

A cena teatral documentada: identificação arquivística e processos de criação

Mabel Meira Mota¹

Ivana Bittencourt dos Santos Severino²

A PREOCUPAÇÃO COM A PRESERVAÇÃO E A DISSEMINAÇÃO DA MEMÓRIA DO TEATRO consolidou-se na criação de diversos centros de pesquisa e de documentação em diferentes instituições brasileiras, dando a conhecer a riqueza e a diversidade do teatro brasileiro, bem como guardando a memória dos que produziram teatro no país. Somente na Bahia, podemos citar o *Nós, por exemplo* - Centro de Documentação e Memória, custodiado pelo Teatro Vila Velha, o Banco de Textos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, o acervo do Teatro Castro Alves, além dos arquivos pessoais de atores, dramaturgos e encenadores. Aliado a isso, percebe-se a profusão de novos sentidos atribuídos aos arquivos, conferidos a partir de uma renovação da paisagem historiográfica contemporânea, que postulou a emergência de abordagens críticas do documento, do arquivo, da memória, do patrimônio cultural e das suas implicações na sociedade contemporânea.

Lidar com acervos de teatro, implica, primeiramente, em entender que a produção e a acumulação documental refletem o lugar específico em que se situa a criação teatral, entre a dramaturgia e as artes performáticas. A criação teatral constitui-se a partir do jogo entre o que é efêmero (a representação cênica) e aquilo que é presença (o texto fixado em forma escrita). Faz-se necessário, portanto, reconhecer as particularidades do teatro e as contradições que cercam as relações entre drama e encenação, texto e cena, assim como suas implicações na configuração de acervos de teatro.

Patrice Pavis³, explorando a estrutura binária texto/cena constituída ao longo da tradição do teatro ocidental, resume as tensões apresentadas até o momento em dois paradigmas: o textocêntrico e o cenocêntrico. No primeiro caso, privilegia-se o texto, vendo-o como um elemento fechado a ser concretizado na representação. Trata-se de uma concepção puramente literária do teatro, que determina o domínio absoluto do texto em detrimento do banimento da representação, limitada a ser uma tradução fiel do texto do dramaturgo. Essa concepção tem implicações na constituição e na preservação de acervos próprios do teatro, uma vez que, em geral, os documentos referentes ao processo de criação dramaturgicamente superam em volume e tipologia aqueles referentes à encenação, ainda que a encenação tenha seus próprios tipos documentais.

¹ Arquivista, mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação também na UFBA. E-mail: mabelmmota@gmail.com

² Arquivista, mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: ivana@casaberta.com.br

³ PAVIS, Patrice. O texto impostado. In: *Análise dos Espetáculos: teatro, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Por outro lado, no âmbito cenocêntrico, o texto é apontado apenas como mais um elemento que compõe o espetáculo. Nesta visão, cabe ao texto um papel neutro, equivalente aos outros elementos mobilizados para elaboração do espetáculo, como a música, o gesto, os cenários, etc. Nega-se, assim, a estabelecer “qualquer ligação de causa e efeito entre o texto e a cena, atribuindo à encenação o poder de decidir soberanamente suas escolhas estéticas”⁴. Esta visão interessa por destacar que a materialidade textual, ainda que seja o ponto de convergência das análises dos espetáculos que utilizam textos⁵, não limita as interpretações à ideia de presença e à intenção do dramaturgo; ao contrário, ela permite perceber o texto como espaço de possibilidades relacionais, desmontando hierarquias.

Conforme Robson Corrêa Camargo, lendo a dinâmica da criação teatral pelo viés da Crítica Genética,

[o] texto teatral escrito para ser encenado, publicado ou não, na perspectiva da encenação, é, para equipe técnico-artística encarregada de sua concretização, um prototexto. (...) Esse texto teatral escrito (...) passará por um processo amplo de transcrição e transcriação. E, como texto em mutação, irá ser submetido a um processo constante de *prototextualização*, (...) ou seja, a completa instabilização do texto escrito que o transforma de elemento acabado, estável, num esboço. O processo de arquitetar uma montagem é o de reescrever continuamente aquele texto original inscrito agora num novo sistema. O texto teatral está sempre num contínuo movimento, num devir ou devenir. Como texto dramático segue as ‘normas’ de configuração do texto escrito do prototexto ao texto, mas como montagem, em sua transferência a outro sistema semiótico, transforma-se em seguida em prototexto que se abre a uma nova fase.⁶

Deve-se pensar, portanto, que um mesmo texto dramático escrito pode ser a base para diferentes espetáculos. Entretanto, o espetáculo estará sempre em devir, difere-se a cada encenação, pois são irrepetíveis suas condições de produção e de recepção.

Nos acervos teatrais é possível, ainda que raramente, que existam documentos que registrem a cena, que pode ter sido construída pela experimentação e/ou improvisação, assim como a partir da adaptação de um texto dramaturgicamente. Além disso, observa-se no teatro a incorporação de elementos de diferentes linguagens e emprego de técnicas diversas para mobilizá-los, organizando-os em algo que é ao mesmo tempo um e outro sem deixar de ser algo novo:

(...) o teatro é, efetivamente, uma mistura de outras linguagens; isso não implica, no entanto, que o teatro não tenha uma maneira específica de relacionar essas artes, essa linguagens, de modo a que, diante de uma determinada informação estética, se reconheça estar diante de

⁴ Ibidem, p. 191.

⁵ José Eduardo Vendramini (2001, p. 81) aponta para a existência, na contemporaneidade, de um teatro de origem não-dramaturgicamente: “aquele que é criado diretamente no palco e não a partir de um texto, o que não impede que se possa chegar a ele no final do processo”. In: VENDRAMINI, José Eduardo. O teatro de origem não dramaturgicamente. *Sala Preta*, São Paulo, 2001, p. 81-86.

⁶ CAMARGO, Robson. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a Crítica Genética e o espetáculo teatral. In: *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, n. 10, 2001, p. 207-208.

algo que se denomina teatro e não diante de algo X, que é gestualidade mais cenografia mais arte da indumentária etc. Efetivamente, o teatro tem um sistema de ordenação e combinação dessa várias linguagens, e esse sistema funciona, pois sempre se reconhece um teatro quando se está diante de um; tem um sistema de combinar essa várias linguagens distintas de modo a anular cada uma delas e propor uma visão de conjunto onde nenhuma se destaca de modo especial.⁷

Nessa perspectiva, de acordo Jean-Loup Rivière,

Existem duas formas de fixação de um texto dramático: a publicação, como acontece, como para qualquer obra literária, e a representação. A representação fixa o texto, porque o seu advento espetacular fabrica o irrevogável: o texto teria lugar assim como o espetáculo lhe deu lugar. Esta ocorrência é única: uma outra representação é uma outra imobilização. Um espetáculo seria, em suma, uma 'publicação' em que todos os exemplares seriam distintos.⁸

A questão destacada por Rivière torna-se fundamental para se pensar a organização de acervos teatrais, pois considerar que cada espetáculo é fixável em sua efemeridade e inacabamento implica abordar, numa perspectiva relacional e não hierárquica, tanto o texto escrito quanto um texto-espetacular, ainda que este último tenha menos possibilidades de ser registrado e arquivado.

Diante disso, para identificar, classificar e descrever documentos de teatro⁹ deve-se reconhecer que dele se conhecem apenas camadas, fragmentos e que "(...) a obra cênica não se confunde com o que dela pode ser reproduzido ou representado sob a forma de documentos ou de seus artefatos"¹⁰. Assim, reunir a documentação dramaturgica e cênica não é tarefa fácil, e implica em trabalhar contra a dispersão decorrente do próprio fazer teatral, como a que lidamos no caso da do Bando do Teatro Olodum, e que motivou a conciliação entre a Arquivística e a Crítica Genética, no intuito de identificar os tipos documentais e o processo de criação nos quais estão inseridos.

A partir do escopo teórico e metodológico da Arquivística e da Crítica Genética, propõe-se, aqui, discutir sobre os procedimentos adotados para a organização do acervo do BTO, demonstrando a ênfase dada aos processos de criação. Este trabalho resultou da aplicação da Identificação, etapa fundamental da metodologia arquivística, a partir da qual foram compreendidas as circunstâncias de produção e os usos dos documentos, para, a partir dela, propor um arranjo adequado às peculiaridades das atividades/funções/processos de criação do produtor, nesse caso, um coletivo teatral.

⁷ GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do Teatro*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2003, p. 12.

⁸ RIVIÈRE, Jean-Loup. La matière noire. Génétique et théâtralité. In: *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), número 26, 2005. Théâtre / Nathalie Léger, Almuth Grésillon. pp. 11-17.: Item, p.11.

⁹ Aqui tomamos por documentos de teatro tanto os documentos escritos quanto os documentos da cena, ainda que esses últimos sejam efêmeros.

¹⁰ CARVALHO, Marcelo. *A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental*. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. p. 56.

É importante salientar que a equipe do *Nós, Por Exemplo* - Centro de Documentação e Memória, localizado no Teatro Vila Velha, tem consciência da pesquisa empreendida e de que, a partir desta, seria proposta uma abordagem metodológica possível de ser empregada, futuramente, no fundo pesquisado, assim como nos demais fundos de artistas e dramaturgo existentes. A proposta de arranjo documental para o fundo do BTO tem no aporte metodológico da Crítica Genética um importante aliado no que tange ao estabelecimento dos vínculos entre os documentos advindos de um mesmo processo criativo, ou seja, na determinação das funções de cada um dos documentos dentro do processo de produção teatral específico do BTO.

Diálogos entre a Arquivística e a Crítica Genética: identificação tipológica e processo de criação

A terminologia ‘identificação arquivística’ surge em um contexto marcado, principalmente, pelo “boom da memória” decorrente da pós-modernidade. Construída na década de 1980, reflete a confluência de “uma busca de heranças e genealogias”¹¹ e do problema da acumulação documental sem critérios, que motivou um grupo de arquivistas espanhóis a formularem uma metodologia para o tratamento adequado da documentação da administração pública, para a qual foram publicados manuais específicos.

A identificação, no domínio da Arquivística, trata de uma investigação de caráter intelectual, que visa recuperar a relação de indicialidade necessária entre os documentos e as funções responsáveis por sua existência. A metodologia da identificação arquivística é definida como:

Fase de levantamento de dados [...], que consiste em estudar analiticamente o documento de arquivo e os vínculos que mantém com o órgão que o produziu, seja em fase de produção ou de acumulação. Neste sentido, é um trabalho de pesquisa e de crítica sobre a gênese documental.¹²

Antonia Heredia Herrera vincula a Identificação ao Princípio da Proveniência, ou seja, a manutenção da custódia. Para ela,

(...) está vinculada ao princípio de proveniência, quando investiga as origens da documentação partindo de sua dupla vinculação a proveniência institucional e ao sujeito ou unidade produtora, através de suas funções ou de seus órgãos, dentro da instituição. Determinará a estrutura geral do fundo e particular de cada uma das suas divisões e partes jurídicas.¹³

¹¹ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 22.

¹² RODRIGUES, Ana Célia. *Diplomática contemporânea como fundamento metodológico da identificação de tipologia documental em arquivos*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 22.

¹³ HERRERA HEREDIA, Antonia. La identificación y la valoración de documentos en la gestión administrativa de las instituciones publicas. In: *Boletín de ANABAD*. Espanha, 1999, p.21.

Tendo como base o Princípio da Proveniência ou Respeito aos Fundos, nessa etapa recolhem-se as informações relativas a “quem?”, “quando?”, “como?” e, principalmente, “por quê?” os documentos foram produzidos e acumulados como registros probatórios do fazer específico de cada organização¹⁴, ou seja, reconhece-se a gênese documental.

A identificação arquivística desenvolve-se em diferentes graus de detalhamento e tem como objeto “o elemento orgânico (sujeito produtor) e o elemento funcional (tipo documental)”¹⁵. Primeiramente, a identificação requer uma pesquisa em fontes específicas sobre o produtor (contexto). Posteriormente, reúnem-se informações sobre as funções e as atividades desempenhadas pelo produtor, estabelecendo vínculo entre estas e os registros arquivados.

O estudo da gênese e da tradição documental é efetivado durante a identificação. Refere-se tanto à adequada inserção do documento arquivístico no contexto de sua produção, – isto é, ao estudo da relação especial entre o documento e a atividade/função/processo criativo que lhe deu origem –, quanto ao próprio processo de constituição do conjunto documental. É na etapa da metodologia arquivística, advinda da ampliação do campo de ação da Diplomática, que se estabelece o estudo da gênese e da tradição documental, visando à recuperação da relação de conexão necessária entre os documentos e as funções responsáveis por sua existência.

Contudo, no âmbito do teatro, nem todos os documentos registram o cotidiano administrativo da montagem do espetáculo; ao contrário, grande parte da documentação refere-se ao processo criativo destes. Assim, a tarefa de “dar nome aos documentos”¹⁶, identificando-os, é dificultada, pois nem todos os documentos advindos da criação teatral estão, de modo geral, previstos pela Diplomática, uma vez que ela “está voltada, fundamentalmente, para os documentos públicos, os documentos jurídicos, os documentos ‘de fé’, em geral expedidos no exercício de funções administrativas ou jurídicas”¹⁷, o que, em grande parte, não é o caso.

De acordo com Heloisa Bellotto¹⁸, proveniência, função, aparência, teor e última custódia auxiliam a identificar as espécies desconhecidas, mas, no âmbito do teatro, lidamos, ainda, com a problemática da tradição documental, uma vez que alguns documentos representam estágios anteriores de documentos cuja versão final foi dada como pronta e acabada, ou a própria “última” versão é retomada e passa a ser o estágio anterior de algo que poderia vir a se tornar, futuramente, uma nova versão.

¹⁴ LOPEZ, Andre. Identificação de tipologias documentais em acervos de trabalhadores. In: MARQUES, A.; STAMPA, I. (Orgs.). Arquivos do mundo dos trabalhadores: coletânea do 2º Seminário Internacional. São Paulo; Rio de Janeiro: CUT; Arquivo Nacional, 2012,

¹⁵ CONDE VILAVERDE, 1992 *apud* RODRIGUES, *Ibidem*, p. 67.

¹⁶ ARDAILLON, Danielle (org.). *Dar nome aos documentos: da teoria à prática*. São Paulo: Fundação Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015.

¹⁷ BELLOTO, Heloisa. Uma base terminológica consensual: limites e possibilidades. In: ARDAILLON, D. (org.). *Dar nome aos documentos: da teoria à prática*. São Paulo: Fundação Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015, p. 282.

¹⁸ *Ibidem*.

A Crítica Genética instaura um novo olhar sobre a “relação entre texto e gênese, com os mecanismos da produção textual, com a atividade do sujeito da escritura”¹⁹. Conforme Salles²⁰, “a Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista”. Ao fazer uso dos registros documentais dos produtores, dos seus arquivos, ela contribui para a reversão da ideia de obra pronta e totalizadora, pois toma como objeto não o produto final, mas o processo, caracterizado por uma multiplicidade de estágios e pela dinâmica própria de cada criação.

Nesse sentido, tanto a Arquivística, aqui abordada da aplicação da metodologia da identificação, quanto a Crítica Genética preocupam-se com o processo que dá origem ao documento e que o define. Contudo, é o estudo da tradição documental da Arquivística que encontra seu paralelo – para além de suas especificidades – na interpretação dos processos de criação pelos geneticistas. As diferentes versões dos textos teatrais, como aquelas encontradas no acervo do Bando de Teatro Olodum, objeto de estudo desse trabalho, apontam para a instabilidade decorrente da rede de relações que contribuem para a construção de diversas encenações e, conseqüentemente, para o registro de diferentes versões de um mesmo espetáculo.

O Bando de Teatro Olodum: trajetória nas Artes Cênicas na Bahia

O Bando de Teatro Olodum é um grupo teatral nascido da Banda musical Olodum, em 1990. Apesar de ter sido vinculado ao projeto do Grupo Cultural Olodum, marcadamente voltado para o combate à opressão ao negro na sociedade, o Bando tinha como objetivo teatralizar a cultura popular, a religiosidade, os rituais e as festas da Bahia, apontando também para questões socioculturais, políticas e econômicas. A temática negra evidencia-se pela exploração dos rituais e das tradições dos terreiros e das festividades, assim como do racismo. Outras temáticas também são abordadas, como a pobreza, a marginalidade e a cultura local em sua diversidade. Conforme Evani Tavares Lima, delimitando a atuação do BTO na cena teatral baiana:

O Bando inicialmente é orientado por uma linha que procura retratar o social, o povo e suas questões, contemplando a temática negra na medida da sua presença enquanto contingente e cultura desse universo geral denominado popular.²¹

¹⁹ HAY, Louis. *A Literatura dos escritores: questão de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007 [2002], p. 34.

²⁰ SALLES, Cecília. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 20-21.

²¹ LIMA, Evani. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 307 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010, p. 164.

O Bando, portanto, traz a Bahia – sua cultura, cotidiano e problemas de natureza diversa – como principal temática. Ainda conforme a mesma autora, a inserção desses elementos se dá pelas situações apresentadas nos textos:

a conversa de beira porta; o turismo sexual, os conluios e o suborno entre polícia-bandido-polícia; a mudança que atinge o tabuleiro da baiana que virou franquia; as contradições, o linguajar e o ritmo da palavra no cordel, ou no balanço do samba reggae; e a música legenda-síntese de toda a situação.²²

Na formação do BTO destacam-se atores “provenientes do teatro amador ou de grupos associados a comunidades, igrejas, escolas e terreiros”²³, em geral, selecionados a partir de oficinas oferecidas pelo próprio Bando. Com uma equipe comprometida e aberta à experimentação, o BTO destaca-se por construir uma dramaturgia e estética próprias, sempre voltadas para retratar a Bahia, mesmo na adaptação de textos da dramaturgia universal. Trata-se, antes de tudo, de um teatro aberto à experimentação, que dialoga com Brecht e Shakespeare, por exemplo, mas que não se desliga da exploração do universo típico baiano. Enfim, por meio de uma linguagem cênica contemporânea, o BTO “faz dialogar humor e discussão racial, leveza e ironia, diversão e militância”.²⁴

O BTO estreou nos palcos da capital baiana em janeiro de 1991, sob a direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli. É responsável por 23 produções artísticas encenadas nacionalmente e internacionalmente. Quais sejam: “Ó Paí, Ó!”, “A Volta Por Cima”; “O Novo Mundo”, “Essa é nossa praia”, “Relato de uma guerra que (não) acabou”; “Material Fatzler”; “Já fui!”, “Ópera de 3 reais”; “Um tal de Dom Quixote”; “Cabaré da RRRRRaça”; “Ópera de três mirréis”; “Erê pra toda vida”; “Zumbi está vivo e continua lutando”; “Zumbi”; “Bai Bai Pelô”; “Medeamaterial”; “Woyzék”; “Áfricas”; “Dô”; “Sonho de uma noite de verão”; “Auto-Retrato aos 40”; “O Muro”; e, recém encenado em 2018, “Jango: uma tragedya”, de autoria de Glauber Rocha. O BTO possui atualmente 25 componentes e é considerada uma das mais bem consolidadas companhias teatrais baianas no cenário nacional.

Das tipologias documentais ao processo de criação teatral do BTO

As tensões históricas entre “*l’écrit théâtral littéralisé et le texte littéraire théâtralisé*”²⁵, impactam significativamente na constituição ou dispersão dos conjuntos documentais de teatro, uma vez que o privilégio do texto em detrimento da cena disseminou a ideia de que a fugacidade característica da última não resultaria na conformação de nenhum registro documental para além do texto do qual ele “partiria”. De acordo com Robson Corrêa de Camargo, o espetáculo teatral faz emergir a limitação dos instrumentos e de uma

²² Ibidem, p. 166.

²³ Ibidem, p.177.

²⁴ Memorial de Artes Cênicas, 2017.

²⁵ THOMASSEAU, Jean-Marie. Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie. *Littérature*, Paris, n. 138, 2005, p. 97.

metodologia para analisá-lo, o que pode ser comprovado por uma profusão de análises que partem do texto teatral escrito, enquanto apenas uma pequena parcela refere-se ao texto em representação:

Essa insuficiência é compreensível, pois é mais prático analisar o texto dramático na individualidade de uma leitura, na relação individual de recepção leitor-texto, do que na complexa tarefa de acompanhamento dos elementos texto-espetaculares e que se apresentam ante os nossos olhos e ouvidos. A palavra-tinta, no texto teatral, está grafada estaticamente em seu suporte papel (...) [enquanto] o espetáculo teatral é de natureza particular, não apenas único a cada apresentação, como coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de ‘aqui(s) e agora(s)’ de cada cena que se completa(m) publicamente até o cair do pano desta atividade social. Após o término daquela determinada função continuará parcialmente manifesto na memória-imagem de cada um (...)²⁶.

Este discurso de Camargo nos remete para a efemeridade e para a instabilidade características do espetáculo teatral, da encenação propriamente dita. Por se tratar de manifestações artísticas presenciais realizadas apenas sob os olhos e os ouvidos do espectador, e constituídos a partir da mobilização de uma série de sistemas verbais, visuais e auditivos, num recorte espaço-temporal específico, impossibilitam qualquer tentativa de fixar sua essência. Por esse motivo, a partir de Jean-Marie Thomasseau, ressaltamos que “*une oeuvre théâtrale dans sa totalité, n’est jamais réductible a um seul manuscrit originel que ferait autorité*”²⁷, ou seja, a “obra” teatral constitui-se a partir da relação e da interação permanente entre testemunhos escritos – e, nem por isso, disponíveis – e aqueles não escritos.

A criação teatral constitui-se a partir do jogo entre o que é efêmero e aquilo que é presença. Do teatro conhecemos apenas fragmentos, ora do texto ora da cena, pois “a obra cênica não se confunde com o que dela pode ser reproduzido ou representado sob a forma de documentos ou de seus artefatos”²⁸. Assim, a tarefa de reunir a documentação dramaturgica e cênica implica em trabalhar contra a dispersão decorrente do próprio fazer teatral, como a que observamos no caso do acervo do Bando de Teatro Olodum.

No âmbito arquivístico, a prevalência do texto à cena incentivou a formação de acervos especializados em teatro, banco de textos e centros de memória. Nesse contexto, é visível a escassez de documentos referentes à cena²⁹, sejam eles textuais, iconográficos ou audiovisuais, demonstrando a dificuldade em se documentar aquilo que é efêmero, como o gesto, a voz e as emoções. Nessa perspectiva, os documentos referentes às peças produzidas e encenadas pelo Bando de Teatro Olodum não são, portanto, “mais que um rastro muito tênue – no sentido literal e figurado – da representação”³⁰.

Os documentos que compõem o arquivo do Bando de Teatro Olodum foram produzidos e acumulados no decorrer da trajetória artística do produtor, caracterizado por uma autoria coletiva, uma vez que foram produzidos em decorrência de um processo colaborativo entre elenco, direção e equipe técnica. Foram doados

²⁶ CAMARGO, *op. cit.*, p.199.

²⁷ THOMASSEAU, *op. cit.* p. 98.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Em geral, no que tange à cena, é comum haver maior quantidade de documentos audiovisuais e iconográficos e poucos vestígios textuais.

³⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.108.

pelos fundadores e atuais coordenadores do Bando de Teatro Olodum, Chica Carelli e Márcio Meirelles, para integrar o acervo dos Grupos Residentes, do *Nós Por Exemplo* - Centro de Documentação do Teatro Vila Velha, em 2010. O titular continua em pleno exercício, bem como é próprio do “fazer teatral” a retomada de projetos e de remontagem de espetáculos, característica esta que pode ser percebida na farta documentação textual e iconográfica acumulada, em diferentes anos, sobre um mesmo espetáculo.

A documentação pesquisada refere-se ao período em que o Bando de Teatro Olodum foi criado, em 1990, e os espetáculos encenados na Bahia, até dezembro de 1993: “Essa é nossa praia”, “O novo mundo”, “Ó paí ó”, “A volta por cima”, “Woyzéck” e “Medeamaterial”. Apesar de se tratar de um teatro experimental e que, por isso, tem um processo de criação baseado principalmente na improvisação³¹, há documentos que registram tanto as pesquisas necessárias para elaboração dos espetáculos, bem como as oficinas promovidas em prol da criação dos mesmos, cujos documentos resultantes também compõem o registro documental do processo de criação teatral e de sua reelaboração a cada nova encenação.

Os documentos iconográficos dão a ler a divulgação e a recepção dos espetáculos. Há também registros na imprensa local e nacional acerca da atuação do BTO na cena teatral da Bahia e de sua importância para a consolidação de uma dramaturgia baiana marcadamente negra. Há correspondência dos dirigentes e demais membros do Bando de Teatro Olodum com representantes de Instituições Públicas locais e nacionais de fomento à cultura, com representantes de organização sociais sem fins lucrativos e com outros grupos teatrais e escolas de Teatro.

O arquivo encontra-se organizado parcialmente, mas o acesso foi permitido apenas aos documentos que foram higienizados e organizados antes de 2005, sendo restrito o acesso à documentação produzida e acumulada de 2006 até os dias atuais. Nesse sentido, da aplicação da metodologia da identificação ao conjunto documental disponível, para além da identificação do produtor, foram identificadas apenas as tipologias decorrentes das primeiras produções teatrais do titular, compreendendo os anos de 1990 a 1993. Observa-se que toda a produção teatral do BTO estava organizada por ano, ou seja, a cada ano arquivavam-se os documentos advindos de todos os espetáculos produzidos, não havendo a delimitação de séries que considerassem as tipologias documentais decorrentes da criação artística, da divulgação, da recepção e da produção executiva dos espetáculos.

A partir da identificação arquivística foram propostas séries³² e subséries, considerando, para isso, de modo geral, um critério tipológico. Inicialmente, foram propostas cinco séries: Produção Artística, Clipagem, Correspondência, Material Gráfico e Produção Executiva. As categorias definidas consideraram toda a variedade documental representativa da criação, divulgação, recepção e produção executiva dos espetáculos do, ou seja, o conjunto documental resultante da atividade teatral desenvolvida pelo coletivo teatral. A ênfase no processo de criação se dá, especificamente, na razão de ser do teatro, a produção artística dos espetáculos, documentada, principalmente, na série Produção Artística, a qual se dá um maior destaque.

³¹ LIMA, *op. cit.*, p.186.

³² De acordo com Janice Gonçalves (1998, p.27) uma série corresponde ao “conjunto de unidades de um mesmo tipo documental”. Cf. GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo, Arquivo do Estado, 1998. (Projeto Como Fazer, 2).

Na série Produção Artística, para além de separar aquilo que era específico do drama (texto) e da cena (espetáculo), optou-se por reunir os documentos referentes à produção do espetáculo teatral entre os sujeitos do teatro, ou seja, atores, encenadores, dramaturgos e equipe técnica do Bando de Teatro Olodum. Trata-se não apenas dos textos teatrais propriamente ditos, mas dos materiais de pesquisa, das tentativas de elaboração inicial dos espetáculos, das retomadas e remontagens dos mesmos, bem como dos relatos dos ensaios que caracterizam o fazer teatral como um “processo de criação infinito”. A série foi subdividida em subséries, que foram subdivididas em dossiês considerando os espetáculos produzidos pelo BTO. Exemplo disso está na constituição de um modelo parcial de classificação proposto para o acervo do BTO, considerando a parcela identificada até o momento, em que a série Produção Artística se encontra assim estruturada:

- 01 PRODUÇÃO ARTÍSTICA
 - 01.01 Texto Dramático
 - 01.02 Cadernos de Encenação
 - 01.03 Partituras de Músicas
 - 01.04 Roteiros
 - 01.05 Desenhos (figurinos e cenários)
 - 01.06 Relatos de Ensaio
 - 01.07 Material de Apoio para criação artística

É importante salientar que no âmbito de acervos de Teatro, em geral, a documentação referente à etapa que precede a encenação propriamente dita – a etapa da pesquisa necessária à concepção conceitual e cênica – encontra-se dispersa em outras séries ou reunida em séries genéricas como “diversos”. Este não é o caso do BTO, uma vez que, a partir do aparato teórico-metodológico da Crítica Genética, procura-se agregar ao espetáculo os registros de seus bastidores. Isto corresponde a roteiros, notas, planos, partituras, fichas, listas diversas, desenhos, documentos diversos pesquisados e o próprio texto teatral em suas múltiplas versões, como é o caso do espetáculo “Essa é nossa praia”, que agrega diferentes versões do texto teatral, todas datiloscritas com emendas; relatos das impressões dos atores acerca dos ensaios, partituras de música, desenhos do cenário e o material de apoio para a elaboração do espetáculo.

A Série Clipagem reúne documentos referentes à repercussão do espetáculo na mídia. Nessa série são contempladas notícias selecionadas em jornais, revista e outros meios de comunicação – em geral impressas e na forma de recortes –, sobre a repercussão dos espetáculos de autoria do BTO. Inclui documentos de ordem jornalística e notícias, anúncios e reportagens. A série encontra-se dividida em quatro subséries, são elas: Subsérie Jornais de Circulação Nacional (JN), seleção de notícias publicadas em jornais editados em outros estados da federação; Subsérie Jornais de Circulação Local (JL), seleção de notícias publicadas em jornais editados no estado da Bahia; Subsérie Outros Jornais (OJ), seleção de notícias publicadas em jornais de circulação restrita, extinta ou privada (comunicação institucional); e Subsérie Jornais Sem Identificação (JSI), seleção de notícias publicadas em jornais não identificados. Internamente, as subséries possuem dossiês para cada jornal, cujos itens estão ordenados cronologicamente.

Correspondência é uma das maiores séries do Fundo do BTO. Esta série está dividida em três subséries assim compostas: Correspondências Expedidas (CE), Correspondências Recebidas (CR) e Correspondências de Terceiros (CT). Observamos, ainda, farta documentação sobre a divulgação dos espetáculos, reunidas na Série Material Gráfico, na qual identificamos espécies como releases, cartazes, programas, convites, bilhetes, dentre outros. Já a Produção Executiva contempla aqueles documentos referentes à gestão do espetáculo, contratação de pessoas e de equipamentos da bilheteria, série em que destacam espécies documentais como projetos, relatórios, atas de reuniões, contratos, pareceres, editais, alvarás, dentre outras.

Considerações finais

O BTO encontra-se em plena atividade e sempre retomando antigos projetos, atualizando-os. A identificação parcial do material aqui proposta já aponta para a riqueza do acervo em questão. Contudo, para que de fato seja elaborado um quadro de arranjo adequado para o acervo, é preciso que toda a documentação seja identificada. A Crítica Genética tem auxiliado o arquivista, nesse caso em específico, a compreender a tradição documental (a gênese para os geneticistas) e, assim, propor um arranjo que coloque em evidência o fazer teatral do BTO em sua especificidade, mantendo a organicidade do conjunto documental, refletida, por exemplo, nos dossiês da série Produção Artística, em que os esboços, as notas, os rascunhos e as versões textuais advindas de todas as encenações estão associados no sentido de refletir o complexo processo de criação, transmissão, circulação e recepção do espetáculo teatral.

Os documentos acumulados pelo BTO representam uma valiosa fonte de pesquisa artística e/ou acadêmica, pois, para a farta e diversa documentação dos espetáculos, demonstra que o repertório do grupo reflete “a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras”³³. O Bando de Teatro Olodum traz contribuições imensuráveis para as expressões artísticas brasileiras.

Não foi possível, para este empreendimento, ter acesso aos documentos referentes à encenação, como registros audiovisuais e fotográficos, assim como aos objetos cênicos, figurinos e equipamentos, uma vez que ainda não receberam tratamento técnico e, por esse motivo, não foram aqui descritos. Contudo, reconhece-se que, mesmo tendo acesso a tais documentos, estes comporiam apenas uma parte de um todo quase irrecuperável das encenações.

Por fim, salienta-se que em situações em que a Diplomática Arquivística não contempla toda a variedade documental do teatro – e quando se tem apenas “a aparência, a última custódia e o conteúdo [...]”³⁴ –, a Crítica Genética oferece à Arquivologia um aparato teórico e metodológico fundamental para o estabelecimento dos vínculos entre todos os documentos advindos de um mesmo espetáculo. Além disso, os conceitos teórico-metodológicos da Crítica Genética podem contribuir não apenas para a compreensão dos documentos em relação às atividades do BTO, mas para entender a própria função desempenhada por estes no próprio processo de criação no qual estão inseridos, principalmente, no que tange às anotações informais, que,

³³ LIMA, Evani, *op. cit.*

³⁴ *Ibidem*, p.283.

em geral – embora possam perpassar todo o processo de criação –, podem ser utilizadas em maior ou menor grau, ou ter uma função diversa a cada etapa do processo de criação de um espetáculo.

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BELLOTO, Heloisa. Uma base terminológica consensual: limites e possibilidades. In: ARDAILLON, Danielle (org.). *Dar nome aos documentos: da teoria à prática*. São Paulo: Fundação Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a Crítica Genética e o espetáculo teatral. In: *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*. n. 10 (junho 2001). São Paulo: Annablume / Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/943>>. Acesso em: 3 fev. 2018.
- CARVALHO, Marcelo. *A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental*. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo, Arquivo do Estado, 1998. (Projeto Como Fazer, 2).
- GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2003.
- HAY, Louis. *A Literatura dos escritores: questão de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão Técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007 [2002].
- HERRERA HEREDIA, A. La identificación y la valoración de documentos en la gestión administrativa de las instituciones publicas. In: *Boletín de ANABAD*. Espanha, 1999, p.21.
- LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 307 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000778472>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- LOPEZ, Andre Porto Ancona. Identificação de tipologias documentais em acervos de trabalhadores. In: MARQUES, Antonio José; STAMPA, Inez Terezinha (Orgs.). *Arquivos do mundo dos trabalhadores: coletânea do 2º Seminário Internacional*. São Paulo; Rio de Janeiro: CUT; Arquivo Nacional, 2012, p. 15-31.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. O texto impostado. In:_____. *Análise dos Espetáculos: teatro, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. La matière noire. Génétique et théâtralité. In: *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, número 26, 2005. Théâtre / Nathalie Léger, Almuth Grésillon. pp. 11-17. Paris: Item, 2006.

RODRIGUES, Ana Célia. *Diplomática contemporânea como fundamento metodológico da identificação de tipologia documental em arquivos*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

_____.; PENHA, Noemi Andreza da. A noção de identificação arquivística na Espanha e no Brasil nas décadas de 1980-1990. In: *Prisma.com* –Revista do Centro de Estudos das Tecnologias e Ciências da Comunicação, n.21, p. 1-28. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/prisma.com/article/view/2650>>. Acesso em: 01 out. 2016.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revisada. São Paulo: EDUC, 2008.

THOMASSEAU Jean-Marie. Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie. In: *Littérature*, n°138, 2005. Théâtre : le retour du texte ? pp. 97-118. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_138_2_1896. Acesso em: 20 set. 2017.

VENDRAMINI, José Eduardo. O teatro de origem não dramatúrgica. *Sala Preta*, São Paulo, 2001, p. 81-86.

Recebido em: 28 de fevereiro de 2018

Aceito em: 03 de julho de 2018