que desenvolver, nos sentimos instigados a iniciar uma investigação que iluminasse e correlacionasse essas e outras questões. Entre elas: projetos memorialísticos para o teatro brasileiro; disputas entre intelectuais e suas propostas; elaboração de políticas públicas voltadas para a preservação da memória do teatro e das artes cênicas; instituições da administração pública federal dedicadas à essa missão; profissionais e gestores que contribuíram diretamente para a construção de acervos; aspectos teórico-metodológicos empregados no seu processamento técnico. Ou seja, uma série de assuntos nortearam a construção dos capítulos apresentados, os quais estão longe de esgotá-los. Na verdade, eles apontam que ainda há muito a explorar nessas articulações entre memória, história, artes cênicas e políticas públicas.

Portanto, fica um convite aos pesquisadores para se dedicarem ao tema e, principalmente, para frequentarem o Cedoc. Especialmente os historiadores, público menos frequente do que gostaríamos. A convergência e as trocas disciplinares da História com o campo das Artes (lembrando que o Cedoc é uma instituição de memória especializada em artes cênicas, artes visuais e música) podem ser desafiadoras, porém, sempre muito frutíferas, tanto para as universidades e seus programas de pós-graduação, que assim abrem uma rica frente de pesquisas acadêmicas, como para o Cedoc, devido ao reconhecimento e à difusão científica e cultural do seu acervo.

De nossa parte, esperamos ter contribuído para os debates, já em andamento, que se propõem a realizar uma revisão crítica da escrita da história do teatro brasileiro, em especial daquela que se voltava para a segunda metade do século XX. Essa narrativa histórica, que privilegiava o ponto de vista dos intelectuais que se autointitularam “modernos”, teve seus

impactos consideráveis no campo dos projetos memorialísticos sobre o teatro, obscurecendo importantes agentes e projetos do período. Esse foi o caso, entre outros, do crítico teatral Brício de Abreu, figura chave para compreendermos as primeiras iniciativas de musealização da arte teatral brasileira, mas que acabou rotulado como um homem do teatro “antigo”, vale dizer, “sem importância”. O seu acervo, formado ao longo de uma vida de intensa atuação profissional, as Exposições Internacionais do Teatro (1947 e 1948) que promoveu, e sua defesa pelo Museu do Teatro e da Música, em 1948, evidenciam seus muitos esforços para criação de um museu do teatro, o que ocorreu apenas em 1958, no Serviço Nacional do Teatro. Dessa forma, não estamos diante de um ato isolado, mas de um processo de luta para implementar um projeto, que certamente tinha dimensões coletivas. Isso fica claro ao evidenciarmos que, inclusive no próprio SNT, que data de 1937, foram muitos os debates sobre o tema, e durante um bom tempo. Eles se iniciaram logo em seus primeiros anos de existência, na década de 1940, perdurando até que fosse, finalmente, formalizado o museu, no final da década seguinte.

Nossa escolha em trazermos o Museu do Teatro Municipal, ou Museu dos Teatros, teve o propósito de salientar a noção de ambiência de ideias, de um contexto em que um museu para o teatro era uma demanda compartilhada por muitos, dentro do campo teatral. Outro importante apontamento que a presença dessa instituição da memória teatral, ligada ao estado do Rio de Janeiro, trouxe para o trabalho, mesmo que nosso recorte específico seja a administração pública federal, diz respeito à inconstância política a que estão sujeitos esses espaços. Além de todos os desafios estruturais e financeiros que a custódia de um acervo dedicado ao teatro exigiam, as instituições ainda sofriam, desde longa data, com as descontinuidades e com a inconsistência das políticas voltadas à cultura e à preservação da memória.

Como contraponto, verificamos que, a partir de meados da década de 1970, a estruturação de uma política nacional para a cultura resultou no incremento das atividades patrimoniais no bojo do SNT. Não constitui nosso objetivo realizar uma crítica à tal agenda, implementada pelo regime ditatorial naquele momento, mas sim assinalar que existe uma interdependência fundamental entre as ações governamentais e as institucionais, para que se cumpra o propósito de salvaguarda do patrimônio do teatro (no nosso caso específico). Desse modo, ainda que de grande importância – do contrário, o cenário seria ainda mais precário – os esforços anteriores e individuais de dirigentes e de funcionários não foram suficientes. Daí a necessidade premente da construção de uma política de Estado para a cultura brasileira, de uma forma geral.

Uma vez dotada de centralidade, a memória do teatro e das demais artes cênicas passaram a figurar como peças-chave na estratégia de ressignificação institucional assumida pela qual a gestão de Orlando Miranda, no Serviço Nacional de Teatro, a partir de 1974. Em 1976, sob o escopo do Projeto Memória do Teatro Brasileiro, o Museu do SNT – que foi criado no papel, mas nunca deixou seu estágio inicial de estruturação –, cedeu lugar a outra abordagem para o atendimento das necessidades informacionais dos usuários (pesquisadores e profissionais do teatro): um serviço de documentação. Logo, o museu foi substituído pelo Setor de Documentação, e novas metodologias de tratamento foram instauradas, focadas, sobretudo, na rapidez da recuperação da informação. Essa mudança se relaciona diretamente com o esforço de modernização do SNT, que Miranda realizava, naquele momento.

Uma das ações implementadas pelo Projeto Memória, em 1978, a Campanha de Doação também deve ser compreendida, segundo esse movimento de renovação do SNT. Lançada com o propósito de “completar as lacunas” do acervo então custodiado pela entidade, ela perdurou até o início do ano de 1990, e representou uma importante via de captação de documentos diversos: fotografias, cartazes, programas de espetáculo, textos teatrais, livros, periódicos, enfim, toda uma gama de documentação característica do campo teatral. Nesse conjunto, vale destacar os arquivos pessoais de indivíduos ligados ao fazer cênico: atrizes, atores, cenógrafos, figurinistas, diretores, empresários, coreógrafos, bailarinas etc. Por outro lado, a metodologia de organização aplicada a esses registros documentais, oriundos da Campanha, não distinguiram as especificidades de cada doação. Dessa forma, muitos arquivos pessoais foram desmembrados (completamente ou em partes), devido à aplicação de práticas que eram adotadas pelo Setor de Documentação de forma indiscriminada, sem respeitar a natureza arquivística de muitos dos conjuntos doados.

Se, por um lado, as opções metodológicas da Campanha de Doação incorreram em uma severa inadequação no que diz respeito ao processamento dos arquivos pessoais, que foram, na sua maioria, descaracterizados irreversivelmente; por outro, ela deve ser entendida enquanto um caso de sucesso no quesito captação de acervo. Nem mesmo as sucessivas transformações institucionais desencadeadas na década de 1970 – com a quase absorção do SNT pela Funarte, a criação do Inacen e da Fundacen – nem as intensas disputas que as cercaram, foram capazes de interromper sua programação, marcada, em especial, pela aproximação estabelecida entre a ação da Campanha e os doadores, que sempre retornavam com novas contribuições.

Destacamos que esse período de mudanças e de redesenho do setor cultural, com a criação de novas instituições federais, a incorporação da dança e do circo ao escopo do SNT, e o advento de um ministério exclusivo para a Cultura foram contemplados em nossas pesquisas, uma vez que ainda são poucos os trabalhos acadêmicos que se dedicaram a esse processo,⁴¹⁵ em especial, às entidades aqui analisadas (SNT, Inacen e Fundacen). Por essa razão, realizamos uma sistematização dessa história de sucessão institucional, uma vez que ela representa um contexto muito específico. Acreditamos, pois, que sem ele, muitas das ações aqui analisadas não teriam sido possíveis, principalmente no tocante à dinamização da preservação da memória e ao desenvolvimento de pesquisa para as artes cênicas, a partir da idealização e criação do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas, em 1982.

Vale ressaltar, também, que as doações sempre foram de grande importância para a formação de acervos nas instituições dedicadas à memória do teatro: o Museu dos Teatros e o Museu do SNT, ambos anteriores à Campanha, operavam com essa modalidade de aquisição para driblarem a exiguidade de seus orçamentos. Porém, a Campanha de Doação apresentou um programa definido institucionalmente, uma longa duração e um amplo alcance, mobilizando tanto artistas quanto as pessoas ditas comuns. Essa constatação corrobora nosso argumento de que a existência de uma política pública capaz de mobilizar as diferentes instâncias hierárquicas que compõem a administração pública foi (e continua sendo) fundamental para a continuidade e consistência das ações.

A Campanha de Doação foi, dessa forma, um caso de continuidade, ainda que, conforme os profissionais envolvidos registraram em seus relatórios, tivesse enfrentado inúmeras dificuldades. Suas cortinas se cerravam no exato momento em que a Fundacen também saía de cena. As repercussões da reforma administrativa empreendida por Fernando Collor de Mello para o setor e para as instituições culturais foram devastadoras, pois paralisaram todas as atividades e devastaram quase todas as estruturas que se dedicavam ao desenvolvimento de políticas públicas para os diferentes segmentos da cultura brasileira.

⁴¹⁵ Os trabalhos de Camargo, sobre o SNT e de Botelho, sobre a Funarte, foram importantes referências. No entanto, a primeira autora, em fôlego admirável, abordou o órgão desde sua criação (1937) até a deflagração do golpe militar de 1964, enquanto que a segunda se debruça especificamente sobre a Funarte antiga. Percebe-se, dessa forma, que há um interregno o qual as pesquisas históricas ainda não elegeram enquanto objeto de investigação. Para mais informações ver: BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 3/4 1976-1990*. Rio de Janeiro, Minc/FCB, 2001; CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013; CAMARGO, Angélica Ricci. *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) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Pouco após o desmonte da cultura – este seria o termo mais adequado, ao invés de reforma – provocado por Collor, Janine Resnikoff Diamante, coordenadora da Campanha de Doação, veio a falecer.⁴¹⁶ Após longa e intensa dedicação à construção da memória do teatro e das artes cênicas, ela provavelmente não resistiu à autoritária dissolução da Fundacen e às incertezas que pairavam no horizonte. Esse acontecimento trágico, em que a morte não é apenas uma metáfora para o fim, é emblemático na medida em que nos traz a dimensão humana de toda essa história.

Por isso, para que todos aqueles que fizeram e fazem parte dessa longa trajetória institucional – mesmo aqueles que, por motivo de pertinência ao nosso objeto, não foram mencionados – tenham seus trabalhos lembrados e dignificados, é necessário valorar suas contribuições, ao mesmo tempo, que as das instituições. Essas mulheres e homens são os responsáveis por trazer para a realidade o que então se encontrava no plano das ideias. Ao final, notamos que tal “missão”, de preencher essa história com carne e osso, seria uma das razões para a existência desta tese, pois temos a certeza que todas essas lutas não foram e nem serão em vão.

⁴¹⁶ Janine Resnikoff Diamante faleceu em 31 de julho de 1990, há exatamente 30 anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Elza de. Escola de Teatro Martins Pena: A primeira escola de teatro no Brasil. *O Percevejo on Line*. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. v.1, n.2 (2009). Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/534/490> Acesso em 26/08/2020.
- BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In Werneck, Maria Helena; Reis, Ângela de Castro (orgs). *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- B. DE PAIVA. Entrevista. In: KHÜNER, Maria Helena. Um plano para milhões. *Argumento*. Revista Mensal de Cultura. Ano 1, nº 4, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. vol.2. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural ¾ 1976-1990*. Rio de Janeiro, Minc/FCB, 2001.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRANDÃO, Tânia. Ora, Direis Ouvir Estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.1, n.1, p. 199-217, 2001.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- BRANDÃO, Tania. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. vol.2. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar rotas de teatro entre Brasil e Portugal. In: Werneck, Maria Helena; Reis, Ângela de Castro (orgs). *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CAMARGO, Angélica Ricci. Os profissionais teatrais e a construção de uma política para o teatro brasileiro (1930-1945). *VI Congresso de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2010.

_____. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

_____. O teatro em discussão: os primeiros Congressos Brasileiros de Teatro (1951 e 1953). *Anais do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*, 2014. Disponível em http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399121514_ARQUIVO_ANPUHSP14.pdf. Acesso em 26/08/2020.

_____. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Angelica_Ricci_Camargo.pdf Acesso em: 10/1/2017.

_____. *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) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/YNFHi1>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

CAMARGO, Celia. Centros de documentação e pesquisa histórica: uma trajetória de três décadas. In: CAMARGO, Célia et al. *CPDOC 30 anos*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2003. p. 21-44.

CANTANHEDE, C.; FONTANA, F. Projeto Memória das Artes Cênicas: um breve histórico de um acervo das artes cênicas e algumas considerações metodológicas. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 27, 2013, Natal. Anais... São Paulo: ANPUH – Associação Nacional de História, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/LEVvzQ>> Acesso em 15/05/2020.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. A ópera Abul De Alberto Nepomuceno: Sucessos E Fracassos Em 1913. *ouvirOUver* 1, no. 1 (1). 2006. <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/220>. Acesso em 24/08/2020.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, ano IX, nº 9, p. 46-57, 2002.

CHIARADIA, Filomena. O acervo fotográfico da Cia. Walter Pinto e a abordagem da iconografia teatral. *VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. UNICAMP, Campinas, 2010.

CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da Comédia Caipira à Comédia-filme: Oduvaldo Vianna, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Dissertação de mestrado, CLA – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

D'ARAUJO, Maria Celina. *O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

DIAMANTE, Janine Resnikoff. Entrevista Projeto Memória do Teatro Brasileiro. *Arquivo e Administração*. Rio de Janeiro, v.7, n.1, jan/abr 1979. p. 14-16

_____. Projeto Memória do Serviço Nacional de Teatro. *Anais do 4º Congresso de Arquivologia*. Rio de Janeiro, 14 a 19 de outubro de 1979. Rio de Janeiro, Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1982. p. 415-420.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. *Educar no museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958)*. 2017. 292 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.

FERNANDES, S. Nota sobre Victorino. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 174-180, 2003.

FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História Comparada. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

_____. *Revista Comoedia (1946-1952), fortaleza do velho: entre materialidade e bem cultural, disputas e conflitos no processo de especialização da imprensa carioca e sua inserção no sistema teatral*. Tese em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FONTANA, Fabiana S. O que existe de permanente no reino do efêmero - os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-25, São

Paulo, 2017a. Disponível em: <Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139513/137187> Acesso em 26/08/2020.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Edições Loyola, São Paulo, 2007.

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 59-88, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2060>>. Acesso em: 22/08/ 2020.

FUNARTE. *Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/WpKoKc>>. Acesso em 26/08/2020.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa gente do Rio....: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. *Escrita de Si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Pesquisa histórica e arquivos pessoais: o exemplo do arquivo Gustavo Capanema. In: ALVES, Luís Alberto M; PINTASSILGO, Joaquim. (Org.). *Investigar, Intervir e Preservar em História da Educação*. 1ed.Porto: CITCEM, 2017, v. 1, p. 141-152.

GOMES, Ângela Maria de Castro e HANSEN, Patrícia (org.). *Intelectuais mediadores: projetos culturais e ação política*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Elvira Rodrigues. Criação do Museu da Indumentária. *Congresso Brasileiro do Teatro* (2. : 1953 : São Paulo, SP).

GONÇALVES, José Reginaldo S. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. 1ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2012.

HEYMANN, Luciana. De "arquivo pessoal" a "patrimônio nacional": reflexões acerca da produção de "legados". Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. *I Seminário PRONEX Direitos e Cidadania apresentado no CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, 2-4 de ago de 2005.

_____. "O indivíduo fora do lugar". *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XLV, n.2, julho-dezembro 2009.

_____. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2012.

_____. Arquivos Pessoais em Perspectiva Etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (orgs.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

HOBBS, Cathetine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Leticia (orgs.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2018.

JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a história dos museus. *Caderno de Diretrizes Museológicas 1*, Superintendência de Museus/Secretaria de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 20, 2006. Disponível em http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em: 10/7/2016.

JULIÃO, Leticia. O Sphan e a cultura museológica no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 141-161, 2009. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1550/999>. Acesso em: 10/7/2016.

LEITE, Rodrigo Moraes. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), São Paulo, UNESP, Instituto de Artes, 2013.

LUCA, Tania Regina de. Brício de Abreu e o jornal literário Dom Casmurro. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 29, nº 49, p.277-301, jan/abr 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/vh/v29n49/a13v29n49.pdf>. Acesso em: 15/11/2016.

LUCA, Tania Regina de. O jornal literário Dom Casmurro e a condição do intelectual. In ENGEL, Magali G.; Souza, Flávia F. de; Guerellus, Natália de S. (orgs.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2015.

KNAUSS, Paulo. A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 581-597, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752011000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27/08/2020.

MACIEL, Diógenes. Aspectos da regionalidade e leitura do texto-cena: um estudo de caso na cena campinense. In: FONTANA, Fabiana; GUSMÃO, Henrique (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MAIA, Tatyana de Amaral. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). In: *Simpósio Nacional de História – ANPUH. 2011*, Anais Eletrônicos, São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300631726_ARQUIVO_textocompletoTatyanaMaiaANPUH2011.pdf. Acesso em 27/08/2020.

_____. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar*. São Paulo, Iluminuras/Itau Cultural, 2012.

MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética* – Ano 3, nº3, 1995, pp.31-33.

MAGALHÃES, Aloísio. Documento dirigido à classe teatral. Rio de Janeiro, junho de 1981. In: _____. *E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Pró-Memória, 1985.

MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: A trajetória da crítica no teatro brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

MENDES, Helen Miranda. *O Palco de Collor: a precarização da política cultural no governo de Fernando Collor*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: _____. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Política Nacional de Cultura*. Brasília, 1975.

MIRANDA, Orlando. Entrevista. In: KHÜNER, Maria Helena. Um plano para milhões. *Argumento*. Revista Mensal de Cultura. Ano 1, nº 4, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973.

_____. Entrevista. In MIRANDA, Isabel. “Muito foi falado, mas nem tudo foi dito”. Lacunas, bastidores, poder e cultura: a trajetória de Orlando Miranda. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao MBA em Gestão Cultural. Programa FGV Management. Rio de Janeiro, 2009.

MOREIRA, Regina da Luz. Brazilianistas, historiografia e Centros de Documentação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 66-75, 1990.

MOSTAÇO, Edelcio. O teatro e a política cultural do governo. *Questão de Crítica*. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Vol. VII, nº 62, junho de 2014. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/o-teatro-e-a-politica-cultural-do-governo/> Acesso em 27/08/2020.

_____. Considerações sobre História do teatro brasileiro. *Revista Sala Preta*, Brasil, v. 15, n. 1, p. 249-264, 2015.

NEVES, Lúcia M. Bastos Pereira. Opinião Pública. In: FERES JÚNIOR, João (org.). *Léxico dos conceitos políticos do Brasil*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, nº 10 p.7-28, dez.1993.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: modernismo e nacionalismo no pensamento de Décio de Almeida Prado. *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Introdução. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. VELLOSO, Mônica Pimenta. GOMES, Ângela M. de Castro (orgs.). *Estado Novo. Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PACHECO, Tania. O teatro e o poder. *Artepensamento*: ensaios filosóficos e políticos. Coleção anos 70: ainda sob a tempestade. Disponível em <https://artepensamento.com.br/item/o-teatro-e-o-poder/> Acesso em 27/08/2020.

PARREIRA, Roberto. *Entrevista para projeto Vozes Funarte SP*, em 24/04/2017. Disponível em <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/entrevistas-2/> Acesso em 27/08/2020.

PATRIOTA, Rosângela. “História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações”. *Revista Baleia na Rede*: estudos de arte e sociedade, v.9, n 1, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em 27/08/2020.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIDENTI, Marcelo. 2005. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-60. *Tempo Social* (USP). Vol. 17, número 1. pp. 81-110.

RIN, Marcia da. Crítica: a Memória do Teatro Brasileiro. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética* – Ano 3, nº3, 1995, pp. 38-39.

SOUZA, Miliandre Garcia de. 2011. “A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da ‘hegemonia cultural de esquerda’”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo, Brasil, 17 e 21 de julho. Disponível em https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548856709_0acdf6b29a4984377c53ad38234df2a4.pdf Acesso em 27/08/2020.

SUPPO, Hugo. Intelectuais e Artistas nas Estratégias Francesas de "Propaganda Cultural" no Brasil (1940-1944). São Paulo: *Revista de História*, n. 133, Departamento de História da USP, 2º semestre de 1995, p. 75-88.

TESSITORE, Viviane. *Como implantar centros de documentação*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2003, volume 9. (Projeto como fazer).

VELLOSO, Marila. A dança na esfera de poder federal: espaços de representatividade, condições de existência e esboços para uma agenda política. In: *SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS*, 2. 2011, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_MarilaVelloso_A_danca_na_esfera_do_poder_federal.pdf Acesso em 27/08/2020.

VELLOSO, Monica Pimenta. Cultura e poder político: uma reconfiguração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. VELLOSO, Mônica Pimenta. GOMES, Ângela M. de Castro. *Estado Novo. Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2010. Coleção História & Reflexões, n.14.

FONTES CONSULTADAS

Legislação

Leis federais:

BRASIL, Decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937.

BRASIL. Decreto nº 24. 753, de 5 de abril de 1948.

BRASIL. Decreto nº 44.318, de 21 de agosto de 1958.

BRASIL. Decreto nº 47.037 de 16 de outubro de 1959

BRASIL. Decreto nº 77.300, de 16 de março de 1976.

BRASIL. Decreto nº 81.454, de 17 de março 1978

BRASIL. Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985.

BRASIL. Decreto nº 95.675, de 27 de janeiro de 1988

BRASIL. Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975.

BRASIL. Lei nº 7.624, de 5 de novembro de 1987

BRASIL. Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990

BRASIL, Lei 8.159, de 8 de janeiro de 1991

BRASIL. Lei n.º 8.4909, de 9 de novembro de 1992.

BRASIL. Medida Provisória nº 150, de 15 de março de 1990.

BRASIL. Medida Provisória n.º 151, de 15 de março de 1990.

BRASIL. Medida Provisória n.º 610, de 8 de setembro de 1994.

BRASIL. Medida Provisória nº. 726, de 12 de maio de 2016.

BRASIL. Medida Provisória nº. 870, de 1º de janeiro de 2019.

BRASIL. Portaria nº 5, de 6 de outubro de 1950.

BRASIL. Portaria nº 40 de 9 de setembro de 1958

BRASIL. Portaria nº 628, de 25 de novembro de 1981

BRASIL. Portaria nº 40, de 30 de abril de 2013

BRASIL. Portaria nº 212, de 05 de maio de 2020.

BRASIL. Portaria Ministerial nº 276, de 10 de abril de 1981.

Leis estadual e municipal:

RIO DE JANEIRO (RJ). Lei Municipal nº 425, de 28 de novembro de 1949

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual nº 291, de 10 de dezembro de 1979.

Biblioteca Nacional

Hemeroteca Digital:

Boletim do Conselho Federal de Cultura, Abril/Junho 1971, Ano 1 nº 2. p.103.

A Cena Muda, 07/12/1948; p.25.

Correio Braziliense, 11/08/1988. p.2.

Correio da Manhã, 17/03/1940: p.2

Correio da Manhã, 28/12/1946: p.11.

Correio da Manhã, 23/12/ 1947: p.15.

Correio da Manhã, 10/03/1948. s.p.

Correio da Manhã, 22/04/1948: p.9.

Correio da Manhã, 25/07/1948: p.1.

Correio da Manhã, 23/11/1948: p.15.

Correio da Manhã, 24/11/1948: p.15.

Correio da Manhã, 22/01/1950: p.13.

Correio da Manhã, 09/05/1951: p.11.

Correio da Manhã, 25/08/1953: s.p

Correio da Manhã, 5/12/1956: p.13.

Correio da Manhã. 5/11/1958: p.13.

Correio da Manhã, 22/02/1959: p.6.

Correio da Manhã, 2º Caderno, 18/02/1970. p.4.

Correio da Manhã, 3 e 4/6/1973: p.1.

Correio da Manhã, 05/06/1973: p.2.

Correio da Manhã, 15/06/1973: p.7.

Correio da Manhã, 23/06/1973: p.6.

Diário Carioca, 22/06/1942: p.5.

Diário Carioca, 27/06/[1942]: p.5.

Diário Carioca, 12/05/1951: p. 6.

Diário da Noite, 08/05/1951: p.7.

Diário da Noite, 24/05/1954: p.5.

Diário da Noite, 21/07/1959: p.5.

Diário de Notícias, 12/06/1932: p.2.

Diário de Notícias, 11/01/1944: p.2.

Diário de Notícias, 20/06/1950: p.2.

Diário de Notícias, 21/06/1973: p.16.

Diário de Notícias 19-20/5/1974: p.21.

Diário de Pernambuco, Caderno B, 06/04/1981. p.6.

Diário de Pernambuco, Caderno B, 50/06/1981. p.5.

Gazeta de Notícias, 01/04/1944: p.4.

Gazeta de Notícias, 05/10/1946: p.4.

Gazeta de Notícias, 04/10/1947: p.6.

Jornal do Brasil, 05/11/1936: p.13.

Jornal do Brasil. 16/09/1947: p.9.

Jornal do Brasil, Caderno B, 19/01/1976. p.1.

Jornal do Brasil, Caderno B, 12/04/1978. p.1.

Jornal do Brasil, Caderno B, 7/08/1978.

Jornal do Brasil, Caderno B, 21/8/1978. p.5.

Jornal do Brasil, Caderno B, 11/12/1978.p.2.

Jornal do Brasil, Caderno B, 13/12/1978.p.1.

Jornal do Brasil, 1º. Caderno,15/12/1978. p.6.

Jornal do Brasil, 1º. Caderno, 28/12/1978. p.8.

Jornal do Brasil. Caderno B, 25/01/1979. p.2.

Jornal do Brasil, 1º. Caderno, 10/02/1979. p.21.

Jornal do Brasil, Caderno B, 10/04/1979.p.4.

Jornal do Brasil, Caderno B, 07/05/1979.p.9.

Jornal do Brasil, Caderno B, 09/05/1979. p.1.

Jornal do Brasil, Caderno B, 11/01/1980. p.3.

Jornal do Brasil, Caderno B, 12/03/1980. p.2.

Jornal do Brasil, Caderno B, 12/05/1980.p.1.

Jornal do Brasil, Caderno B, 21/07/1980.p.1.

Jornal do Brasil, Caderno B, 28/07/1980. p.9.

Jornal do Brasil, Caderno B, 04/11/1980. p.5.

Jornal do Brasil, Caderno B, 16/11/1980. p.1.

Jornal do Brasil, Caderno B, 21/01/1981. p.6.
Jornal do Brasil, Caderno B, 26/02/1981. p.7.
Jornal do Brasil, Caderno B, 21/01/1981. p.6.
Jornal do Brasil, Caderno B, 26/03/1981. p.1.
Jornal do Brasil, Caderno B, 10/09/1980. p.1.
Jornal do Brasil, Caderno B, 26/03/1981. p.1.
Jornal do Brasil, Caderno B, 29/03/1981. p.7
Jornal do Brasil, Caderno B, 31/03/1981. p.2.
Jornal do Brasil, Caderno B, 16/07/1981. p.1
Jornal do Brasil, Caderno B, 13/12/1981. p.1.
Jornal do Brasil, Caderno B, 11/05/1982. p.2.
Jornal do Brasil, 1º. Caderno, 26/02/1983. p.6.
Jornal do Brasil, Caderno B, 16/04/1985. p.1.
Jornal do Brasil, 1º. Caderno, 12/05/1985. p.3.
Jornal do Brasil, Caderno B, 05/06/1985. p.2.
Jornal do Brasil, Caderno B, 21/06/1985. p.2.
Jornal do Brasil, Caderno B, 02/02/1986. p.9.
Jornal do Brasil, 05/11/1987. Caderno B, p.2.
Jornal do Brasil. Revista Programa. Coluna Tome Nota. 22/04/1988, p.10.
Jornal do Brasil, Caderno B, 14/08/1988. p.5.
Jornal do Brasil, 1º. Caderno, 14/02/1989. p.6.
Jornal do Commercio, 27/11/1948: p.7.
Jornal do Comércio, 09/08/1957: p.5.
Jornal dos Sports, 19/05/1951: p.4.
Luta Democrática, 02/04/1978: p.8.
A Luta Democrática, 13/08/1984. p.5.
A Luta Democrática, 06/01/1985. p.7.
Manchete, 19/08/1978. n.1374. ano 27. p.158.
Manchete, 15/01/1983. nº 1604. Ano 31. p.119.
O Mundo, 27/07/1948: s.p.
A Noite, 27/06/1942: p.2.
A Noite, 10/01/1944:p. 3.
A Noite, 25/11/1948: p.6.

A Noite, 31/10/1949: p.10.
A Noite, 19/12/1951: p.8.
A Noite, 15/05/1951: p.5.
A Noite, de 05/08/1964, p.1.
Revista da Semana, [1950]: p.6-7.
Última Hora, 11/07/1951: p.11.
Última Hora, 11/07/1951: p.11.
Última Hora, 28/06/1951: p.11.
Última Hora, 11/07/1951: p.11.
Última Hora, 24/01/1955: p.4.
Tribuna da Imprensa, 25/05/1973: p.10.
Tribuna da Imprensa, 30/11/1973: p.10.
Tribuna da Imprensa, 16-17/07/1977. p. 4.
Tribuna da Imprensa, 12/03/1980. p.10.
Tribuna da Imprensa, 26/06/1980. p.11.

Divisão de Manuscritos:

Processo 179/72.

Cedoc/FTMRJ

Carta de Paulo Fortes para Stella Pacheco Werneck. Florença, 3 de março de 1954.

Cedoc/Funarte:

Biblioteca Edmundo Moniz:

Dossiê de impressos, Per. AC Brício de Abreu.
Dossiê de impressos, Ev. A Bienal de São Paulo (1957 e 1959)
Dossiê fotográfico, Esp TA Vestido de Noiva. Rio de Janeiro, 1943.
Dossiê fotográfico, Per. AC Brício de Abreu.
Dossiê fotográfico, pasta Fernanda Montenegro
Catálogo da I Exposição Internacional da Gravura e do Livro de Teatro

Revista *Comoedia*

Revista *Dionysos*

Boletim Informativo do Instituto Nacional das Artes Cênicas

Arquivos Privados:

Arquivo Brício de Abreu.

Arquivo José Jansen

Arquivo Paschoal Carlos Magno.

Arquivo Institucional

Inacen. Cenacen. Relatórios de Atividades. 1983 a 1988.

Inacen. Divisão de Documentação. Relatórios. 1980 a 1985.

Inacen. Projeto Memória das Artes Cênicas. Memorandos expedidos 1982 a 1985.

SNT. Processos. 1937 a 1981.

SNT. Diretoria. Correspondência expedida. 1937 a 1965.

SNT. Relatórios de Atividades. 1938 a 1981.

SNT. Museu do SNT. Relatórios e correspondência expedida. 1958-1968.

SNT. Projeto Memória das Artes Cênicas. Relatório de atividades. 1978 a 1981.

SNT. Ofício-circular no. 1/78, julho de 1978. Arquivo Institucional.

Entrevistas:

Entrevista de Orlando Miranda para a autora, em 01/03/2018.

Entrevista de Elizabeth Araújo para a autora, em 10/05/2018.

Entrevista de Tania Pacheco para a autora, em 14/04/2020.

Entrevista de Humberto Braga para a autora, em 25/05/2020.

Entrevista de Sonia Rummert para a autora, em 01/06/2020.

Notícias

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html. Acesso em 31/05/2020.

<http://sites.funarte.gov.br/vozessp/introducao/> Acesso em 01/06/2020

<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/carlos-frederico-verneck-de-lacerda> Acesso em 01/06/2020

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html Acesso em 29/08/2020.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/caetano-veloso-e-erasmo-carlos-vao-ato-no-rio-contrario-fim-do-minc.html> Acesso em 29/08/2020.

<http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recrutar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html> Acesso em 29/08/2020.

<http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recrutar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html> Acesso em 29/08/2020.

<https://noticias.r7.com/brasil/ministerio-da-cultura-tera-o-quarto-ministro-em-pouco-mais-de-um-ano-de-gestao-temer-16062017> Acesso em 29/08/2020.

<https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/03/29/bolsonaro-defende-a-extincao-do-ministerio-da-cultura.htm> Acesso em 29/08/2020.

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/11/entenda-o-vaivem-da-cultura-no-governo-bolsonaro-e-quais-os-planos-para-as-politicas-publicas-na-area-ck307m1yn00g801mq3dmek1rs.html> Acesso em 29/08/2020.

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/01/29/interna_politica,824149/secretaria-regina-duarte-deve-assumir-no-governo-bolsonaro.shtml Acesso em 29/08/2020.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/mario-frias-toma-posse-como-quinto-secretario-da-cultura-doo-governo-bolsonaro.shtml> Acesso em 29/08/2020.

<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/09/cargo-so-entrego-morto-diz-roberto-alvim-apos-criticas-a-fernanda-montenegro.htm> Acesso em 29/08/2020.

https://correio.rac.com.br/_conteudo/2019/10/bau_da_rac/ha_50_anos/875818-carlos-miranda-fala-sobre-morte-e-vida-severina.html Acesso em 02/06/2020.

Sites

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/os-comediantes-e-o-moderno-teatro-brasileiro/> Acesso em 9/7/2016.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359373/gustavo-doria> Acesso em 9/7/2016.

<http://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia> Acesso em 16/7/2016.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393305/mario-nunes> acesso em 11/07/2016.
<http://www.teatroallascala.org/it/museo-teatrale/una-storia-centenaria.html> acesso em 11/07/2016.
<http://museoteatro.mcu.es/introduccion/historia/> acesso em 11/07/2016.
<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/61/servico-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-sphan-1937-1946> acesso em 11/07/2016.
. <http://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia> Acesso em 16/7/2016.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead> Acesso em 29/8/2016.
<http://www.academia.org.br/academicos/marques-rebello/biografia> acesso em 10/7/2016.
<http://www.academia.org.br/academicos/raimundo-magalhaes-junior/biografia> acesso em 10/7/2016.
<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat> acesso em 11/7/2016.
<http://www.oswald.com.br/site2010/index.htm> Acesso em 21/02/2017.
<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html> acesso em 15/7/2016.
ver <http://www.funarj.rj.gov.br/sobre-a-funarj/> acesso em 15/7/2016.
<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/sobre-o-centro-de-documentacao/> acesso em 15/09/2019.
<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-34078-6-outubro-1953-323293-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 20/09/2019.
<http://www.docpro.com.br/mhn/DetalhesAcervo8.html>. Acesso em 01/10/2019.
<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950>. Acesso em 02/10/2019.
<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=176&cdP=5>. Acesso em 15/10/2019.
<http://www.ctac.gov.br/hist.htm>. Acesso em 15/10/2019.
<http://sites.funarte.gov.br/vozessp/introducao/> Acesso em 01/06/2020
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/carlos-frederico-nerneck-de-lacerda> Acesso em 01/06/2020
<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/aldeia-de-arcozelo-300-anos-de-historia/> Acesso em 31/05/2020.
<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=176&cdP=22> Acesso em 30/05/2020.
<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-dono-do-sassarico/> Acesso em 03/06/2020.
<http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/grande-teatro-tupi/> Acesso em 01/06/2020.
<https://www.funarte.gov.br/funarte/maquete-que-reproduz-teatro-de-operas-e-restaurada-pela-funarte/> Acesso em 01/06/2020.
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ferraz-ester-figueiredo> Acesso em 16/08/2020.
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pimenta-aluisio> Acesso em 16/08/2020.
<http://www.sudene.gov.br/quem-foi-celso-furtado> Acesso em 16/08/2020.